

HISTORIA DEL ARTE

Es una obra única que ofrece un análisis en profundidad, en texto e imágenes, de las principales creaciones del arte universal. Con un exclusivo sistema visual que permite abordar cada obra desde una visión a la global y detallada. Un concepto editorial que supera todos los enfoques anteriores sobre el apasionante mundo de la Historia del Arte. 3.200 páginas a todo color con más de 4.000 ilustraciones reproducidas con gran fidelidad

Hominización y arte

La prehistoria es la etapa más larga de la historia de la humanidad. Cerca de millón y medio de años le costó al hombre llevar a cabo el proceso evolutivo anatómico que le otorgó su aspecto actual. Hace un millón de años empezaron a fabricarse en la zona oriental del continente africano, y poco después en Eurasia, los primeros útiles de piedra. Los autores de estas industrias fueron el *Homo habilis*, el *Homo erectus* y los presapiens, que se habían desarrollado en África Oriental, Asia y Europa. Las primeras manifestaciones artísticas fueron realizadas, no obstante, muchísimos milenios más tarde, ya que el origen del arte se remonta a unos 30.000 años a.C. Sin embargo, no habría sido posible ni la fabricación de útiles ni la creación artística, si el proceso evolutivo del hombre no hubiese comportado la liberación de las manos.

Este fue, en efecto, uno de los hechos más sobresalientes del proceso de hominización, ya que con la adopción de la posición erecta las manos adquirieron otro tipo de prioridades aparte de las prensiles. El hombre podía pues fabricar objetos y, también, pintar, grabar y realizar toscas, pero significativas, esculturas. Puede, pues, decirse que la evolución del hombre se materializó, tanto en la transformación de sus útiles como en las manifestaciones artísticas. Por eso, progresivamente, y a medida que la inteligencia se fue desarrollando, las manos fueron logrando también mayor precisión en la ejecución de los actos. Tuvo así lugar, poco a poco, una evolución tecnológica, de modo que los útiles fabricados

fueron cada vez más complejos, adecuándose con mayor precisión a las finalidades a las que estaban destinados.

El Paleolítico: naturalismo y magia

El concepto de la forma: las manos pintadas **La finalidad mágica del arte**

Entre fines del último período interglaciar (hace aproximadamente unos 120.000 años) y los inicios de la glaciación Würm (hace unos 85.000 años) el clima en Europa pasó a ser menos riguroso. En el área occidental de Eurasia tuvo lugar un gran incremento de la población humana, representada por el *Homo sapiens neanderthalensis*. Empezó a desarrollarse la vida doméstica y se aplicaron nuevas tecnologías para la fabricación de útiles líticos. Se manifestaron, así mismo, las primeras creencias religiosas. La caza fue el principal medio de subsistencia del hombre, hecho que ha sido corroborado por la infinidad de restos óseos de fauna que se han hallado en el curso de las excavaciones paleolíticas. Además, en este período tuvo lugar una especialización de la caza, tanto en lo que se refiere a las técnicas como a las especies animales capturadas.

Los ritos funerarios aparecieron durante el Paleolítico medio. El hombre de Neanderthal fue el primero que enterró a sus muertos en auténticas

sepulturas, aunque éstas eran todavía extremadamente sencillas y carecían de ajuar funerario. Las sepulturas se realizaban, con preferencia, en fosas y los individuos se enterraban en posición fetal, posiblemente para garantizar el retorno al seno de la madre Tierra.

El arte nació hace unos 30.000 años, en la fase final del Paleolítico. Su autor fue el hombre de Cro-Magnon, un individuo parecido al hombre actual, que enterraba a sus muertos junto a ofrendas rituales. Es obvio que creía en la vida después de la muerte. El desarrollo de la producción artística forma parte, por lo tanto, del conjunto de las manifestaciones espirituales y metafísicas, como por ejemplo el ya mencionado culto a los muertos, que distingue, sin lugar a dudas, al hombre de los animales. Pero, ¿por qué el hombre empezó en el Paleolítico a producir lo que nosotros en la actualidad denominamos arte?

El concepto de la forma: las manos pintadas

Una de las primeras manifestaciones artísticas del hombre, tanto en el continente europeo como en el americano, fueron las representaciones de manos en las paredes de las cuevas. Se trata de simples contornos o improntas («manos pintadas»), pero que, probablemente, pusieron de manifiesto por primera vez el concepto de la forma y aportaron la idea de que una cosa ficticia puede ser igual a una real.

Las primeras auténticas representaciones artísticas fueron figuras de animales grabadas, repetidamente, sobre fragmentos óseos.

El primer arte monumental apareció en la cueva de Lascaux, en Montignac (Dordoña, Francia). Este conjunto pictórico comprende ciervos, bisontes, caballos, felinos, etcétera. También son muy importantes las pinturas de la cueva de Altamira, en Cantabria (España).

La finalidad mágica del arte

En el Paleolítico la sociedad se componía de cazadores que vivían aisladamente y con una débil cohesión social. Practicaban, además, una economía de subsistencia, es decir, no producían el alimento que consumían. La existencia giraba, por lo tanto, en torno a la obtención de alimentos. Este hecho hace suponer que el arte debía tener también una función esencialmente práctica.

Las representaciones pintadas de animales en las cuevas aparecen en lugares difícilmente accesibles y escondidas en el interior de dichas cavidades. Se debe, pues, excluir la posibilidad de que estas manifestaciones artísticas tuviesen una finalidad puramente decorativa. Estas pinturas constituyen auténticas escenas de caza de carácter naturalístico y tenían la finalidad mágica -por el hecho de que se había representado al animal- de facilitar la captura de la presa. Es decir, en la realidad, el animal vivo habría al mismo tiempo sufrido por efecto de la «magia simpática» la misma herida que el animal pintado. La representación del animal coincide con

el objeto (en este caso el animal real); poseer la representación pictórica significaba, pues, poseer también el animal en la realidad.

Así mismo, la frecuente reproducción de las figuras femeninas sensuales y de aspecto maternal, con enormes senos y vientres -las denominadas figuras esteatopígicas, como la conocida *Venus de Willendorf*- expresan un deseo profundo y obsesivo tanto de fertilidad como de protección hacia la madre.

El naturalismo de las formas paleolíticas no está vinculado, pues, a un principio decorativo, sino a la imitación de la realidad con una finalidad mágica. De este modo, la idea de que el arte es la continuidad de la realidad no desaparecerá nunca totalmente.



Venus de Willendorf (Museo de Historia Natural, Viena, Austria)

El Neolítico: geometrismo y animismo

Manifestaciones artísticas de una sociedad agrícola

Durante el Neolítico tuvieron lugar radicales transformaciones en la actividad humana. El hombre vivía en cabañas y en palafitos en los lagos. La comunidad, por su parte, se organizaba en poblados. Se continuaba trabajando la piedra y el hueso, pero se producía también cerámica. Los instrumentos realizados en piedra eran más elaborados. Esta evolución tecnológica dio nombre al período, pues la palabra «neolítico» significa, precisamente, «piedra nueva». Así, con el paso gradual de una economía paleolítica de subsistencia, basada en la recolección y la caza, a una economía neolítica de producción, basada en la agricultura y la ganadería, el hombre dejó de ser nómada y se convirtió en sedentario, organizándose en comunidades estructuradas. Durante la transición del Paleolítico al Neolítico tuvo también lugar el primer cambio estilístico de la Historia del Arte. Se pasó, en efecto, del naturalismo paleolítico a la abstracción neolítica. Ya no se reproducía la realidad, sino que se creaban signos y símbolos. Una creación típica de esta cultura fueron los menhires, que se creía servían para albergar el espíritu de las divinidades, de los héroes y de los difuntos. No fue por azar que estas piedras se hincaron en el suelo, con gran esfuerzo, en la misma posición vertical que distingue al hombre de los animales. Los retratos de este período presentan

los principales rasgos como si fuesen abreviaturas y la figura humana queda reducida a una abstracción geométrica. El hombre se caracteriza casi exclusivamente por la presencia de las armas y la mujer por presentar dos formas circulares en el lugar de los senos. Es el inicio de la diferenciación tipológica.

Manifestaciones artísticas de una sociedad agrícola

El geometrismo abstracto del arte neolítico se ha relacionado con las concepciones animistas propias de la sociedad agrícola. El agricultor y el pastor son conscientes de que su suerte depende de las inundaciones periódicas, las epidemias, las cosechas, hechos que no se pueden controlar directamente. La vida está guiada por fuerzas inteligentes, espíritus y demonios, benefactores y malignos. Se practica el animismo y el culto a los muertos. Al mismo tiempo aparecen los ídolos, los objetos funerarios y las tumbas monumentales. Se empieza a diferenciar el arte sacro del arte profano: el primero, hierático y figurativo; el segundo, mundano y decorativo. Si bien el Paleolítico no tiene ya ninguna relación directa con el hombre actual, el Neolítico forma parte todavía de nuestra historia. En el Neolítico se desarrolla la vida urbana y se organiza la colectividad. Las principales comunidades neolíticas surgen a orillas de los grandes ríos como el Éufrates, el Tigris, el Nilo, el Indo y también el Hoang-Ho. Se desarrollan, así, las grandes civilizaciones: la mesopotámica, la egipcia, la india y la china.

En el arte se generaliza el formalismo geométrico-ornamental. Si se exceptúa el arte de Creta y Micenas, este estilo es el que predomina durante la Edad del Bronce y la Edad del Hierro; también el que se desarrolla en el Próximo Oriente y en la Grecia arcaica. Cronológicamente abarca del 5000 al 500 a.C. Incluso la artesanía rural moderna presenta, todavía, ciertos rasgos formales próximos al estilo geométrico del Neolítico.

Por último, del análisis de la producción artística paleolítica y neolítica se deduce que el naturalismo está vinculado a formas de vida anárquicas e individuales, que presentan una cierta carencia de tradiciones y, por consiguiente, de convenciones fijas. Por el contrario, el geometrismo muestra una tendencia a la organización unitaria y presenta una visión del mundo orientada hacia el más allá.



Figura masculina de terracota perteneciente al Neolítico

El arte egipcio: la representación del dios-soberano

Tradicción y academicismo La reforma de Akhenatón

Las gigantescas construcciones de la civilización egipcia, las pirámides, reflejan también, sin duda, la estructura jerárquica de esta sociedad.

En una civilización donde la figura del soberano coincidía con la de Dios, las características que se otorgaban al arte eran, principalmente, aquellas que glorificaban al soberano, al faraón. La mayor parte de la producción artística se destinaba, por lo tanto, al servicio del templo y también del palacio.

El tradicionalismo del antiguo arte oriental se caracteriza por la lentitud de su evolución y la longevidad de sus singulares tendencias estilísticas. En efecto, en un mundo donde la tierra y la riqueza estaban concentradas en pocas manos y la estabilidad social estaba permanentemente amenazada por la clase social mayoritaria, compuesta por pobres o esclavos, se intentaba evitar las innovaciones artísticas, del mismo modo que se temía cualquier otro tipo de cambios o reformas.

Los sacerdotes, por su parte, divinizaban a los reyes, para que quedasen en el ámbito de su propia autoridad; al mismo tiempo los reyes ofrecían templos a los dioses y a los sacerdotes: todos buscaban en el arte un aliado para la conservación del poder.

Tradición y academicismo

Para poder aproximarse a lo divino, este arte evitaba el carácter transitorio de los individuos y plasmaba una forma estereotipada y atemporal. Incluso las escenas que reproducían momentos de la vida cotidiana estaban en relación con la fe en la inmortalidad y, por supuesto, con el culto a los muertos.

Los grandes talleres anexos al palacio y al templo eran las escuelas en las que se formaban las nuevas generaciones de artistas. Aquellas representaciones típicas del arte egipcio que muestran todas las fases de la elaboración de una obra, debían tener, sin duda, una función didáctica, destinada a los aprendices. Esto explica el singular academicismo del arte egipcio, academicismo que le aseguraba un altísimo nivel, pero también un gran carácter estereotipado. Mientras los pintores y los escultores permanecían en el anonimato, por el hecho de realizar una actividad manual, a los arquitectos se les reconocía la cualidad intelectual de su trabajo y se les otorgaba una cierta relevancia social.

En el arte egipcio la estatua era, por encima de todo, el monumento de un rey y en segundo lugar la representación de un individuo. Es por eso que

los ministros y los cortesanos intentaban aparecer representados del mismo modo, es decir, mostrando un aspecto solemne y sereno, como se observa en las estatuas de los escribas. Solamente el hombre sin rango podía ser plasmado como era realmente.

Ello explica el realismo de las escenas de la vida cotidiana, en las que aparecen representados personajes de clases sociales inferiores. Este concepto no sufre cambios sustanciales desde el III milenio a.C. hasta la conquista de Alejandro Magno en el 332 a.C.

La reforma de Akhenatón

Un único intento de rebelarse a la tradición fue llevado a cabo por Akhenatón (Amenofis IV) en el siglo XIV a. C. Autor de una reforma religiosa, Akhenatón, impulsó en el arte, durante un breve período de tiempo, una gran variedad de formas naturalistas. En esta etapa artística el realismo se manifestó libremente, destacando una delicadísima introspección psicológica, como puede observarse en los retratos de Akhenatón y Nefertiti. Tras esta etapa se volvió de nuevo a la estilización normativa de la tradición.

Entre todos estos principios formales del Próximo Oriente y especialmente de Egipto, el de la frontalidad era sin duda el más característico. Si la crítica de arte positivista tendía a interpretar esta disposición como impericia técnica, en la actualidad se sabe que el principio de la frontalidad respondía a un tabú social: no se quería cortar la figura (en

especial la del faraón). Por este mismo principio, si una figura se concebía lateralmente, se disponía con la cabeza de perfil, el busto de frente y las piernas nuevamente de perfil.

Durante la dinastía saíta (siglos VII-VI a.C.), una etapa que se desarrolló entre la invasión asiria de Asurbanipal y la invasión persa de Cambises, el arte perdió todos los valores de la tradición egipcia.

Apareció, finalmente, el retrato realista, pero, en realidad, ello fue más el resultado de una habilidad técnica que el de un cambio estético.

Mesopotamia: arte al servicio del rey y del templo

Arquitectura monumental y ladrillos esmaltados

La antigua Mesopotamia, como Egipto, debió su prosperidad a los ríos que recorrían su territorio, en este caso el Éufrates y el Tigris. El país se dividía en dos regiones: Asiria, en el norte, y Babilonia, en el sur. La historia antigua de esta región se desarrolló en un arco de tiempo comprendido, aproximadamente, entre el 3000 y el 500 a.C. Debido a que Mesopotamia no se encontraba protegida por fronteras naturales, contó con la ventaja de ser una zona de paso de muchos pueblos y con la desventaja de sufrir numerosas invasiones. Desde tiempos remotos, fue un punto de confluencia entre tres continentes: África, Asia y Europa. Tuvo, por lo tanto, una gran influencia en el

resto del mundo antiguo. También, por mediación de los fenicios, mantuvo durante el I milenio a.C. frecuentes contactos con otros pueblos mediterráneos, especialmente con los griegos. En Mesopotamia, el arte estuvo únicamente al servicio del rey y del templo y mantuvo todavía una posición más anónima que en Egipto. El *Código de Hammurabi*, por ejemplo, menciona al arquitecto y al escultor junto al herrero y al zapatero.

Arquitectura monumental y ladrillos esmaltados

Una característica de la producción artística mesopotámica es la monumentalidad, tanto si se trata del *Código de Hammurabi* como de los Jardines Colgantes de Babilonia. Herodoto cuenta que el mayor templo de Babilonia medía 200 metros de lado, disponía de siete terrazas y tenía en la cima una *cella* con una cama de oro, preparada para el dios que tenía que descender del cielo. Las murallas de Babilonia medían 18 kilómetros de largo y eran tan anchas que sobre ellas podían correr las cuádrigas. Entre las Siete Maravillas del Mundo deben citarse los Jardines Colgantes de Babilonia, constituidos por fantásticas pirámides y terrazas, en las que había flores y plantas de infinidad de especies. La tradición dice que estos jardines fueron construidos por el rey Nabucodonosor para su esposa persa, con la finalidad de que le evocasen los bosques de su país.

La falta de piedra para la construcción, a diferencia de Egipto, impuso a la arquitectura el uso de ladrillos, ensamblados con betún, material que

abundaba en esta región. Los ladrillos de las paredes externas de los palacios se decoraban con esmaltes de diversos colores y con frisos repletos de figuras e inscripciones, como la Puerta de Ishtar.

La escultura plasma, sobre todo, escenas de guerra y de caza. El rey se representa gigantesco y majestuoso, a caballo o sobre un carro de guerra, infalible atacando al enemigo o hiriendo a los leones, que aparecen en actitud de huir. La figura humana se plasma rígidamente en una posición frontal y con la cabeza de perfil. Las partes más características del rostro, como la nariz o los ojos, se reproducen en un tamaño mucho mayor que el real, mientras que las partes secundarias, como la frente o el mentón, se plasman en un tamaño muy reducido.



Tablillas con textos de matemáticas, 1800 a. C. (Museo de Irak, Bagdad)

El arte aqueménida y los palacios reales

El arte aqueménida estuvo estrechamente vinculado con el de Babilonia. Dado que la religión no preveía la construcción de templos, los principales monumentos arquitectónicos fueron los palacios reales (Persépolis, Pasargada, Susa, etc.), que presentaban grandes terrazas, soberbias escalinatas e inmensas salas donde se realizaban reuniones públicas. Al igual que en el mundo mesopotámico, la escultura quedó, básicamente, relegada a las necesidades arquitectónicas, por lo que fue utilizada como elemento decorativo en forma de frisos o bajorrelieves.

Las artes menores, por su parte, destacaron por su gran lujo. Se utilizaron los metales nobles y las piedras preciosas. Se trata de obras elegantes y refinadas, que reflejan la existencia de una corte aristocrática.

El Paleolítico. Los albores del arte

El descubrimiento del arte prehistórico: el problema de la autenticidad

A través del arte el hombre manifiesta la necesidad de comunicarse con el mundo que le rodea. El deseo de dar forma a la emoción y al pensamiento queda establecido desde que el ser humano aparece en la Tierra. Para éste es una urgencia imperiosa expresar lo que permanece en su mundo interior, proyectar visualmente lo que imagina.

Representar es sustituir una realidad por otra de diferente naturaleza. Se supone, pues, que las primeras imágenes debieron aparecer al mismo tiempo que el hombre desarrolló la capacidad para pensar y abstraer.

La armonía de formas se encuentra en las más sencillas formaciones vegetales, en las piedras o en cualquier azar caprichoso de la naturaleza.

De los efectos o emociones que estas formas originaron en los antepasados de los humanos se sabe realmente poco, pues no se dispone de fuentes que permitan deducir si en los primeros homínidos ya existía una admiración por lo visual. Sin embargo, gracias a los hallazgos encontrados se deduce el interés del hombre primitivo por ciertos objetos naturales como piedras o dientes de animales.

Quizás no fuesen sus formas lo que llamaba la atención del hombre primitivo, sino la fuerza mágica que su propiedad comportaba. La posesión de estos objetos-amuleto significaba pues, probablemente, una suerte de transferencia de las virtudes del objeto hacia su dueño. El proceso de reducción de los objetos a símbolos comenzó probablemente en el Paleolítico.

Pero, en realidad, se desconoce el significado que tenía para el hombre la acumulación de piedras, conchas u otro tipo de enseres. Posiblemente, estos objetos tenían aparte de un carácter funcional una finalidad simbólica relacionada con su entorno.

Si los rituales funerarios expresan y reflejan una parcela de la estética de los primeros *Homo sapiens sapiens*, las manifestaciones artísticas completan el cuadro cultural y religioso-espiritual de esos antepasados. Sobre el arte parietal del Paleolítico superior se ha derramado grandes cantidades de tinta, muy en especial en lo que concierne a su interpretación y significado, con opiniones muy distintas y, a veces, hasta contradictorias.

André Leroi-Gourhan, en su libro *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal*, efectúa la siguiente reflexión: «El arte parietal de las cavernas ofrece una particularidad excepcional: sus obras permanecen allí donde su autor las ha realizado en condiciones de conservación a menudo buenas y, a veces, milagrosas. Las figuras grabadas, esculpidas o pintadas han querido significar algo, incluso cuando parecen haber sido realizadas sin orden aparente. La simple

consideración de muchos conjuntos parietales da la impresión de que, ante unos interrogantes correctamente planteados, surgiría claramente el significado de los conjuntos de figuras.

Estas reflexiones son válidas para las figuras de animales, y también ocurre lo mismo con los signos que se encuentran en casi todas las cavernas decoradas, en forma más o menos desarrollada y en número variable. Unos «conjuntos» de signos, como los de Lascaux, Cougnac, El Castillo y La Pasiega, indican que quienes los realizaron, habían tenido la intención de comunicar algo.»

El descubrimiento del arte prehistórico: el problema de la autenticidad

El descubrimiento del arte prehistórico es bastante reciente, se remonta al siglo XIX, coincidiendo con el nacimiento de la Prehistoria como ciencia.

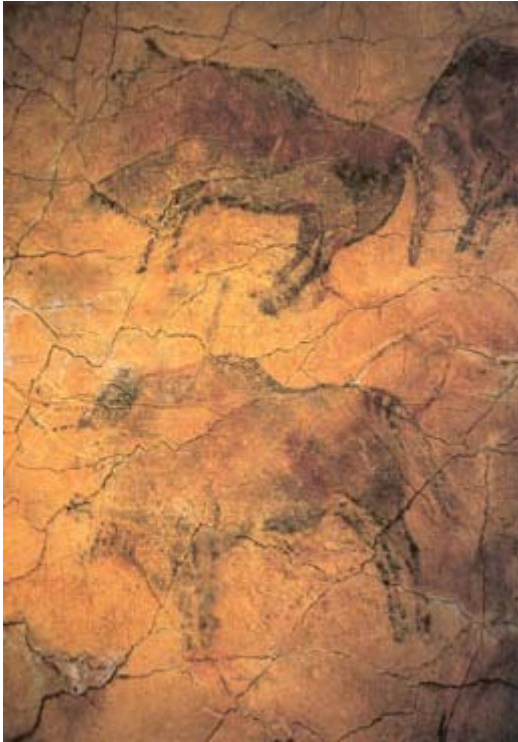
Al enfrentarse en la actualidad al arte paleolítico se puede sentir una mayor o menor admiración por él, pero se acepta su antigüedad y autenticidad. Sin embargo, no siempre ha sido así. El primer hallazgo de arte parietal, acaecido en 1879, la cueva de Altamira (Cantabria, España), no sólo fue puesto en tela de juicio, sino que a su descubridor se le tachó de falsario. Algunos de los objetos de arte mueble se consideraron falsificaciones o realizaciones contemporáneas.

La negación de la autenticidad de estos hallazgos se fundamentaba en que era inadmisibles que aquellos primitivos pudieran haber tenido una tecnología o una habilidad que les permitiese realizar esas obras.

Se adujo que, al carecer de sistemas «modernos» de iluminación, era imposible que hubiesen pintado en la oscuridad de las cavernas y que las pinturas, grabados y esculturas estaban demasiado bien hechos para ser de aquellos tiempos. Lógicamente, si se dudaba de la contemporaneidad del hombre y el mamut, ¿cómo admitir la autoría de unas pinturas o grabados realizados con semejante maestría? Posteriores descubrimientos en cuevas que habían estado selladas durante miles de años por derrumbes, o en estratos arqueológicos intactos, hicieron que la opinión variara y se reconociese la autenticidad y antigüedad de las primeras manifestaciones artísticas del ser humano.



Dos bisontes de la Gran Sala de Altamira



Bisontes de las cuevas de Altamira (España)

El significado del arte paleolítico

Análisis del arte parietal: distribución y soportes

Se ha dicho que el arte parietal del Paleolítico superior responde a creencias totémicas y que los animales representados son el tótem protector del grupo. Se habla de ritos de fertilidad que propiciarían, pintándolos, la reproducción y abundancia de los animales. La magia simpática, que permite al cazador cobrar la pieza que pinta y que así, en cierto modo, «adquiere» previamente, es otra de las interpretaciones propuestas. También se ofrece como teoría el simbolismo de los animales

figurados, que representan el principio femenino o masculino, según de qué especie se trate. En realidad, se puede decir que hay casi tantas opiniones como investigadores del tema.

Lo que resulta indudable es que el arte parietal debió tener alguna relación con la espiritualidad. Su situación en zonas muy profundas de las cuevas, en las cuales normalmente no se habitaba, con figuras tanto en los techos como en las paredes, en recovecos o nichos naturales poco accesibles, impide pensar que fueran «galerías de arte» en el actual sentido del término. Todos los autores están de acuerdo en considerar estas cuevas con pinturas como santuarios, aunque no se pueda dar una explicación de por qué o para qué pintaron esas auténticas obras maestras, en las que se aprecia una cuidadosa observación del modelo hasta en los más mínimos detalles.

Todos los autores coinciden en dividir el conjunto de obras artísticas del Paleolítico superior en dos grandes apartados: el que comprende las manifestaciones realizadas en las paredes, techos y suelos de las cuevas -el arte parietal- y el que engloba, además de plaquetas de piedra, los objetos de pequeño tamaño, en hueso, asta, marfil o piedra -el arte mueble o mobiliario-.

Análisis del arte parietal: distribución y soportes

En el análisis del arte parietal deben considerarse algunos aspectos básicos como el lugar donde se hallan las manifestaciones artísticas, el soporte

sobre el que se han realizado o, entre otros aspectos, el modo en el que se distribuyen o agrupan las pinturas. En este sentido son significativas las palabras de Leroi-Gourhan: «La lectura de las paredes decoradas ha sido ignorada durante mucho tiempo, limitándose a la identificación de los animales figurados y a algunas reflexiones en torno a la magia de caza del hombre prehistórico. [...] La búsqueda, para un grupo de figuras, de la intencionalidad del ejecutante es indispensable. A menudo, es preciso empezar por un inventario completo de los temas figurados (animales, seres humanos y signos), acompañado de un plano de la cueva y de la situación de cada una de las figuras. Es necesario comprobar y darse cuenta de las relaciones de distancia entre las figuras y su situación con respecto a la distribución de las superficies vacías. Siempre es útil buscar la concordancia entre las imágenes y la conformación del soporte.»

Las técnicas artísticas del paleolítico: pintura, grabado y relieve

Los sistemas empleados en las representaciones parietales, y en gran parte del arte mobiliario, no fueron muchos.

En primer lugar está la pintura. Usando colores naturales, extraídos de tierras y arcillas, y aglutinantes como la sangre o la grasa animal, llegaron a conseguir una policromía bastante amplia, a pesar de que nunca se emplearon los colores azules y verdes. La gama cromática

comprende las tonalidades marrones, amarillas, rojas y negras y, excepcionalmente, el color blanco.

La impregnación del color se lleva a cabo con pinceles, más o menos toscos, o bien soplando el color sobre el soporte -las paredes rocosas- que previamente había recibido una capa de aglutinante. También se empleó el tampón (o muñequilla), mojado en el pigmento.

El grabado es igualmente abundante. Más frecuente en el arte mueble, cuando aparece en el parietal suele encontrarse en las zonas más próximas a la entrada de las cavernas.

En ocasiones, el grabado se une a la pintura para reforzar algunos detalles. Las incisiones, más o menos profundas y anchas, se efectuaban con buriles. En muchos casos se trata de líneas tan finas que sólo resultan visibles con luz rasante, mientras que otras veces son surcos gruesos y profundos. En este apartado se incluyen también los grabados hechos con los dedos sobre el barro o la arcilla húmeda.

Las representaciones en relieve son más corrientes en el arte mueble que en el parietal, pero también se dan en este último caso. Mientras que en el primero se manifiestan como pequeñas figuras que rematan útiles de hueso o, incluso, esculturas en bulto redondo, en el parietal suelen ser bajorrelieves.

En más de un caso se ha aprovechado un relieve natural de la roca, retocándolo más o menos, para dar volumen a una figuración animal.

Esporádicamente, aparecen figuras modeladas en arcilla, pero los ejemplos son muy escasos.

Es corriente también encontrar la denominada «perspectiva torcida» en las figuras de animales. Consiste en que el cuerpo está visto de perfil, pero algunos detalles, como por ejemplo ocurre con la cornamenta o las pezuñas, se presentan como vistos de frente.

Tampoco son raras las pinturas en las que se realizan superposiciones o «reconversiones» de un animal en otro de distinta especie. La escala empleada en las representaciones varía mucho. Hay figuras de tamaño natural; algunas mucho mayores; otras, muchísimo más pequeñas. Incluso en un mismo panel se pueden encontrar distintas escalas.

La representación de animales durante el Paleolítico

Los animales fueron los modelos favoritos de estos artistas, pero también aparecen signos y, en menor medida, representaciones humanas. No hay paisaje de fondo y, aunque las agrupaciones de animales pueden parecer caprichosas, en realidad éstas responden a una composición estudiada y preestablecida, tal como lo confirman los estudios de los prehistoriadores de prestigio internacional.

Aislados o en grupo, estáticos o en movimiento, pastando o huyendo, sanos o heridos, los animales son muy abundantes tanto en el arte mueble como en el parietal. Bisontes, caballos, ciervos y jabalíes

son los más frecuentes; algo menos los renos, elefantes, rinocerontes y osos, y muy poco los peces, reptiles y aves. Los sistemas de representación son variados y van de la simple silueta inacabada, con el dibujo de la cabeza y el lomo únicamente, hasta las «figuras cerradas» con el interior policromo. La gran expresividad en las posturas y gestos revela el dominio de la línea.

No se conoce con certeza de qué dependen los criterios con los que fueron seleccionadas las especies de animales representadas en las paredes de las cuevas.

Probablemente, no todas las representaciones responden a la necesidad de buscar alimento. Sin duda, la opción de pintar a uno u otro animal debió corresponder a una necesidad simbólica más amplia y compleja.

El antecedente del actual caballo es la figura más representada. Se han hallado restos óseos de estos animales en importantes yacimientos arqueológicos y hay representaciones de caballos en casi todas las cuevas.

Estas manifestaciones artísticas muestran obvias diferencias con el caballo actual, que es más esbelto y no tiene pelo abundante. Quizás uno de los más bellos ejemplares se encuentra grabado en la roca del abrigo de Commarque (Dordoña, Francia). En este abrigo existe un gran relieve que reproduce la cabeza de un caballo, que mide casi dos metros. El relieve sobresale mediante unas incisiones sutiles

que marcan los rasgos mínimos para que la figura emerja de la pared.

El bisonte sigue al caballo en cuanto al número de representaciones. Destacan los famosos ejemplares de bisontes de la cueva de Altamira (Cantabria, España).

Otro bóvido muy representado es el uro o toro salvaje, de enormes volúmenes y oscuro pelaje, en contraste con las vacas, más pequeñas y de cromatismo más claro. Los ejemplares más gráciles se encuentran en la cueva de Lascaux (Montignac, Francia).

La cabra montesa aparece con frecuencia en el arte rupestre. En Francia, hay representaciones pictóricas en Pair-non-Pair y en la cueva de Ebbou (Ardeche, Francia). En la península Ibérica también existen significativos ejemplares en la cueva de El Castillo (Cantabria, España).

El reno es el animal del que suelen hallarse mayor número de huesos en los yacimientos arqueológicos, de ahí que el Paleolítico se denomine también «Edad del Reno». Las astas de este animal se utilizaban frecuentemente para la fabricación de herramientas, que solían decorarse con grabados. Las reproducciones de ciervos con exageradas cornamentas son típicas de la zona del mar Cantábrico. En la cueva de Lascaux, en Montignac (Dordoña, Francia), hay numerosas figuras de ellos. Representaciones de hembras se encuentran en el abrigo de Ebbou (Ardeche, Francia) con formas esquemáticas labradas en la roca, que describen la

silueta con unas simples líneas rectas. El mamut es otro de los animales típicamente prehistórico por sus enormes defensas en forma de colmillos curvados. Cuando se pensaba que el mamut apenas estaba representado en el arte paleolítico, se halló en la cueva de Rouffignac (Dordoña, Francia) más de un centenar de ejemplares, realizados en trazos negros de gran soltura. Los peces, en cambio, suelen por lo general representarse en el arte mobiliar.



Cabeza de caballo relinchante hallada en Mas d'Azil (Francia)

La pintura de signos y formas abstractas en el Paleolítico

La abstracción nace en el mismo momento en el que comienza el arte como forma diferenciada y complementaria de la representación simbólica figurativa. Los signos, de difícil y discutible

interpretación, con formas muy variadas, creando conjuntos homogéneos o mezclados con animales o seres humanos, ofrecen un variado repertorio gráfico: puntuaciones en serie, líneas cortas verticales u oblicuas, rectángulos con cuadrículas en su interior (tectiformes), óvalos abiertos o cerrados, con una línea central en el sentido del eje máximo (vulvas), etcétera. Si en el caso de los animales se ignora el porqué de las representaciones, en el de los signos el problema es aún mayor, pues su esquematismo y su abstracción, son tales que su significado se nos escapa.

En las dos grutas más significativas del arte paleolítico (Lascaux y Altamira, situadas en Francia y España, respectivamente) hay símbolos geométricos trazados en rojo, junto a figuras de animales. Abundan, sobre todo, las líneas paralelas, que se entrecruzan formando cuadrículas, y las formas circulares.

En España, aparecen signos y formas abstractas en las cuevas de la zona del Cantábrico como en El Castillo, Las Chimeneas, La Pasiega y en el sur de la península Ibérica, en La Pileta (Málaga), donde hay un verdadero muestrario de líneas curvilíneas, redondas y serpentiformes, que recuerdan los dibujos del pintor contemporáneo Joan Miró.

El investigador A. Leroi-Gourhan cree que estas imágenes abstractas forman parte de un plan concreto de organización de los símbolos que tienen una función ritual-mágica. Reduce los signos a dos categorías: la masculina o la femenina. Según esta interpretación serían pues formas sustitutorias de la

representación de los órganos sexuales. Existe, además, otro tipo de abstracción al que se llega como culminación de un proceso de síntesis figurativa, eliminando los detalles no significativos de aquello que se quiere representar.

Una serie de pequeños guijarros encontrados en Abri Murat (Lot, Francia) muestran el resultado de este procedimiento. En uno de ellos la forma de una cabra corriendo se ha reducido a simples líneas entre las que se puede reconocer los cuernos y los trazos alargados que señalan las patas extendidas.

La pintura paleolítica de figuras humanas

Las «venus» paleolíticas

Representaciones humanas en los relieves: la Venus de Laussel

Las manos pintadas: positivos y negativos

Los triángulos púbicos

Figuras híbridas

Figuras transparentes

Figuras superpuestas

El conjunto de las representaciones humanas es el más escaso dentro de este arte. Sólo aparecen seres humanos realizados por medio de grabado o de figuras de bulto redondo -rarísima vez en pintura- y con menos realismo que los animales. Tanto las figuras masculinas como las femeninas aparecen desnudas, aunque en alguna ocasión estas últimas presentan algún tipo de ornamento personal. Mientras que en las masculinas se han señalado los rasgos faciales (ojos, boca), es muy

raro en las femeninas: sólo la cabecita de la *Venus de Brassempouy* (Grotte du Pape, Brassempouy, Francia) muestra la nariz y las cejas

Las «venus» paleolíticas

Las representaciones femeninas constituyen el grupo de las denominadas «venus», aunque su anatomía diste un tanto de ser el prototipo de la esbeltez. Estas mujeres, grabadas o esculpidas, tienen muy desarrollados los pechos y las nalgas, mientras, en comparación, la cabeza, brazos y también piernas resultan delgadísimos. Los ejemplos de «venus» son muy numerosos en Eurasia durante el Perigordense. Estas estatuillas de marfil o de piedra, que a veces son tan esquemáticas que son reducidas a dos triángulos opuestos, se encuentran desde Siberia a Francia.

Representaciones humanas en los relieves: la Venus de Laussel

Las incisiones de figuras labradas sobre la roca muestran los primeros intentos de representar en bajorrelieves el cuerpo humano. Estos relieves han sido interpretados como símbolos de fertilidad. Quizás los de mayor significación por su calidad plástica sean los encontrados en Laussel (Dordoña, Francia), un hombre y una mujer labrados sobre roca caliza. Para el modelado del cuerpo femenino de la denominada *Venus de Laussel* (Museo de Saint-Germain-en-Laye, París) se aprovechó la curvatura natural de la roca, haciendo coincidir la zona del vientre con la concavidad de la pared

rocosa, quedando así éste extraordinariamente acentuado.

La figura reproduce la tipología frontal, común a las estatuillas de «venus», esto es, se exagera la representación volumétrica de la pelvis en desarrollo lateral. La mujer tiene un brazo levantado hacia arriba, sosteniendo un cuerno, mientras la cabeza gira hacia ese punto, cayendo el pelo hacia el lado contrario. El otro brazo descansa sobre el vientre señalando la zona púbica. La presencia del cuerno redunda en la significación de la «venus» como representación simbólica de la fertilidad. La cornamenta, forma fragmentaria por la que se alude a la totalidad del animal -garantía de la abundancia de alimento-, adquiere así una significación precisa. El tronco está bien definido con senos grandes y caídos, el vientre es abultado y las piernas se adelgazan hasta llegar a unos pies reducidos al máximo, apenas unos apéndices indeterminados.

Pese a su posición frontal, la cabeza de perfil, sin rasgos faciales -lo que indica ausencia de individualización- otorga algo de movimiento a la figura.

En el mismo abrigo que acoge la *Venus de Laussel* se halla un bajorrelieve que representa una figura masculina. Las extremidades inferiores están de perfil, mientras la parte superior del tronco aparece girada de frente con el hombro izquierdo hacia adelante y el brazo levantado. Esta conjugación de diferentes puntos de vista plasma el interés por mostrar el cuerpo desde la forma más completa posible.

Las manos pintadas: positivos y negativos

Además de las figuras de hombres y mujeres, aparecen representaciones de manos pintadas. Es frecuente que éstas tengan el dedo anular o el medio más corto de lo debido, por lo que se ha hablado de mutilaciones rituales, cosa que está por demostrar.

Desde épocas tempranas, ya en el Auriñaciense, aparecen las primeras huellas de manos en las paredes de las cuevas de toda el área pirenaica. Hay numerosos ejemplos de impresiones hechas con los dedos en forma de líneas más o menos paralelas. Sin embargo, estos trazos son escasos si se comparan con la cantidad existente de impresiones de manos en color.

Se han encontrado abundantes representaciones de manos, realizadas en colores rojo y negro, sin que se conozca el significado de la variación del color. Estas representaciones están hechas mediante dos métodos diferentes: unas realizadas mediante la difusión de la pintura a través de una caña -utilizada a modo de rústico aerógrafo- y empleando de plantilla la propia mano. El resultado obtenido es la impresión en negativo de la mano que queda silueteada con un halo de pintura de límites imprecisos. Otras, por el contrario, se obtienen mediante la huella de la mano impregnada de pintura y presionada sobre la roca, proporcionando una imagen en positivo de la misma.

Son más abundantes las manos en negativo que en positivo; así mismo, es más abundante la representación de la mano izquierda que la de la derecha.

Las manos se distribuyen a lo largo de las paredes de las cuevas a modo de frisos, en grupos o aisladas. Los ejemplos de formas aisladas, como ocurre en Gargas (Pirineo francés) o en la cueva de El Castillo (Cantabria, España), adquieren una impresionante fuerza mágica y, por supuesto, evocadora.

Los triángulos púbicos

Durante todo el período auriñacoperigordense hay representaciones de vulvas, como abstracción máxima del órgano femenino reproductor. Inscritas en la figura femenina, el triángulo púbico aparece muy acentuado en las «venus» auriñacoperigordenses y, posteriormente, en los bajorrelieves magdalenenses. Al igual que las manos, las vulvas aparecen grabadas sobre rocas o pintadas, aisladamente o en compañía de otros símbolos o signos abstractos. En el abrigo de Le Ferrassie y en el Abri Castanet (Dordoña), ambos en Francia, se hallan algunos ejemplos. Son vulvas aisladas grabadas en piedra. Un caso singular es el de la cueva de Tito Bustillo (Asturias, España), donde hay un conjunto pictórico denominado «santuario de las vulvas».

Las representaciones de vulvas ofrecen una amplia tipología que evoluciona desde un contexto

figurativo naturalista, inscritas en los cuerpos femeninos de los relieves de La Magdeleine y Laussel (Dordoña, Francia), hasta la máxima abstracción como símbolo aislado en las pinturas rojas de Tito Bustillo (Asturias, España).

Figuras híbridas

Las figuras híbridas son, en su mayoría, pinturas parietales que se hallan en las profundidades de las cavernas. En menor cantidad se encuentran grabadas mediante incisión sobre objetos de uso cotidiano. Cronológicamente, aparecen en las épocas más antiguas del Paleolítico superior, durante la etapa auriñacoperigordienne, prolongándose hasta el Magdaleniense. Las figuras híbridas están formadas por la fusión de rasgos humanos y rasgos animales. El resultado es una imagen de carácter híbrido y aspecto grotesco. Estas figuras están ejecutadas de un modo descuidado y tosco, si se las compara con las representaciones animales de la misma época. Se observa, sobre todo, la inclinación a plasmar rostros indeterminados.

Hay numerosos ejemplares de figuras híbridas. Una de las más características se halla en el santuario de Trois-Frères (Ariège, Pirineo francés). Se trata de una figura que presenta extremidades humanas y numerosos rasgos animales. Tiene la cabeza barbada con cornamenta de reno y ojos de lechuza, hocico de felino, cola de caballo y sexo de forma humana pero ubicado en el mismo lugar que el de los felinos. La posición destacada de esta figura

sobre el resto de las representaciones de animales de la misma cueva es elocuente. Ello permite afirmar que se le otorgó, respecto a las otras pinturas representadas, un rango superior.

Otro ejemplar relevante se encuentra en Lascaux, en Montignac (Dordoña, Francia), situado en la profundidad de la cueva. Es una imagen curiosa, pues reproduce una escena, lo cual no suele ocurrir en el arte paleolítico. Representa a un hombre itifálico con cabeza de pájaro. La representación es absolutamente esquemática y se reduce a un tronco alargado con las extremidades en forma de palos acabados en líneas. Contrasta con el bisonte que hay al lado, porque en éste se diferencia el pelaje y se capta la masa volumétrica expresada a través del contorno. El animal se desploma herido con el vientre abultado ante el hombre. Este acusado contraste entre la figura humana y la animal será constante a lo largo de todo el Paleolítico. La escena ha sido interpretada como un ritual mágico.

Se cree que estas extrañas imágenes son personas ataviadas con máscaras y atributos animales, que se encuentran equipadas para realizar ceremonias rituales. Representan al chamán de la tribu, un intermediario entre las fuerzas ocultas de la naturaleza y los hombres. Se consideraba, probablemente, que este personaje estaba dotado de unos poderes fuera de lo común, que le permitían establecer la necesaria comunicación con las energías -invisibles para el hombre- que rigen el universo.

A través del chamán se debía mantener la armonía que garantizaba la pervivencia del grupo. Las ceremonias también tenían relación con la caza.

Figuras transparentes

Uno de los rasgos que se reiteran en las representaciones paleolíticas es el uso de la transparencia. Así, es posible observar el interior de los cuerpos de los animales, como si no hubiese densidad corpórea. No hay una explicación clara para la interpretación de esta práctica, pero debe relacionarse, posiblemente, con la magia del cazador. Se pintan pues los órganos vitales para que el cazador tenga acceso a ellos. Es, simplemente, una forma de garantizar el dominio sobre el animal. En la cueva de El Pindal (Asturias, España) hay un mamut silueteado con un corazón pintado en el interior. En la cueva de Niaux (Pirineo francés) hay un bisonte silueteado en negro, que presenta las mismas características. El animal tiene dibujadas varias flechas en el interior del cuerpo que indican los lugares en los que ha sido herido.

Figuras superpuestas

Las cuevas donde se encuentran las pinturas no eran los espacios destinados a la vida cotidiana del hombre. Las representaciones se hallan a menudo en lugares inaccesibles que cumplían la función de santuarios. Son, por lo general, las zonas más oscuras y recónditas de las cuevas. Por ello es habitual encontrar superposiciones de figuras en los mismos lugares. Obedecía a la creencia de que ciertos espacios poseían mayor fuerza mágica que

otros y, por lo tanto, se volvía a recurrir una y otra vez a los mismos emplazamientos. En la cueva de Font-de-Gaume (Dordoña, Francia) se hallan figuras de animales incisas y pintadas que pertenecen a épocas diversas, desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense. Muy cerca de este abrigo, en la cueva de La Mouthe, numerosas superposiciones de figuras, líneas y raspados, forman una compleja maraña que dificulta la visión nítida de las figuras. En la cueva de Trois-Frères (Ariège, Pirineo francés) la imbricación de bisontes, renos, felinos, caballos y figuras antropomorfas delata la impronta dejada por sucesivos pintores. Las numerosas figuras superpuestas que se encuentran en Lascaux, en Montignac (Dordoña, Francia), son fácilmente reconocibles por el contraste de tamaño que hay entre ellas. Así, entre los enormes bóvidos destaca un rebaño de ciervos de la etapa auriñacoperigordienne.



Venus de Laussel o *Dama del cuerno* (Museo de Aquitania, Burdeos)

El Homo sapiens y el arte rupestre

En el Paleolítico superior hacia el 30.000 a.C. el *Homo sapiens sapiens*, antecedente directo del hombre actual, irrumpió en la Prehistoria, alcanzando pronto una serie de grandes logros técnicos, así como artísticos (arte rupestre y mobiliario) y espirituales (ritos funerarios). El arte prehistórico -difícil, sin lugar a dudas, de comprender y valorar adecuadamente- pone además de manifiesto el dominio de una compleja habilidad artística y también de un extraordinario y desarrollado sentido estético. De ahí el que se pusiese en tela de juicio el primer hallazgo de arte rupestre y de que se tratase a su descubridor de falsario. Obviamente, costaba de admitir a fines del siglo XIX que el hombre prehistórico fuese el autor de obras artísticas de tal calidad. El Paleolítico superior se subdivide en tres grandes períodos: auriñacoperigordense, solutrense y magdalenense.

El arte rupestre del período auriñacoperigordense

El arte parietal de la cueva de Lascaux

A lo largo del ciclo auriñacoperigordense (30000-25000 a.C.) se produce un progresivo dominio del dibujo en formas que sintetizan el contorno de los animales con específicas características expresivas. Es el momento de máxima expansión del arte paleolítico, extendiéndose en Europa desde las zonas siberianas más orientales hasta el Mediterráneo.

En el Auriñaciense las primeras representaciones de animales consisten en dibujos de siluetas. Algunas partes del contorno se realizaron de un sólo trazo, imprimiendo las huellas de los dedos sobre la arcilla blanda. En un principio siguen direcciones al azar hasta que comienzan a regularizarse formando meandros o círculos. En una de las galerías de la cueva de Altamira (Cantabria, España) se aprecia un conjunto de líneas muy largas -llegan a los seis metros- en las que todavía no hay una forma definida. De estas improntas se han encontrado restos en numerosas cuevas, entre las que se puede citar Gargas (Pirineo francés), Pech-Merle (Lot, Francia) o La Pileta (Málaga, España). El hombre auriñaciense debió de observar que era sencillo deslizar las manos en la dúctil arcilla y que podía repetir el gesto con una intención concreta hasta obtener una silueta reconocible: son los primeros

contornos de figuras de animales. Uno de los ejemplares más significativos se halla en la *Sala de los Jeroglíficos* de Pech-Merle (Lot, Francia), en la que se representó un reno de enormes dimensiones. Se ha omitido cualquier detalle de la figura para destacar el contorno del cuerpo del que sobresale el asta que es tan grande como el tronco del mamífero. Superpuestos al animal hay surcos verticales que forman un numeroso conjunto de líneas.

Es habitual la combinación de figuras animales y trazos lineales, como se aprecia en una de las galerías de la cueva de Altamira (Cantabria, España), en la que una cabeza de cierva presenta numerosas líneas sinuosas superpuestas. Se desconoce si éstas obedecen a un significado simbólico o si bien se tratan de bocetos sobre la arcilla blanda.

En ocasiones, se emplea la misma arcilla fresca de las paredes de las cuevas como materia pictórica. En la cueva de La Baume-Latrone (sur de Francia) se hallan unas figuras de elefantes trazadas con este material, mezcladas con meandros lineales. Más tarde aparecerían los contornos incisivos completos, aunque burdos y gruesos. Tal es el caso de Belcaire (Dordoña, Francia) en el que una figura, de la que no se puede reconocer el animal representado, está grabada toscamente con surcos profundos sobre piedra caliza. Esta fase se prolonga y relaciona con el Perigordense, momento en el cual las representaciones plasman los rasgos indispensables de las figuras. Es característica de este momento la llamada «perspectiva torcida». Un

ejemplo muy significativo se encuentra en el abrigo de Pech-Merle (Lot, Francia), donde se reproduce una silueta de toro con los cuernos formando casi un círculo completo. De esta forma se acentúa la cornamenta al máximo, sin omitir ninguna de sus astas. En la cueva de La Mouthe (Dordoña, Francia) se halla otro ejemplar, un pequeño bisonte inciso con trazos muy bien definidos, que se representa siguiendo el mismo esquema de cuerpo y cabeza de perfil, cornamenta y ojo de frente. Otro ejemplo que incluye una variación en la cornamenta se encuentra en la cueva de La Clotilde (Cantabria, España). Se trata de un bóvido sobre arcilla en el que las astas están reproducidas de frente y en proyección hacia adelante formando un ángulo de 45°. Este modo de representación se conoce como «perspectiva oblicua» o «semitorcida». Es un recurso expresivo frecuente, que se aplica en períodos posteriores en numerosas pinturas de cuevas tan significativas como las de Pech-Merle (Lot, Francia) o Lascaux en Montignac (Dordoña, Francia).

También en este momento hace su aparición el uso del color, utilizado para marcar manos, así como puntos gruesos que se estampan sobre las rocas con la ayuda de tampones. En la cueva de Gargas (Pirineo francés) se hallan unas manos impresas en rojo, consideradas unas de las más antiguas del arte paleolítico. En el santuario de Le Combet, dentro de la galería de Pech-Merle (Lot, Francia) se aprecian puntos rojos inscritos dentro y fuera de los contornos de figuras de animales. Con la técnica del tampón se llegaría más tarde a trazar la silueta

completa de figuras, tal como puede apreciarse en la cierva de contorno rojo en el abrigo de Covalanas (Cantabria, España).

El arte parietal de la cueva de Lascaux

Las pinturas más representativas de este período se encuentran en la cueva de Lascaux, en el municipio francés de Montignac (Dordoña, Francia), que es un verdadero templo del arte paleolítico. Se trata de un complejo de diversas galerías en las que se encuentra un numeroso repertorio de figuras - alrededor de quinientas- formando un cosmos en el que están representados animales pertenecientes a diferentes épocas. Las figuras, de distintos tamaños, se superponen.

En la *Sala de los Toros* hay cuatro figuras monumentales -alguna sobrepasa los cinco metros- trazadas con un grueso perfil negro en combinación con zonas del cuerpo cubiertas por manchas rojas, pardas o negras difuminadas. Para la representación de las cabezas se ha empleado la «perspectiva semitorcida». El volumen del animal se acentúa en la parte delantera y las patas parecen cortas en relación al cuerpo, lo que produce una sensación de pesadez en las figuras. Estos toros colosales expresan, mejor que ningún otro ejemplo, el propósito del arte paleolítico de que cada una de las figuras se imponga con independencia del resto del conjunto.



Pintura de un hombre con cabeza de pájaro junto a un bisonte y un pájaro encontrada en el pozo de la cueva de Lascaux (Francia)



Detalle de la sala principal de la cueva de Lascaux, Francia, donde se observa un grupo de ciervos



Pintura rupestre de un caballo en la cueva de Montignac (Francia)



Detalle de una pintura rupestre de la cueva de Lascaux (Francia)

Los relieves del período solutense

El Solutense (25.000-15.000 a.C.) es un período dominado por el altorrelieve realizado con la técnica del rehundido. Los relieves no se independizan nunca del soporte rocoso, por lo que no alcanzan el bulto redondo. Para esculpirlos se aprovechan las protuberancias naturales de la roca, eliminando la parte del saliente rocoso que distorsiona la silueta del animal. Dicho de otro modo, la morfología del animal que se quiere representar está ya implícita en el muro de la cueva. Los efectos de luz y sombra potencian además la individualización de la imagen haciendo que ésta sobresalga de la pared.

La cultura solutrense coincide con el perfeccionamiento de los utensilios de piedra. Fue entonces cuando se fabricaron herramientas con las que se consiguió acentuar los volúmenes de los relieves y remarcar los detalles.

Las principales manifestaciones artísticas de este período se encuentran en Francia, como los bloques de piedra que representan bovinos (vacas en este caso) del abrigo Le Fourneau du Diable, en el valle del Baume, cerca de Dordoña. Entre el conjunto de las representaciones destaca una vaca preñada, cuyo modelado resalta las extremidades inferiores y la zona más voluminosa del vientre. El labrado acentúa las zonas de luz y sombra, individualizando así la figura.

La culminación de la pintura rupestre: el período magdaleniense

El Magdaleniense reciente

El Magdaleniense medio

La cueva de Altamira o el esplendor del arte magdaleniense

El Magdaleniense tardío

El Magdaleniense (15.000-10.000 a.C.) es la última fase del arte paleolítico y supone la culminación de este proceso. En este período se realizan las representaciones de mayor realismo. Además, los objetos de arte mobiliario en hueso y marfil se multiplican y se decoran con dibujos incisos de gran

variedad temática. A pesar de haberse encontrado muestras de arte magdalenense en toda Europa, los hallazgos se concentran en el sudoeste de Francia, en el noroeste de España -en la cornisa Cantábrica- y en algunos puntos del Pirineo vasconavarro y central. Se puede, pues, hablar de arte «francocantábrico» como sinónimo de arte magdalenense. En Francia la agrupación más importante de cuevas se halla en la región de Dordoña-Vézère. Entre ellas Lascaux está considerada una de las más significativas por el número y calidad de las representaciones, que abarcan diferentes épocas. Otro abrigo importante es el de Cap Blanc, en el que se encuentran relieves magdalenenses de caballos organizados en un gran friso. En el santuario de Laussel (Dordoña, Francia) están los relieves con representaciones humanas más característicos de todo el arte prehistórico. Font-de-Gaume (Dordoña, Francia) tiene también numerosas obras de varios períodos del Paleolítico con representaciones superpuestas de diversos animales.

Por último, en Les Combarelles, una cueva formada por dos estrechas galerías, se halla uno de los grabados más hermosos del arte paleolítico.

En el núcleo del Pirineo francés, el número de cuevas es menor. Son representativas la de Gargas, en la que se encuentra un numeroso grupo de marcas de manos infantiles, y la de Trois-Frères (Ariège, Francia), un laberinto de galerías en el que abundan los grabados de animales. Las representaciones más célebres son dos figuras antropomorfas de hechiceros. En otro santuario, Le

Tuc-d'Audoubert (Ariège), se hallan unas figuras de bisontes moldeadas en arcilla, único ejemplo de esta técnica. En la cordillera Cantábrica (España) el protagonismo de Altamira (Cantabria) eclipsa los logros de las otras cuevas, pues se trata de la más significativa del arte paleolítico de la península Ibérica. Contiene figuras de diferentes épocas, entre ellas los bisontes policromos que son los animales que mejor muestran el alto grado de verismo alcanzado durante el Magdalenense.

Las figuras están pintadas aprovechando las protuberancias rocosas para acentuar la sensación de volumen. En el abrigo de la cueva de El Castillo (Cantabria, España) también las figuras policromas son las más significativas, además de los símbolos abstractos. Hornos de la Peña concentra numerosos grabados de diferentes épocas, desde el Auriñaciense hasta el Magdalenense. Otras cuevas completan el repertorio, entre ellas La Pasiega y también La Clotilde.

El Magdalenense reciente

La primera etapa magdalenense está considerada un período de formación, caracterizado por el rigor del movimiento y el contorno cerrado.

En Pech-Merle (Lot, Francia) un dibujo de bisonte con incisiones en algunas zonas representa al animal en actitud de embestir. El silueteado seguro de la figura acentúa las gibas en relación con la cabeza para reforzar la sensación de movimiento.

Abundan los dibujos lineales negros en otras cuevas como Altamira (Cantabria, España), El Castillo

(Cantabria, España), Le Portel (Ariège, Francia), Niaux (Pirineo francés) y Font-de-Gaume (Dordoña, Francia).

El Magdaleniense medio

El Magdaleniense medio corresponde a la fase que se considera el punto de inflexión en el que comienza la época de esplendor. En ella se llega a la máxima técnica en la modulación del contorno y la matización de la superficie cromática. Se consigue, así, un arte extraordinariamente naturalista.

La línea de la silueta se hace más gruesa tal como ilustran las figuras de las cuevas de Niaux (Pirineo francés) y Le Portel (Ariège, Francia), donde el contorno del bisonte está recorrido por un denso trazado en negro y reforzado con líneas grabadas sobre la roca en la zona del vientre y las patas. Una vez dominado por completo el dibujo del contorno, se añaden las cualidades expresivas del detalle. Ojos, pelos, pezuñas son representados con toda minuciosidad. Se añaden también pestañas a los ojos. En el *Salón Negro* de Niaux (Pirineo francés), los bisontes se representan con trazos negros sin ningún toque de color. Todos los pormenores de pezuñas y pelo están ejecutados con tal destreza que describen a la perfección la textura completa del pelaje de los animales.

El color, que ya había sido utilizado en el ciclo auriñacoperigordense como silueta rellena que delimita el contorno, se modula ahora internamente, diferenciando gran diversidad de tonos. Poco a poco, se abandona la «perspectiva

torcida» por una representación más naturalista, de mayor fidelidad a la realidad y añadiendo detalles (como, por ejemplo, el de los ojos de perfil).

La cueva de Altamira o el esplendor del arte magdalenense

La cueva de Altamira (Cantabria, España) agrupa la consecución de todos estos logros, hecho que la convierte en el cenit del arte paleolítico. En el techo de la sala mayor, recubierto de arcilla, emergen los bisontes policromos alternando con manchas planas rojas, de formas irregulares. El cromatismo se ha ampliado a ocres, rojos, pardos, amarillos y negros, que modulan las figuras limitadas por un contorno negro. La posición de los animales es variada, unos parecen estar recostados en actitud de reposo, otros parecen mugir o estar a punto de embestir. Es asombroso el aprovechamiento de las fisuras naturales de las paredes rocosas para remarcar zonas volumétricas de las figuras, aplicando apenas las manchas de color que permiten reconocerlas. Tal es el caso de los bisontes recostados con el cuerpo perfectamente circunscrito a los salientes del techo.

Sin duda, el mérito indiscutible de los pintores de Altamira fue aprovechar los salientes rocosos de la gruta para transformarlos en imágenes llenas de vida.

Otro de los importantes logros de este momento es, sin duda, que las figuras adquieren una precisión que las hace verosímiles. Los animales forman composiciones más complejas y aparecen organizaciones concretas como la sucesión de

elementos, a modo de friso, o el enfrentamiento entre dos animales como se aprecia en la cueva de Lascaux.

El Magdaleniense tardío

En el Magdaleniense final o tardío se añaden al contorno formas ornamentales que son los primeros síntomas de abstracción. En la cueva de La Pasiega (Cantabria, España), la silueta de un bisonte exagera la ondulación de la línea en el lomo, describiendo un par de gibas en un trazo sinuoso y suelto desde la cabeza hasta la cola. El contorno está interrumpido, a diferencia del silueteado cerrado de la etapa anterior. En la barba la línea dibuja un rizo que enlaza con la pata delantera. El cuarto trasero del animal se estiliza al máximo.

En la etapa final del Magdaleniense, la progresiva simplificación de formas dará lugar a representaciones simbólicas que se caracterizan por ser completamente abstractas.

Se multiplican los objetos de arte mobiliario en hueso grabado y los guijarros con formas incisas. En un grabado sobre asta de ciervo, encontrado en la cueva de El Pendo (Cantabria, España), la representación de un íbice se ha reducido a dos líneas que indican los cuernos.



Cierva de la cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria, España)

El arte mobiliario durante el Paleolítico

Los primeros objetos que el hombre paleolítico creó tuvieron una finalidad práctica. Se trataba de objetos de uso cotidiano, aunque en muchos casos se desconoce su utilidad. Estos objetos están decorados desde el Auriñaciense, pero es a partir del Magdaleniense cuando la ornamentación se generaliza. Realizados en hueso o marfil, destacan los perforadores, cuchillos, buriles, raspadores, arpones y agujas. Hay que mencionar los propulsores de azagayas, bastoncillos de asta de

reno con un gancho en un extremo, formado por una figura de animal, y una perforación oval en el otro. Destaca el caballo saltando, encontrado en el abrigo de Montastruc (Garona, Francia).



Figura de ciervo grabada en un bastón perforado (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)

El arte del Paleolítico al Neolítico

Cambios de orientación en el arte

Las manifestaciones artísticas del Paleolítico, que tanta calidad habían conseguido, no tuvieron continuación en el Epipaleolítico y el Mesolítico. En el Epipaleolítico europeo el arte resultó muy pobre y escaso. Se limitó a objetos de arte mobiliario (Aziliense, Maglemosiense), con la excepción de la zona mediterránea española, donde se desarrolló el segundo ciclo de arte parietal: el arte levantino. Así

mismo, fueron también importantes las pinturas del norte de África.

Los cambios climáticos que tuvieron lugar hace, aproximadamente, unos 10.000 años comportaron la modificación de las formas de vida conocidas hasta entonces. El retroceso de los glaciares y la estabilización de un clima mucho más benigno, influyó en la fauna y en la flora, así como en el comportamiento del hombre, que transformó sus hábitos y costumbres. Con el cambio climático desaparecieron algunas especies animales como el mamut, el reno o el bisonte, siendo habitual, a partir de entonces, la caza de jabalíes y ciervos. Sin embargo, el hecho más importante de este momento fue la progresiva adopción de la agricultura que comportó, a su vez, grandes cambios, tales como la sedentarización del hombre y la construcción de los primeros poblados.

Con la sedentarización y el urbanismo incipiente se desarrollaron nuevas técnicas como la producción de la cerámica y el tejido. Ambas tendrían una importancia decisiva para el ulterior desarrollo del arte. El hombre fue adoptando paulatinamente los recientes logros técnicos. No hubo pues una ruptura drástica con las formas de vida paleolíticas ni con sus últimas manifestaciones artísticas.

A las etapas epipaleolíticas y mesolíticas siguió el período denominado Neolítico, que significa época de la piedra nueva o pulimentada. Tiene sus orígenes en Asia Menor, a partir del 8000-7000 a.C., en la extensión que abarca desde Irán a Turquía. La difusión hacia otras áreas de Europa

tuvo lugar a lo largo de varios milenios. Ello significa que cuando el Neolítico fue definitivamente adoptado en todo el ámbito europeo, en Próximo Oriente y en el denominado Creciente Fértil (valle del Éufrates y del Tigris) ya se había entrado en la fase protohistórica e histórica (mediados del IV milenio a.C.), con el descubrimiento de la escritura. De ahí que deba considerarse el Neolítico una etapa histórica muy larga, en la que no se pueden establecer paralelismos cronológicos sino culturales, que hacen referencia a la adopción de un modo de vida y técnicas similares.

Cambios de orientación en el arte

Hacia el final del Magdalenense se intensifica la necesidad de captar la apariencia cambiante de las cosas a través de la representación del movimiento en las figuras y de la simplificación extrema de los trazos. En el arte parietal la continuidad de esta tradición se desarrolla en culturas asentadas en la zona oriental de la península Ibérica y en el norte de África. El arte peninsular -Mesolítico- se extiende desde el norte, Lleida, hasta el sur, Almería, y se fusiona posteriormente con la cultura neolítica.

Los grupos viven próximos al mar, lo que permite el intercambio con otras culturas lejanas del Norte de Europa y Asia Occidental. Se aprecia un verdadero cambio de intención en la imagen. Así, a la magia simbólica, propia del Paleolítico, se le suma ahora la necesidad de expresar lo que se vive cotidianamente. El arte sale de las cuevas, las representaciones ya no se encuentran ocultas en los lugares más recónditos de las cavernas sino

situadas en las zonas externas de los abrigos rocosos o bien al aire libre, en barrancos y acantilados.

Hasta entonces la figura humana no era habitual plasmarla en las representaciones pictóricas. Tampoco existía la narración. En este momento el hombre comienza a dominar el medio en el que vive y se siente protagonista. El motivo principal de las representaciones es el hombre social, inmerso en un marco de relaciones de caza, de guerra o de actividades agrícolas. No interesa pues tanto el hombre como individuo sino su pertenencia al grupo, es decir, la plasmación de las figuras dentro de un conjunto.

Con la domesticación los animales perderán su posición de majestad; el hombre se erige, entonces, centro y señor de la creación.

En las representaciones la figura animal suele estar sometida al hombre en las escenas de caza. Sin embargo, se mantiene el contraste formal entre la figura animal, naturalista y por lo tanto fiel a la realidad, y la humana, sometida a una extrema estilización geométrica.

Las particularidades del arte levantino durante el Neolítico

Un variadísimo repertorio de figuras (de animales y humanas), objetos, actitudes y escenas animan unas manifestaciones artísticas que resaltan por su dinamismo en las representaciones. Considerado inicialmente, cuando se descubrieron los primeros covachos pintados a principios del siglo XX, como

una provincia mediterránea del arte cantábrico, sus diferencias con éste eran lo suficientemente acusadas como para dudar del parentesco directo entre ambos. No es sólo una temática distinta, en la que la figura humana adquiere un protagonismo que nunca tuvo en el Paleolítico, sino también una manera totalmente distinta de representar escenas o actitudes.

Se utiliza, además, otra técnica, a base de tintas planas, que no dan relieve a la figura. El grabado está prácticamente ausente y las pinturas son monocromas. En las figuras más simples se combinan líneas verticales para el tronco con líneas oblicuas para los brazos y piernas. En otras ocasiones, el tronco se reduce a un triángulo o a una línea ondulada de los que se eliminan las extremidades. Las combinaciones más diversas son posibles en este arte que se lleva a cabo con una total libertad. Es, sin duda, otro arte.

Un problema es su cronología. Aunque se puede afirmar que pertenece, en parte, a las culturas de predadores, también es muy posible que perdurara hasta el Neolítico avanzado. Los distintos investigadores no han llegado a un acuerdo, salvo que debe situarse cronológicamente en época posglaciar. Por si fuera poco, al revés de lo que sucede en el Paleolítico, estas manifestaciones artísticas no se encuentran normalmente asociadas a estratos arqueológicos. Las covachas y abrigos rocosos en que aparecen carecen, por lo general, de relleno estratigráfico, con lo que su adjudicación a un momento dado es muy difícil. Por otra parte, la ausencia de arte mobiliario vinculado al parietal

impide establecer relaciones. Hay aún muchas cosas por dilucidar y aclarar respecto al arte levantino español.

Técnica, temática e interpretación del arte levantino

El arte levantino no se ejecuta en el interior de las cuevas sino en covachas de poca profundidad, casi al aire libre, en lugares de difícil acceso. Se utiliza un solo color para pintar, que puede ser rojo, anaranjado, negro o, pocas veces, blanco, siempre a base de tintas planas que nunca dan relieve mediante gradación de color. Las figuras son, en términos generales, más pequeñas que las del Paleolítico, presentan dinamismo y existen escenas propiamente dichas, en las que participan por igual animales y seres humanos. Estas representaciones tienen una interpretación más clara que en el arte paleolítico. En la mayoría de los casos se trata de una escena de caza al ojeo o al acecho, guerrera, de danza (¿ritual?), de recolección o de animales pastando, en la que la indumentaria permite diferenciar, en muchos casos, las figuras femeninas de las masculinas.

Los hombres, desnudos, con pantalón semicorto o con faldellín, suelen llevar adornos en la cabeza, posibles penachos de plumas, y en los brazos y piernas, a modo de brazaletes y tobilleras. A menudo, empuñan arcos y lanzas, llevando las flechas en la cintura. Las mujeres, casi siempre con el torso desnudo, portan largas faldas hasta los tobillos, y en las manos o brazos, posibles palos cavadores o cestos. Una de las pinturas más

conocidas se halla en Morella la Vella (Castellón, España). La escena muestra a un grupo de hombres en combate. Son figuras de tamaño diminuto en comparación con las monumentales composiciones paleolíticas.

Los cuerpos han quedado reducidos a líneas con la voluntad expresa de eliminar cualquier motivo que desvíe la atención de lo que se considera esencial, en este caso el relato de un acontecimiento. Los trazos rojos de las figuras definen, por lo tanto, con soltura la acción que se está llevando a cabo.

Además, la posición flexionada y en avance de una pierna en cada una de las figuras indica el instante de máxima tensión con el arco dispuesto a lanzar una flecha. En una escena de la Cova Remigia (Castellón, España) se representa la caza del jabalí. El medio de expresión que se ha empleado ya no es el contorno sino la mancha, también muy simplificada, pero dando importancia a lo que resulta más expresivo de un cuerpo en movimiento: las extremidades inferiores. Estas se han exagerado, son gruesas y enormemente largas en relación al tronco, que se ha simplificado en un triángulo. La cabeza es apenas un apéndice. Se ha intentado, pues, en esta pintura destacar aquellos aspectos que producen mayor sensación de vida y movimiento. Los animales también muestran sus patas extendidas, expresando la carrera.

En la Roca dels Moros en Cogul (Lleida, España) se representa una escena ritual en la que un grupo de mujeres danza alrededor de una figura masculina desnuda itifálica. Las siluetas negras de las figuras

son sinuosas y alargadas, algunas de ellas constituyen casi abstracciones puras de color.

De cariz muy diferente es la escena del abrigo de La Araña en Bicorp (Valencia, España). En esta escena una figura humana sube un risco para recoger la miel de una colmena silvestre. A su alrededor revolotean las abejas.



Pintura de mujer recolectando miel (Cogul, Lleida)



Baile femenino rodeando a un hombre en una pintura de la Roca dels Moros de Cogul (Lleida)

Las pinturas neolíticas del norte de África: el Tassili

En el norte de África existe un arte parietal importante. Destaca, especialmente, el conjunto pictórico del altiplano sahariano del Tassili, situado al nordeste de Ahaggar. Las pinturas más antiguas datan del VI milenio a.C., por lo que se las relaciona con las pinturas del Levante español con las que presentan analogías. Las representaciones plasman las especies animales salvajes que habitaban la zona antes de desertizarse (elefantes, búfalos, jirafas) y animales domésticos (bóvidos). Se trata de escenas narrativas, en las que se describe la vida de cazadores y pastores. La representación se sirve

de la delineación de la silueta de las figuras, rellenas de color -en una gama reducida de ocres- y de la yuxtaposición de las figuras sobre la superficie. Hacia el IV milenio a.C., las escenas de caza se sustituyen poco a poco por escenas de rebaños de bóvidos. Los rasgos pictóricos son más fieles a la realidad. Posteriormente, se simplifican hasta esquematizarse por completo a lo largo del II milenio a.C. En general son escenas de menor dinamismo que las del Levante ibérico.



Escena de los frescos del Tassili (Argelia)

El arte mobiliario neolítico

La producción de arte mobiliario durante el Mesolítico es escasa pero interesante, porque guarda muy poca relación con el arte realizado en el Paleolítico superior. Es cierto que durante esta etapa existió un

estilo abstracto en pintura y en grabado, pero no es comparable con lo que se crea en el Aziliense. Por otro lado, la escultura de bulto redondo exenta, de este período, también se aparta de la precedente, y no sólo por su materia prima, el ámbar, sino por el tamaño y la forma de representar los animales.

Los guijarros azilienses son cantos planos en cuya superficie se han pintado, en rojo o en negro, unos signos abstractos que suelen tener forma de gruesos puntos irregulares o de anchas líneas que se cruzan o que rodean el guijarro.

Las construcciones prehistóricas. Los monumentos megalíticos

La difusión del megalitismo

Las construcciones megalíticas son los primeros restos arquitectónicos del pasado que se conservan en Occidente. Se distribuyen por toda Europa, desde mediados del V milenio a.C. para desarrollarse ampliamente en el III milenio a.C., época de transición hacia la Edad del Bronce. Se trata de construcciones monumentales que, en su forma más elemental (menhir), consisten en piedras de gran tamaño clavadas en la tierra. Con la cultura neolítica surge una nueva espiritualidad que modifica la visión que el hombre tiene de su propio universo. Las creencias del hombre agricultor tienen que ver con los elementos naturales: lluvia, sol,

viento, tierra, de los que depende para garantizar su subsistencia.

La difusión del megalitismo

Estas nuevas convicciones se materializan en la construcción de megalitos, un modo de expresar las primeras manifestaciones religiosas y plasmar la idea del renacimiento eterno. Los menhires actúan como mediadores entre el hombre y las fuerzas poderosas del cosmos. Son elementos simbólicos permanentes, que el hombre erige con una voluntad expresa de eternidad. La mayoría de menhires aislados que se conservan tienen una altura considerable que oscila entre tres y seis metros. También hay conjuntos de menhires alineados paralelamente como el conjunto de Carnac, en Francia, lo que denota un plan general bien diseñado. Quizás estos menhires conducían hacia un lugar de culto.

Uno de los primeros santuarios en suelo europeo es la construcción megalítica de la localidad de Stonehenge (Reino Unido), del II milenio a.C. Se trata de un conjunto colosal de perímetro circular con estructuras adinteladas que dibujan una planta de herradura con un altar en el centro. La orientación de este conjunto coincide con el punto de salida del Sol en el solsticio de verano, que inunda con sus rayos el altar. La relación simbólica con el astro podría hacer referencia a la idea de renacimiento, gracias al calor del Sol, astro que genera vida. Las estructuras pétreas están

organizadas con una distribución ordenada, siguiendo normas de regularidad y simetría

En este momento aparecen nuevas creencias en relación con la muerte y se organizan rituales funerarios que requieren la construcción de verdaderas tumbas llamadas dólmenes. Se trata en realidad de sepulturas colectivas, compuestas por dos monolitos pétreos verticales, que sustentan una losa horizontal, y cubiertos de tierra.

En el sur de la península Ibérica se encuentran numerosos sepulcros de este tipo, que permiten conocer su evolución y también su tipología. Entre ellos, destaca el de la cueva de El Romeral, en Antequera (Málaga, España) uno de los más monumentales que se conocen, con una cámara mortuoria de 25 metros de profundidad. Estos espectaculares conjuntos de piedras se regularizan y adoptan una estructura en la que el acceso a la cámara sepulcral vendrá precedido por un corredor, por lo general estrecho, que conduce a un espacio amplio, normalmente circular y cubierto por una falsa bóveda, obtenida mediante el sistema de aproximación de hiladas, como en la cueva de El Romeral. Estas construcciones anteceden en varios milenios a los *tholoi* micénicos. La cultura megalítica se extendió también por el oeste y norte europeo, dejando sepulcros gigantescos en Reino Unido, Irlanda y Bretaña. Mientras tanto, la zona del Mediterráneo Oriental, bañada por las aguas del mar Egeo, iniciaba una época de esplendor gracias al desarrollo del comercio.

La escultura y los relieves neolíticos

Figuras femeninas

Estelas antropomorfas

Las primeras manifestaciones escultóricas neolíticas están relacionadas con los cultos funerarios y tienen un carácter simbólico. En los yacimientos de Jericó y Çatal Hüyük abundan los cráneos humanos y animales, decorados con incrustaciones de conchas y cubiertos de arcilla pintada con ocre rojo.

Figuras femeninas

Las representaciones femeninas relacionadas con la maternidad se encuentran tanto en la zona del Próximo Oriente como en el ámbito europeo. Del yacimiento de Çatal Hüyük (Anatolia, Turquía) proceden las primeras figuras realizadas tanto en piedra como en arcilla.

Se trata de figuras femeninas desnudas que reproducen mujeres (en ocasiones embarazadas) con senos y caderas prominentes. Otras «esculturas» representan el momento del parto con la figura situada sobre un solio flanqueado por figuras zoomorfas. Otra tipología escultórica es la que representa la madre con el hijo en brazos. La madre exhibe formas generosas en las zonas de nalgas y pechos y muestra una cabeza muy esquemática con ojos incisos y minúsculos. Se ha hallado este tipo de figuras en, el yacimiento de Hacilar (oeste de Turquía).

En Europa, la cultura de Gumelnitsa (Rumania) también desarrolla esta tipología de rasgos bien definidos, pero más esquemáticos. En los yacimientos más recientes (hacia el IV milenio) del sudeste europeo -Servia, Rumania, Tracia- se desarrolla un tipo de figuras con tendencia hacia la esquematización geométrica. Entre las más representativas se encuentran las procedentes de Rumania, en el yacimiento de Cernavoda cuyas formas se han reducido a lo esencial (figuras cónicas y esféricas). Son figuras sedentes con los brazos sosteniendo la cabeza o apoyados sobre las rodillas. La cabeza descansa sobre un vigoroso cuello y el rostro es una esfera con nariz cilíndrica.

Otro grupo de figuras proceden de Vinca (Servia). En este caso las representaciones escultóricas se simplifican en planos triangulares. Se articulan la cabeza y los diferentes miembros del cuerpo y existen perforaciones en diferentes puntos, que debían servir para incorporar algún elemento. Los detalles están grabados, dibujando el contorno de ojos con líneas, así como los dedos de las extremidades.

Estelas antropomorfas

En el sur de Europa se encuentra un tipo de escultura de carácter monumental, en relación con la cultura megalítica. Se trata de estatuas menhires en las que abunda, sobre todo, la representación femenina, en menor cantidad la masculina y otras de sexo indeterminado.

Estas estatuas prolongan la tradición de decoración incisa y policromada de líneas sinuosas, que se desarrollaba en el interior de algunos dólmenes en Francia, Italia y Portugal.

Los rasgos anatómicos se marcan en algunos casos como en la estatua de Saint-Sernin (Museo de Saint-Germain-en-Laye, París), en la que se diferencian ojos, nariz y extremidades; o se anulan por simplificación, insinuando tan sólo la prominencia de los senos, tal es el caso de la «diosa neolítica» de la gruta de Coizard (Francia).



El pensador, terracota procedente de Cernavoda (Rumania)

La invención de la cerámica durante el Neolítico

Los precedentes cerámicos

La cerámica inicial

Una espectacular novedad técnica del Neolítico consistió en la invención de la cerámica. Existían desde muy antiguo los recipientes de piedra, pero las vasijas propiamente dichas para contener no se fabricaron hasta este momento.

El dominio del barro y su empleo para producir alfarería, seguramente, como otros grandes inventos de la humanidad, fue fruto de la casualidad. Muy pronto la cerámica se generalizó en todas las culturas neolíticas, sirviendo para diferenciar sus distintas fases, pues, las modas impusieron cambios en la decoración (impresa, incisa, excisa, pintada), la forma o el número de asas, e incluso la de la vasija en sí.

Los precedentes cerámicos

Las primeras vasijas, siguiendo una tradición técnica ya antigua, fueron de piedra. Pero no se trataba de toscos receptáculos, sino que eran vasos realizados con todo cuidado, delicadamente pulidos, elaborados con materiales duros o semiduros, como el alabastro, el mármol o la piedra volcánica, y que a veces tenían paredes de una finura increíble, sobre todo si se tiene en cuenta que su fabricación consistía en vaciar un bloque de piedra por frotación, usando piedras abrasivas o arena mojada. Esta primera fase del Neolítico, con vasijas de

piedra, pero aún sin alfarería, es la que recibe el nombre de Neolítico precerámico.

La cerámica inicial

Las primeras vasijas de barro fueron realizadas sin torno imitando las formas de vejigas, calabazas y cestas que sirvieron, a su vez, para imprimir las primeras huellas decorativas. Estas técnicas introducen los nuevos repertorios de geometrías en forma de dientes, sierras, zig-zags, líneas, etcétera, que se combinan con los diseños esquemáticos derivados de formas animales. Para imprimir sobre la arcilla se utilizan las técnicas más diversas empleando conchas marinas (cerámica cardial) o espátulas y objetos punzantes. Otras técnicas extraían arcilla blanda para introducir otro material (como pasta blanca) y lograr, así, un contraste cromático de gran efecto decorativo.

Las primeras vasijas eran lisas o bien tenían una decoración muy sobria, con motivos lineales que, a partir del VI milenio a.C., se enriquecieron con decoración pintada. En la zona de los Balcanes penetra la influencia oriental con motivos geométricos monocromos, sobre fondo rojo o blanco. Otra vía de difusión neolítica tiene lugar a través del Danubio. Siguiendo el curso de este río el Neolítico se extiende por el centro de Europa, llegando hasta Alsacia y Bélgica: es la cerámica de bandas, con incisiones curvilíneas muy sencillas que, posteriormente, evolucionó hacia formas rectilíneas.

La cerámica característica del Occidente europeo se produce a partir de mediados del III milenio a.C., en la zona más meridional de Europa (España, Francia e Italia), con decoración organizada en bandas regulares incisas sobre la arcilla blanda. Se conoce como cerámica campaniforme y está en relación con la cultura megalítica. A partir de mediados del III milenio a.C., momento en que el ámbito europeo permanece rezagado en su entrada al período histórico, se consolidan los imperios agrícolas en los valles del Nilo, el Tigris y el Éufrates. Es, pues, el período de máximo esplendor cultural del Próximo Oriente, del Creciente Fértil y, también, del Mediterráneo Oriental.



Vaso campaniforme procedente de Azuheros (Córdoba, España)

Egipto. El arte en el valle del Nilo

Egipto, situado en el nordeste de África, es una tierra sin apenas lluvias, que sería un gran desierto si no estuviese atravesada por el río Nilo, un gran eje que recorre el país de sur a norte, y cuyo cieno y agua son fuente de vida. De ahí que el historiador griego Herodoto afirmase que «Egipto es un regalo del Nilo». En este valle tuvo lugar en la Antigüedad una floreciente civilización, la egipcia, en la que se llevó a cabo un complejo y original universo artístico, cuyas manifestaciones más espectaculares son, sin duda, las colosales pirámides.

Los orígenes de esta civilización, que se desarrolló a lo largo de unos tres milenios, se remontan a fines del IV milenio a.C. La historia del antiguo Egipto se divide en diversos períodos: Imperio Antiguo, Medio y Nuevo, durante los cuales se sucedieron treinta y una dinastías, según la lista de faraones de Manetón, un sacerdote egipcio del siglo III a.C. Esta lista, procedente de la obra *Historia de Egipto*, es admitida, en general, como válida por los especialistas actuales.

El valle del Nilo es como un largo oasis de mil kilómetros de longitud, que va desde la primera catarata hasta la desembocadura del río en el Mediterráneo. Tiene unos límites naturales bastante restringidos: al oeste del río está el desierto de Libia, al este el desierto arábigo y al norte el mar Mediterráneo. En el sur, la primera catarata impide remontarlo navegando. Este determinismo geográfico ha comportado el que sólo se pueda optar o bien por la explotación de los recursos que

el Nilo ofrece o bien por la vida nómada en el desierto hostil. Por otro lado, las barreras desérticas proporcionan seguridad y actúan como protección natural frente a la entrada de otros pueblos. De hecho, todas las invasiones de pueblos extranjeros se adentraron desde la península del Sinaí, la zona de unión con Asia Occidental y única frontera desprotegida.

El Nilo posee un gran caudal gracias a las intensas lluvias tropicales que riegan sus fuentes, en el sur, durante los meses de verano. En el resto del país las lluvias son escasas y no posibilitan las cosechas. Durante el estío se produce una crecida sorprendente de las aguas, que sobrepasa el lecho del río inundando las márgenes. Desde septiembre las aguas empiezan a decrecer de forma paulatina hasta el mes de abril. Al retirarse las orillas del río quedan cubiertas de un limo fértil que propicia los cultivos. La crecida y posterior inundación del Nilo - que se repite sin fin desde la Antigüedad- se convierten, así, en el acontecimiento más importante y esperado del año. De esta forma, las tareas agrícolas de siembra y recolección se ajustan a los ciclos del río, forjándose la idea de una zona de tierra «negra» fértil, la de los depósitos del río, y otra zona de tierra «roja» estéril, la del desierto. Este ciclo regular del río fue la referencia más importante de la cultura egipcia, que muy pronto se identificó a la epopeya mítica de Osiris. Cada año la crecida del Nilo fertilizaba la tierra y cada año se retiraba dejando sus campos vacíos, un ciclo que se repetía con una frecuencia y puntualidad asombrosa en el que la tierra nacía y moría, de la misma

manera que Osiris, dios de la fertilidad, se enfrentaba con Seth, dios del desierto, para morir en sus manos y volver a nacer indefinidamente.

La medida del tiempo era indispensable en una sociedad agrícola que debía prevenir las cosechas. Así fue como se consolidó una autoridad capaz de prever exactamente la crecida del río, para aprovechar mejor sus aguas, y se organizó el primer calendario, que fijaba en trescientos sesenta y cinco días la periodicidad de la crecida.

La cultura egipcia hizo del Nilo su referencia básica. El río era la fuente de vida que no tenía principio ni fin, el eje que separaba el mundo de los vivos, situado al este, del mundo de los muertos, al oeste. El Nilo era además el medio navegable que facilitó la comunicación entre zonas alejadas, propiciando una organización unificada.

El poder y la organización social en el antiguo Egipto

En Egipto la organización política surgió de la necesidad de administrar, eficazmente, la construcción de canales de riego para el cultivo. El primer rey fue a su vez el primer constructor de diques y embalses. Tras las inundaciones periódicas se debían trazar de nuevo los límites de las tierras. Era el rey quien personalmente marcaba las líneas y cavaba la tierra, tal como se advierte en la escritura de los monumentos más antiguos.

El mayor rango social lo ostentaba el rey, quien estaba dotado de los poderes que garantizaban la prosperidad del territorio. Tras la unificación de las

Dos Tierras y la concentración de autoridad monárquica, fue necesaria la delegación de cargos que hiciesen efectiva la administración. Los representantes directos del rey en los asuntos civiles eran los visires, uno por cada Tierra. Los sacerdotes eran los delegados para el servicio diario de culto religioso en los templos. Se organizó un aparato burocrático con un cuerpo de funcionarios, estrictamente jerarquizado, y se creó una amplia red administrativa, que articulaba todas las actividades del estado. No quedó práctica alguna que no estuviese bajo una fórmula de control administrativo.

La vida del rey (faraón) estaba regida por un ceremonial fastuoso. Era la encarnación suprema del dios. La idea cosmogónica de la creación, mediante la intervención de un espíritu que ordenaba la materia, fue transferida al faraón, quien personificaba el orden del cosmos frente al caos. El mantenimiento del ciclo vital, entendido como una sucesión temporal repetida hasta el infinito, quedaba garantizado por el rey. Con cada nuevo reinado empezaba el «año uno», un nuevo período que restauraba tres acontecimientos fundamentales: el restablecimiento del orden, el triunfo de Horus sobre el enemigo y la unificación de los dos Egiptos.

La sociedad estaba organizada de forma jerárquica y compuesta por diversos grupos. La nobleza, altos funcionarios de la administración y sumos sacerdotes percibían rentas en especies y gozaban de los favores de una vida cortesana. Además, eran los dueños de las tierras. Constituían la oligarquía

gobernante y podían garantizarse una resurrección, gracias a la construcción de lujosos sepulcros. Ocupaban un rango inferior los funcionarios subalternos, los técnicos, los escribas, los sacerdotes, los superintendentes, los obreros especializados y los artesanos. El nivel social más bajo estaba compuesto por los campesinos. Existían, por último, diferentes formas de servidumbre, que limitaban la libertad individual. Una práctica normal, realizada bajo contrato, era la servidumbre de una familia completa comprada para el servicio de una casa noble.

La esclavitud, entendida como la posesión de personas, se practicó con los prisioneros de guerra, en especial durante el Imperio Nuevo.



Escena de las pinturas de la tumba de Senedjem en Deis-el-Medineh (Tebas)

La religión en el antiguo Egipto

Los sacerdotes

Los dioses egipcios

Muerte y vida de ultratumba

El Libro de los Muertos

La religión egipcia se basaba en la observancia de unos ritos de culto a los dioses y en la fe absoluta sobre la eficacia de los mismos. La doctrina importaba menos y ni siquiera estaba compendiada en un dogma sagrado. Lo definitivo era la liturgia en torno al panteón, cuyos dioses eran los propietarios absolutos de la tierra de Egipto. También tenía un carácter práctico-mágico que satisfacía la necesidad de emplear los poderes superiores al hombre en beneficio de unos fines temporales concretos.

A lo largo de la historia de Egipto, la elaboración del pensamiento teológico y mitológico adquirió una gran complejidad, ya que unas ideas se sobreponían a otras, sin que una nueva argumentación invalidase las precedentes.

Los sacerdotes

Los sacerdotes eran quienes organizaban la práctica de los ritos, los oficiantes del culto diario y los intermediarios en la relación con lo sagrado. Formaban parte de la jerarquía estatal como funcionarios. Dentro de sus obligaciones no se

incluía la asistencia espiritual a los creyentes, pero sí las actuaciones de carácter mágico, pues eran depositarios de los secretos de la vida y la muerte.

Los templos dedicados a las divinidades formaban parte de la religión oficial del Estado. El culto era dirigido por el faraón y tenía, en realidad, carácter privado, ya que solamente el monarca tenía acceso a la *cella* en la que estaba la estatua divina. Como no podía presidir el culto en todos los templos, un sumo sacerdote le representaba y realizaba el oficio en su nombre.

El pueblo no tenía acceso al templo, únicamente los más privilegiados podían acceder hasta el patio mientras duraba la ceremonia. Las celebraciones y rituales oficiales tenían un aire espectacular. Las estatuas de las divinidades eran transportadas en barcas desde centros religiosos locales, donde tenían su santuario principal, para visitar otros templos. Estos traslados constituían grandes acontecimientos en los que el pueblo era espectador y partícipe del cortejo, aunque no podía ver las estatuas, que permanecían ocultas durante todo el recorrido. Las fiestas reafirmaban la desigualdad social y el rango de los faraones. No obstante, el pueblo participaba de la religión oficial venerando a los mismos dioses en capillas familiares, donde podían establecer un contacto más cercano.

Los dioses egipcios

Los dioses surgen de un espíritu ordenador que les da la vida y esta idea se aplica a todas las manifestaciones de la naturaleza. Este dios a quien

se atribuye la fuente de toda vida es Ra, el Sol, quien controla el ciclo del río Nilo.

Osiris es el dios que asume el ciclo vital de nacimiento, muerte y resurrección. Siendo en un principio el dios de la vegetación, fue asesinado por su hermano Seth, personificación del desierto, quien, envidioso de su prosperidad, lo despedazó. Pero Isis, esposa y hermana de Osiris, tras una larga búsqueda y la realización de prácticas mágicas, reconstruyó el cuerpo y le devolvió la vida. Una vez resucitado, Osiris fecundó a Isis, sin intervención carnal, dándole un hijo: Horus, el dios con cabeza de halcón. Este luchó contra su tío Seth, venciénolo y restituyendo el poder sobre todo Egipto. Con la adopción de este mito, los reyes se consideraron hermanos de Horus, descendientes directos del dios y con poder vitalicio sobre Egipto. Osiris se convirtió en el dios de los muertos, ya que representaba el Sol poniente y su reino se situaba en el oeste del Nilo. Durante la noche moría para volver a nacer. Horus era el Sol naciente. El culto a Osiris se difundió desde los inicios del período histórico y más tarde alcanzó una gran aceptación popular. Osiris fue el dios más próximo y accesible a los hombres sin rango divino. Éstos podían disfrutar de un más allá similar al del rey a través de la figura de Osiris. Su leyenda se evocó con múltiples variantes por todo Egipto. Los sucesivos cultos -en función de los cambios políticos- se fueron yuxtaponiendo. La supremacía de un dios sobre los otros dependía de las dinastías reinantes, quienes daban prioridad al dios de su ciudad.

Muerte y vida de ultratumba

La muerte en el Egipto antiguo estaba considerada como un pasaje hacia una segunda vida y esto le daba un sentido positivo. Tras ella, el espíritu entraba en el mundo cósmico, un más allá eterno e inmutable. El ser humano estaba compuesto por un soporte material, el cuerpo, al que están ligados elementos inmateriales: el *ba*, que corresponde al alma o a la personalidad, y el *ka*, o doble de la persona, idéntico a su cuerpo pero sin forma material. Para representar a un dios o a un faraón con su *ka*, se reproducían dos figuras idénticas cogidas de la mano.

El espíritu tomaba la forma del cuerpo difunto y convivía con él hasta volver a integrarse en el universo una vez el cuerpo había desaparecido. Con una imagen o doble del difunto y a través de la celebración de un ritual, el *ka* pasaba a la imagen.

La muerte significaba la separación de estos elementos y, si el ser humano quería comenzar su segunda vida, era imprescindible que el cuerpo se reuniera con los elementos espirituales que le habían animado, el *ba* y el *ka*. Había, por tanto, que preservarlo a la hora de su muerte; de ahí la importancia de los ritos funerarios y de los lugares de enterramiento como moradas imperecederas. Los rituales de momificación e inhumación eran más importantes, incluso, que la propia existencia, dado que el otro mundo se imaginaba como un lugar de renovación de la vida terrenal, adquiriendo así una importancia primordial.

Para garantizar la continuidad en la otra vida se debían construir tumbas seguras en las que

habitaría el espíritu de los difuntos, a quienes había que asegurar el mismo bienestar que habían disfrutado en la vida terrenal. Para ello se depositaba un rico ajuar y se realizaban ofrendas de alimentos, de las que se ocupaban los vivos. Los alimentos eran indispensables, pues si faltaban el alma tenía que vagar en su búsqueda.

El reino de los muertos se situaba en el oeste del valle del Nilo, en el Sol poniente, donde se encuentran las más importantes tumbas funerarias. Osiris era el dios tutelar de la vida de los muertos, a quienes acogía a cambio de ciertos trabajos. Los espíritus vagaban recorriendo el cosmos al igual que Ra, el dios solar, quien con su barca surcaba el firmamento durante el día, atravesando por la noche las doce regiones del mundo subterráneo de Osiris.

El Libro de los Muertos

Durante la época del Imperio Nuevo se impuso la costumbre de depositar en el sarcófago de los difuntos el *Libro de los Muertos*, recopilación de fórmulas mágicas para ayudar a superar los peligros que acechaban a los difuntos en su viaje hacia el mundo de Osiris. Al comenzar su segunda vida, el difunto debía pasar la prueba del juicio ante un tribunal de cuarenta y dos representantes del otro mundo, presididos por Osiris. Dicho juicio se celebraba en la sala de Maat, diosa de la verdad y la justicia, y empezaba con el peso del corazón.

En el platillo de la balanza, el corazón del difunto debía ser ligero como una pluma. En caso contrario,

si éste tenía un peso excesivo, es decir, si sus malas acciones superaban las buenas, la persona sería devorada por demonios y se produciría su segunda muerte, la definitiva. Si salía triunfador, el alma sería libre de vagar por cielo, tierra y mundo inferior; podría sentarse en la barca de Ra y disfrutar de la conversación con todos los dioses.

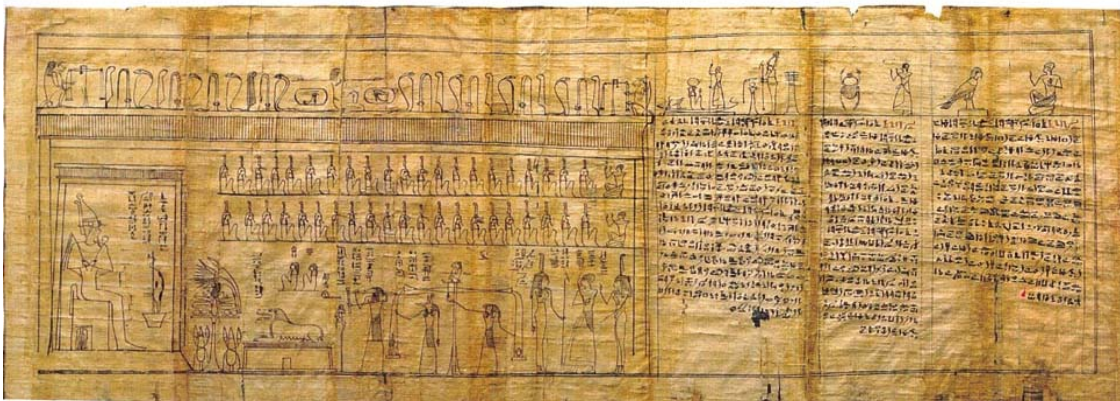
Por estas razones, desde los primeros tiempos, los egipcios procuraron mantener los cuerpos de los difuntos en buenas condiciones pues, guardando el cuerpo, prolongaban la vida del alma indefinidamente. Los alimentos del ajuar funerario estaban destinados al *ka*. Entre los rituales diarios ejecutados por los sacerdotes, uno de los más importantes era el de la transmisión del espíritu de los alimentos al alma del difunto. Estas ideas se aplicaban a todo lo vivo, ya que la materia se animaba con el espíritu.



Horus sentado sobre Isis (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)



Escena de un papiro del *Libro de los Muertos* (Museo Egipcio de Turín, Italia)



Papiro funerario del Libro de los Muertos. Período saítico

Los orígenes de Egipto: el Imperio Antiguo

Alrededor del año 3000 a.C. se produjo en el antiguo Egipto el paso de la prehistoria a la historia, con el desarrollo de una serie de importantes cambios, tales como el nacimiento de la escritura, la mejora del sistema de riego, que comportó cosechas más abundantes, y la unificación política del país, con la fusión del Alto y Bajo Egipto.

Generalmente se identifica a Narmer con el legendario Menes, que según la tradición se convirtió en el primer faraón de Egipto. El rey Menes, procedente del sur, estableció la capital en una ciudad de esta zona, en Tinis, por lo que las dos primeras dinastías se denominan tinitas. Durante este período se llevaron a cabo obras de irrigación que hicieron habitable la zona de El Fayum, en el norte. En las paletas conmemorativas y de tocador se encuentran las primeras imágenes que relatan las luchas entre los diferentes nomos. Al primer rey Menes le sucedieron otros reyes procedentes de Tinis, que gobernaron durante casi cuatro siglos. De este período no conocemos más que el nombre de los reyes y algún relato mítico, como el que atribuye la muerte de Menes al hambre voraz de un hipopótamo. Durante esta época se consolidó la prosperidad del país. Éste estaba organizado por una administración burocrática, que era controlada por el faraón.

Durante las primeras dinastías, período tinita, se perfilaron las principales características de la civilización egipcia. El momento más esplendoroso del Imperio Antiguo tuvo, sin embargo, lugar más tarde, en el transcurso de las dinastías III, IV, V y VI, aproximadamente entre el 2700 y 2160 a.C.

El rey Djoser de la III dinastía (h. 2640-h. 2575 a.C.) trasladó la capital a Menfis, en el delta, iniciándose entonces la primacía del Bajo Egipto. Djoser intentó legitimar el poder de su gobierno con una centralización férrea de la administración y el refuerzo de la divinidad solar, el dios Ra, en detrimento de Horus, que había sido la divinidad tinita primordial. Los reyes fueron considerados desde entonces hijos directos de Ra, dios absoluto.

La dinastía más significativa fue la IV, período de gran apogeo, durante el cual se construyeron las colosales pirámides de los faraones Cheops, Chefren y Micerino, consideradas una de las Siete Maravillas del Mundo. Se establecieron además contactos comerciales con la costa oriental del Mediterráneo y, a través del Mar Rojo, con Arabia y las costas de Somalia.

Durante la VI dinastía, la última del Imperio Antiguo, el rey Pepi emprendió campañas contra tribus semíticas en Palestina y, en el sur, la frontera se amplió hasta la segunda catarata. Pese a los éxitos militares, el poder de la nobleza fue aumentando y afianzándose como queda de manifiesto en la progresiva suntuosidad de las tumbas. Durante el reinado de Pepi II el Imperio quedó desintegrado, iniciándose el denominado Primer Período Intermedio, etapa histórica muy poco conocida, caracterizada por las luchas intestinas entre la nobleza que gobernaba el país.

La dispersión de Egipto: el Imperio Medio

El faraón Amenemhet a inicios del Imperio Medio sometió a la nobleza y restableció el orden. Fue un período de gran prosperidad económica, colonizándose el lago de El Fayum. Sesostris I llevó a cabo una expansión territorial hacia tierras extranjeras y amplió la frontera hacia el sur hasta la segunda catarata, en el país de Nubia, territorio denominado «la tierra dorada» por sus ricas vetas de oro. El santuario de Karnak, cerca de la capital tebana, se erigió en centro religioso con Amón como dios principal. Tuvo lugar también un gran desarrollo literario, diversificándose la producción escrita y apareciendo una literatura secular, uno de cuyos relatos ha llegado hasta nuestros días. Se trata de *Sinuhé el egipcio*, que ha sido considerada la narración más antigua de la literatura profana egipcia. La historia de Sinuhé es un cuento del antiguo Egipto, que se basó en hechos reales.

Narra la historia de un cortesano de la XII dinastía, que a la muerte del rey Amenemhet se encontró mezclado involuntariamente en intrigas palaciegas, que pretendían apartar del trono al príncipe heredero Sensusret. Por ese motivo, Sinuhé huyó a Siria y vivió entre beduinos. Más tarde regresó a Egipto. La historia fue arreglada y continuada por un escriba y deleitó durante siglos a los antiguos egipcios. El valor de esta cuidada composición radica en ser la obra más representativa de la literatura narrativa. Las siguientes dinastías, XIII y XIV, volvieron a dividir el país, gobernando por separado el norte y el sur. Hacia mediados del 1700 a.C. se produjo una invasión de pueblos

procedentes de Asia, los hicsos, que debilitó el poder egipcio.

Los hicsos gobernaron durante las dinastías XV y XVI y se establecieron en la zona oriental del delta, donde fundaron una nueva capital (Avaris). No obstante, toleraron el gobierno de otros reyes en el Alto Egipto y en el delta. Mantuvieron sus propios dioses durante su gobierno, lo que significó un agravio insostenible para los egipcios. En el sur, Tebas se fue fortaleciendo hasta reclamar su soberanía e iniciar la reconquista.

El esplendor de Egipto: el Imperio Nuevo

El reinado de Amenofis IV

Aproximadamente en el año 1552 a.C. el faraón Amosis fundó la XVIII dinastía, consiguió dominar Avaris y expulsó a los hicsos. Se inició así un período de expansión territorial, que fue el de máxima potencia económica y cultural de Egipto. Amenofis I amplió las fronteras, hacia el oeste, adentrándose en Libia y, hacia el sur, en Nubia. Su sucesor Tuthmosis I, continuó la expansión hasta alcanzar la cuarta catarata. Gobernó después su hija Hatshepsut, quien llevó a cabo una política pacífica, dedicada a los intercambios comerciales y a la construcción de uno de los templos más bellos y originales de Egipto en Deir-el-Bahari. Tuthmosis III, que sucedió a Hatshepsut, intentó borrar cualquier vestigio material que la recordara, destruyendo numerosas estatuas de la reina. Con su iniciativa el Imperio egipcio alcanza su máxima

expansión militar, extendiéndose desde la cuarta catarata hasta las orillas del río Éufrates, territorio arrebatado al reino de Mitani. Sus sucesores: Amenofis II, Tuthmosis IV y Amenofis III trataron de conservar la herencia territorial e incluso realizaron políticas de connivencia con los territorios sometidos, casándose con princesas mitanis.

El arte proliferó, enriquecido por influencias asiáticas, con hermosas manifestaciones de pintura mural. La actividad arquitectónica recibió un gran empuje como consta en el templo de Amón, en Karnak, y en el templo de Luxor.

El reinado de Amenofis IV

Amenofis IV, sucesor de Amenofis III, emprendió una reforma religiosa de culto monoteísta al disco solar (Atón) que impondría un nuevo gusto en el arte. Fundó una nueva capital lejos de Tebas, Tell-el-Amarna, donde construyó los templos del nuevo culto y los palacios residenciales. Sin embargo, a su muerte, Tutankhamón reinstauró de nuevo el culto politeísta con la preeminencia de Amón y abandonó la capital, de donde proceden la mayor parte de obras de arte de este momento. Con la XIX dinastía se inicia el período ramésida. Sethi I recobra los territorios asiáticos que se habían perdido durante el período de Tell-el-Amarna. Su sucesor, Ramsés II, fue un faraón imperial emblemático. Más que por sus conquistas territoriales, se le conoce por las abundantes construcciones colosales que legó a la posteridad, como puede verse en la sala hipóstila del templo de Amón, en Karnak. Esta política la

aprovechó también para ampliar la capital tebana hacia el otro lado del Nilo, en la parte occidental.

Ramsés III, de la XX dinastía, es el último faraón relevante del Imperio Nuevo. El Mediterráneo Oriental se hallaba sometido a las incursiones de los aqueos que llegaron a Egipto por el norte, desde el mar. Aunque los rechazó, sin embargo, no pudo impedir la pérdida de la zona costera de Fenicia y Palestina. A partir de entonces empezó un período de anarquía y desunión, sucediéndose los faraones ramésidas e iniciándose una nueva etapa intermedia, que se prolongó durante cuatro siglos (h. 1070-656).

La decadencia del imperio egipcio: la Baja Época

Este momento de la historia egipcia abarcó, aproximadamente, del siglo VII al I a.C. Fue una época de decadencia en la que el país estuvo sucesivamente dominado por pueblos extranjeros: libios, etíopes, persas, macedonios, griegos y romanos. El último momento de esplendor egipcio correspondió a la época saíta, durante la XXVI dinastía, cuyos faraones conseguirían recuperar algunos de los valores del Imperio Antiguo para hacer frente a la constante amenaza de los pueblos asiáticos y mediterráneos. Este momento concluyó con la dominación persa, a la que siguieron gobiernos indígenas, débiles e inestables, que fueron dominados por Alejandro Magno a fines del siglo IV a.C. Los siglos III y II a.C. correspondieron a la época de los lágidas o ptolomeos, sucesores de Alejandro Magno, quienes enlazaron la historia de

Egipto con el dominio de Roma, en el año 31 a.C., cuando la flota romana de Octavio venció a Cleopatra en la batalla de Accio (Actium).

El arte del Egipto predinástico: cerámica, relieves y tumbas

La cerámica

La estilización de los motivos

Los primeros relieves

Las tumbas

Entre el V y el IV milenio a.C. se desarrollaron diversas culturas neolíticas dispersas entre el delta y el valle del río Nilo, conocidas por los abundantes restos arqueológicos encontrados en localidades del norte del país como El Fayum, Merimde y El Omari, o del sur, como Badari, Amrah y Gerzeh. Se trata de culturas agrícolas que, sin embargo, conocían los metales. Esporádicamente se utilizaba el cobre e incluso el hierro, aunque en este caso trabajado en su forma natural, sin un proceso de fundición.

La cerámica

En esta etapa tuvo lugar un gran desarrollo de la cerámica, en un principio lisa, roja, negra o parda, con decoración incisa. Posteriormente, se decoró

también los recipientes con pintura de color blanco y representaciones figurativas: animales, vegetales, figuras humanas y motivos abstractos (líneas cruzadas en su mayoría). Para las composiciones se distribuyeron las figuras animales (hipopótamos, cocodrilos, leones, elefantes o bueyes), pintadas con trazos rectos muy sencillos, inspirados en los trabajos de cestería y trenzado de tejidos.

Hacia mediados del IV milenio a.C. se extendió por todo el valle un tipo de cerámica que perduraría hasta la época de las primeras dinastías. Se trata de alfarería característica de la cultura de Negade II, procedente del sur, con motivos trazados en líneas de color rojo sobre un fondo claro tostado. Este tipo de cerámica representa motivos geométricos (círculos, retículas y líneas sinuosas), ocupando toda la superficie de las vasijas, o combinaciones con figuras humanas o animales muy esquemáticas, de trazos lineales muy simples. Abundan también las representaciones de embarcaciones con numerosos remos navegando en las aguas del río. Los barcos tienen cabinas, estandartes y abanicos en forma de palma que debían ser los distintivos de los diferentes poblados. La proliferación de escenas con embarcaciones demuestra tanto la importancia del Nilo -cuyo tráfico fluvial fue intenso desde los primeros asentamientos- como el interés por plasmar escenas cotidianas en vasijas de uso corriente. Junto a estas representaciones hubo, sin duda, pinturas parietales pero, la ausencia de restos, no permite establecer una comparación que complete los primeros repertorios de formas. Sólo ha sobrevivido una pintura en Hieracómpolis (ciudad

del sur), en la que se plasmaron los mismos motivos que en alfarería.

La estilización de los motivos

Lo que caracteriza a estas cerámicas es la estilización en las formas decorativas; así los barcos se reducen a esquemas y de los animales se representan sólo los rasgos mínimos (pico, patas). La figura humana se plasma también con simples líneas y son muy abundantes las figuras con ambos brazos levantados en actitud de ejecutar una danza. En los objetos de uso cotidiano de marfil (cucharas, peines) abundan las decoraciones de figurillas talladas con formas humanas y animales (muy esquemáticas), que se adaptan a los mangos de los utensilios. También hay figuras femeninas exentas de marfil y arcilla, que presentan un tamaño reducido.

Las extremidades están separadas del tronco. El triángulo púbico, fuertemente inciso, queda muy acentuado y es de un tamaño enorme, si se compara con la proporción de la figura en la que se halla inscrito. Son representaciones de carácter simbólico en relación con la fertilidad. Otro tipo de figuras realizadas en barro representan cuerpos femeninos con el torso desnudo y los brazos alzados acabados en punta.

Los primeros relieves

A las primeras manifestaciones artísticas de pintura en cerámica, hay que añadir las decoraciones en relieve sobre piedra en objetos de uso cotidiano y ritual, que proliferaron hacia fines del IV milenio

a.C. desde la cultura de Negade II. Se trata de paletas de tocador, cuchillos, mazas votivas y estelas conmemorativas. En estas piezas se sigue la paulatina transformación de los medios de expresión heredados desde el Paleolítico, a los que se incorporarán nuevos logros formales. Finalmente, tras una progresiva sistematización de las soluciones plásticas, se constituyeron los códigos fijos de representación que se mantuvieron a lo largo de todo el arte egipcio.

Las paletas de tocador o de aceites eran placas rectangulares de piedra (pizarra, caliza o alabastro) con un depósito circular central que servía para disolver el polvo de malaquita utilizado para el maquillaje de ojos o cualquier otro tipo de cosmético. Estas paletas se decoraban con relieves de motivos figurativos, animales y humanos, que cubrían toda la superficie.

En la denominada *Paleta de Hieracópolis* la composición mantiene la tradición arcaica en la que se adosan las figuras una al lado de la otra, sin seguir una dirección concreta. Todos los animales se representan con detalle, plasmando su perfil característico.

Otras escenas representan acontecimientos inmediatos como la *Paleta del León vencedor* (Museo Británico, Londres), introduciendo el relato con la intención de evocar y fijar para la posteridad un hecho importante para la colectividad. Son paletas en las que aparecen luchas entre los diferentes clanes.

El león encarna simbólicamente al jefe, quien con su poder y astucia vence al clan rival. El espacio, por su parte, está totalmente cubierto por figuras que no siguen un orden estricto. Los cuchillos de piedra con mango de marfil eran objetos de uso ceremonial. Se conserva un magnífico ejemplar, procedente de Djebel-el-Arak, en el Museo de Louvre (París), con escenas grabadas en las dos caras del mango. Pertenece a una época posterior a las paletas citadas y refleja importantes modificaciones en el método de representación de las figuras. En una de ellas aparecen grupos humanos en una batalla en la que intervienen barcos, en la otra cara una serie de animales (leones y gacelas) aparecen coronados por un personaje flanqueado por dos leones rampantes. Las figuras humanas están de pie, ordenadas formando hileras a lo largo de la superficie.

En esta etapa protohistórica el arte servirá para constatar el prestigio y poder de los reyes. Así, se crean diferentes emblemas de la realeza, entre los que se hallan las mazas votivas decoradas con relieves. Una de las más significativas es la *Maza del rey Escorpión* (Ashmolean Museum, Oxford). En ella se representa al rey con los atributos propios de su rango -corona del Alto Egipto y cola de perro- y una azada en la mano en el acto ritual de la siembra vegetal. La figura real se impone sobre las demás por su mayor tamaño, por la inscripción del rey Escorpión y por el estandarte de Horus en forma de halcón, que indica que es hijo del dios.

La novedad que aporta la maza estriba en que por primera vez se graba en caracteres jeroglíficos el

nombre del rey con la intención de constatar para la posteridad la primacía de un jefe concreto.

Las tumbas

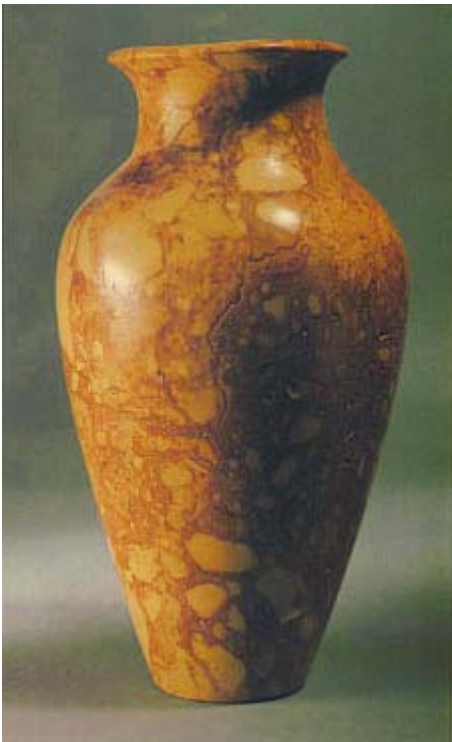
Las primeras tumbas eran pozos circulares u oblongos, donde se inhumaba a los difuntos en postura fetal, de modo análogo a como el hombre paleolítico disponía a sus muertos.

Más tarde, en las zonas del norte habitadas por agricultores, las tumbas tomaron la misma forma que tenían las casas con el objeto de que el difunto se sintiese mejor acogido. Sin embargo, en el sur, una región ocupada por pastores nómadas, las moradas de los muertos se indicaban con un conjunto de piedras que dio, finalmente, origen a los túmulos. La posterior evolución de las construcciones funerarias es una conjugación de estos dos tipos de tumbas.

Así, el simple hoyo excavado en la tierra se cubre exteriormente con piedras y arena, formando de este modo un bloque macizo rectangular sostenido por muros de ladrillo en talud. Esta estructura exterior rectangular evolucionó, siendo el origen de la posterior mastaba, la estructura funeraria que antecedió a las colosales pirámides.



Detalle del mango de un cuchillo ceremonial procedente de Djebel-el-Arak (Museo del Louvre, París)



Vaso de la etapa predinástica (Museo de Arte Egipcio de Munich, Alemania)

El arte egipcio en los albores de la etapa histórica

En los albores de la historia, las diversas aldeas primitivas se unificaron en nomos que serían las primeras divisiones políticas y administrativas. Se organizaron dos grandes regiones bajo la tutela común de un rey para los nomos del delta y otro para los del valle. Se formaron dos países, el Bajo y el Alto Egipto, que eran, respectivamente, la gran extensión del delta y el valle fluvial.

Hacia el año 3100 a.C., los diferentes nomos del norte y del sur se unificaron, definitivamente, bajo la tutela de un sólo rey, Menes, momento en que realmente comienza la historia de Egipto con una sociedad jerarquizada que desarrolló un gran imperio agrícola.

La representación de la *Paleta del rey Narmer* (Museo Egipcio, El Cairo) se ha identificado con el rey Menes, fundador de la I dinastía y primer gobernante que unificó el país, imponiéndose sobre el Bajo Egipto. Se trata de un relieve que muestra los principios figurativos del dibujo y la composición. La representación se ha sometido a una ordenación total, distribuyendo el espacio en registros horizontales sobre los que se sitúan las figuras. En el anverso, se ha aprovechado el hueco de la cazoleta central para situar a dos animales que

rodean con su largo cuello el depósito de ungüentos. En el registro superior el rey, con la corona del Bajo Egipto, desfila precedido por los estandartes del dios Horus. Las líneas verticales de los estandartes destacan sobre la horizontal que sirve de apoyo a las figuras. En un extremo de la misma escena, los cuerpos de los prisioneros decapitados están perfectamente alineados formando dos hileras en sentido vertical. En el reverso, se ha dejado un gran registro central para la figura triunfante del rey, que está representado de mayor tamaño que las demás figuras, con la corona del Alto Egipto y sacrificando a un prisionero. En esta paleta se esbozan pues los principios de representación que se impondrán con posterioridad.



Paleta de Narmer

La arquitectura egipcia

La cultura egipcia está profundamente ligada a la naturaleza, de manera que la arquitectura convive en armonía con el marco geográfico. El valle del Nilo ofrece un paisaje de llanuras en las proximidades del río formando terrazas y, más allá de los desniveles, está la inmensa planicie desértica.

La ausencia de madera y piedra determinan que la construcción de la vivienda, incluso los palacios más grandiosos, sean de ladrillos de adobe sin cocer. Por el contrario, las construcciones sagradas, templos y tumbas, se realizaban en piedra. Construidas para la eternidad, son las únicas estructuras arquitectónicas que han llegado a nuestros días.

La arquitectura sagrada no está pensada como espacio habitable, sino como forma volumétrica pura, que se sitúa en la inmensidad de un territorio. La articulación del espacio en el interior de las construcciones sigue una ordenación que depende del trazado de un eje. Las diferentes dependencias se disponen alineadas, configurando una trayectoria que se prolonga desde el exterior profano al interior sagrado más recóndito del templo. Toda la arquitectura está pensada conforme a las necesidades de los dos rituales fundamentales en la vida egipcia: el funerario y el culto a los dioses.

Historia Del Arte

(segunda parte, continuación)

Construcciones funerarias: primeras manifestaciones de la arquitectura egipcia

Las mastabas

El primer gran recinto funerario

La sala hipóstila

Las tumbas de las primeras dinastías se encuentran en Abydos. Son tumbas de madera y ladrillo excavadas en fosos que tienen falsa bóveda de piedra. A estas construcciones se añaden cámaras para colocar las ofrendas y el ajuar funerario, compuesto de numerosos y variados artículos: armas, vasijas, ornamentos y espátulas talladas con formas animales. Además, se incluyen alimentos (grano, cerveza, aceite) para atender a las necesidades del difunto.

El rey era el representante de todo el pueblo, el intermediario entre los hombres y los dioses. Si se garantizaba la supervivencia del rey, quedaba pues resguardada también la vida de todos los demás grupos y la continuidad, por tanto, del ciclo anual del Nilo con el desbordamiento de sus aguas. Los ritos funerarios cobraron importancia a medida que los administradores y nobles desearon tener también un enterramiento semejante al del rey, que les asegurase la vida eterna. Este es el origen y desarrollo de las mastabas, forma habitual de la arquitectura funeraria de las clases altas. Si en un

principio los cementerios estaban en el interior de las ciudades, con la adopción del culto destinado a la vida eterna, las mastabas se agruparon formando calles de trazado regular. Éstas constituían auténticas ciudades de los muertos alejadas del casco urbano. Al mismo tiempo, cristalizaron tres principios que regirían en el futuro las prácticas funerarias y que se mantendrían inalterables a lo largo de toda la historia de Egipto: el mantenimiento permanente del cuerpo del difunto, la necesidad de que el material de la sepultura fuese imperecedero y la alimentación del *ka* para que éste pudiese subsistir.

Las mastabas

A partir de la III dinastía se construyó la necrópolis de Saqqarah o Sakkara, al oeste de la ciudad de Menfis, en el Delta, donde estaban enterrados los altos funcionarios. Se implantó entonces la mastaba como modelo de tumba, aumentando progresivamente el tamaño y la complejidad. Las mastabas son sepulturas excavadas en el suelo rocoso, sobre las que se construye una sala con muros de ladrillo en talud, decorados en su interior con bajorrelieves. En general constaban de dos zonas independientes, una capilla funeraria y una cámara sepulcral. Debajo de la capilla se situaba la cámara funeraria que, posteriormente, se incorporó al interior. Al ser un espacio subterráneo, el acceso a la cámara sepulcral se realizaba a través de un foso vertical, que atravesaba el túmulo de piedra y era cegado tras el enterramiento. El sarcófago con el ajuar funerario y las ofrendas, indispensables

para la vida de ultratumba del difunto, quedaban así protegidas.

En sus comienzos la estructura exterior de la mastaba era totalmente maciza y la capilla se adosaba en la parte oriental del túmulo. Cuando ésta se incorporó al interior, a partir de la III dinastía, la mastaba se convirtió paulatinamente en una edificación más compleja. La cámara funeraria se multiplicó en diversas cámaras de ofrendas hasta alcanzar un gran número de aposentos.

En las cercanías de las mastabas se encontraban otros cementerios secundarios. En ellos se han hallado tumbas de sirvientes, que fueron sacrificados para que siguieran sirviendo a sus señores en la otra vida. El mayor número de mastabas se agrupa en Saqqarah y también Gizeh, aunque en su desarrollo histórico y tipológico no presentan una morfología única y existen múltiples variantes con una estructura similar.

La existencia de mastabas perpetúa incluso después de la muerte las diferencias sociales existentes en la sociedad egipcia. En contraste con las pobres construcciones funerarias de la mayoría de la población egipcia, las mastabas de los funcionarios de alto rango eran verdaderas mansiones funerarias con multitud de cámaras de culto, lujosamente decoradas con pinturas cubriendo los muros. En ellas se relataban los títulos y dignidades que poseía el difunto y se reproducían escenas de la vida cotidiana. Se multiplicaron también las estatuas del difunto, repartidas en las cámaras, para que los visitantes pudiesen admirarlas.

El primer gran recinto funerario

Construido por Imhotep para albergar la tumba de faraón Djoser -fundador de la III dinastía- este gran recinto funerario acogía en un sólo conjunto todos los edificios y salas necesarios para celebrar los rituales que tenían lugar para continuar la vida más allá de la muerte. Se trata de la primera vez en que la idea de vida eterna encuentra traducción arquitectónica. Así, muchas de las soluciones adoptadas sirvieron de modelo para las construcciones funerarias posteriores. El rey Djoser consiguió imponerse sobre el clero y organizar una política centralizada, de carácter absolutista, sobre todo el territorio egipcio. Impuso la adopción del culto al Sol, Ra, con superioridad total sobre los demás dioses. La divinización del monarca se transformó. El rey ya no era hijo o representante del dios, sino parte de la misma divinidad.

El conjunto arquitectónico es un recinto rectangular, rodeado por un perímetro de muralla de dos kilómetros. Encierra en su interior una pirámide escalonada junto a otras edificaciones que acogían las salas ceremoniales y los almacenes, así como un conjunto de tumbas. La muralla, de diez metros de altura, presenta en todo su recorrido acanaladuras verticales de ángulos rectos, que son la transcripción en piedra caliza de los muros realizados con ladrillos de adobe de épocas anteriores. Tiene catorce puertas falsas y una única verdadera, de pequeñas dimensiones. A través de ella se accede a un corredor estrecho, pasadizo procesional, por el que se penetra en una sala cubierta, que consta de tres naves separadas por

columnas acanaladas. Las columnas transcriben en piedra los haces de cañas que constituían los soportes en las construcciones predinásticas. La nave central es más elevada que las laterales, lo que permite la abertura de pequeños vanos para la entrada de luz natural. En las naves laterales las columnas están adosadas a la pared, ya que en las primeras construcciones los egipcios no adoptaron las posibilidades de la sustentación libre. Por ese motivo las columnas tienen una función simbólica y no tectónica.

La sala hipóstila

La sala hipóstila es uno de los espacios originales con mayores logros artísticos por la belleza y variedad de sus columnas. En el complejo de Djoser se encuentran formas de columnas, que perdurarán en la arquitectura de todos los períodos históricos, como las que se hallan adosadas a los muros del edificio del lado norte, que imitan los tallos de papiros con fustes de sección triangular y capiteles acampanados. Dentro del recinto hay un conjunto de patios, a modo de plazas, a ambos lados de la pirámide. En el lado sur, el patio más grande está concebido para celebrar la carrera ritual del faraón en la que demuestra a sus súbditos que todavía está en plena forma y tiene energía para prolongar su mandato. Dentro del patio, situados en los dos extremos del eje longitudinal, hay varias construcciones: en el norte, un pequeño altar con rampa y un templo; en el sur, un edificio con planta en forma de B. La pirámide escalonada, construida para cobijar el *ka* del rey, no es sino una superposición de seis mastabas para dar mayor

monumentalidad y guardar una proporción de escala armónica frente a la gran muralla. Con posterioridad, se rellenaron los huecos entre las diferentes terrazas, dando origen a la forma característica de las pirámides. Bajo la pirámide se encuentra la cámara sepulcral, en la que se guardaba el sarcófago y el ajuar funerario, con otras cámaras adyacentes unidas por un corredor laberíntico.



Pirámide escalonada de Djoser

Las pirámides egipcias

El fundador de la IV dinastía, Snefru, mandó construir tres pirámides. La primera de ellas, situada al sur de Gizeh, pasó por diferentes etapas constructivas hasta que se cubrió cada uno de sus lados por un plano liso. Esta forma piramidal tan característica responde simbólicamente a la

consolidación definitiva del rey como divinidad. Además, se idearon varias construcciones vinculadas a la cámara sepulcral propiamente dicha. En primer lugar el templo del valle, situado junto al río; del valle partía una calzada que conducía al templo funerario situado en la parte oriental de la pirámide. Desde entonces estos elementos arquitectónicos se incorporarían a los conjuntos funerarios.

Las pirámides de Dahshur ilustran otros tanteos en la búsqueda de una fórmula arquitectónica con función funeraria. Allí se encuentra la pirámide quebrada, cuyos lados poseen dos ángulos de inclinación, y la pirámide modelo, la más antigua de las conservadas en la actualidad, ya con los planos resueltos en forma triangular, aunque sus lados sean isósceles y no equiláteros.

Simbología y significado de las pirámides egipcias

No se puede dar una única interpretación a las pirámides, puesto que su forma aparece en un contexto muy complejo de ritual fúnebre. Las pirámides eran, en realidad, tumbas que simbolizaban la idea de eternidad.

La primera deducción del significado simbólico de las pirámides fue desarrollada durante el siglo XIX por el insigne egiptólogo Ernesto Schiaparelli (1856-1928). Frente a las teorías positivistas que ponían

todo el acento en la culminación de un proceso técnico, para Schiaparelli la pirámide simbolizaba la energía vital del Sol que era transferida al faraón en su tumba. Los cuatro lados de la pirámide están orientados en dirección exacta hacia los cuatro puntos cardinales, lo que también ha sido interpretado como una relación simbólica hacia el número cuatro, al que se le otorgaba propiedades divinas y cósmicas.

La planta cuadrada, sobre la que se yergue la pirámide, sintetizaría la relación entre pirámide y cosmos y, por lo tanto, también entre la vida terrenal y la divina. Por otra parte, solamente es posible comprender el significado de las pirámides dentro del carácter religioso que imprime el sentido de la vida de los egipcios. El esfuerzo colectivo, necesario para su construcción, ilustra la disciplina y la organización de todo un pueblo.

Sobre el significado y simbología de las pirámides son ilustrativas y también representativas las palabras del egiptólogo James Henry Breasted (1865-1935), refiriéndose a la Gran Pirámide: «Probablemente, no habría muchos canteros, ni muchos hombres que conocieran la técnica de construir con piedra cuando Khufu-onekh dio sus primeros paseos sobre la desnuda meseta de Gizeh, concibiendo el plan fundamental de la Gran Pirámide. Así, podremos comprender la intrépida energía del hombre que ordenó el trazo de la base cuadrada de 230 metros por lado. Sabía que necesitaría cerca de 2,5 millones de cantos, de 2,5 toneladas cada uno, para cubrir este cuadrado de 5,3 hectáreas, con una montaña piramidal de 147

metros de altura. Por esto la Gran Pirámide de Gizeh constituye un documento de la historia de la inteligencia humana. Con ella se pone claramente de manifiesto el sentido humano de poder soberano. El ingeniero logró conquistar la inmortalidad para sí y para su faraón, gracias a su consumado dominio sobre las fuerzas materiales.»

Las pirámides de Gizeh

El conjunto de pirámides de mayor tamaño se encuentra en Gizeh y fue levantado por los faraones Cheops, Chefren y Micerino durante la IV dinastía. Estas pirámides no son sino la parte más visible de todo un conjunto funerario que incluye dos templos, uno situado en la parte oriental de la pirámide, templo funerario, y otro en la orilla del río, templo del valle, unidos ambos por un corredor y con la protección de un recinto amurallado.

La construcción de estos diferentes edificios respondía a las fases por las que debía pasar el cadáver del faraón antes de ser depositado definitivamente en su cámara mortuoria. El recorrido ritual del difunto comenzaba en el templo del valle donde el cuerpo era momificado. De allí pasaba al templo funerario donde se realizaban las ceremonias que le otorgarían la eternidad. El camino entre la zona baja del valle del río y la zona más elevada del desierto, donde estaban las pirámides, quedaba señalado por una senda en

sentido ascendente, lo que añadía significado simbólico al trayecto del faraón difunto.

La pirámide de Cheops es la «pirámide» de Egipto por excelencia, la más monumental de las tres. Probablemente, es la forma arquitectónica que más literatura ha suscitado desde que fue dada a conocer al mundo occidental.

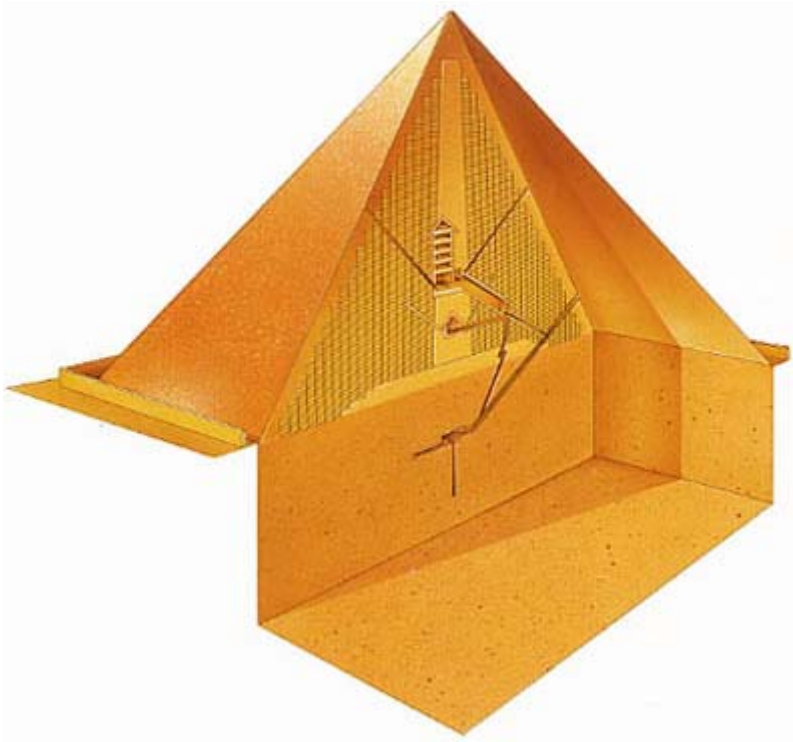
Está construida sobre una base de un cuadrado de 230 metros de lado y 147 metros de altura. La orientación de cada uno de los lados se corresponde con un punto cardinal. En el interior de la pirámide hay tres cámaras sepulcrales desiguales, como resultado de diferentes modificaciones realizadas a lo largo de su construcción. A la primera de ellas se accede desde una entrada en el lado norte de la pirámide que da paso a un pasillo, que desciende en picado hasta llegar a la cámara. Ésta se halla en el mismo eje vertical de la pirámide. A la segunda cámara se llega desde el pasadizo anterior, que se desvía en su recorrido para ascender, y, posteriormente, seguir paralelo a la base. Aquí la cámara tiene una falsa bóveda. La tercera, y definitiva, se situó en un nivel elevado sobre las otras dos. Se accede a ella desde el angosto pasadizo de la segunda cámara y está precedida por una antecámara protegida por tres losas de granito. La cámara funeraria tiene una techumbre resguardada por cinco cámaras de descarga y una cubierta a dos aguas. Estudios de ingeniería realizados en la actualidad han revelado la gran precisión con que se reparten las fuerzas estáticas de la masa piramidal. Causa asombro que los egipcios pudieran intuir en su construcción una

distribución de fuerzas tan equilibrada, repartiéndolas a lo largo de diferentes puntos de la masa pétreo, hasta llegar a ser absorbidas por la gravedad del suelo.

Hay unanimidad respecto a que las pirámides se construyeron utilizando rampas paralelas a cada uno de los lados por las que se subían los materiales. Estas rampas, hechas de fango y grava, se prolongaban según las necesidades de crecimiento de la construcción y, una vez finalizada ésta, se retiraban para dejar la forma arquitectónica desnuda.

Durante la V dinastía se construyeron otras pirámides en Abusir y en Saqqarah, a imitación de las de Gizeh y con la misma distribución del conjunto funerario, pero con material de ladrillo y de un tamaño mucho menor.

También en el Imperio Medio, durante la XII dinastía, se construyeron pirámides de ladrillo, cubiertas con planchas de piedra caliza de las que apenas quedan restos. Fueron construcciones más simbólicas que monumentales, prolongación de una tradición ancestral que se mantuvo, quizás por temor a olvidar una antigua costumbre. Más tarde, entre los años 750 a.C. y 350 a.C., los reyes etíopes construyeron más de ciento ochenta pirámides en Nubia. Son construcciones que se agrupan del mismo modo en que se distribuyen las chozas de una aldea africana. La grandeza de Gizeh se había perdido para siempre, no se volvieron a construir tumbas semejantes a las del Imperio Antiguo.



Dibujo de la estructura interna de la pirámide de Cheops



Pirámides de Keops, Kefrén y Micerinos

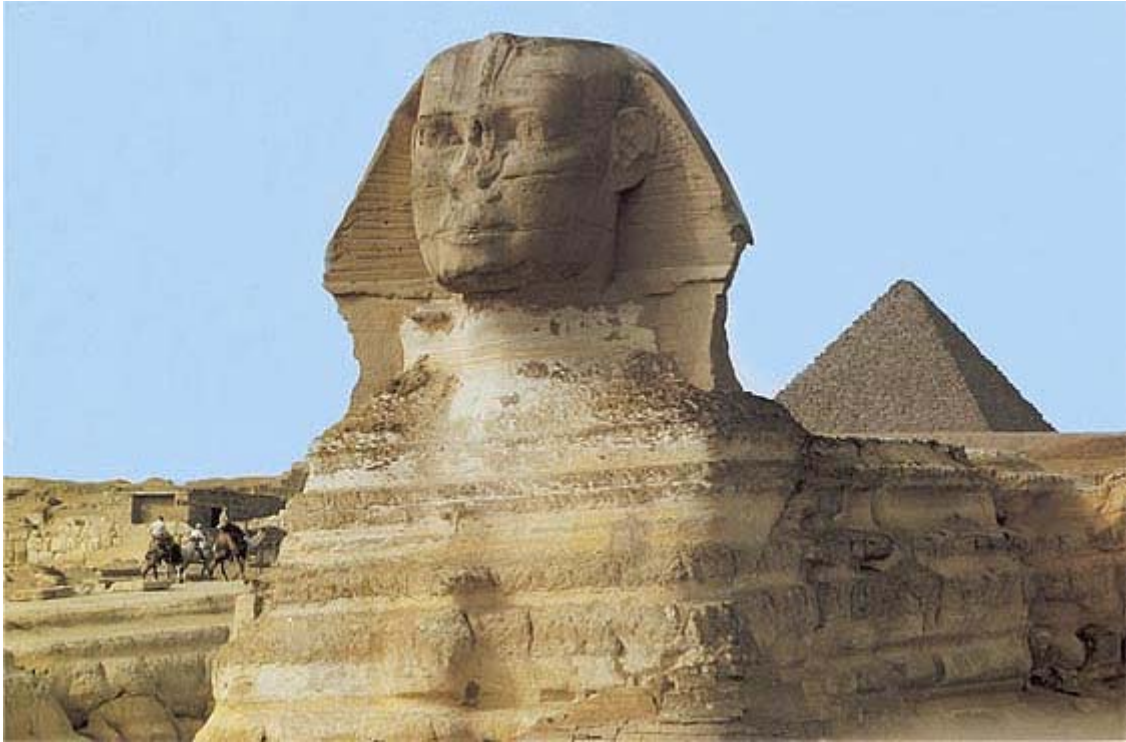
Los templos funerarios egipcios

Las construcciones funerarias, que se organizaron en función de los rituales previos a la ubicación definitiva del difunto en su tumba, quedaron perfectamente definidas durante la IV dinastía, desde la construcción de la pirámide de Meidum. Los dos módulos arquitectónicos que completan la tumba son los templos, uno situado en el valle y otro en el lado este de la pirámide, unidos por una calzada ascendente cubierta. En el templo del valle tenía lugar el proceso de momificación y purificación del cuerpo y en el templo funerario de la pirámide se ultimaban los ritos con la ceremonia más importante, «la abertura de la boca», por la que el *ka* del difunto animaba la estatua.

En el complejo funerario de Gizeh, el templo del valle de la pirámide de Chefren es el único que ha proporcionado restos arquitectónicos de importancia. Consta de una planta inscrita en un cuadrado con muros lisos en talud. La entrada, desde el lado oriental del edificio, tiene dos accesos simétricos con vestíbulos independientes que se comunican en una antecámara. Desde ésta se entra a una sala hipóstila en forma de T invertida que consta de una nave longitudinal con doble fila de pilares, cuyos muros interiores estaban flanqueados por 23 estatuas sedentes de Chefren. En la construcción de la sala hipóstila se utiliza por

primera vez como soporte la pilastra cuadrangular, que ejerce de sostén libre sin contar con una pared de apoyo. La sabia conjunción de elementos y el sentido de la proporción consiguen que los bloques pétreos de granito rosado proporcionen uniformidad a todo el edificio. La luz se filtraba por ranuras abiertas en la techumbre plana. El edificio, que es emblemático, tiene una arquitectura arquiteada. La armonía de la sala hipóstila es además perfecta.

De los templos funerarios del complejo de Gizeh, solamente en la pirámide de Micerino quedan restos que permiten reconstruir el original. Del templo de Cheops, que es el más antiguo, hay vestigios de los pilares cuadrados de basalto que rodeaban el patio interior, lo que testimonia un tipo constructivo que sería característico de los templos dedicados a los dioses. El templo de Micerino, sin embargo, es el que informa de la existencia de un gran patio abierto a la luz del día y rodeado por pilares.



La Gran Esfinge de Gizeh

La construcción de hipogeos en Egipto

Los hipogeos de Deir el-Bahari: la tumba de Mentuhotep

El templo funerario de la reina Hatshepsut

A partir del Imperio Medio, la falta de explanadas en los alrededores de la nueva capital de Tebas propició el desarrollo de un nuevo tipo de construcción funeraria, los hipogeos, recintos excavados en los acantilados rocosos que flanquean las márgenes del Nilo.

Los hipogeos prolongaron una tradición iniciada en el Imperio Antiguo, que consistía en construir

tumbas horadando las paredes pétreas. La implantación del modelo de hipogeo como conjunto arquitectónico funerario implica la adecuación al paisaje en el que se inscribe. A diferencia del Imperio Antiguo, en el que los volúmenes de las pirámides rompían con la horizontalidad de las grandes extensiones de arena, los hipogeos no son una estructura que se impone al horizonte, sino una articulación de volúmenes integrados en el espacio que ofrece el entorno.

La estructura interior de los hipogeos conserva en gran medida la de las tumbas reales del Imperio Antiguo, prolongándose de este modo hacia el interior de la montaña.

Los hipogeos de Deir el-Bahari: la tumba de Mentuhotep

Tras una etapa de disputas entre diferentes ciudades, que llevó a la desintegración del país, Mentuhotep, rey procedente de Tebas, reunificó Egipto bajo su mandato.

Para su tumba Mentuhotep escogió el paraje de Deir el-Bahari, en la orilla izquierda del río Nilo, al sur de Tebas. En él erigió un gran hipogeo. El conjunto funerario está precedido por una amplia avenida, que parte de la orilla del río y que está flanqueada por estatuas del rey. Tras finalizar este recorrido, se llega a una gran plaza donde se alza la construcción estructurada en dos terrazas escalonadas. La base del primer nivel es un pórtico de columnas sobre el que descansa una sala hipóstila, a la que se accede

desde la plaza por una rampa. El segundo nivel sirve de base a una pirámide que corona el conjunto. La novedad estriba en que la pirámide no está cubriendo la cámara funeraria del faraón, sino que ésta se halla excavada en las profundidades de la roca, tras el templo. La segunda terraza tenía las paredes en forma de talud, cubierta con relieves. En el interior, la sala hipóstila, compuesta por pilares octogonales, formaba un bosque de columnas distribuidas en hileras.

Además, detrás de este santuario hay un patio rodeado de pilares con una capilla que antecede a la cámara sepulcral. A un lado del edificio, desde la explanada delantera, se accede a un corredor que conduce a la sala donde estaba la estatua del rey.

Este sepulcro es el último en que se mantiene la pirámide como reminiscencia simbólica que indica la importancia del difunto. Desde el protagonismo absoluto de la pirámide en el Imperio Antiguo, se ha llegado a la drástica reducción de su tamaño, situándola en un plano secundario, mientras gana importancia el templo, que aumenta sus pórticos y salas. El aspecto general conjunto es el de un gran edificio porticado.

El templo funerario de la reina Hatshepsut

Cinco siglos después de la construcción del templo de Mentuhotep, la reina Hatshepsut de la XVIII dinastía (Imperio Nuevo) decidió construir otro hipogeo en el mismo paraje. El arquitecto Senenmut fue el encargado del proyecto. La construcción resultante fue tan armoniosa que el edificio se ha

comparado con los templos griegos helenos. Destaca, especialmente, la simetría de las proporciones y la equilibrada integración de cada una de las partes del conjunto arquitectónico.

El edificio se distribuye en terrazas escalonadas de tres alturas, unidas por rampas que se extienden en profundidad hacia el interior de las rocas. La organización del conjunto funerario mantiene la serie básica de templo del valle, calzada ascendente, templo funerario y capilla fúnebre excavada en la roca.

Desde el valle se asciende al templo funerario por una calzada, flanqueada de esfinges con el rostro de la reina en piedra arenisca de pequeño tamaño. Al llegar al templo, la serie se prolonga con estatuas mayores de granito rojo. El final de la calzada desembocaba en un recinto con dos estanques, desde donde comienza una rampa sobre un pórtico de pilares que da acceso al nivel superior. La segunda terraza es un gran cuadrado que tiene dos de sus lados porticados con columnas.

En el lateral norte, porticado con columnas protodóricas, hay una capilla dedicada al dios Anubis, el de la cabeza de chacal, que penetra en la roca.

La gran superficie de esta explanada se utilizaba como parada en la procesión que cada año traía de visita al dios Amón desde el templo de Karnak, en la otra orilla del río. En el otro extremo de la terraza hay un santuario de techumbre abovedada dedicado a la diosa Hathor (también excavado en la roca) y

con acceso directo desde la explanada principal por una rampa. En el interior del santuario hay varias cámaras y dos salas hipóstilas con pilares rematados con capiteles que representan el rostro de la diosa Hathor (con forma humana y cabeza de vaca). Otra rampa conduce hasta la tercera y última terraza, donde se alza una pared con una hilera de estatuas policromas, que combinan la forma corporal del dios Osiris con el rostro de la reina Hatshepsut. Desde la hilera de estatuas se accede a un patio interior que alberga en dos de sus lados pequeños santuarios; a continuación, ya en la profundidad del zócalo rocoso, están localizadas las capillas funerarias de la reina Hatshepsut y también de su padre el faraón Tuthmosis I.

El reto que planteaba la construcción era conjugar el escenario imponente de la montaña con un edificio armonioso. La arquitectura había de ser sumamente audaz para no quedar empequeñecida bajo los volúmenes aplastantes del acantilado rocoso. La combinación de espacios arquitectónicos con formas escultóricas fue una verdadera novedad.

El resultado final imbrica todos los elementos de manera tan eficaz, que ni la arquitectura se sobrepone a la escultura, ni ésta ofusca la pureza de las estructuras constructivas. Ambas se complementan, pues, al formar una sola unidad.

El conjunto es ejemplar por la sabia articulación del espacio; también se trata de un conjunto único en el contexto del Imperio Nuevo, ya que las formas colosales se impondrían a lo largo de este período y no se volvería a realizar una propuesta similar. El

templo de la reina Hatshepsut no era pues, propiamente, una tumba. Tuthmosis I inauguró la costumbre de enterrar a los faraones en el Valle de los Reyes, que constituye una garganta natural, oculta en el otro lado de Deir-el-Bahari. Fue la necrópolis real durante todo el Imperio Nuevo, con cámaras excavadas en la roca.

En ella se hallaron los sarcófagos con los cuerpos de Hatshepsut y su padre, en cámaras ocultas bien disimuladas. Esta garganta natural se adentra en el valle, donde un macizo triangular corona el conjunto montañoso, otorgándole el simbolismo piramidal.

Los imponentes templos del Imperio Nuevo egipcio

El acceso al templo

Los templos constituyen el gran patrimonio arquitectónico del Imperio Nuevo. Fue a partir de entonces cuando estas edificaciones se construyeron como unidades autónomas del conjunto funerario y adquirieron una importancia mayor en relación con el progresivo poder que lograron los sacerdotes durante ese período. Los templos se enriquecieron arquitectónicamente y alcanzaron magnitudes colosales, que no tuvieron precedentes en épocas anteriores.

Las ciudades se potenciaron como centros religiosos respetando las preferencias locales hacia

determinadas divinidades. Desde los núcleos más importantes se crearon redes de caminos que comunicaban entre sí los diferentes templos para facilitar las visitas.

En realidad, los templos, más que moradas de los dioses, parecían castillos inexpugnables, pensados como lugar de culto y no como centro de reunión para el pueblo. A la gente corriente sólo se le permitía acceder al patio, espacio inmediato tras la entrada del templo. El templo es la morada del dios, el santuario íntimo que debe permanecer cerrado al mundo externo. La plasmación de esta idea cristaliza en la organización estructural de las diferentes estancias del templo. Los espacios de su interior sufren una progresiva reducción según se avanza hacia el interior, donde se halla la *cella*. Es el lugar en el que se encuentra la estatua del dios. A esta zona sólo tenían acceso el sumo sacerdote y el faraón.

El acceso al templo

La entrada al templo estaba presidida por dos torres trapezoidales, situadas a ambos lados de la puerta, que simbolizaban los dos acantilados del Nilo. También hacían referencia a las dos montañas que flanqueaban el disco solar, codificadas en escritura jeroglífica como el dios en su horizonte. Sus muros se decoraban con relieves rehundidos.

Estas torres o pilonos se convirtieron en los elementos más característicos de los templos. Cumplían la función de aislar el santuario y marcar el límite entre el espacio profano y sagrado,

constituyendo el umbral simbólico y físico que daba acceso a la morada divina.

Frente a los pilonos, flanqueando la puerta de entrada, estaban los obeliscos, como centinelas que custodiaban el acceso al templo. La forma de los obeliscos, tallados como esbeltos monolitos cuadrangulares y rematados por una pequeña pirámide dorada, el pyramidón, tenía un significado simbólico. Los primeros rayos del Sol iluminaban el vértice del pyramidón para después irradiar en la tierra, señalando así el lugar divino.

Tras los pilonos se situaba un patio porticado que podía ser muy variado en la distribución de las columnas, pues éstas se colocaban en dos lados o en los cuatro, formando un claustro. En este caso se combinaban los capiteles en formas campaniformes que representaban un papiro abierto o una flor de loto sin abrir. El patio desembocaba en la sala hipóstila, recinto cerrado cuya techumbre, apoyada en un gran número de columnas, se alzaba a dos alturas diferentes siendo la parte central más elevada que las laterales. El desnivel dejaba libres vanos que permitían la entrada de luz en la sala. No obstante, la iluminación era escasa, estando filtrada por celosías que cubrían parcialmente los vanos. Tras la sala hipóstila (en ocasiones había más de una) se hallaba el verdadero santuario formado por un conjunto de capillas. Las columnas tuvieron un magnífico desarrollo en la construcción adintelada egipcia, eran la evocación estilizada de las plantas que crecían en el rico humus aportado por el río Nilo. Sus fustes simulaban los troncos de las flores o

de las palmeras y los capiteles se policromaban con diferentes colores para distinguir hojas y flores.

El techo, evocación de la bóveda celeste, estaba cuajado de estrellas policromadas en sus puntas con diferentes colores -rojo, amarillo o negro-, según estuviesen situadas en templos o en hipogeos.



Fachada de la sala hipóstila del templo dedicado a Hathor, en Denderah

Los templos egipcios dedicados a Ra, dios del Sol

Durante la V dinastía los reyes construyeron una serie de santuarios solares con los que legitimar la fundación de la dinastía que respondía, así, a la reinstauración del Sol como dios del mundo, siendo los reyes hijos directos de éste. Durante este período fue además decisiva la influencia de los

sacerdotes de la ciudad de Heliópolis, donde predominaba la teología sobre Ra, dios solar.

La construcción del templo de Neuserre, cerca de Abusir, atiende a estos principios. A partir de los restos arquitectónicos se ha podido reconstruir la planta del conjunto del santuario. Constaba de las mismas partes que el grupo funerario de las pirámides: un templo adintelado en el valle, una calzada cubierta que conducía hacia otro pórtico en la zona alta y un recinto rectangular abierto al cielo, donde se elevaba majestuoso un obelisco. Para acceder al obelisco se debía franquear un pasadizo, que conducía a una capilla decorada con estelas. Tras ésta se llegaba a la explanada o patio. El gran patio era la zona principal, destinada al sacrificio de animales. Con esta finalidad el suelo estaba enlosado y provisto de acanaladuras, que conducían la sangre hacia unas pilas de alabastro. El centro estaba ocupado por un altar, también de alabastro, que se completaba con cuatro mesas circulares para las ofrendas. Otra zona del patio, hacia el oeste, estaba destinada a los almacenes situados en hilera.

El obelisco era robusto y estaba colocado sobre una pirámide truncada. De piedra tallada estaba rematado en su punta por el piramidón. De hecho, era el lugar simbólico donde se depositaban los primeros rayos solares al despuntar el día. Los obeliscos han sido interpretados como la continuación de los menhires primitivos. A esta simbología hay que añadir otra ligada al Sol, enunciada por Ernesto Schiaparelli, quien creyó que los obeliscos venían a ser como una prolongación de los rayos solares, concentrados en el vértice del

piramidón para repartirse después sobre la tierra y dotar de vida a todos los elementos de la naturaleza.

En el exterior del recinto estaba situada la barca solar, construida con adobe revestido de estuco y pintada con vivos colores. Era el vehículo utilizado por el Sol en su viaje por el firmamento. Las barcas tenían un gran valor simbólico y ocupaban un lugar importante en todos los templos.

Los templos dedicados a Amón en Egipto

[El templo de Karnak](#)

[El templo de Luxor](#)

[Los templos de Ramses II](#)

Durante el Imperio Nuevo, Tebas se convirtió en el centro político y religioso del imperio, por lo que su tríada de dioses, Amón en primer lugar, junto a su esposa Mut y su hijo Khons, cobraron una importancia excepcional. En consecuencia, el templo de Amón se erigió como el núcleo del que dependía una amplia red de templos situados en sus proximidades, a las afueras de Tebas, como los de Karnak y Luxor, e incluso en zonas más alejadas.

El templo de Karnak

Karnak es un conjunto de construcciones sagradas, levantadas a lo largo de varios siglos por sucesivos faraones. El resultado es un gran número de

pilonos, patios, explanadas, puertas, salas, obeliscos, pasadizos, etcétera, rodeado por un muro de adobe de perímetro trapezoidal. El complejo arquitectónico comenzó a incrementar sus edificaciones a partir del siglo XVI a.C.

El templo de Amón es la construcción principal del recinto de Karnak, que en su núcleo tiene la forma del templo modelo con sus pilonos, vestíbulo, sala hipóstila y santuario.

A este núcleo se le fueron añadiendo diferentes patios, pilonos, salas hipóstilas y otros templos auxiliares, de manera que el aspecto final es una sucesión de edificios y complejas estructuras arquitectónicas.

En su zona sur se comunica con el santuario de Mut, diosa de la fertilidad, a través de un camino salpicado de pilonos que conducen al recinto externo, donde se prolonga en una avenida de esfinges. Paralela a esta avenida se inicia otra ruta sagrada que conduce, también en dirección sur, hacia el espectacular templo de Luxor.

Dentro del templo, tras atravesar el primer pilono y un gran patio, se llega al segundo pilono que da paso a la sala hipóstila. Considerada la más emblemática de toda la arquitectura egipcia, fue erigida bajo los auspicios del faraón Ramsés II.

Esta sala es, en realidad, un colosal conjunto de 134 columnas de grandiosas dimensiones (103 metros de largo y 52 metros de ancho) que conforman un eje axial que divide en dos partes la sala, creando, de este modo, un largo y ancho pasillo procesional.

El número y las dimensiones de las columnas crean en el visitante la sensación de penetrar en un denso bosque.

El efecto está acentuado por la forma de las columnas, cuyos capiteles recuerdan, aunque muy estilizados, flores de papiros con los pétalos abiertos y cerrados. La policromía, que en la actualidad se ha perdido, contribuía, sin lugar a dudas, al logro de tal efecto.

Las salas hipóstilas representan simbólicamente la perfección de la ordenación del cosmos y tienen por lo tanto un significado religioso-espiritual. Constituyen, por sí mismas, un verdadero universo formado por la unión de lo terrenal con la esfera de lo celeste, de la naturaleza con lo más sagrado.

El templo de Luxor

El templo de Luxor, el primer templo modelo del Imperio Nuevo que adoptó un trazado uniforme, fue construido por Amenofis III en el siglo XIV a.C., con aditamentos posteriores de Ramsés II (siglo XIII a.C.). El patio, es la zona que más destaca de todo el conjunto por la belleza de sus columnas de granito. Éstas rodean tres lados del patio en doble hilera con fustes recorridos por canales lobulados, que simbolizan haces de papiros, y con capiteles que representan la flor del papiro cerrada. La exquisitez de estas formas hace que se haya considerado el templo de Luxor el edificio más delicado de la cultura egipcia. Las columnas no parecen reforzar su función como elementos

sustentadores, sino que causan la sensación de elevarse hacia el cielo de forma libre, a la búsqueda de lo divino.

Los templos de Ramses II

El faraón Ramsés II hizo construir dos templos en la zona sur de Egipto, en Nubia, para conmemorar sus hazañas bélicas. El Templo Grande está dedicado a la figura del faraón y el Pequeño se construyó en honor a su consorte Nefertari. Son templos con la misma estructura que los hipogeos, pues los espacios se adentran en la montaña. Sin embargo, no cumplen una función funeraria, sino exclusivamente honorífica y de culto.

El Templo Grande tiene una fachada espectacular, presidida por cuatro estatuas colosales del faraón, de 21 metros de altura. El impacto visual que producen estas figuras sedentes, guardianes del templo, es sobrecogedor. En el interior de la montaña se halla el templo distribuido en diferentes estancias (vestíbulo, sala hipóstila y santuario), que siguen un eje axial. En la primera sala hay ocho grandes estatuas de Osiris adosadas a pilares y otras salas laterales que sirven de almacén. A continuación, y antes del santuario, hay un atrio con cuatro pilastras, que dan paso a la cámara en la que están las estatuas del faraón y del dios Ptah. Durante los dos días equinocciales del año el Sol franquea la puerta del templo e ilumina la estatua del faraón situada en el extremo del santuario. El movimiento del astro materializa, así, la relación

simbólica entre el faraón y el dios solar Ra. Éste con sus rayos infiere carácter sacro a la figura faraónica.

En el exterior, cuatro colosos flanquean la puerta de entrada. A los pies del faraón hay una serie de estatuas que representan a la madre e hijos del faraón en tamaño pequeño. La abismal diferencia de proporciones entre las estatuas del faraón y las de sus familiares debe interpretarse como una perspectiva jerárquica. El tamaño colosal del faraón simboliza pues su rango.

El Templo Pequeño fue dedicado a Nefertari, esposa de Ramsés II, y a la diosa Hathor. En la fachada, seis estatuas colosales de diez metros de altura reproducen a la reina, a Ramsés II y a la diosa Hathor en nichos alternos.

Tanto el Templo Grande como el Pequeño tuvieron que ser trasladados al construirse la presa de Asuán para evitar que quedaran sepultados, irreversiblemente, por las aguas.



Sala hipóstila de Karnak



Reproducción de la entrada de la gran sala hipóstila del templo de Karnak



Vista aérea del templo de Karnak

La arquitectura urbana en el Antiguo Egipto

El valle del Nilo estuvo muy poblado. Había concentraciones urbanas que se emplazaban a orillas del río y aldeas rurales que animaban los diferentes nomos. Sin embargo, de estas poblaciones no quedan restos, pues el frágil material de adobe no ha resistido el paso del tiempo. Tan sólo quedan algunos ejemplos como El-Lahun -donde vivían los obreros que durante la XII dinastía trabajaron en las construcciones funerarias de Sesostris II- y Deyr el-Medina, lugar habitado por los trabajadores de la necrópolis de Tebas. Ambos ejemplos permiten esbozar de forma somera el urbanismo egipcio de este período.

El poblado de El-Lahun estaba en El Fayum, contaba con una planificación rectangular de calles ortogonales y se encontraba rodeado por un muro.

La ciudad delimitaba perfectamente dos zonas separadas por un murete. La zona occidental estaba constituida por una arteria más ancha en sentido norte-sur, con calles perpendiculares en las que se alineaban pequeñas casas de una planta con dos o tres piezas. La zona oriental, mucho más amplia, contaba con casas espaciosas de dos pisos, que debían pertenecer a funcionarios, y una calle principal amplia en sentido este-oeste.

Deyr el-Medina se encontraba a la altura de Tebas, en la otra orilla del Nilo. Se construyó durante la XVIII dinastía para los obreros del Valle de los Reyes. La ciudad se amplió varias veces, por lo que los muros que rodeaban el núcleo originario, trapezoidal, quedaron circundados por barrios adyacentes con casas amplias. El centro contaba con una calle principal y calles transversales. Las casas eran de planta rectangular con habitaciones contiguas y terraza plana en el piso superior. Las ventanas y puertas eran de piedra.

La ciudad de Akhenatón (actual Amarna) es la única capital imperial de la que se puede dar cuenta. Estaba situada en la orilla occidental del Nilo, entre el río y una cordillera montañosa. En el centro se alzaban el palacio, el templo y las casas nobles. En sus alrededores había casas de distinta condición, sin un plan urbano muy estructurado.

La ciudad se organizaba en tres sectores delimitados por arterias perpendiculares al río. Las casas de la población de estatus elevado contaban con dos sectores separados, uno destinado a la vivienda noble y otro para los servicios, donde había

la cocina, los graneros, los establos y los almacenes.

La vivienda tenía dos pisos. En el inferior un vestíbulo daba acceso a una sala de recepciones, que estaba rodeada de habitaciones y contaba con sala de baño. En el piso superior se encontraban las habitaciones reservadas a la familia. La casa tenía también jardín con estanque y pozo.

En las proximidades de la zona oriental de la ciudad se encontraba el barrio de trabajadores con una clara planificación ortogonal.

La estatuaria egipcia

El poder de la palabra

La abundancia de estatuas en tumbas y templos responde a necesidades rituales. La función de las estatuas se deriva de la necesidad de que la imagen ayude al espíritu del difunto a volver a la vida. Son el receptáculo de la energía vital del difunto, el *ka*, y garantizan la otra vida en el caso de que el cuerpo material desaparezca o se descomponga. Las estatuas no son, pues, una simple copia de la persona desaparecida. Mientras exista la estatua del difunto, pequeña o grande, la vida del modelo se prolongará en su imagen. El *ka* podía viajar por el transmundo, pero necesitaba de una forma concreta

real para seguir viviendo, cuando regresase de sus viajes. La cabeza es la parte más importante de la figura, pues sirve para indicar al alma del difunto el lugar donde debe depositarse. Sin embargo, no existe retrato, tal y como nosotros lo entendemos, esto es, como fiel reproducción de los rasgos del representado. El *serdab* era la cámara oculta, adyacente a la cámara mortuoria, reservada para la estatua-soporte del *ka*. Se preservaba con el fin de protegerla ante contingencias externas que pudiesen destruirla. Las estatuas también se colocaban en los templos para facilitar al difunto el disfrute y participación en los rituales vivificadores, por eso el *serdab* tenía una pequeña abertura a la altura de los ojos de la estatua, que permitía la observación de las ceremonias desde la antecámara. Así se explica la proliferación de esculturas de un mismo personaje en las diferentes dependencias sepulcrales, pues cada una de estas representaciones debía cumplir con ritos funerarios diversos que exigían su presencia.

Muchas de estas estatuas quedaban ocultas a los ojos de la gente, ya que no fueron pensadas para ser contempladas. Ahora bien, para cumplir con su destino sacro era condición indispensable la máxima perfección en la factura de la obra. La adecuación entre forma y función es el principio básico de toda la estatuaria egipcia. Para conseguir la integración de estos fines se fijaron unas normas que debían respetarse con absoluta fidelidad en todos los talleres de escultura. Esto explica, claramente, el carácter normativo del arte egipcio.

El poder de la palabra

La palabra queda inmortalizada por medio de la escritura. Ésta posee carácter divino, es un legado de los dioses. Las palabras poseen *mana* que es la condición sobrenatural que permite, a través de la lectura, que el difunto pueda hablar, esto es, participar de la vida. De ahí que en la estatuaria egipcia no se conciba el retrato como copia mimética de la realidad. Lo que individualiza, lo que define un retrato como tal, es la palabra, es el nombre inscrito en la misma escultura. La identificación de la persona se produce, pues, precisamente mediante el epigrama y no a través de la adecuación de las formas.



Esfinge de granito del Segundo Periodo Intermedio (Museo Egipcio, El Cairo)

Los códigos de representación en la estatuaria egipcia

Desde los inicios de la estatuaria quedaron definidas las convenciones que regirían la representación. Estas normas se consideraban universales y se prolongaron en el tiempo sin apenas modificaciones.

Independientemente de su escala, desde las grandes estatuas colosales a las pequeñas figuras votivas, todas responden a las mismas leyes de representación. Éstas pueden reducirse a dos: la ley de frontalidad -las estatuas se construyen para ser vistas desde un punto de vista frontal- y la ley de simetría axial -un eje vertical divide a la figura en dos partes iguales-. Las estatuas representan los rasgos esenciales de las figuras sin detenerse en puntos de vista distorsionadores, como podría ser un escorzo. La ley de frontalidad exige la máxima claridad, no se narra ninguna historia y la figura representada es atemporal.

Los escultores egipcios no iniciaban su labor trabajando directamente los bloques de piedra. Previamente, preparaban las masas pétreas en prismas regulares y sobre cada una de sus caras trazaban una cuadrícula que les servía de guía para la realización de la figura. Ésta se dibujaba sobre dos lados del bloque, de frente y de perfil, aplicando medidas exactas según un canon. La composición de la figura se convertía así en la conjunción de dos planos imaginarios principales: uno vertical y otro horizontal. A partir de estos dos planos perpendiculares se articulaban los volúmenes de las figuras. Pese a encuadrarse dentro de unas leyes de

representación rígidas, las formas escultóricas están dotadas de una cierta gracia y encanto.

Materiales empleados en la escultura egipcia

El gusto egipcio por los materiales perennes responde a la necesidad de que no se destruya la estatua del difunto con el paso del tiempo. La piedra fue el material preferido ya que su dureza garantiza la perdurabilidad a través del tiempo. Por otra parte, la abundancia de piedra en Egipto facilitó el gran desarrollo de la estatuaria en este tipo de material. Las canteras de Tura, cerca de Gizeh, y las de Asuán, al sur, abastecieron continuamente los talleres de escultura.

Las piedras utilizadas habitualmente fueron caliza, esquisto, diorita, pizarra, basalto, granito rojo (empleado en sarcófagos), obsidiana y pórfido.

La utilización de la madera y el metal fue menos frecuente. La madera se solía emplear en las estatuas que acompañaban a las de piedra, mientras que el oro, abundante en los depósitos aluviales del río, se utilizó con profusión en la decoración de los sarcófagos.

La madera y la piedra caliza se policromaban, aplicando el color sobre una capa de estuco que facilitaba la adherencia de la pintura. En algunas estatuas se incrustaba en las órbitas oculares ojos de vidrio. Para conseguir mayor realismo la oquedad interior se recubría, previamente, con láminas de cobre. Ello acentuaba la sensación de viveza.

Modelos y géneros escultóricos en Egipto: la representación del faraón

Convencionalmente hay dos tipologías para la representación de personajes de rango divino: sedente o de pie. En el modelo de estatua sedente la figura se articula en ángulos rectos formando un todo con los dos planos del bloque, uno vertical y otro horizontal.

Los brazos se apoyan sobre los muslos o están cruzados sobre el pecho, sin espacios vacíos entre los miembros y el tronco.

Las piernas se disponen en paralelo, con los pies desnudos, dejando a menudo material pétreo entre ellas. La simetría de las masas volumétricas es absoluta. Impera pues la simplificación de las formas con una auténtica regularidad geométrica. El esquema de composición es el mismo para todas las esculturas sedentes. El asiento se convierte en un plano abstracto, unido al cuerpo, lo que da rigidez a la figura. Se anula, así, cualquier referencia añadida a ella, a excepción de inscripciones jeroglíficas, que proporcionan datos sobre el personaje representado. Escapan a estas normas los escribas, quienes se representan sentados en el suelo con los brazos y las piernas algo despegados del resto del cuerpo, pero conservando la simetría axial.

En las representaciones de faraones y personas de rango social elevado los personajes parecen atemporales. Los códigos escultóricos siguen además una estricta aplicación de la policromía: el

marrón rojizo para el hombre y el amarillo pálido para la mujer. Los reyes aparecen representados con una serie de atributos que los caracteriza.

Normalmente los monarcas muestran el torso desnudo, visten una falda plisada y presentan la cabeza cubierta por la doble corona del Bajo y Alto Egipto.

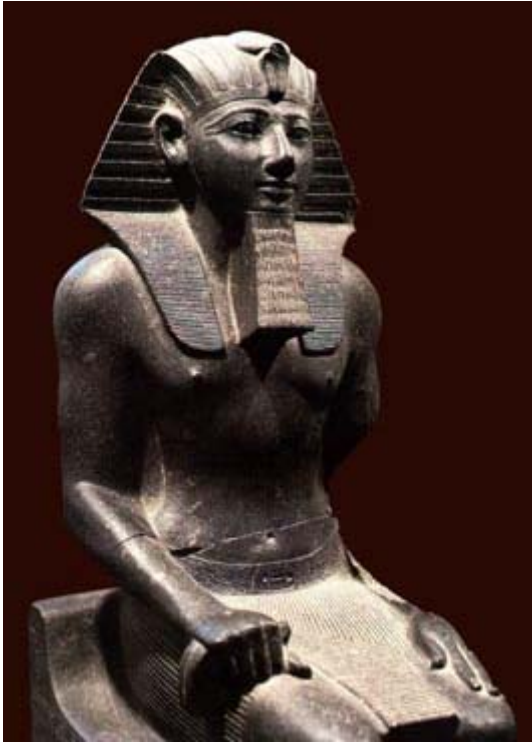
Una de las estatuas que resume magníficamente el arquetipo escultórico de modelo sedente pertenece al rey Chefren de la IV dinastía, de quien se han hallado numerosas representaciones en diferentes materiales pétreos. La figura del rey está protegida por las alas del dios Horus. Éste, en su forma de halcón, abraza con sus alas -desde la espalda-la cabeza del rey, en actitud de imposición del hálito divino. El rey se consideraba el descendiente directo de Horus, el dios halcón hijo a su vez de Osiris. El cuerpo forma un bloque unido al trono con los brazos sin despegarse del torso. En bajorrelieve están grabadas las flores del Alto y Bajo Egipto.

En el modelo de los personajes representados de pie, el cuerpo permanece erguido con un reparto equitativo del volumen a ambos lados del eje. Generalmente, los brazos están pegados a lo largo del tronco con los puños cerrados y el pie izquierdo adelantado, en actitud de marcha. La estatua doble de Nimaatsed (Museo Egipcio, El Cairo), de la V dinastía, es un excelente ejemplo de esta tipología. Representa por duplicado al sacerdote Nimaatsed en piedra caliza policromada. Ambas figuras comparten el bloque de piedra que sirve de pedestal y de fondo, siendo en verdad una repetición de la misma

figura en estricta simetría. La aplicación del color detalla algunas características del personaje, como el fino bigote.



Figura sedente de Tuthmosis I (Museo Egipcio de Turín, Italia)



Representación de Tutmosis III

Representaciones escultóricas de personajes secundarios en Egipto.

Las personas que no tienen un rango divino, como funcionarios y sirvientes, están plasmados con mayor realismo. Aparece, así, la escultura de género que representa oficios o tipos concretos de personas, como los escribas y los grupos familiares. En realidad, la escultura se refiere siempre a tipologías que encuadran las diferentes categorías sociales y no a individualidades concretas.

Son paradigmáticas las figuras femeninas de sirvientas, realizadas en caliza policromada de tamaño variado como el de *La molinera* (Museo Egipcio, El Cairo), perteneciente a la V dinastía. La

servienta está arrodillada con un rodillo entre las manos que utiliza como molino plano. La figura capta una acción y rompe por completo los esquemas mencionados anteriormente.

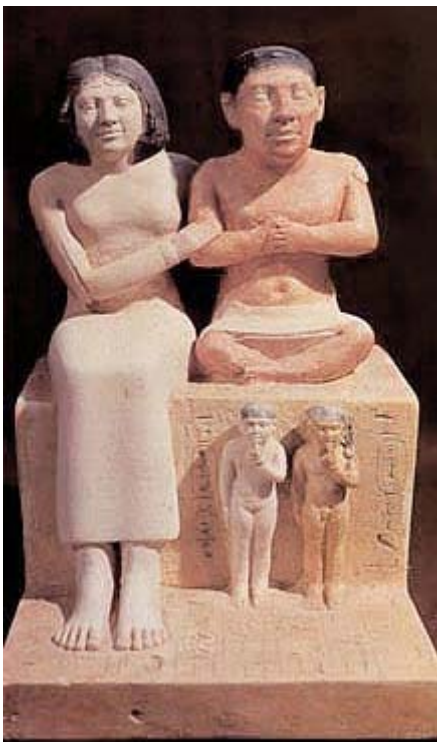
El hecho de que se represente una persona perteneciente a un rango social inferior permite plasmar una escena llena de vida y temporal. Desaparece, pues, la rigidez y el carácter monumental. Otra figura, *La cervecera* (Museo Egipto, El Cairo), perteneciente también a la V dinastía, aparece representada de pie con el torso inclinado sobre un gran recipiente para prensar la cebada. Son frecuentes, así mismo, los grupos familiares, en particular la pareja de esposos, que pueden permanecer de pie o sentados, aunque lo más común es que el hombre permanezca sentado y la mujer de pie. A menudo, ambas figuras se cogen con las manos por la cintura.

La representación de niños no es tan habitual, aunque también aparecen en escenas familiares, sobre todo durante el período de la reforma religiosa del faraón Amenofis IV, quien introdujo importantes modificaciones en los temas y las normas escultóricas.

Uno de estos grupos familiares es el del enano *Seneb*, de la VI dinastía. La pareja aparece sentada. Los dos hijos de menor tamaño están delante, unidos a la pared pétrea, en la zona que hubieran ocupado las piernas del padre de no tratarse de un enano. Las diferentes expresiones, de tono grave en el rostro de Seneb, de dulzura en la mujer y de

graciosa timidez en los niños, otorgan al conjunto un encanto indiscutible.

Hay un tipo de esculturas que sin llegar a ser exentas, casi son de bulto redondo. Se trata de estatuas-relieve que se encuentran integradas en los muros de las mastabas e hipogeos formando parte de la propia arquitectura. Las tipologías son las mismas, sedentes o de pie; inicialmente estaban policromadas. En estos casos, la piedra se cubría con una capa de estuco sobre la que, posteriormente, se aplicaba la pintura.



Grupo escultórico del enano Seneb y su familia, V dinastía

La belleza juvenil como símbolo de eternidad en la escultura egipcia

El cuerpo humano joven es armonioso y, también, símbolo de vida y a la vez de eternidad. Por este motivo, las esculturas de las tumbas representan siempre un modelo joven.

El grado de idealización de las figuras es proporcional al rango que éstas ocupan en la escala social. Cuanto mayor sea la jerarquía del personaje representado más fidelidad se observará hacia las normas. De ahí el que se encarne el esplendor corporal. Los cuerpos de los faraones son, por lo tanto, fuertes y bien proporcionados y presentan además una armonía de formas que expresan el vigor juvenil.

La idea de juventud aparece magníficamente representada en la *Tríada del rey Micerino* (Museo Egipcio, El Cairo), dechado de belleza y perfección en piedra granítica. El rey, que está representado de pie, avanza un poco para destacarse de las otras figuras femeninas que le flanquean y que quedan en un plano posterior. Las tres figuras son paradigmas de juventud y hermosura, especialmente los cuerpos femeninos que están dotados de una sensualidad extraordinaria. Las formas se modulan insinuando los volúmenes rotundos que hay bajo la transparencia del vestido. Las figuras parecen avanzar en perfecto orden desde el plano del fondo. La simetría ordena la representación en su conjunto y en cada una de sus unidades.



Triada de Micerino (Museo Egipcio de El Cairo)

La escultura egipcia en el Imperio Antiguo

Las primeras representaciones del faraón

La estatua del rey Chefren

Grupos familiares y escribas

Durante las primeras dinastías (época tinita) la estatuaria todavía no estaba plenamente definida ni codificada. Se crearon ya, sin embargo, figuras que preludiaban las características de la estatuaria egipcia clásica.

Los materiales más empleados son el marfil, la madera y también el barro esmaltado, que son elementos más móbidos que la piedra, lo que permite ejecutar formas más atrevidas.

Los tipos que aparecen con mayor frecuencia son desnudos femeninos. Tratados con sutileza, tienen las piernas juntas y los brazos extendidos a lo largo del cuerpo. Destaca el triángulo púbico fuertemente inciso, característico símbolo de la fertilidad. Las pequeñas figuras masculinas representan a hombres de pie, con los brazos adheridos a lo largo del cuerpo y un cinturón fálico como única prenda (Ashmolean Museum, Oxford). Por último, las figuras que representan prisioneros arrodillados y atados pueden ser independientes del soporte al que se adscriben.

Son esculturas de bulto redondo. También pueden estar incorporadas a algún mueble u otros objetos como parte de la decoración.

Las figuras de animales alcanzan una ejecución mucho más audaz que la figura humana, prolongando la tradición prehistórica en la que el animal era representado con asombrosa perfección y verosimilitud. Son graciosas figuritas realizadas en piedra o en otros materiales (cerámica, marfil) que reproducen animales -simios, hipopótamos o leones. Algunos de estos animales presentan actitudes amenazadoras con fauces abiertas, pero la mayoría adoptan posturas graves y tranquilas. Este tipo de representación se fue repitiendo a lo largo de las distintas dinastías, pues la manera de plasmar la

naturaleza y de establecer relación con ella fue una constante en la cultura egipcia.

Las primeras representaciones del faraón

Una de las primeras piezas escultóricas reales, perteneciente a la época tinita, es una diminuta figura de marfil portadora de la corona del Alto Egipto, que representa al faraón en actitud de marcha. En el mismo período surgen ya los prototipos sedentes y de pie, tallados en piedra caliza, en los que casi no hay separación entre la cabeza y los hombros. Generalmente, los dos pies suelen estar juntos. Si uno de ellos aparece adelantado, entonces ambos quedan unidos por restos de materia pétreo. Al principio, las estatuas sedentes poseían rasgos majestuosos y muy expresivos, lo que origina en el espectador una profunda impresión. Con el tiempo, se produjo una progresiva atenuación de estos rasgos, hasta plasmar la total serenidad que caracteriza los rostros de las estatuas egipcias. A partir de la estatua del rey Djoser, procedente del *serdab* del complejo funerario de Saqqarah (Museo Egipcio, El Cairo), quedan plenamente establecidos los códigos formales que regirán la escultura egipcia.

Es la primera escultura de tamaño natural en la que cristaliza la intención de la búsqueda de solemnidad. Ésta se expresa a través de la simplicidad de las formas. Se establece el modelo ideal en posición sedente. La figura forma entonces un todo en unión con los dos planos que le sirven de soporte, uno en la base de los pies y otro en el tronco-respaldo. Las

extremidades inferiores están unidas, los brazos descansan uno con la mano extendida sobre los muslos y el otro con el puño cerrado pegado al pecho. La cabeza, con el tocado real y la barba ceremonial, tiene un rostro de rasgos regulares, una expresión inmutable, animada por ojos vítreos. Se puede decir que es uno de los primeros intentos del arte egipcio por dominar el estilo de la representación humana.

La estatua del rey Chefren

Una estatua emblemática de Chefren, faraón de la IV dinastía, única por sus colosales dimensiones (20 m de altura), es la esfinge que se encuentra en el complejo funerario de Gizeh. Se trata de la figura de un león agazapado con la cabeza del rey. Está excavada en la montaña, aprovechando la forma original de roca caliza, de manera que el cuerpo queda integrado en la planicie del desierto, al mismo nivel, y lo único que sobresale por encima es la cabeza. El rostro idealizado de Chefren muestra el tocado real y la barba ceremonial que personifican la figura poderosa del león. La estatua gigantesca mira hacia el este, el lugar por donde nace el dios Sol y con quien se identifica al rey. La esfinge simboliza, por lo tanto, el concepto de rey como divinidad. Es también el protector de la tierra - rechaza los malos espíritus-, erigiéndose en guardián permanente de la necrópolis de los monarcas.

Grupos familiares y escribas

Dentro de la uniformidad del arte egipcio se da una variedad de figuras, manifiesta en las diferentes combinaciones de grupos de dos, tres o más personajes. Entre los grupos familiares, en una mastaba de Meidum se hallaron figuras sedentes en piedra caliza, que representan a un matrimonio noble, los esposos *Rahotep* y *Nofret*. Los cuerpos forman un bloque compacto con los pedestales y asientos en los que las figuras aparecen labradas como un altorrelieve. Tal como es característico de la escultura, los representados no se independizan del bloque de piedra; más bien parecen surgir de él. Ambas figuras están pintadas con los habituales códigos cromáticos, el marrón para la piel masculina y el amarillo o rosado para la femenina. Los volúmenes se han simplificado al máximo para no detenerse en detalles superfluos que desviarían la atención de aquello que se considera importante.

Los escribas sentados son representaciones escultóricas que plasman un gran realismo. Sin duda, dos de los más importantes son los escribas que datan de la V dinastía. Uno de ellos se encuentra depositado en el Museo del Louvre de París y otro en el Museo Egipcio de El Cairo.

La administración egipcia estuvo muy bien organizada desde sus comienzos y los cargos de funcionarios dedicados a la administración eran numerosos. Entre los oficios más reconocidos se encontraba el de escriba.

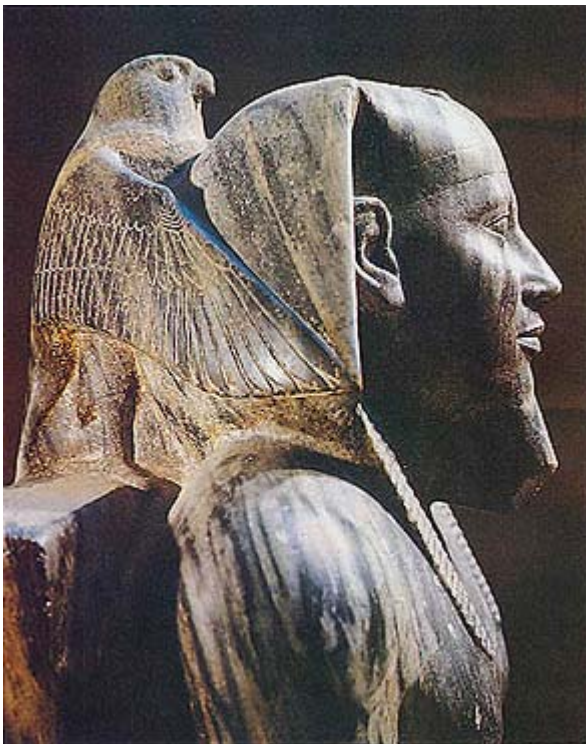
La persona que desempeñaba este cargo debía saber escribir y dibujar al mismo tiempo, lo que suponía un altísimo grado de especialización y

reconocimiento social. En las esculturas se representa a los escribas sentados en el suelo, con las piernas cruzadas y con las manos ocupadas por una hoja de papiro y el estilo para dibujar. Son estatuas de piedra caliza policromada, con los brazos despegados del tronco y una expresión de recogida concentración y serenidad. Se ha conseguido una viveza inquietante en la mirada, gracias a la incrustación de vidrio en los ojos.

En el conjunto de estatuas del Imperio Antiguo, tanto de faraones como de personas sin rango, las posturas tranquilas y las actitudes sin tensión muscular alcanzan un realismo sobrio en el estilo y en la expresión de los rostros, de un modelado generalmente suave. La escultura de la V dinastía, conocida como *Escriba sentado*, que se conserva en el Museo del Louvre de París, fue descubierta en 1850 por el arqueólogo Mariette, en una tumba de Saqqarah. Representa al administrador Kai, del que aparece otro retrato en la misma tumba. La escultura, que mide 53,5 centímetros, impresiona por la profunda concentración que plasma. El rostro esboza una misteriosa sonrisa y muestra una intensa mirada, que se acentúa debido a la incrustación de piedra dura. Es la representación de un intelectual, cuya mano derecha está presta a escribir. Probablemente, esta escultura era el doble del difunto y estaba destinada a asegurarle la inmortalidad.

Las estatuas en madera de funcionarios de la corte ejemplarizan otra tendencia escultórica en la que se permite la individualización de la figura. Por tratarse de personas sin rango noble, podían representarse

sin plasmar la clásica rigidez que caracterizaba las representaciones de faraones o de personajes de la familia real. Además, técnicamente el trabajo de la madera es muy distinto del de la piedra. La madera permitía trabajar las distintas partes de la escultura por separado, para unirlos posteriormente. De ahí el que este tipo de esculturas tuviesen un carácter menos severo. Una de las más conocidas es la estatua de *Sheikh-el-Beled*, conocida popularmente como «el alcalde de la aldea». Representa a un hombre maduro, de pie y sujetando con un brazo una vara de sicomoro. Los ojos de vidrio acentúan aún más el realismo de la figura y plasman los logros de esta particular tendencia escultórica.



Estatua de Kefrén



Escriba sentado. Egipto



Representación de Kaaper, alto funcionario de la V dinastía (Museo Egipcio, El Cairo)

La escultura egipcia en el Imperio Medio

En este período no hay una unidad estilística estricta, sino que se aprecian diferentes tendencias que optan por diversas soluciones expresivas. En el norte, en la zona del Delta, se desarrolla un gusto hacia las formas clásicas e idealizadas, derivadas del Imperio Antiguo, en las que se exalta la nobleza y serenidad de las figuras. Las estatuas sedentes de Sesostri I son representativas de esta tendencia; se trata de figuras de piedra caliza que muestran un rostro juvenil.

Un poco más hacia el sur, en Menfis, se opta por un mayor realismo; y en la zona de la capital tebana, en el sur del país, se tiende a sintetizar ambas

tendencias con preferencia a mostrar la expresión del rostro, mientras el cuerpo permanece fiel a la normativa del Imperio Antiguo, impasible y ajeno a cualquier rasgo temporal. Las esculturas de los reyes se prodigan y se encuentran no sólo en las construcciones funerarias, donde habían permanecido ocultas durante el Imperio Antiguo, sino también en el interior de los templos y en el exterior de las edificaciones, al aire libre.

Egipto: cambios en el arte de los imperios Antiguo y Medio

Pequeñas tallas para las escenas cotidianas

Respecto al período Antiguo, en el Imperio Medio se observan importantes cambios artísticos. La expresión invariable del rostro con la mirada perdida en el infinito, que caracterizaba a los reyes, se ha transformado en un ademán melancólico que abandona el hieratismo intemporal. Los rostros de Sesostris III y Amenemhet III expresan dichos estados de ánimo.

Tal como se aprecia en el rostro de Sesostris III, de granito rosado y que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, la mirada ha perdido la nitidez y absoluta firmeza que caracterizaba los rostros de los soberanos de antaño. Los párpados se agrandan y caen, el ceño se frunce. Quizás los rostros expresan los cambios que se han producido

en las creencias religiosas. En este momento se ha perdido la garantía que ofrecía un destino inmortal y una vida terrena optimista, bajo la protección del dios Ra. Además, el vínculo entre el rey, hijo de Horus, y su pueblo ha cambiado. A partir de este momento la autoridad se afirma a través de acciones, como las conquistas de otros territorios, y no sólo por mediación de lo divino. Este espíritu de preocupación por lo temporal es el que reflejan algunos rostros de faraones. Se realizan también esculturas del rey que reproducen diferentes momentos de su vida, como se puede observar en algunas estatuas de Sesostris III (Museo Egipcio, El Cairo). En ellas se mantiene el porte majestuoso que caracteriza al soberano, pero su rostro plasma el paso de los años. En otras figuras el semblante del monarca muestra pesadumbre y denota también la preocupación por las contingencias de la existencia.

Durante el Imperio Medio proliferan las esculturas llamadas «esfinges». Son figuras que representan un cuerpo de león recostado y un rostro humano. Desde el Imperio Antiguo, con la gran Esfinge de Gizeh, la escultura de forma animal se había individualizado al representar el rostro del faraón simbolizando el poder divino. Desde entonces no se repite la hazaña escultórica en grandes dimensiones pero la tradición se prolonga y este período aporta algunas variantes formales. La actitud de la figura es de una gran serenidad y las formas son sobrias, definidas por líneas puras que modulan robustos volúmenes. La esfinge de Amenemhet II en granito rosa (Museo del Louvre, París) es un ejemplo

magnífico. El tocado ceremonial sustituye la melena del león y resalta aún más el rostro de suave modelado, en contraste con los planos geométricos que le rodean. Cuatro esfinges de Amenemhet III, en granito negro, muestran una variante formal que modela unas crines de león muy estilizadas, con orejas que sobresalen de la cabeza. El rostro del faraón permanece ensimismado en su majestuosidad.

Pequeñas tallas para las escenas cotidianas

Durante el Imperio Antiguo se inició un género nuevo en estatuaria menor que proliferó, extraordinariamente, a lo largo de todo el Imperio Medio. Son pequeñas tallas, entre 20-30 centímetros, labradas en madera y policromadas, que representan sirvientes realizando sus labores. Se trataba de estatuillas destinadas a las tumbas y consistían en modelos reducidos, a modo de maquetas, de las diferentes situaciones y actividades que se desarrollaban en la vida cotidiana. Así, es posible encontrar pequeños escenarios en los que se reproducen trabajos cotidianos como los de ganadería. Se representan panaderos, hombres realizando la cerveza, mujeres transportando cestas, campesinos arando o mujeres haciendo faenas domésticas. Algunas escenas llegan incluso a representar hogares enteros. Las figurillas formaban parte del ajuar funerario para garantizar al difunto los servicios imprescindibles durante la vida en el más allá. Así, en el caso de que el difunto hubiese sido un militar, se depositaba todo un ejército de soldados en su sepultura.

La escultura egipcia en el Imperio Nuevo

La estatuaria exenta

Las denominadas «estatuas-cubo»

Variación del canon: la reforma de Tell-el-Amarna

El busto de la reina Nefertiti

Durante el Imperio Nuevo, Egipto, a partir de las conquistas militares, entra definitivamente en contacto con el mundo asiático, iniciándose unos estrechos vínculos culturales que enriquecen la producción artística. El ímpetu constructor de este período origina un gran desarrollo de la estatuaria. Se crean figuras descomunales, llamadas colosos, que se instalan en el exterior de los templos. Se les consideraba intermediarios entre el mundo divino y el mundo terrenal, por lo que existían numerosas reproducciones en miniatura, que tenían la función de amuletos o ídolos y que, gracias a su pequeño tamaño, se podían transportar fácilmente. Los colosos siguen las tipologías de la estatuaria egipcia, sedente o de pie, en cuyo caso portaba los atributos clásicos del dios Osiris: brazos cruzados sobre el pecho con el flagelo y el báculo, el manto talar y los pies juntos. Se solían instalar en grupos de dos o de cuatro.

Los colosos más conocidos se encuentran en Tebas, llamados desde la época griega *Los colosos de Memnón*. Formaban parte del templo de Amenofis III, pero, los sucesores del faraón deshicieron el

templo y han quedado aislados como un par de titanes solitarios en medio del paisaje. Representan a Amenofis III sentado en el trono. A los lados de las piernas hay pequeñas esculturas de figuras femeninas, que representan a la esposa y madre del faraón.

Los cuatro colosos que flanquean la entrada en el *speo* de Ramsés II en Abu Simbel (en la frontera con Nubia) están tallados en la pared rocosa. Constituyen una fachada gigantesca de veinte metros de altura, en la que el faraón sedente custodia la entrada.

La estatuaria exenta

La estatuaria exenta tiene fundamentalmente la misma tipología que en el período anterior, aunque participa de influencias asiáticas, visibles en el gusto por el detalle y la minuciosidad con que están tratados los ropajes y demás atuendos. Las aportaciones orientales no modifican, sin embargo, la adecuación de las esculturas a las necesidades arquitectónicas de grandes dimensiones. Quedan pocos ejemplares de la XVIII dinastía, anteriores al reinado de la reina Hatshepsut. Es a partir de entonces cuando las aportaciones orientales se manifiestan plenamente incorporadas a la escultura, en equilibrio, sin embargo, con la estética egipcia. Las estatuas sedentes de los faraones se multiplican en los templos, con los rostros serenos e imperturbables que les otorga la eternidad, abandonando las tendencias más realistas de períodos anteriores.

De la reina Hatshepsut hay numerosas estatuas procedentes del hipogeo de Deir el-Bahari. Entre las más hermosas se encuentra la que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, realizada en mármol blanco. En ella se aprecia el cuerpo femenino sin disimulo, con volúmenes muy simplificados en planos geométricos y un rostro de suaves formas que acentúa un cuidadoso pulimento de la piedra.

De su sucesor Tuthmosis III, uno de los faraones más guerreros, se conserva una escultura -de pie- en basalto verde (Museo Egipcio, El Cairo), que presenta rasgos muy similares a los de la reina, con un rostro esbozado por una leve sonrisa. El cuerpo, joven y atlético, responde plenamente al arquetipo ideal.

Las denominadas «estatuas-cubo»

Durante este período se prodigarán una nueva tipología llamada «estatua-cubo» por su similitud formal con esta estructura geométrica. Este tipo escultórico representa una figura sentada con las rodillas levantadas y cubierta totalmente por un manto, del que sobresalen tan sólo la cabeza, las manos y los pies. La cabeza es la única parte del cuerpo realmente tallada con detalle, pues manos y pies quedan subsumidos, en la mayoría de los casos, en el bloque de piedra. La postura, que permite sintetizar el cuerpo en un simple cubo, ofrece una gran superficie destinada al soporte de escritura. Este tipo de esculturas estaban destinadas a los templos, con autorización real para ser depositadas en los claustros y salas hipóstilas

como adoración perpetua a los dioses. Tal es el caso de la estatua de Sennefer, compañero de armas de Tuthmosis III, realizada en granito gris y que se conserva en el Museo Británico de Londres. El perfecto pulido de la superficie resalta el grabado jeroglífico, que cubre el pedestal y el manto; en él constan los cargos civiles y militares que ostenta el representado. Otro tipo de «estatua-cubo» incorpora un niño en brazos, como la representación de Senenmut, arquitecto y favorito de la reina Hatshepsut.

Otras estatuas, semejantes al modelo «cubo», son variantes que presentan los brazos pegados al cuerpo y las manos sobre las piernas. Éstas aparecen cubiertas por un faldón liso, donde hay inscripciones. Destacan las estatuas del intendente de obras de Amenofis III, Amenhotep, quien aparece representado en diversas etapas de su vida: como escriba joven, con la expresión reflexiva, o convertido en un anciano de aspecto ensimismado. En ambos casos hay inscripciones que narran su vida.

Variación del canon: la reforma de Tell-el-Amarna

Amenofis IV emprendió una reforma sobre la ortodoxia religiosa que sacudió los cimientos del panteón egipcio. En una declaración de monoteísmo sin precedentes, el faraón se adjudicó el epíteto de Akhenatón, prodigando toda su fe hacia Atón, el disco solar, la fuerza que infunde vida a la Tierra. Abandonó el culto a los demás dioses y propuso la

búsqueda de la verdad. Estos nuevos ideales se reflejaron inmediatamente en el arte. Akhenatón trasladó la capital al norte de Tebas y fundó la ciudad de Tell-el-Amarna, donde estableció el centro de culto a Atón. Allí se abrieron talleres artesanos en los que se plasmó la nueva iconografía. El canon no se modificó radicalmente. Se introdujeron una serie de cambios que acentuaban la expresividad en el rostro, apartándose así del modelo de «eterna juventud». Akhenatón levantó en Karnak un templo solar (actualmente desaparecido) en el que había un pórtico rodeado de pilares con estatuas que lo representaban. De este conjunto de estatuas colosales se conservan veintiocho ejemplares, repartidas entre el Museo Egipcio de El Cairo y el Museo del Louvre de París. El rostro del faraón se alarga y el cráneo adquiere una deformación ovoide. Los ojos son oblicuos y almendrados, los labios sumamente carnosos. El cuello presenta una exagerada esbeltez y el pecho queda hundido. La línea de la pelvis se rebaja de manera que el vientre cae pesado sobre ella. Las extremidades, brazos y piernas, delgadas en comparación con el torso, dan sensación de fragilidad. El resultado es una figura que desprende una aureola mística, extrañamente deforme y de aspecto más humano que las estatuas de épocas anteriores.

El busto de la reina Nefertiti

Las exigencias del nuevo estilo se mantuvieron también en la estatuaria de los altos dignatarios. Los principales rasgos conservados fueron la longitud del cuello y la deformidad craneana. Estas

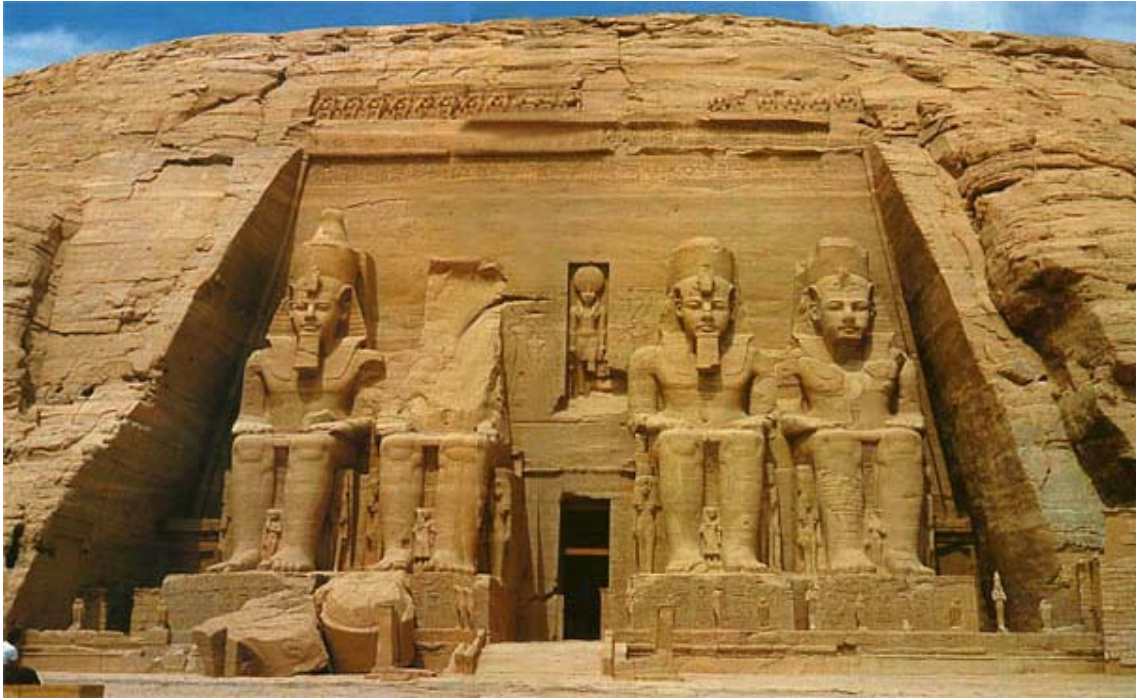
dos características han distinguido también uno de los bustos más conocidos y alabados de toda la escultura egipcia, el de la reina Nefertiti.

Este busto de la consorte de Akhenatón es un retrato en piedra caliza policromada con incrustaciones de vidrio en los ojos. Los rasgos elegantes de su cuello de cisne, admirablemente esbelto, todavía se acentúan más con la tiara azul que corona la cabeza. Los rasgos sensuales de labios, pómulos, mentón y nariz confieren al rostro una belleza sumamente estilizada.

En este período la escultura afirma con rotundidad la sensualidad del cuerpo femenino. La voluptuosidad se manifiesta sin ningún tipo de recato bajo el fino tejido transparente que cubre el cuerpo.

Tras la muerte de Akhenatón se reinstauró el culto a Amón, aunque algunos de los nuevos matices introducidos por su doctrina se mantuvieron vigentes tal como se aprecia en la tumba de su sucesor, Tutankhamón. En ésta se han encontrado numerosos objetos que responden todavía al estilo de Amarna. Entre ellos destacan una serie de cuatro estatuillas en madera policromada. Se trata de diosas guardianas de las vísceras del difunto, cubiertas con túnicas ceñidas al cuerpo que dejan entrever las formas femeninas.

Curiosamente estas estatuas tienen la cabeza vuelta hacia un lado, en señal de solicitar respeto, actitud que se aparta de la estricta ley de frontalidad de la escultura egipcia.



Entrada al *speo*, templo excavado en la roca, de Ramsés II en Abu Simbel, Nubia



Busto del templo de Gematón de Karnak (Museo Egipcio, El Cairo)



Busto de la reina Nefertiti (Museo Egipcio de Berlín, Alemania)

La escultura egipcia después del Imperio Nuevo

Estatuas de bronce

Después del Imperio Nuevo se mantuvo la tradición académica con la tipología de formas conocidas y recuperadas del Imperio Antiguo. Desde la época presáita se intentó representar la individualidad, como se aprecia en el busto de Mentuemhat, conservado en el Museo Egipcio de El Cairo. Ello significó una definitiva ruptura con el arquetipo de eterna juventud. La expresión de esta nueva búsqueda tiene su más directo reflejo en la representación del rostro. Se generaliza la tendencia hacia el retrato fiel al modelo natural y es frecuente plasmar rostros que muestran el paso del tiempo.

Los retratos están realizados sobre piedras duras como el basalto o esquisto, con superficies perfectamente pulimentadas que hacen resaltar el detalle. El reto consiste en labrar la dura piedra, hasta conseguir el reflejo minucioso de la personalidad. El material resistente condiciona la ejecución de las piezas y obliga a una pureza de líneas que tiene en estos retratos sus mejores logros. Esta tipología no incorporará influencias formales griegas o romanas.

Estatuas de bronce

Por otro lado, el perfeccionamiento en el trabajo del metal dio lugar a la producción de estatuas en bronce, que alcanzaron grandes dimensiones, y son lo más significativo de las últimas dinastías. Los tipos son los mismos que en la escultura en piedra y las formas acusan cierta rigidez atendiendo a la tradición. No obstante, en el trabajo del metal los artistas hacen uso de una mayor libertad y las

figuras se presentan realmente exentas, apoyadas sobre una peana, sin otros puntos de apoyo. Los brazos se despegan del cuerpo y las piernas se encuentran separadas. Todo ello proporciona a las estatuas una mayor ligereza, dotándolas de una cierta gracia. La superficie metálica se enriquece con cincelado e incrustaciones de oro y plata, con la técnica del damasquinado. Entre las estatuas más representativas podemos citar, la de la reina Karomama de la XXII dinastía (siglo IX a.C.) que está representada de pie con los brazos levantados, en los que originalmente portaba los sistros de la diosa Hathor. El cuerpo está cubierto por una túnica damasquinada muy ajustada y el rostro hermoso y sereno se encuentra suavemente modelado. En el período saíta proliferó el culto hacia el animal y con él la producción de estatuillas zoomorfas en bronce, fundidas en hueco. Se realizaban en serie, por lo que todas son muy similares, presentando únicamente pequeñas variaciones ornamentales. Destacan los gatos, de suave modelado, procedentes de la necrópolis animal del Delta, en Bubastis, cuya diosa local era la gata Bastet. Solían decorarse con incrustaciones de piedras preciosas. De la gran escultura en bronce cabría destacar una representación de Isis amamantando a Horus, que se conserva en el Museo Egipcio de El Cairo.

Características generales de la pintura y el relieve en Egipto

Los códigos en la representación de la figura humana

El estereotipo de juventud y belleza: la jerarquización simbólica

La representación animal

La concepción del espacio y la composición

Bandas horizontales y registros

Uso simbólico del color

La representación mural es uno de los medios de expresión más importantes del arte egipcio. El soporte más frecuente para la pintura era el muro, cubierto de bajorrelieves que se podían pintar. La pintura se aplicaba directamente sobre las paredes lisas, previamente enlucidas. La separación entre pintura y relieve es casi inexistente, pues los códigos de representación son idénticos en ambos casos y las dos técnicas están tan vinculadas que se pueden estudiar conjuntamente. La situación de pinturas y relieves (dentro de los edificios, en las paredes de los templos y en capillas funerarias) siguen unas estrictas normas dictadas por los sacerdotes. Para los egipcios la representación actúa como el doble de la realidad. Gracias a las escenas que aparecen en las tumbas, los difuntos tienen la garantía de que podrán poseer en la vida eterna los mismos bienes que han disfrutado también en la terrenal.

En el antiguo Egipto la finalidad de la pintura y el relieve era perpetuar la existencia del difunto en el más allá. No existía, por lo tanto, un interés propiamente artístico. Por ese motivo, el arte egipcio no evoca paisajes ni transmite sentimientos

o emociones. Tanto en pintura como en relieve hay dos principios básicos que se plasman en todas las representaciones: la regularidad geométrica y la observación de la naturaleza. Para trabajar, el artista sigue un modelo, un método con reglas rígidas. Los temas son siempre los mismos.

Por otra parte, las virtudes mágicas de la imagen y la escritura dependían en gran medida de la calidad de los signos, de ahí el especial cuidado con el que están realizados, siendo sus cualidades gráficas tan importantes como el contenido que sus formas encierran. En la pintura, la imagen y la palabra conviven y las escenas siempre van acompañadas de jeroglíficos que aclaran el significado de la representación. La conjugación formal entre pintura y escritura es perfecta. El grafismo se potencia hasta tal punto que pintura y relieve parecen un gran jeroglífico en el que conviven en armonía los pictogramas y las figuras. Este efecto se halla potenciado por el uso de registros superpuestos, a modo de bandas narrativas sobre un fondo neutro.

Los códigos en la representación de la figura humana

En la figura humana lo importante es que cada una de las partes del cuerpo se pueda distinguir perfectamente. Así, para plasmar un ojo habrá que representarlo del modo que sea más fácilmente reconocible. Un ojo pintado de perfil parecería distorsionado, así que debe mostrarse de frente. Sin embargo, una cabeza es totalmente identificable de perfil porque, además, incorpora de forma clara y

nítida la idea de nariz y boca. La figura humana se representa, pues, conjugando los diferentes puntos de vista. El resultado es una figura que incluye, indistintamente, rasgos de perfil y de frente: la cabeza aparece de perfil con el ojo de frente; la parte superior del tronco (hombros y tórax) de frente, pero con el pecho y los brazos de perfil; la pelvis girada en tres cuartos; las piernas y los pies de perfil.

Además, ambos pies dejan ver en primer plano el dedo gordo y ambas manos muestran siempre el pulgar. Lo que da coherencia a la figura y unifica en un todo los diferentes puntos de vista es la continuidad de la silueta, gracias al contorno. El perfil normativo, el más usual, es el derecho; pero también se utiliza el izquierdo.

Para establecer la proporción de las escenas pintadas los antiguos egipcios trazaban sobre la pared una retícula y sobre ésta se distribuían las figuras con sus correspondientes medidas.

El punto de partida era la figura humana de pie, que se solía representar siguiendo las medidas fijas de un canon ideal. La unidad de medida era alguna parte del brazo o de la mano (habitualmente se trataba del puño o del codo), cuyas medidas se correspondían con los cuadrados de la retícula en una clara relación de equivalencia.

El canon antiguo de la figura era de dieciocho cuadrados (cuatro codos mayores) mientras que el canon nuevo, desde la época saíta (siglos VII-VI

a.C.), pasó a ser de veintiún cuadrados, por lo que la figura se estilizó.

El estereotipo de juventud y belleza: la jerarquización simbólica

La representación figurativa es atemporal, lo que significa que no se representan sentimientos ni acciones. La imagen, por lo tanto, debe considerarse el conjuro que apela a la eternidad. La idealización de las figuras está en relación directa a su posición social. El rey se representa con los atributos correspondientes a su estatus. Su cuerpo plasma la eterna juventud. El hieratismo y el aspecto de imperturbable atemporalidad será proporcional al rango representado. Así, a mayor rango social más hieratismo. No se trata de un retrato convencional, en realidad lo que se representa es la función social de un determinado personaje, para lo cual es necesario reproducir también los elementos que simbolizan sus atributos. Las figuras reproducidas deben, por lo tanto, ser inequívocamente reconocibles. Así es como éstas se convierten en arquetipos: el faraón, el escriba, el artesano, etcétera. La representación queda pues resumida en unas categorías típicas que se repiten a lo largo de toda la historia del arte egipcio. El rango de las figuras representadas determina su escala, de modo que el tamaño es mayor en función de la jerarquía social. Así, en una batalla el faraón puede parecer un gigante al lado de representaciones de soldados o enemigos. Las dimensiones de las figuras están en función de la importancia del personaje y nada tienen que ver con una relación de

profundidad espacial. Se trata, en realidad, de una «perspectiva jerárquica».

Estas reglas se aplican con mayor rigor en el caso de personajes de alto rango social. Las capas sociales inferiores (artesanos, campesinos, sirvientes) se representan con todo tipo de detalles, desempeñando las tareas propias de su oficio. Se observa entonces un trazo más suelto y un mayor grado de libertad formal y compositiva. Son, por lo tanto, figuras más reales, no sólo por la mirada, sino también por sus gestos y posturas dinámicas. Desaparece, pues, el respeto que impone lo sagrado.

La representación animal

En contraste con la representación humana, en la del animal se utilizan todos los recursos expresivos disponibles con objeto de llegar al máximo naturalismo. Los animales aparecen primorosamente detallados, su cuerpo está dotado de una vivacidad que contrasta con la rigidez de los cuerpos humanos. El pintor se desentiende un poco de la convención e imprime trazos sueltos. La aplicación del color está llena de matices. Este contraste entre las representaciones humanas y animales se mantiene a lo largo de toda la historia del arte egipcio.

La concepción del espacio y la composición

En la pintura egipcia no hay virtualidad espacial, las figuras son planas y se inscriben en una superficie que no enmascara este aspecto formal. Sin

embargo, deben haber todos los elementos indispensables para que la naturaleza volumétrica de lo representado sea descifrable. La realidad tridimensional, por otra parte, está traducida a una serie de convenciones precisas que se mantuvieron a lo largo de los treinta siglos de historia de esta civilización. Cuando se quiere representar figuras en profundidad éstas se superponen unas a otras. En una pintura, procedente de la tumba de Nebamun (Museo Británico, Londres), un rebaño de bueyes está dispuesto en fila horizontal, lo que debe interpretarse en clave de profundidad. Para proporcionar esta sensación se ha repetido la imagen del animal escalonadamente, en sentido horizontal, una fórmula que da a entender que las figuras están unas detrás de otras. En otras ocasiones el sentido del escalonamiento es vertical, como se puede observar en la estela de Mentueser (V dinastía, tumba de Abydos), en la que los alimentos de la mesa de ofrendas se representan formando una gran montaña.

Bandas horizontales y registros

En pinturas y relieves las imágenes se disponen distribuidas en bandas horizontales, separadas por líneas. Estas composiciones, construidas en registros superpuestos, normalmente dejaban un espacio central para una escena de mayor importancia. La representación estratificada refleja unos hábitos propios de la cultura agraria. Se reproducen por lo tanto los terrenos acotados para los cultivos con precisión y exactitud.

Esto se ve reflejado en las composiciones pictóricas que siguen, prácticamente siempre, una rigurosa organización mediante la división de la superficie plástica en bandas horizontales, sobre las que se sitúan las imágenes.

El espacio queda reducido a dos dimensiones esquematizadas y geométricas. Dentro de cada una de las bandas las diferentes figuras y elementos también se organizan en sucesión, sin que exista una relación entre ellos.

Los fondos generalmente no son figurativos, es decir, no existe una reconstrucción escenográfica en la que se desarrolla la acción. Tampoco hay una concreción temporal. La única excepción es la escena simbólica del viaje del alma, la escena de los pantanos, en la que aparece un paisaje con pájaros, flores de loto y cañaverales.

Uso simbólico del color

En el arte egipcio el color se aplicaba a la arquitectura, a los relieves murales, a la estatuaria, a los sarcófagos, a los papiros y a los complementos decorativos. En los exteriores, la gama cromática estaba dominada por los colores puros que se avivaban con la incidencia del sol, mientras, en los interiores, se utilizaban medias tintas, aunque sin gradaciones tonales dentro de una misma imagen. En ambos casos la pintura se aplicaba de forma plana.

El uso del color responde a una programación establecida *a priori*. Cada uno de los colores posee

una simbología concreta. Es decir, los colores son portadores de valores que representan la esencia de las cosas, van más allá de su apariencia externa y, por lo tanto, de su función decorativa. De igual forma, la generalización de piedras preciosas y metales como el oro, siempre tuvo una finalidad simbólica que nada tenía que ver con un valor de cambio. Su utilización respondía, pues, al poder de evocación de la piedra y también a las cualidades y virtudes que se asociaban a sus colores y reflejos luminosos. El fenómeno de la inundación anual de Egipto, como ya se ha dicho, lo producían las lluvias del África Central que alimentaban las dos ramas del río, el Nilo Blanco, que tenía su origen en el lago Alberto (en el límite entre el Zaire y Uganda), y el Nilo Azul, que procedía de Abisinia (Etiopía). Las dos ramas del río se unían a la altura de Jartum (Sudán) y discurrían conjuntamente hasta la desembocadura.

A mediados del mes de julio se desbordaban las aguas. Este fenómeno estaba precedido por las crecidas del Nilo Blanco, teñido de verde por los papiros que el agua arrastraba a su paso por las grandes extensiones cenagosas. A esta etapa le sucedía otra, en la que el agua se enrojecía debido a los aluviones ferruginosos. Tras la retirada de las aguas, la tierra quedaba fertilizada por la acumulación de depósitos de limo.

Probablemente, fue la observación de estos cambios cromáticos de las aguas del río, la que permitió establecer las primeras significaciones del color en la pintura egipcia.

Así, el verde era expresión de esperanza de vida, el color del papiro tierno que teñía las aguas del río antes de las inundaciones. Era el color que anunciaba el renacimiento de la vegetación, la juventud. Por eso Osiris, el dios de los muertos, siguiendo esta simbología, se representaba en verde.

El negro simboliza la tierra negra, generosa y portadora del limo nutritivo, era el *kemy*, la muerte, por lo que era el color de la conservación inmutable y de la vuelta a la vida después de la muerte. El rojo era el color del mal, de la tierra desértica y estéril. Los animales representados con este color (asnos, perros) se consideraban demonios dañinos. Además, las palabras que traían malos presagios se escribían en tinta roja. Por eso Seth, el hermano fratricida de Osiris, se representaba en rojo. El rojo intenso podía simbolizar también la sangre y la vida.

El blanco es sinónimo de la luz del alba, señal de triunfo y alegría. Este color se aplicaba a la corona del Alto Egipto (sur del país) y se representaba como una corona alta sobre las sienes, con la forma de la flor blanca del loto.

El amarillo intenso era la eternidad, la carne de los dioses que no perecía; de ahí la profusión de oro aplicado a las artes y a todo tipo de soporte.

El azul, diferenciado en dos tonalidades, variaba de significado. La más oscura, la del lapislázuli, simbolizaba el cabello de las divinidades. El azul

turquesa era el agua purificadora, el color del mar y la promesa de una existencia nueva.

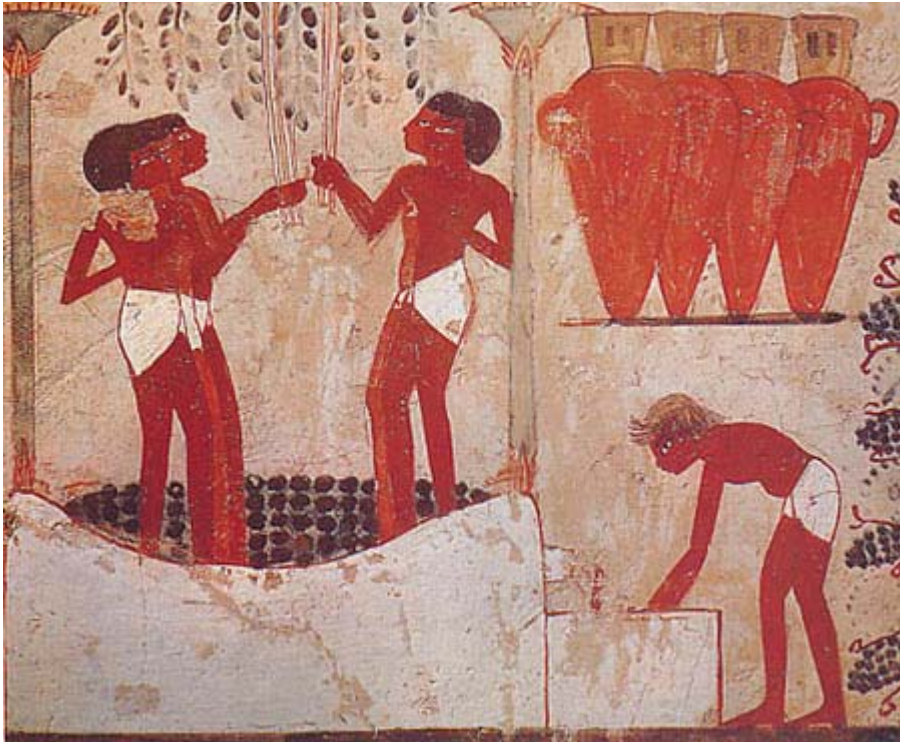
A la figura humana, por supuesto, también se le asignaban unos colores concretos. La mujer se representa con la piel pintada en amarillo pálido o rosa, mientras que al hombre se le aplicaba el rojizo oscuro o marrón.

El color neutro, que se aplica a los fondos, evita cualquier contingencia que incluya referencias a cambios de luz o de tonalidad en las escenas.

El tono del fondo varía en los diferentes períodos. Del grisáceo característico del Imperio Antiguo se pasa al blanco luminoso en el Imperio Nuevo y, posteriormente, al ocre.



Escenas campesinas pintadas en las paredes de la capilla funeraria del escriba Un-Su (Museo del Louvre, París)



Pintura procedente de la tumba del escriba Najt (Tebas) que recoge el prensado de la uva

Las técnicas pictóricas egipcias

En el arte egipcio los relieves ocupaban las superficies arquitectónicas de piedra y las de madera. En la ejecución de los relieves se alisaba primero el muro sobre el que se iba a trabajar (estucándolo si era necesario), para obtener la mayor uniformidad posible. Al cubrir las hiladas de piedra con una capa de estuco, la superficie de

representación se ampliaba. Este espacio permitía la representación de una escena triunfal en la que se destacaba la figura del faraón. A continuación, sobre la superficie, se dibujaban las siluetas en trazos rojos, para proseguir con el finísimo trabajo de buril que debía rebajar el contorno de las figuras. Se emplearon alternativamente dos tipos de relieves (bajorrelieve y relieve rehundido), realizados con técnicas diferentes y con los cuales se obtenían sutiles matices expresivos. En el bajorrelieve se procedía a eliminar materia de la pared rocosa o de la madera para resaltar la figura del fondo en un suave modelado.

En el relieve rehundido se actuaba sobre la pared para dejar grabado el dibujo sobre la piedra. Una vez se había dibujado el contorno, se extraía la materia sobrante socavándolo, para ello se utilizó una técnica de cincel, que dejaba el surco en ángulo recto. Con este sistema las siluetas de las figuras quedan hundidas por debajo del plano que sirve de fondo y la captación de luz es tal, que siempre hay una zona iluminada y otra en sombra. La zona que recibe la luz directamente dibuja un filamento luminoso que contrasta con la sombra negra del contorno. Así, la figura parece recorrida por un doble perfil, blanco y negro, que en los muros exteriores, incluso con el sol más cegador, permite distinguir perfectamente las siluetas.

No había relieves sin pintar, aunque las obras que contemplamos en la actualidad han perdido por completo su primigenio colorido.

Las pinturas se realizaban con la técnica del temple usando, indistintamente, como aglutinante del pigmento clara de huevo o una disolución de agua con resina o goma arábiga. Los pigmentos estaban preparados con sustancias naturales como el ocre, del que se obtenía el rojo y el amarillo, la malaquita, para el verde, el carbón para el negro, el yeso para el blanco y un compuesto de cobre, sílice y calcio para el azul.

En el enlucido se utilizaba una mezcla fangosa a la que se le añadía paja para darle mayor consistencia, que solía colorearse en amarillo, gris o blanco. Tras preparar la pared, se trazaba el contorno de la figura en rojo y después se rellenaba en colores planos, en una gama que comprendía el negro, azul, rojo, verde, amarillo y blanco.

La buena conservación de las pinturas se debe a que han estado protegidas en el interior de las tumbas, lejos de cualquier agente exterior perjudicial. Además, el clima seco de la zona ha favorecido su conservación. Sin embargo, los pigmentos que cubrían los relieves exteriores en los paramentos de los templos se han perdido, ya que la acción constante de los agentes atmosféricos los ha deteriorado completamente.



Sarcófago. XXII Dinastía

La pintura y el relieve egipcios en el Imperio Antiguo

Detallismo pictórico: una atenta observación de la realidad

Las primeras manifestaciones pictóricas que se conocen del arte egipcio son fragmentarias y apenas sirven para reconstruir su utilización, sin embargo, la pintura disfrutó desde el comienzo de la cultura egipcia de gran protagonismo decorativo, no

limitándose tan sólo a cubrir muros, sino que se aplicó sobre todo tipo de soportes, como cerámica, telas o papiro.

La primera pintura mural que se conserva procede de una cámara funeraria del IV milenio a.C., situada en Hieracópolis, en el Alto Egipto. En ella se representan animales, hombres y también barcos formando una compleja composición de figuras yuxtapuestas, que no presentan una dirección espacial concreta. La pintura que se ha recuperado del Imperio Antiguo es escasa y no permite una visión panorámica del desarrollo de este arte durante las primeras dinastías, sin embargo, debieron realizarse numerosas escenas para decorar las paredes de las tumbas.

A partir de la III dinastía se unifican los modelos en la representación plástica y las diferentes soluciones que se habían ensayado se uniformizan en un estilo ya maduro, que será característico en todo el país. El relieve pintado adquiere carácter monumental, insertado en los muros de las mastabas y en el primer gran complejo funerario del rey Djoser. Pinturas y relieves crean el entorno para acompañar al difunto en su tumba. El relieve alcanza una gran precisión, incluso en las siluetas minúsculas de los jeroglíficos.

Una estela en relieve de época temprana, perteneciente a la I dinastía tinita, se adelanta a la consecución de los logros formales que, más tarde, serían de uso corriente.

Se trata de la *Estela de Uady*, que representa al dios Horus sobre el jeroglífico del rey serpiente. Por primera vez se crean estelas que representan el nombre de un rey a escala monumental. Con un fino modelado, el ideograma sintetiza las figuras de ambos animales: el halcón dominando la estructura del palacio, en cuyo interior está enmarcada la serpiente. La precisión de la técnica y la armonía de la composición lo convierten en uno de los relieves más emblemáticos del arte egipcio.

Otros paneles más tardíos, procedentes de la tumba de Hesire, en Saqqarah, de la III dinastía, están tallados en madera con un cincelado tan minucioso en cada uno de sus elementos, que demuestran el vigor que alcanzó esta técnica en manos de artesanos egipcios.

Detallismo pictórico: una atenta observación de la realidad

En las primeras pinturas murales se aplica una gama de pigmentos reducida (marrones, negros, blancos, rojos y verdes), mezclada con una habilidad tal que proporciona gran variedad de matices, como muestra una pintura procedente de una mastaba de Meidum (*Las ocas*, Museo Egipcio, El Cairo), perteneciente a Nefermaat, alto dignatario de la IV dinastía. La representación muestra una caza de pájaros con trampa. Sobre un fondo rosáceo-gris, las ocas del Nilo campean libremente. Los cuerpos de las ocas están representados en su perfil característico con gran detalle. La minuciosidad de cada una de las plumas revela una

fidelidad al modelo original que sólo puede haber sido captado mediante una atenta observación del natural. A los tonos blancos y negros se incorpora el color en una gama de rojos, amarronados y verdes.

Otros fragmentos, con representaciones de pájaros y cocodrilos de la tumba de Metheth de la VI dinastía, en Saqqarah (Museo del Louvre, París), muestran las figuras captadas con unos cuantos y significativos rasgos esenciales y con una gran seguridad y madurez de trazo. En comparación con el animal, la representación de la figura humana está limitada por la rigidez del canon, que no es tan estricto en los personajes secundarios o considerados de clase social inferior, tales como criados, artesanos y campesinos. Estas figuras adquieren mayor vivacidad, no sólo en la mirada sino también por el dinamismo de los gestos y las posturas. Se representa a estos personajes trabajando (escenas de las tumbas de la IV y V dinastías). Las figuras de leñadores, pastores y campesinos son muy expresivas. Sin embargo, cuando las mismas figuras son portadoras de ofrendas, como en el caso de la tumba de Ank-Ma-Hor, en Saqqarah, plasman una mayor contención y rigidez.

Una de las escenas habituales en las mastabas es la caza en las aguas pantanosas. La tumba del funcionario Ti, en la necrópolis de Saqqarah, de la V dinastía, ofrece algunas de las más hermosas secuencias en bajorrelieve. Destaca una de gran tamaño en que aparece representado sobre su barca, mientras sus siervos acosan con lanzas a los hipopótamos del río. La geometría domina cada uno

de los elementos, enmarcándolos en un orden riguroso de líneas verticales y horizontales: el fondo está compuesto por una gran pantalla de tallos de papiros de perfil triangular; la línea horizontal que contiene la masa de agua dibuja en su interior líneas en zigzag. Incluso los nidos de los pájaros se distribuyen en perfecto orden en la parte superior de la escena.



Estela de Merneptah (Museo Egipcio de El Cairo)

La pintura y el relieve en el Imperio Medio egipcio

La observación de la naturaleza

Durante este período la decoración de las tumbas privadas otorgó mayor protagonismo a las figurillas en bulto redondo que representan los diferentes oficios, dejando en un segundo plano el relieve y la pintura mural. No obstante, en las tumbas rupestres de Beni Hasan hay magníficos conjuntos pictóricos, entre los que aparecen representadas tribus semíticas. En ellas se describe detalladamente las indumentarias, creando frisos como el de las mujeres de la tumba de Knemhotep. Con el desarrollo de la arquitectura, el relieve adquiere importancia en la decoración de los templos, mostrando una estructuración y orden que no presentó durante el Imperio Antiguo. Desde el reinado de Sesostri I queda constancia de la aplicación de la técnica del relieve rehundido, inscrito en los muros sagrados. El relieve policromado se utilizó habitualmente en la decoración de sarcófagos, plasmando diversas secuencias en el desarrollo de una acción, como muestra el sarcófago de Kawit (Museo Egipcio, El Cairo), realizado en piedra caliza. En una escena se está ordeñando una vaca y en la contigua la leche es degustada por la sacerdotisa Kawit mientras su sirvienta la acicala. Es uno de los ejemplares más exquisitos de relieve rehundido. En él los contornos de la cabellera, hombros y brazos están tallados con mayor profundidad que los detalles del cuerpo. Las figuras femeninas, sumamente esbeltas, reflejan el gusto elegante con un canon estilizado de líneas alargadas. Siguiendo ésta estilización, las figuras de la tumba de Djehuty-Hetep representan un serie

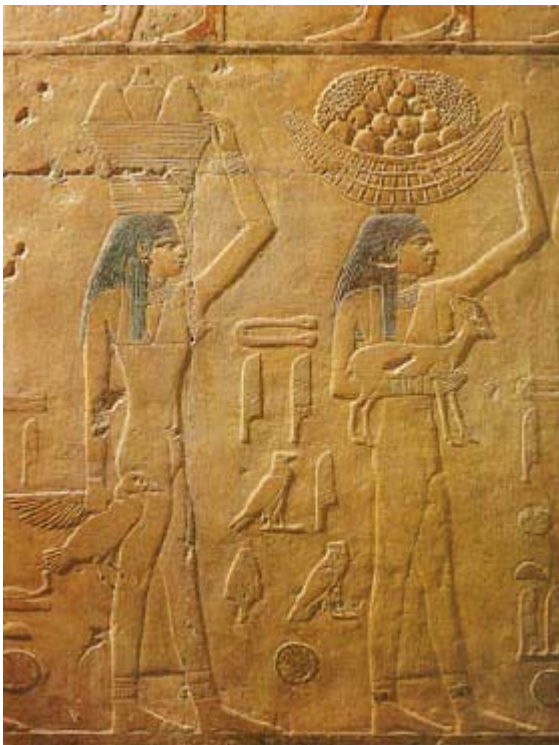
rítmica de figuras femeninas que aspiran la flor de loto, ataviadas con túnicas que se ciñen al cuerpo. La producción de estatuas exentas, destinadas a la antecámara funeraria, disminuyó, sustituyéndose entonces por estelas en relieve de piedra o madera. Continuando la tradición del Imperio Antiguo, el motivo de la representación es siempre el mismo: el difunto ante la mesa de las ofrendas con su consorte o familiares, como se aprecia en la estela de Mentuhotep. La composición está ordenada en cuatro registros de diferente tamaño. El mayor pertenece a la escena que representa al difunto ante la mesa de ofrendas bajo el jeroglífico que inscribe la fórmula ritual.

La observación de la naturaleza

La decoración pictórica en las tumbas rupestres presenta escenas más complejas y dotadas de mayor dinamismo que en épocas anteriores. La escena de caza del pantano es una de las más importantes y está muy representada en numerosas tumbas siguiendo el mismo esquema. En una de las tumbas nobles de la XI dinastía se escenifica el momento en que el alma del difunto lucha contra las fuerzas demoníacas encarnadas en animales. La composición muestra al noble en tres momentos diferentes de la caza, destacando el contraste entre la representación preciosista de los animales y la severidad de las figuras humanas. La observación de la naturaleza se despliega con todo lujo de detalles en peces y aves. Los pájaros (representados con gran realismo) están dispuestos uno al lado del otro sobre un arbusto, como si cada

ejemplar estuviese ocupando un primer plano. Entre ellos no existe una relación de conjunto, son figuras yuxtapuestas y ordenadas, que obligan al observador a detenerse ante cada una para contemplarlas, pues una visión global no es posible. La composición reproduce, con gran verosimilitud, la normativa de la representación egipcia con el predominio absoluto del orden y la claridad de lo representado. Las inscripciones que aparecen en la composición documentan los títulos del difunto.

Unos epigramas completan las aclaraciones sobre la escena, detallando las oraciones y los días en los que se deben llevar los presentes a la tumba.



Bajorrelieve procedente de la mastaba de Ti, en Saqqarah

La pintura y el relieve egipcios en el Imperio Nuevo

La pintura durante la XVIII dinastía **La reforma de Amarna: una nueva** **representación en el arte** **Las escenas de luchas**

El Imperio Nuevo es el período histórico de máximo poder político, económico y social. El faraón es al mismo tiempo soberano absoluto, jefe militar y héroe; también representa la encarnación de la divinidad. Se conservan gran número de pinturas murales, procedentes de las tumbas de la aristocracia tebana y de los templos de los dioses, por lo que resulta la época mejor documentada de todo el arte egipcio.

Los bajorrelieves del hipogeo de Hatshepsut, en Deir-el-Bahari, destacan sobre todo por su temática que nada tiene que ver con la representación triunfal guerrera de los soberanos. La reina Hatshepsut llevó a cabo una política pacifista, por lo que no aparece la temática bélica en estas obras. Situadas en la segunda terraza del hipogeo, reflejan los intercambios comerciales con el país de Punt, un territorio mítico situado en el sudeste de Egipto, al que partieron expediciones en busca de hierbas aromáticas, ébano, pieles y otros productos. El regreso a Egipto está representado en diferentes frisos, entre los que destaca el inferior, con una composición que está organizada en una serie de

figuras, casi idénticas, que se suceden una al lado de la otra, portando ramas de incienso. En el friso superior los barcos navegan con los estandartes reales. En el mismo hipogeo, en el santuario dedicado a la diosa Hathor (ésta aparece representada por un vaca con el disco solar entre los cuernos), hay otros hermosos bajorrelieves.

Uno de ellos representa la diosa, majestuosa en su barca sagrada, bajo un dosel. En la pared opuesta, Hatshepsut aparece pintada como un muchacho que se amamanta de las ubres de la diosa.

La pintura durante la XVIII dinastía

Durante la XVIII dinastía, en el período que abarca del reinado del faraón Tuthmosis I al de Amenofis III, la pintura adquiere una soltura y riqueza expresiva extraordinaria. No en vano la construcción de la necrópolis de la nobleza, en las proximidades de Tebas, es paralela a la costumbre, iniciada por los faraones en el Imperio Medio, de construir sus moradas eternas en las profundidades del Valle de los Reyes y en el Valle de las Reinas. Efectivamente, la proliferación de tumbas permite el desarrollo de la pintura sobre las paredes y los techos, revocadas con estuco, para uniformizar las irregularidades y conseguir, así, una total adherencia del pigmento.

En las cámaras funerarias de los nobles, la pintura se convierte casi en un arte autónomo, en el que se ponen a prueba todos los recursos acumulados por la tradición. Es en estas tumbas de particulares donde se manifiesta una voluntad de libertad expresiva que refleja el gusto por el lujo y las

fiestas; destaca también la representación del cuerpo femenino. El contacto con los pueblos asiáticos introduce, además, nuevos elementos, como el interés por el detalle y la afición por las formas más ornamentadas.

Las formas se van estilizando y aumenta la impresión de movimiento de los cuerpos, que son también más gráciles. En la tumba de Djeserkasereneb hay una escena que representa a unas criadas que acicalan a una invitada para el banquete festivo. En la composición destaca el gesto natural del cuerpo inclinado de la sirvienta y la ofrenda de collares.

Los colores se han enriquecido sutilmente. Ya no se extiende el pigmento en una capa plana opaca, sino que las medias tintas crean gradaciones tonales suaves, dejando paso a zonas translúcidas. El detalle invade la representación con minuciosidad descriptiva en vestidos y peinados, pudiéndose apreciar incluso las trenzas.

La abundancia de pinturas constata que el virtuosismo de las representaciones y la mayor libertad expresiva depende siempre del tema y de la habilidad del pintor, ya que no todas las tumbas muestran los mismos logros. Hay pinturas que revelan mucha más destreza en la ejecución, como las de la tumba de Nakht, en las que las figuras femeninas gozan de un ágil y suelto esbozo, tal como se aprecia en un fragmento que representa un grupo de músicos femeninos. En el cuerpo desnudo de una de las jóvenes se expresa el movimiento, acentuado por la dirección de la cabeza, que se

dirige en sentido contrario y que está indicado incluso por las líneas «vibrantes» de las trenzas del cabello. El dinamismo de la figura sorprende, ya que las otras figuras tienen una actitud estática. Se introducen nuevos temas procedentes de las ceremonias funerarias. Se representa, así, la preparación de los objetos que constituyen el ajuar funerario, la travesía en barca con el difunto, la despedida del difunto y las plañideras -grupos de mujeres que acompañaban el cortejo fúnebre, llorando desconsoladamente-. En la tumba de Ramose, uno de estos grupos está representado con túnicas azuladas, recorridas por líneas sinuosas en sentido longitudinal, lo que produce sensación de temblor y acentúa la expresión de dolor de los cuerpos. Las plañideras, profundamente compungidas, alzan sus brazos al cielo en señal de implorar a los dioses, mientras sus rostros muestran gruesas lágrimas. Las decoraciones en las tumbas de los faraones en el Valle de los Reyes no reflejan la misma libertad expresiva que se pone de manifiesto en las tumbas de la nobleza. Los temas son más herméticos, de carácter religioso y astronómico.

En la tumba del faraón Horemheb, último de la XVIII dinastía, las figuras de las divinidades, de gran tamaño, desfilan con la rigidez de las formas antiguas. La policromía en tintas planas de vivos colores y la exuberancia ornamental cubre totalmente muros y techo.

En la tumba de Sethi I (XIX dinastía) las constelaciones recorren el techo de la cámara sepulcral bajo el cuerpo protector de la diosa Nut.

La reforma de Amarna: una nueva representación en el arte

La reforma religiosa impuesta por Amenofis IV acentúa la utilización de recursos expresivos aplicados, sobre todo, en la representación de la realeza. El esquema convencional de la figura (frente, perfil) se mantiene, introduciendo modificaciones visibles en el canon. En la pintura que representa a la pareja Akhenatón y Nefertiti con sus seis hijas (Ashmolean Museum, Oxford), las figuras tienen los cráneos ovalados, los labios carnosos y no están representados estrictamente de perfil. En la barbilla y el cuello aparecen pliegues, al igual que la zona del vientre, que ya no es lisa sino abultada. Los músculos de las piernas han ganado volumen.

La gama cromática adquiere unas tonalidades radicalmente novedosas en esta escena de tonos rojos que se extienden sobre el fondo y las figuras. Las tintas no son absolutamente planas, el pigmento se intensifica en determinadas zonas como las mejillas, para expresar volumen en degradación tonal.

La posición de las figuras abandona el hieratismo, sobre todo en dos de las princesas que juegan sentadas sobre unos cojines. El gusto por el detalle se mantiene en la decoración del fondo, con la descripción de los dibujos geométricos y también de las joyas.

La naturaleza también recibe especial atención en los muros del palacio de la reina Nefertiti, en Tell-el-Amarna. Se representan jardines repletos de plantas y hay un estanque, en el que revolotean múltiples pájaros. Estas escenas muestran además un vivo cromatismo y un dibujo suelto. Los pájaros se representan volando libremente. La supremacía del dios Atón hace que el faraón parezca en estas pinturas más humano. Tanto es así que la familia real fue pintada en los momentos más íntimos de su vida cotidiana. Ambos consortes fueron, por lo tanto, reproducidos mostrando sus vínculos afectivos y sentimentales. El tono intimista que caracteriza a estas representaciones nunca había sido plasmado con anterioridad.

Las escenas de luchas

En los templos, construidos para la gloria de las divinidades, se introducen también escenas de exaltación de la realeza. Se incorporan composiciones de carácter histórico en las que se relatan los acontecimientos importantes como el recibimiento de cortes extranjeras y las hazañas heroicas de los faraones en lucha contra extranjeros. El arte se hace eco de la seguridad y el orgullo del país. El tema del faraón en carro de combate guiado por caballos es muy frecuente a partir de la XVIII dinastía -el carro fue introducido por los hicsos-.

Los faraones tutmósidas convierten los templos en colosales «pantallas» en las que se inscriben grandes relieves para reafirmar el papel tutelar del

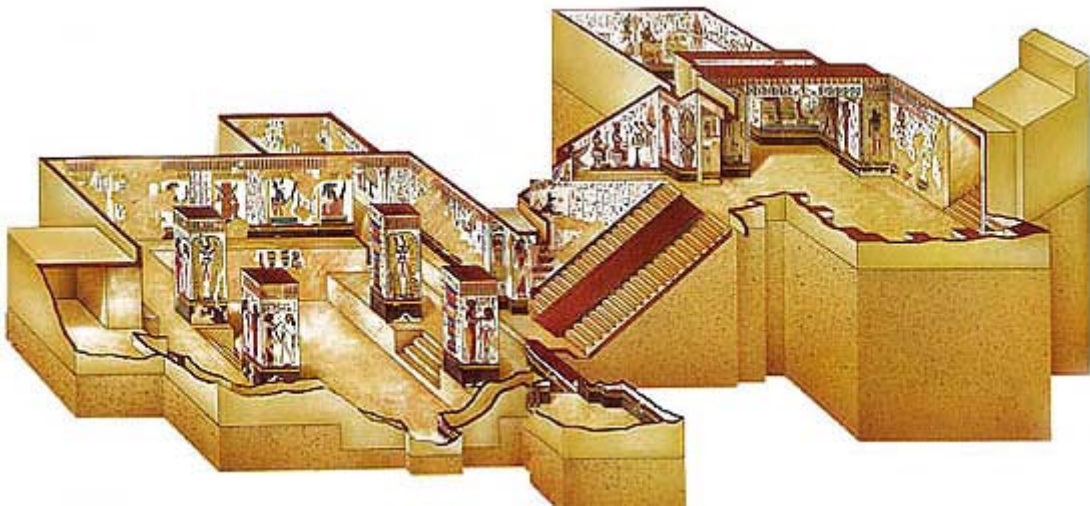
rey. En el templo de Amón, en Karnak, un gran relieve representa a Tuthmosis III aniquilando a sus enemigos, con un gesto similar al que aparecía en la paleta de Narmer de la I dinastía. El faraón se manifiesta imponente frente a las huestes enemigas, representadas en reducidas dimensiones, mientras la escritura jeroglífica corrobora el número de prisioneros y el botín conseguido. La escena se repetirá sucesivamente, representando a los faraones en sus campañas de conquista.

Más tarde, Ramsés II se encargará de utilizar todas las superficies posibles en paramentos y fustes de columnas para dejar constancia de sus triunfos bélicos o cacerías. En relieves como el de la sala hipóstila del templo de Luxor, Ramsés II hizo representar la batalla de Kadesh contra los hititas. Fue la primera gran composición.

En el templo de Medinet Habu se representa a Ramsés III en carro durante una cacería. El canon se ha estilizado y sorprende la abundancia y precisión del detalle en los pliegues de la indumentaria, la vegetación y los caballos, cuyas crines están delineadas con minuciosidad. Estos pormenores recargan excesivamente la composición, pero el dinamismo conseguido debe interpretarse como un gran logro artístico.



Detalle del sarcófago de Kawit, hallado en Deir-el-Bahari (Tebas)



Perspectiva axonométrica de la tumba de la reina Nefertari



Escena de la tumba de Nebamón, en Tebas (Museo Británico, Londres)



Detalle de las pinturas de la tumba de Nefertari

La pintura y el relieve en Egipto después del Imperio Nuevo

Durante este largo período de tiempo se mantuvieron las tradiciones del Imperio Nuevo sin llegar a crearse talleres con una impronta propia. La influencia de los talleres tebanos se mantuvo con todo el peso de un pasado glorioso, emulando constantemente los modelos anteriores. Sólo durante la XXV dinastía, en el período saíta, se manifestó el deseo de restituir el antiguo arte egipcio con un espíritu de renovación. En las artes figurativas el relieve rehundido tuvo una de sus mejores manifestaciones, reutilizando las técnicas del Imperio Nuevo, con un carácter verdaderamente original. Los sarcófagos saítas están labrados en

bloques de piedra dura maciza, con escenas cinceladas por un trazo suave que les proporciona una sutileza inigualable, tal como se aprecia en el sarcófago del sacerdote Tao (Museo del Louvre, París).

La aplicación del relieve rehundido a las superficies arquitectónicas volvería a alcanzar gran belleza y depuración en los templos ptolemaicos de Edfú, Filae y Denderah.

Las artes decorativas en el antiguo Egipto

El arte egipcio se interesaba por la perfección de la forma en cualquiera de sus manifestaciones. Los objetos de culto y de uso cotidiano se adaptaron pues a las funciones a las que estaban destinados. Estéticamente se otorgaba primacía a la calidad del material y a la simplicidad de las formas. El valor del objeto era mayor con una ornamentación adecuada, que, en el refinado gusto egipcio, fue preferentemente zoomorfa.

Durante el Imperio Nuevo se produjo una gran profusión decorativa. Para la previsión de materiales Egipto creó una red de intercambio comercial y de suministro permanente con otras regiones. Así, la madera se importaba de Biblos (Fenicia); las minas del Sinaí proporcionaban cobre y turquesas; el lapislázuli era transportado desde Mesopotamia. El oro, en cambio, se extraía del limo del Nilo. Cuando se agotó, se importó desde Nubia. El intercambio de minerales obedecía también a su carácter mágico. En la civilización egipcia fue además habitual el

tráfico e intercambio de fetiches, amuletos y demás piedras preciosas, destinados a conferir fuerza y protección a su portador.

La riqueza era una salvaguarda de la inmortalidad y acompañaba a los difuntos en la otra vida; de ahí el que los difuntos se enterrasen con objetos materiales de todo tipo, desde muebles hasta pequeños peines o joyas. El hallazgo de la tumba del faraón Tutankhamón, de la XVIII dinastía, a principios de siglo XX sorprendió por la extraordinaria abundancia de oro que cubría estatuas, muebles y múltiples enseres. Es el ajuar funerario más completo de cuantos se han hallado y es una muestra del refinamiento y el gusto exquisito con que los poderosos preparaban su última morada, espejo de la vida real.

Los objetos de tocador, paletas de afeites, espátulas y píxides, estaban bellamente decorados con piezas zoomorfas y antropomorfas, talladas en madera o marfil. Numerosas cucharas de afeites, como *La nadadora* (Museo del Louvre, París) combinan figura humana y animal en una adaptación perfecta de forma y función. En este caso el cuerpo de una joven se convierte en mango y el plumaje de un pato se abre para contener el recipiente de ungüentos.



Cuchara de afeitte llamada *La Nadadora* (Museo del Louvre, París)

La orfebrería egipcia

El oro es el metal cuyas características naturales - maleabilidad, brillo e inalterabilidad- se ajustan mejor a las exigencias de la orfebrería egipcia. Este metal se empleó con verdadera profusión, tanto en orfebrería como aplicado en chapados sobre madera, piedra u otros materiales. Era el símbolo de la carne divina, el color de la eternidad. Con él se cubrían las máscaras de las momias y los sarcófagos de madera. En el Imperio Nuevo, el pago tributario de las zonas conquistadas prodigó el uso del oro para todo tipo de adornos y piezas de orfebrería. Menos profuso fue el uso de la plata y el cobre.

Las joyas (anillos, pendientes, collares o brazaletes) fueron ornamento sin distinción de sexo, que tenía formas caprichosas. Se han conservado ejemplares desde el Imperio Antiguo. Cabe mencionar las cuentas de collar -en barro cocido vidriado y en oro-

; o los brazaletes de la tumba de Heteferes, que presentan delicadas formas de mariposas e incrustaciones de lapislázuli, jaspe y también turquesas.

En el Imperio Medio se llega a la máxima perfección y elegancia de las piezas de orfebrería. Destacan las diademas de la princesa Khemet, formadas por finísimos hilos de oro que configuran motivos florales con incrustaciones de lapislázuli, turquesa y cornalina. En esta época se instauró la moda de un cuello con hombreras, ideado en un principio para protegerse del Sol.

Posteriormente, se convirtió en complemento de la indumentaria y en signo distintivo de estatus social. Se compone de anillos concéntricos de metal y cuero entrelazados entre sí con numerosas piedras preciosas. Los más bellos ejemplos pertenecieron a Sesostri I y Sesostri III. En la tumba de Tutankhamón se halló un hermoso ejemplar, en forma de escarabajo alado, en oro y lapislázuli.

Durante el Imperio Nuevo el gusto por las formas recargadas desarrolló la filigrana que se aplicó a la ornamentación de inspiración asiática, con abundante incrustación de piedras de luminosos colores hechas con pasta de vidrio. Los anillos y brazaletes de Ramsés II, con figurillas zoomorfas de bulto redondo, son unos de los mejores ejemplares.

Las técnicas en el tratamiento del metal para la producción de vasijas y otros objetos fueron muy elaboradas. Se aplicó, con gran maestría, tanto el cincelado como la taracea, la incrustación y la

filigrana. La cabeza de Horus en oro y obsidiana (Museo Egipcio, El Cairo) procedente de Hieracópolis, de la VI dinastía, es uno de los más refinados trabajos de orfebrería, equiparable además a una pieza de escultura.

Cerámica y objetos de vidrio en el antiguo Egipto

Desde la época predinástica se emplearon materiales duros para la creación de vasos, cuencos y jarras. Se trabajó el basalto, la diorita y la obsidiana. También se utilizaba el alabastro, más mórbido y con cualidades translúcidas, que proporciona una especial delicadeza a las formas. Una de las piezas más significativas es la gran copa de alabastro (Museo Egipcio, El Cairo), procedente de la tumba de Tutankhamón, que tiene forma de cáliz.

El vidrio coloreado comenzó a producirse desde el Imperio Medio, empleándose para los recipientes libatorios y las vasijas. Las piezas más características son copas de tonos azules con decoración figurativa de aves y plantas en líneas negras. Los vasos con formas de flor de loto y de granada tienen una gama cromática más variada, pues se incorporó la técnica de soldadura de varillas vítreas de diferentes tonos.

La cerámica vidriada se empleó para la realización de colgantes y amuletos, así como recipientes y ladrillos, que se utilizaban como revestimiento de paramentos interiores. Una de las cámaras subterráneas del complejo funerario de Djoser (III

dinastía) está decorada con azulejos de color azul y su forma imita un entramado de cañas.

La importancia del mobiliario en Egipto

El mobiliario pequeño en madera era abundante en las casas y en las salas de recepciones de los palacios. Se empleaban materiales de gran calidad y riqueza. El ébano era una de las maderas más apreciadas por los egipcios. Importada del Sudán, se combinaba con incrustaciones de marfil, vidrio y pedrería. Otras maderas, como el cedro, el ciprés y el pino, procedían de Siria y el Líbano.

El mobiliario era muy variado. Había sillones con respaldo y sillas de tijera. También se fabricaron arcones, cajas y armarios. El mobiliario hallado en las tumbas tenía un carácter ceremonial, por lo que debió ser más suntuoso que el de uso corriente. Los montantes y patas de todos los muebles estaban decorados con formas animales reproduciendo garras y cabezas, sobre todo de toro y león. Los respaldos altos de los sillones estaban también decorados con grabados en metal repujado (oro, plata y cobre), en cuero y con incrustaciones de piedras preciosas reproduciendo escenas. El ejemplar más exquisito que se conserva es el trono de Tutankhamón, totalmente chapado en oro, con patas y cabeza de león. En el respaldo hay una escena que representa la pareja real.

La mayor suntuosidad que adquiere la ornamentación en el Imperio Nuevo no desmerece la elegancia y calidad que caracteriza al arte de la ebanistería del antiguo Egipto. En este sentido, los

sarcófagos reales de madera son una muestra de la extraordinaria riqueza que encerraban las tumbas de los faraones. Eran tallas antropomorfas cubiertas de láminas de oro con incrustaciones de lapislázuli y pasta vítrea. Destaca el sarcófago de Tutankhamón, que representa al rey como Osiris y se encuentra totalmente recubierto de oro. Los sarcófagos que no estaban destinados a un faraón ni a un miembro de la familia real eran más austeros. De forma rectangular, éstos presentaban una decoración pictórica que cubría totalmente su superficie.

Historia del Arte
(tercera parte)

Las civilizaciones mesopotámicas

La antigua Mesopotamia era una amplia región del Próximo Oriente, situada entre los valles de los ríos Tigris y Éufrates. Su nombre se debe a los griegos, que la denominaron «país entre ríos». Esta región se extendía desde el actual golfo Pérsico, en Irak, hasta Turquía y el norte de Siria. Carecía de límites geográficos precisos: en el noroeste las llanuras se adentraban en Siria, en el sudoeste se prolongaban hasta el desierto de Arabia y en el este la región enlazaba con las vastas extensiones de Persia.

Esta falta de barreras de protección determinaría incursiones constantes de pueblos nómadas. Por ese mismo motivo no puede hablarse propiamente de un arte mesopotámico uniforme, sino que cada una de las distintas civilizaciones que florecieron en este inmenso valle fértil y también en sus regiones vecinas desarrollaron un arte propio y original. La antigua Mesopotamia, denominada también Creciente Fértil, fue una de las cunas de la llamada Revolución Neolítica. Esta extensa región abarcaba dos zonas bien diferenciadas, la Baja Mesopotamia o Caldea, poblada por sumerios y acadios, y la Alta Mesopotamia o Asiria, país montañoso habitado por pueblos guerreros, los asirios.

El paso del Neolítico a la protohistoria en los valles del Tigris y el Éufrates

Urbanismo, comercio y escritura

En la zona más septentrional de Mesopotamia se desarrolló la domesticación de animales y la agricultura desde el VII milenio a.C. (poblados de Jarmo y Hassuna). Fue allí donde se hallaron las primeras construcciones domésticas. Se practicaba la agricultura (cultivo de cebada y trigo), el riego artificial y se llevó a cabo la domesticación de la cabra y la oveja.

Las viviendas tenían una superficie reducida con paredes de tapial e interiores revestidos de estuco. Hacia mediados del VI milenio a.C. se impuso el uso del adobe en la construcción. La fabricación de cerámica decorada con figuras geométricas pintadas, al igual que el uso del molino de mano, se remonta al 6000 a.C. Posiblemente se rendía culto a la fertilidad, pues en las excavaciones se han hallado falos y figuras femeninas. Durante el IV milenio a.C. llegaron al sur los primeros pueblos procedentes de Asia Occidental. Ocuparon la región más próxima al golfo Pérsico, lugar pantanoso pero con vegetación abundante gracias a la fertilidad del limo que depositaban los ríos. Fue allí donde surgió la civilización sumeria. La prosperidad de los asentamientos impulsó la actividad constructiva, centrada en canales para el riego y en los primeros templos sagrados en Eridu o Nippur. Este período se conoce como El Obeid y se prolonga en el de Uruk y Jemdet Nasr, que abarca toda la época protohistórica. En estas etapas se desarrolló la escritura cuneiforme, que proporcionó una superioridad indiscutible a las ciudades (Ur, Lagash,

Eridu) y transformó el sur de Mesopotamia en la zona más poderosa política y económicamente. Poco tiempo después, otros pueblos nómadas semitas, procedentes del sudoeste (Arabia), se instalaron en la región donde los dos ríos se aproximan, al norte de Sumeria, formando de este modo el país de Acad.

Urbanismo, comercio y escritura

Debido a su gran riqueza agrícola, en el Creciente Fértil se establecieron desde la Antigüedad numerosos grupos humanos. Esta región es además un lugar geográficamente privilegiado, ya que se trata de un punto de enlace entre la civilización mediterránea y el golfo Pérsico. La cuenca mesopotámica estuvo ocupada por el hombre desde la prehistoria, sin embargo, esta zona no alcanzó un gran apogeo cultural hasta mediados del IV milenio a.C., con el nacimiento del urbanismo. Mesopotamia fue además la cuna de grandes civilizaciones antiguas como la sumeria, la babilónica y la asiria.

La fertilidad de la cuenca mesopotámica proviene de las crecidas de los ríos Éufrates y Tigris. A mediados del IV milenio a.C., en esta zona se produjeron importantes cambios tecnológicos y culturales, que comportaron el nacimiento del urbanismo y la ciudad.

Con el aumento de las tierras destinadas a la agricultura y la construcción de canales de irrigación aparecieron excedentes agrícolas, que eran

vendidos e intercambiados por otros productos, iniciándose el comercio.

La presencia de excedentes permitió también que muchos hombres, al poder liberarse de la tarea de producir alimentos, pudiesen dedicarse como especialistas a las actividades artesanales (fabricación de tejidos, cerámica, cestos, trabajo del metal) y a la realización de manifestaciones artísticas.

Ello comportó la división del trabajo y la instauración de una jerarquía social. El comercio alcanzó entonces un gran auge debido al importante volumen de productos obtenidos y se organizaron expediciones comerciales a zonas alejadas con el fin de intercambiar mercancías por materias primas inexistentes en Mesopotamia, como el metal o la madera. También se transformó el transporte, con el uso del carromato, resultado de la invención de la rueda, si bien al principio se utilizó en distancias cortas, debido a la casi ausencia de vías y caminos. Todo este largo proceso, desarrollado en torno a los centros urbanos, culminó con la invención de la escritura sumeria y las técnicas de cuentas, ambas imprescindibles para administrar y almacenar los alimentos y las mercancías.

Sumer y Acad

Entre los milenios IV y III a.C., con el impulso de la escritura, comienza la verdadera historia de Mesopotamia.

La civilización sumeria, la más antigua de Mesopotamia, comenzó a principios del III milenio

a.C. Estaba organizada en ciudades-estado independientes, que evolucionaron hacia una monarquía, primero teocrática y más tarde militar, debido a necesidades defensivas, ya que eran objeto de graves ataques.

El rey y los sacerdotes poseían la tierra, conocían la escritura cuneiforme e impulsaron el comercio. En estas ciudades-estado, fuertemente amuralladas, se organizaron ejércitos dotados de armas de bronce y de carros, que lucharon contra las incursiones de pueblos nómadas del exterior. Fueron las ciudades de las que nos habla la Biblia.

Tras un momento de hegemonía de Kish, hacia el año 2700 a.C. Uruk se impuso a las demás ciudades. Entre sus reyes destacó el héroe mítico Gilgamesh. Unos cien años más tarde, los príncipes de Lagash dominan la zona y Eannatum funda la I dinastía de Ur. Posteriormente, Sargón se impone al rey de Kish y funda la ciudad de Agadé o Acad, con lo que se inicia una nueva etapa para Mesopotamia. Sargón consigue liderar varias ciudades y organiza un reino que incluye toda Sumeria.

Ambas culturas (sumeria y acadia) se unifican. El dominio del rey semita se extiende sobre el norte (Asiria) y llega hasta el mar Mediterráneo. En el sudeste incorpora el Elam, donde se encontraba la próspera ciudad de Susa, e inicia un gran imperio. Con su nieto Naram-Sin, el imperio acadio llegó a su máximo apogeo, dominando hasta la península de Anatolia.

A fines del III milenio (hacia el año 2215 a.C.) otra incursión de pueblos nómadas, procedentes de los montes Zagros, los guti, destruyó la dinastía de Agadé, fraccionando el país. Bajo su dominio, algunas ciudades sumerias como Uruk y Ur prosperaron. Es la edad de oro de Lagash, alrededor del año 2150 a.C. En esta etapa tuvo lugar un gran desarrollo del arte, que fue auspiciado por el gobernador y sacerdote Gudea. Se construyeron numerosos templos en la localidad y el uso de piedra dura en escultura (diorita) permitió crear obras de gran belleza.

Hacia el año 2120 a.C. la ciudad de Ur consiguió de nuevo la unificación de Mesopotamia con la fundación de la III dinastía de Ur, época en la que la construcción de ladrillo alcanzó su apogeo con los emblemáticos zigurats. Sin embargo, la unidad no duraría demasiado tiempo.

Fue en este momento cuando se organizó una coalición entre Elam y diversas ciudades sumerias para frenar la pujanza de los príncipes asirios. Ciudades sumerias como Isin o Larsa intentaron imponer su hegemonía sin éxito. Se conoce esta etapa como el período semita.

El primer imperio babilónico

Hacia el año 1900 a.C. irrumpe otra oleada de pueblos semitas, procedentes del sudoeste, conocidos como amorreos, quienes mantendrían su hegemonía durante tres siglos en el territorio que habían ocupado Sumer y Acad. En el oeste, conquistaron la franja de tierra junto al

Mediterráneo, Canaán, y, en el este, se apoderaron de Asiria y del norte del Creciente fértil. Con el rey Hammurabi (1792-1750 a.C.), la ciudad de Babilum, Babilonia, conocida en la Biblia como Babel, adquirió gran poder y se convirtió en la capital de un nuevo imperio que abarcaba toda Mesopotamia, desde Elam hasta Siria.

Tras la muerte de Hammurabi el imperio entra en decadencia y hacia el año 1530 a.C. la invasión de los hititas pondría definitivamente fin al imperio.

El imperio asirio: de Salmanasar I a Asurbanipal

Asiria dominará Mesopotamia desde mediados del siglo XIV hasta fines del siglo VII a.C., enlazando esta etapa de la historia, tras el corto paréntesis del segundo imperio babilónico, con el dominio aqueménida y el efímero imperio de Alejandro Magno.

Como imperio, Asiria se organiza en el siglo XIV a.C. tras independizarse del reino Mitani. Las luchas constantes contra los nómadas de los Montes Zagros, casitas, convertirán a los asirios en un pueblo guerrero sumamente violento.

Durante los siglos XIV al XI (h. 1356-1087 a.C.) Asiria dominó toda la región de Mesopotamia y se extendió desde el Cáucaso al golfo Pérsico y desde el Mediterráneo a las montañas de Armenia. Es esta la época de Salmanasar I (h. 1274-1245 a.C.) o Tiglatpilésér I (h. 1112-1074 a.C.).

Las expediciones de pueblos caldeos y también arameos pusieron fin a esta época de esplendor asirio que no se recuperó hasta fines del siglo X a.C. Entre los siglos IX y VIII a.C. Asiria llegó a desarrollar un gran poder.

Bajo Asurnasirpal II (883-859 a.C.) los asirios dominaron hasta el mar Negro por el norte y, tras unos años de crisis internas, en la época de Tiglatpilésér III (745-727 a.C.) llegó a su apogeo, dominando todo el territorio de Mesopotamia. Estas conquistas fueron posibles gracias a un ejército equipado con armas de hierro (arco, lanza, espada larga) y bien organizado (infantería, carros, caballería). El reinado de Sargón II (721-705 a.C.) marcó el momento culminante del imperio.

Fue este rey quien construyó una nueva capital, Jorsabad, testimonio de toda aquella grandeza. Su hijo Senaquerib (704-681 a.C.) destruiría Babilonia.

La nueva capital fue Nínive, ciudad provista de una monumental muralla y de un acueducto que recogía el agua de un canal de 50 kilómetros.

El último gran rey asirio, refinado, literato y cruel a la vez, fue Asurbanipal (668-627 a.C.), quien completó la conquista de Egipto, destruyendo Tebas.

También invadió el país de Elam y arrasó Susa. Pero Babilonia y los medos formaron una coalición, apoderándose de Asur, en el año 614, lo que supuso el fin del dominio asirio en Mesopotamia y la destrucción de Nínive, en el 612 a.C.

El segundo imperio babilónico

El general babilónico Nabopolasar, victorioso de los asirios, se proclamó rey de Mesopotamia Occidental, Elam, Siria y Palestina. Pero fue su hijo Nabucodonosor II (605-562 a.C.) quien llevó a su apogeo el poderío del imperio neobabilónico. A él se debe la reconstrucción de Babilonia, cuyas maravillas ensalzó el historiador griego Heródoto.

La ciudad fue conocida en todo Oriente por sus exóticos jardines colgantes. Con su sucesor se produjo la conquista persa en el año 539 a.C. y, tras la etapa aqueménida, las tierras de sumerios, acadios, asirios y babilonios pasarían a formar parte del efímero imperio de Alejandro Magno, quien en el año 332 a.C. se apoderó de la milenaria ciudad de Babilonia.

La religión en la antigua Mesopotamia

Como cualquier cultura agrícola, dependiente de la tierra y de las lluvias para la irrigación de los cultivos, en Mesopotamia los fenómenos naturales se consideraron obra de las divinidades. Así se forjó la idea de que los dioses vivían en el cielo y enviaban el agua benefactora cuando los hombres cumplían sus obligaciones rituales.

Para conocer los cambios estacionales, tan necesarios en agricultura, los mesopotámicos se interesaron por los datos astrológicos, que pronto adquirieron gran importancia y dieron lugar al culto

astral. Alrededor de la noche se creó el calendario lunar, que servía para medir el tiempo.

Progresivamente, las divinidades adoptaron forma humana y se agruparon en panteones, aunque siempre estuvieron relacionadas con la naturaleza.

Existían numerosos dioses, pues cada ciudad se vinculaba a una divinidad concreta. A cada uno de estos dioses se ofrecían plegarias y sacrificios para agradecerle su intersección y también por su protección frente a espíritus malignos. Los dioses de cada población se agrupaban en torno a un panteón, que adquiría mayor relevancia según la ciudad que gobernase.

Cada persona tenía además sus propias divinidades protectoras. Los sumerios adoptaron, de este modo, tres dioses principales: Anu (el cielo), Enlil (la tierra) y Ea (el agua).

En esta cosmogonía, Anu derrotó al caos que adoptaba la forma de la terrible diosa Tianmat y conformó el universo. Anu tenía mayor importancia que otros dioses y Tianmat simbolizaba la guerra y la destrucción; Inanna era la diosa de los frutos y de los almacenes, repletos de cosechas.

En la ciudad de Nippur estuvo el santuario de Enlil, que conservó el carácter de dios unificador en toda la región de Mesopotamia. Tras el dominio acadio se incorporaron otros dioses al panteón: Sin (la Luna), Shamash (el Sol) e Ishtar (Venus o el amor).

Bajo el dominio babilónico, el dios Marduk fue el más importante y la cosmogonía se modificó para

que fuese este dios el que venciese a Tianmat y se convirtiese en el héroe del mito. En el norte, Asiria conservó a Assur como dios local y lo impuso durante su dominio al resto de la zona.

La visión mesopotámica del mundo: la lucha entre el bien y el mal

El hombre mesopotámico sentía su vida constantemente amenazada por la inestabilidad de los fenómenos naturales, así como por la incursión de otros pueblos vecinos.

Para él, el mundo consistía en una lucha entre fuerzas contrarias, una batalla a muerte en la que triunfaba el mal o el bien, creando un desequilibrio permanente. Incluso los dioses participaban al mismo tiempo de una doble naturaleza terrorífica y benefactora.

Las escenas de lucha entre leones, toros u otros animales fantásticos, tan habituales en el arte mesopotámico, podrían pues simbolizar las fuerzas de las deidades en lucha. Esta filosofía dualista está detalladamente expuesta en la célebre *Epopéya de Gilgamesh*.

El destino de los hombres era trágico e inevitable y sólo los dioses podían ayudarles a aliviar el sufrimiento. Los mesopotámicos trataron de adelantarse a su propio sino estudiando en las estrellas el designio de las divinidades. El cielo era el mapa donde cada uno de los humanos tenía la huella indeleble del destino. Prestaron por lo tanto al cielo suma atención.



El rey Asurnasirpal en una cacería de leones, relieve procedente del palacio de Nimrud (Museo Británico de Londres)

La estructura social mesopotámica

Las unidades políticas eran ciudades-estado bajo el patrocinio de algún dios. En ellas se mantenía una organización centralizada, que ejercía el control sobre los canales de riego para el cultivo. Los gobernadores eran los administradores terrenales de los bienes de los dioses y todo el pueblo vivía al servicio de éstos. A cambio, solicitaban protección de las fuerzas naturales frente a las sequías, inundaciones o las guerras que amenazaban su existencia. El templo y los sacerdotes administraban las cosechas, que se almacenaban en sus recintos y se redistribuían periódicamente. Esta situación se fue transformando y, a principios del III milenio a.C., los jefes guerreros consideraron sus cargos

hereditarios e instauraron las primeras dinastías. A partir de entonces, el poder se polarizó entre el templo y el palacio. El templo perdió importancia y se subordinó a la administración de la realeza. El príncipe o rey se convirtió en el vicario de los dioses en la tierra y en juez supremo, siendo, además, el encargado de proteger a la población con un ejército organizado.

El mito de Tamuz o Dummuzi explica que siendo éste esposo de la diosa Madre Naturaleza, Inanna, murió y resucitó al cabo de tres días. Los jefes sumerios adoptaron el mito y se identificaron con Tamuz.

La lucha por el poder y la supervivencia entre las ciudades fue una constante en la historia de Mesopotamia. El apogeo de las urbes fue además intermitente, pues la riqueza dependía del curso inestable de los ríos y de las victorias guerreras de unas ciudades sobre otras.

La población mesopotámica estaba organizada en distintas categorías sociales. Las clases más influyentes eran las que se relacionaban directamente con los templos o las monarquías. Éstas tenían funcionarios y administradores a su servicio, destacando los escribas. El resto de población estaba compuesta por comerciantes, artesanos, campesinos y por último, había los esclavos.

Las primeras manifestaciones artísticas en Mesopotamia

Las primeras manifestaciones artísticas de Mesopotamia se encuentran en la pintura, aplicada a la decoración de la cerámica hecha a mano.

El posterior desarrollo de la cerámica a lo largo del IV milenio a.C., relaciona el norte con el sudeste de Mesopotamia. Aparece, así, el llamado «estilo Susa», con exquisita ornamentación de formas estilizadas vegetales y también animales de color rojo o marrón, enmarcadas en estructuras geométricas, sobre fondos claros.

En la zona meridional, en la localidad de Uruk, tuvo lugar la revolución urbana, al transformarse algunos poblados dispersos en pequeñas ciudades, que presentaban ya una cierta organización urbanística. Se incorporaron nuevas técnicas como el torno para la cerámica y el uso de la metalurgia. Se construyeron también los primeros templos con basamentos reforzados por piedra caliza y muros decorados con incrustaciones de conos de arcilla en rojo y negro, formando dibujos geométricos.

A comienzos del III milenio a.C., la introducción de la piedra en la escultura puso de manifiesto nuevos medios de expresión. El rostro humano aparece modelado por primera vez en la *Dama de Warka* (Museo de Irak, Bagdad), estatua que personifica la intercesión hacia la divinidad y contiene rasgos geométricos que se codificarían, posteriormente, en escultura.

El último período protohistórico, representado en Jemdest Nasr, quedó definido por el estilo de los sellos cilíndricos que mostraban una abigarrada

ornamentación vegetal que completaba las series animales.

Los signos ideográficos, grabados sobre tablillas de arcilla blanda, adquirieron pronto valor fonético, lo que dio paso al nacimiento de la escritura y a la entrada de Mesopotamia en la historia, entre los milenios IV y III a.C.

La arquitectura mesopotámica: elementos básicos

La escasez de piedra y madera en los valles del Tigris y del Éufrates determinó el uso de la arcilla para la construcción, ya que era el único material abundante en toda la zona (gracias al limo depositado por los ríos). Este material favoreció la búsqueda de formas adaptadas a las posibilidades que ofrece la dúctil arcilla. Por tratarse de un material perecedero y de escasa resistencia las viviendas tenían que reconstruirse constantemente. De ahí el que se fueran superponiendo las distintas construcciones.

Los edificios se construyeron, pues, con ladrillos de adobe (secados al sol o cocidos), unidos con mortero. Se trataba, por tanto, de una construcción sólida, con muros muy gruesos que se mantenían en pie por su propio peso, gracias a los refuerzos dispuestos a lo largo de todo el paramento. El grosor de los muros no permitía la apertura de vanos al exterior que diesen entrada a la luz. El espacio interior se articulaba, pues, en función de patios centrales, abiertos al cielo raso y rodeados de habitaciones. En el exterior, se añadían bandas

verticales a lo largo del muro, reminiscencia de una arquitectura originaria en madera, creando un ritmo que rompía con la monotonía del muro liso y servía, al mismo tiempo, de ornamentación pues originaba fuertes contrastes de luz y sombra. Los edificios se levantaban sobre una terraza para protegerse de la humedad del suelo. En las techumbres se utilizaban troncos de palmera, no demasiado largos, para evitar el peso excesivo. El ancho de las habitaciones se adaptaba entonces a la longitud de la madera. Ello daba lugar a habitaciones largas y estrechas.

Aunque la bóveda y el arco son elementos constructivos que aportaron los sumerios no existió, sin embargo, un interés en aplicarlos indiscriminadamente. No se prodigó el uso de la bóveda en estructuras monumentales, sino que se restringió a la construcción de cámaras mortuorias (hiladas de ladrillos superpuestos o falsa bóveda) y también a la decoración de las casas. Por lo que se refiere al arco, éste se construyó con ladrillos plano-convexos.

Se utilizó la columna de ladrillo, enriquecida con incrustaciones de conos de arcilla policromados. Estos conos formaban auténticos mosaicos geométricos con rombos, zigzags y triángulos en negro, blanco o rojo. No obstante, los muros fueron el principal elemento de sustentación y no se desarrollaron estructuras con columnas como base de soporte.

La pobreza de los muros de barro también se mitigó cubriendo las superficies, tanto en el interior como en el exterior, con la misma decoración policromada

de conos de arcilla incrustados y con paneles en relieve y taracea.

Los primeros templos mesopotámicos

La evolución arquitectónica de los templos

Los primeros yacimientos de arquitectura sagrada datan del período protohistórico, V milenio a.C. En ellos se pueden seguir las sucesivas transformaciones del templo modelo, principal edificio religioso. En fecha temprana se construyeron santuarios con el fin de depositar ofrendas y realizar sacrificios para los dioses. La aparición de los primeros templos refleja la generalización del culto, convocando a los creyentes en un recinto colectivo. Así, de las pequeñas estatuillas, situadas en las viviendas familiares, se pasa a un santuario para la divinidad.

Estos primeros templos se construyeron siguiendo el modelo de vivienda familiar. La planta rectangular fue la habitual en ambas edificaciones durante todo el V milenio a.C.

Posteriormente, la vivienda adoptó una planta más cuadrada mientras la estructura del templo continuó siendo una sencilla planta rectangular con un altar central para ofrendas. Al templo tenían acceso todos los fieles.

En Eridu, la ciudad sumeria más antigua, se encuentran dieciocho templos superpuestos. En el nivel XVI, perteneciente a la cultura de El Obeid, se puede reconstruir la planta de un edificio de dimensiones muy modestas, ideado para albergar actividades religiosas. Es un recinto rectangular, edificado al nivel del suelo, con gruesos muros, a cuyo interior se accede por una única puerta de entrada. Desde ésta se pasa a una nave donde hay una mesa central para las ofrendas, hecha de adobe, y, al final de la sala, un espacio en forma de ábside cuadrado con el altar del dios.

Esta tipología se mantuvo hasta el I milenio a.C., al mismo tiempo que en casi toda Mesopotamia los santuarios evolucionaron hacia formas que situaban al edificio sobre una plataforma que podía alcanzar dimensiones colosales.

En el nivel XIII del poblado de Tepe Gaura, en el norte de Mesopotamia, se erigieron, durante el IV milenio, tres templos, uno de los cuales presenta ya la tipología característica de las posteriores construcciones de santuarios monumentales. Se trata de un edificio concebido con una visión unitaria. Tiene planta rectangular con una única sala. Las paredes forman nichos que más tarde dieron lugar a capillas. La superficie de los muros queda interrumpida por los intervalos regulares en que están situados los contrafuertes. A la funcionalidad de éstos se añade una intención decorativa.

La evolución arquitectónica de los templos

Entre el IV y el III milenio a.C. la sociedad agrícola se transformó. La población se concentró en ciudades organizadas en torno a templos. Éstos se convierten en centros que administraban los bienes de la población a través de los sacerdotes. Adquirieron, pues, una importancia creciente, paralela a la evolución tipológica de los edificios.

En la ciudad de Uruk se hallan restos que permiten constatar una organización urbanística, con una arquitectura religiosa (templos) compleja. En Uruk se construyó el centro religioso sumerio más importante, consagrado a los dioses Anu e Inanna. La concepción arquitectónica del santuario se transformó. Éste no estaba situado al nivel del suelo. En el exterior se construyeron plataformas elevadas y se revistieron los muros de piedra caliza. Se utilizó también el ladrillo plano-convexo que confirió a los muros su característica forma almohadillada. El templo se concebía como el lugar de la divinidad con diferentes salas de ceremonias. El interior se dividía en numerosas capillas contiguas de planta rectangular, destinadas a sacrificios. La *cella* se situaba en un eje longitudinal con salas perpendiculares. Alrededor de la zona central se emplazaban recintos y salas adicionales, destinadas a almacenes, talleres y a las viviendas de los sacerdotes.

La idea del templo se modificó y se produjo un creciente distanciamiento físico entre el creyente y los dioses. Así, el original espacio unificado para fieles y estatuas divinas se diferenció cada vez más. Una muralla rodeaba el templo, instaurando así la

barrera entre el espacio interior sagrado y el exterior profano.

En Uruk se construyeron numerosos templos, el más monumental fue el templo D, erigido hacia el año 3000 a.C., con unas dimensiones de treinta metros por cincuenta, que tenía una planta en forma de «T».

En otro edificio, el templo Blanco de Uruk, los principios estructurales fueron más osados, sobre todo en lo que afectó a la modificación del alzado. Estaba levantado sobre una plataforma elevada sobre sucesivas construcciones de épocas anteriores. Se trataba de una torre escalonada de diferentes pisos en cuya cima se erigía el santuario con muros encalados. Se accedía al promontorio por rampas, que comunicaban las diferentes terrazas entre sí y facilitaban el acceso hasta la cúspide. Los muros exteriores inclinados estaban reforzados por contrafuertes espaciados que, además de su función constructiva, tenían también una simbólica para ahuyentar los espíritus malignos. El interior estaba compuesto por una *cella* con cámaras laterales. El altar se alzaba en uno de los ángulos de la *cella*, en forma de plataforma con escalinata. Ante él se situaba una mesa de ladrillo destinada a las ofrendas.

Los perímetros de los recintos amurallados de los templos adquirieron formas diversas durante el período histórico, como el templo oval de Hafaya, alrededor del año 2700 a.C. En él se multiplican las dependencias de talleres, almacenes y zonas de servicio. Fuera de las murallas, las estrechas

callejuelas ponían en contacto otras viviendas y dependencias que también se aprovechaban como anexos del templo. Posteriormente, estas ampliaciones desaparecieron, pues las provisiones necesarias para la comunidad del templo se almacenaron fuera de los recintos sagrados y las cámaras situadas en sus muros se dedicaron a ofrendas.

El templo plasma en la práctica un proceso de abstracción, a través del cual se estructura un espacio interior dividido y cerrado por muros que se articulan con gran plasticidad. La elevación progresiva del templo refleja el esfuerzo de todo un pueblo que desea eliminar el espacio que le separa de los dioses para establecer un contacto más próximo.

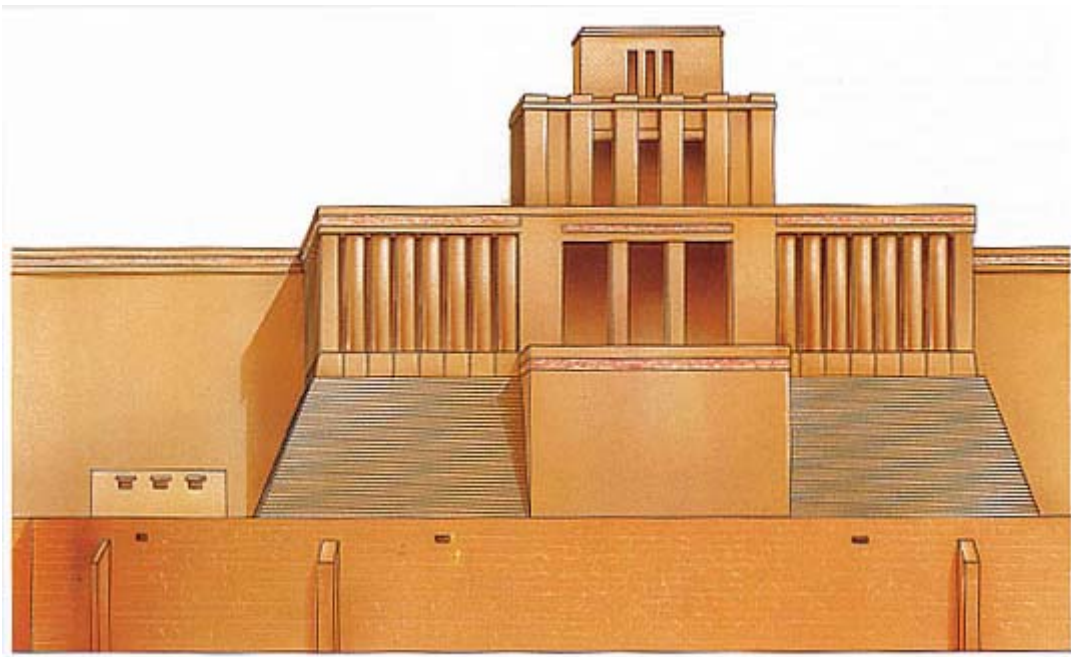


Ilustración del modelo de templo mesopotámico

La construcción de zigurats o el vínculo con lo sagrado en Mesopotamia

La evolución arquitectónica del zigurat **El significado de los zigurats**

La evolución formal del templo está determinada por dos cambios fundamentales que afectan, por una parte a su función, pues el templo deja de ser el gran almacén de cosechas, y por otra, al espacio interior. Así, poco a poco, fueron realizándose las masas externas de los edificios, que presentaban gruesos muros reforzados por enormes pilastras.

En un principio, junto a los templos propiamente dichos, aparecía una torre con diferentes pisos, pero, desde fines del IV milenio a.C., son los templos los que se alzan sobre terrazas artificiales incorporándose a la torre. A partir del III milenio a.C., estas torres, llamadas zigurats, se convierten en la parte fundamental del templo, al situarse dentro del mismo recinto amurallado. Sus dimensiones monumentales y una tipología bien definida se fijan alrededor del II milenio a.C.

El aspecto de los zigurats es el de una enorme masa formada por terrazas escalonadas que sirven de base al templo, situado en la zona superior. El escalonamiento de las terrazas crea un ritmo decreciente y continuo.

El zigurat, dedicado a los dioses como residencia y lugar donde se depositan las ofrendas a la divinidad,

recuerda un gran altar elevado. Es la construcción que concreta el anhelo de establecer un vínculo con lo sagrado. Esta estructura se integra en las ciudades, pese a estar separada de éstas por un recinto amurallado. Forma parte de su vida cotidiana, sobresaliendo por encima del resto de las edificaciones.

Sus escaleras o rampas de acceso permiten llegar hasta la cúspide, donde lo humano intenta contactar con las fuerzas divinas.

La adopción del zigurat supone el abandono definitivo del santuario concebido como espacio interior cerrado. El espacio individual y directo que había entre la divinidad y el pueblo, se va separando progresivamente. Los individuos acatan la representación sacerdotal para entablar relaciones con los dioses.

El zigurat se convirtió en el monumento central del culto mesopotámico a lo largo de toda su historia. Pese a la variedad de poblaciones que se instalaron en la zona: sumerios, acadios, casitas, babilonios, asirios, etc., todos ellos consideraron los zigurats edificios dignos de respeto y de profunda admiración.

La evolución arquitectónica del zigurat

Desde el período protohistórico, y durante las primeras dinastías, la evolución del zigurat consistió en pequeñas modificaciones. El zigurat típico estaba formado por una serie de terrazas escalonadas y superpuestas en disminución progresiva desde su

base. En un principio el zigurat se independizó del templo y se erigió de un modo aislado en un recinto rodeado de una muralla. Su forma presenta tres tipologías diferentes. En el sur, la base es rectangular y tiene unas escaleras para su acceso. En el norte, la base es cuadrangular y tiene rampas en lugar de escaleras. Una tercera tipología combina ambas soluciones, colocando escaleras en las plataformas inferiores y rampas en las superiores. Una vez establecido el arquetipo de zigurat, las dependencias anexas al templo se eliminaron definitivamente y éste perdió la función de almacén de cosechas agrícolas. Durante la III dinastía de Ur (2113 a.C.), UrNammu construyó el primer zigurat de dimensiones colosales, estructurado en tres niveles (con una base de 56 por 52 m y una altura de 21 m). Elevado sobre una planta rectangular, se orientó en diagonal hacia los cuatro puntos cardinales. Actualmente, sólo quedan dos alturas de sus tres terrazas originales. Las paredes de las plataformas son inclinadas.

Desde la base del edificio, y a bastante distancia de los muros, arranca una escalera monumental en el centro, con dos ramificaciones laterales a la altura de la primera terraza. En esta plataforma, un templete dotaba a la escalinata de la majestuosidad que requería la ascensión ritual del cortejo sacerdotal. En la cúspide de las plataformas se situaba el templo dedicado al dios lunar Sin. El centro de la escalera se prolongaba a lo largo de las dos plataformas, hasta la zona superior del templo, unificando los diferentes niveles. La escalera plasmó una solución constructiva que no sólo solventó una

necesidad técnica, sino que respondió, además, a la aspiración de que los dioses participasen activamente en la vida mundana. La escalera monumental es el resultado de una actividad considerada sagrada. Para los sumerios, la construcción vinculaba a los dioses con los hombres y era una tarea que retaba la capacidad humana de innovación. La escalera monumental fue una de las mejores soluciones imaginativas de toda la arquitectura mesopotámica.

El zigurat evolucionó muy poco en los períodos posteriores, pese a la variedad de culturas y también pueblos que habitaron Mesopotamia.

Se puede considerar como zigurat tipo a la Torre de Babel que menciona la Biblia y que está descrita en el libro del Génesis: *«Entonces se dijeron el uno al otro: vamos a fabricar ladrillos y a cocerlos al fuego». Así el ladrillo les servía de piedra y el betún de argamasa. Después dijeron: vamos a edificarnos una ciudad y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la faz de la Tierra»»*. (Génesis 11, 3-5). En esta época, en la ciudad de Babilonia se alzaba el zigurat denominado Etemenanki que significaba «la casa fundamento del cielo y de la tierra». Era una torre de siete pisos sobre una plataforma de base cuadrangular de 90 por 91 metros en cada lado y una altura de idénticas dimensiones. Los ladrillos de adobe estaban recubiertos por una capa de material vidriado que cambiaba de color en cada una de las plataformas.

En la cúspide se levantaban uno o dos templos, dedicados al dios Marduk. Simbólicamente el universo estaba estructurado en siete niveles, los siete pisos del zigurat representaban, precisamente, estos siete niveles.

El acceso al zigurat se realizaba desde la base de la gran masa, gracias a una escalera monumental exenta. Cerraba el recinto una muralla con doce puertas, que se completaba con edificios anexos en la zona meridional y con algunos almacenes en la zona oriental.

El significado de los zigurats

Se podría decir que los zigurats estuvieron relacionados con la representación de la «montaña sagrada», centro del universo o eje sagrado del mundo, en cuya cúspide estaría la puerta del cielo, por creer los habitantes de Mesopotamia que la montaña concentraba significados múltiples. Para ellos la gran madre nutricia era la «señora de la montaña», por lo que se puede decir que la montaña era la fuente misteriosa de vida de la que brotaban los frutos y la aguas.

De ahí que las interpretaciones que se han hecho sobre los zigurats sean numerosas y que no haya acuerdo entre los estudiosos que se ocupan del tema. Para unos tenían una función astrológica, podían ser un centro de observación de los astros siendo los diferentes pisos representaciones planetarias. Otros piensan que su finalidad era mucho más práctica y estaba en relación con las

inundaciones periódicas, por lo que en este caso deben interpretarse como un lugar de protección. Por último, algunos estudiosos consideran la idea del sacrificio ritual (muy arraigada en la cultura sumeria), por lo que el zigurat hubiese sido un gran altar donde se realizaban sacrificios.

El urbanismo mesopotámico: murallas y viviendas

De la planta circular a la planta rectangular

Los primeros poblados neolíticos como Jarmo carecían de murallas, pero el impulso urbano que se produce en la época de Uruk, hacia fines del IV milenio a.C., comprende la construcción de murallas en las ciudades mesopotámicas. La difusión del urbanismo desde el núcleo sumerio, impone el modelo de ciudades trazadas con fortificaciones protectoras y reforzadas con torreones almenados. Hacia fines del II milenio a.C. un nuevo desarrollo urbanístico, que reestructura las antiguas urbes sumerias, se impone con mayor fuerza hacia el norte, en Asiria, donde se fundan entonces nuevas ciudades.

De este momento data el plano de Nippur, grabado en una tabla de arcilla, en el que se plasma la reconstrucción de la ciudad sumeria. Ésta presenta un trazado rectangular y está rodeada por una muralla que tiene diferentes puertas de entrada. Las luchas constantes entre las ciudades y los pueblos nómadas hizo imprescindible una protección

artificial. La primera muralla monumental se encuentra en la ciudad de Uruk.

Sin embargo, el mayor asentamiento urbano de Mesopotamia, del que se tiene conocimiento a través de hallazgos arqueológicos, es el de la ciudad de Babilonia. Se localizaron restos del último momento de esplendor babilónico (siglos VII y VI a.C.). La ciudad se alzaba sobre un recinto rectangular, rodeado por una doble muralla de ladrillo reforzada por numerosos torreones. Se entraba por ocho puertas con vanos de medio punto y resalte de torres almenadas, cada una de ellas dedicadas a una divinidad. Eran puertas majestuosas de unos 25 metros de altura, recubiertas de ladrillos vidriados con representaciones animales. El río Éufrates atravesaba la ciudad y estimuló la creación de un núcleo portuario en el que se centraba la actividad comercial. En el interior de la muralla se distribuía una red de calles, formando una retícula ortogonal con vías principales más anchas. El principal eje, en dirección norte-sur, era la vía de las Procesiones, que atravesaba la ciudad de parte a parte y conectaba los principales edificios religiosos. En el extremo sur, había el templo principal de la ciudad dedicado al dios Marduk y en el norte el Etemenanki, el zigurat de Marduk, la Torre de Babel. Esta vía estaba flanqueada por muros con decoración vidriada y pavimentada con losas de piedra caliza roja de vetas blancas. A su función práctica se le añadía una significación simbólica pues era el principal escenario durante la

celebración del año nuevo, el rito babilónico más importante de cuantos se festejaban.

De la planta circular a la planta rectangular

Las primeras viviendas protohistóricas se realizaron con cañas y barro y adoptaron plantas con secciones muy diversas, circulares, ovaladas o una combinación mixta rectangular y circular. Tras un largo proceso de experimentación con diferentes tipos de plantas, se impuso la vivienda de planta rectangular, tal como se observa en el poblado de Hassuna, en el norte de Mesopotamia. En él se puede observar las sucesivas transformaciones de la planta. Hacia el año 2000 a.C. ya se estableció definitivamente la tipología de la vivienda en todo Oriente.

En la localidad norte de Tepe Gaura, se encuentran los cimientos que permiten reconstruir la organización espacial de la vivienda tipo. La edificación se sitúa alrededor de un patio abierto cuadrangular, en torno al cual se distribuyen diferentes estancias.

El pavimento del patio está enlosado con ladrillos cocidos y tiene un desagüe central para la evacuación del agua. Esta organización espacial se utilizará posteriormente como modelo en los grandes conjuntos arquitectónicos palatinos. Las casas suelen tener dos pisos, en el inferior se distribuyen las zonas de servicios (cocina y vestíbulo) y en el superior las habitaciones privadas. Un único acceso comunica con el exterior.

La arquitectura palaciega mesopotámica

El progresivo aumento de poder de los palacios en la organización de la vida urbana cristaliza en una arquitectura que ha de cumplir una doble función. Por un lado el palacio era la mansión en la que vivía el soberano y, por otro, el centro de administración de la ciudad.

La tipología palaciega quedó establecida durante el II milenio a.C., en los palacios babilónicos, aunque ya existieran este tipo de construcciones desde el período protodinástico.

A mediados del III milenio a.C., comienzan las primeras edificaciones palaciegas, de las que se han encontrado restos en las ciudades de Eridu, Kish y Mari. Se trataba de estructuras que reproducían el módulo de las viviendas familiares, pero que presentaban escalinatas, columnas y elementos ornamentales. El palacio es la plasmación más directa de un poder organizado, capaz de sustentar un gran centro administrativo y una corte. Pese a la variedad de pueblos que habitaron Mesopotamia, los palacios reprodujeron siempre la misma estructura modular básica.

Los palacios constituían grandes complejos arquitectónicos, eran ciudadelas protegidas por una o varias murallas dentro de la gran ciudad. Tenían numerosos sectores que se articulaban en torno a un patio central. El acceso al interior se realizaba a través de una única puerta de entrada y, una vez dentro, se distinguían dos amplios sectores, uno público y otro privado. El espacio público, destinado

al ejercicio de la administración, contaba con numerosas salas oficiales, almacenes, talleres, viviendas para los trabajadores y zonas de servicios. El espacio destinado a la familia real y a sus servidores tenía un núcleo central que reproducía la planta de una vivienda acomodada. Las estancias rodeaban patios que disponían de habitaciones suntuosas e incluso baños. En ambos sectores, se intercalaban patios abiertos que permitían la entrada de luz al interior.

A partir del siglo XIX a.C., Mari, ciudad del Éufrates medio, alcanzó un gran desarrollo como centro político y económico. El palacio de Mari tuvo su máximo esplendor en el siglo XVIII, durante el reinado de Zimri-Lin, época en la que se convirtió en un monumental complejo, debido a la constante sucesión de construcciones añadidas, por lo que se transformó completamente el núcleo original. El palacio se convirtió entonces en una estructura con multitud de patios, alrededor de los cuales se distribuían unas trescientas salas, dotadas con todo tipo de refinamientos, como baños, calefacción mediante chimeneas, biblioteca, cocinas con cámaras frías y palmerales ambientando los patios. El palacio fue destruido por Hammurabi, sin embargo han quedado restos importantes de sus pinturas murales y su rico archivo. Los belicosos asirios convirtieron sus palacios en ciudadelas amuralladas inexpugnables -con los templos incorporados como parte del conjunto palaciego-, provistas de salas con plantas rectangulares y cubiertas por bóvedas.

Abundan los patios interiores, intercalados entre las habitaciones, por los que entra la luz. Para aumentar la claridad se instalaban celosías en las zonas más altas de los muros.

Éstos eran de ladrillo y estaban decorados con relieves en las salas principales y en los patios y con pinturas murales o ladrillos esmaltados en el resto de las estancias. El suelo estaba pavimentado con losetas de piedras calcáreas.

Sargón II construyó su palacio en la capital de nueva planta, Jorsabad (siglo VIII a.C.). La ciudad estaba rodeada por una muralla con siete puertas de acceso, tres de ellas flanqueadas por estatuas de toros alados y genios protectores. El palacio, que ocupaba el sector noroeste, se construyó sobre dos terrazas de diferente nivel con su propia muralla. El acceso se hacía por una rampa que daba entrada a un gran patio. En la zona oeste se situaba el complejo religioso con seis templos y un zigurat de planta cuadrada. Tras el patio principal, se encontraban las estancias de la residencia privada y, a continuación, el sector oficial con la sala del trono, precedida por un patio decorado con grandes relieves. La entrada al salón del trono estaba flanqueada por un friso en relieve de toros androcéfalos y héroes míticos, que dejaban paso a una larga estancia rectangular decorada con pinturas. En uno de los lados estrechos, se encontraba el trono de piedra, ante un gran relieve. El efecto escenográfico que producía el recorrido que conducía ante el rey tenía por objeto evidenciar la magnificencia del soberano.

Apenas quedan restos para reconstruir el palacio de Nabucodonosor II (siglo VII-VI a.C.), que ocupaba la zona norte de Babilonia dentro de un recinto amurallado. El Salón del Trono es la pieza más completa. Los muros están decorados con ladrillos vítreos; el sitio del rey ocupa la pared larga de la sala. En la zona occidental del palacio se situaban los Jardines Colgantes, contruidos en terrazas de diferentes niveles, que se apoyaban sobre dos pisos de bóvedas de cañón excavadas en el subsuelo.

La arquitectura funeraria en Mesopotamia

La tumba de la reina Shubad

En Mesopotamia las construcciones funerarias no se prodigaron, pues los enterramientos se hacían en el suelo de las casas particulares, con la intención de que los espíritus de los difuntos tuvieran un lugar de descanso. La morada de los muertos no fue objeto de especial atención ya que la consideraban el paraje sombrío, en el que se desataban las fuerzas hostiles.

Las necrópolis estaban dentro de los muros de las ciudades y las tumbas eran sencillas fosas subterráneas abovedadas. Las primeras datan de los milenios V y IV a.C. Se hallaron en el norte, en la localidad de Tepe Gaura, y se caracterizaban por tener una cámara y estar orientadas en dirección noroeste.

Durante el primer período dinástico de Sumer, en el III milenio a.C., se erigieron las primeras tumbas reales, testimonio de una sociedad jerarquizada.

Son pequeñas celdas abovedadas de ladrillo, excavadas bajo tierra, en las que se incluye un ajuar funerario formado por carros de combate y otros objetos suntuosos. Los difuntos se introducen en sarcófagos de mimbre o madera.

Durante el período dinástico primitivo, hacia el año 2350 a.C., se construye una necrópolis en la ciudad de Ur que contiene alrededor de unas mil ochocientas tumbas. De ellas, al menos una veintena, son tumbas suntuosas con ajuar funerario. El cementerio de Ur adopta la forma de una casa subterránea con corredor, que deja paso a una cámara sepulcral situada en el fondo y cubierta por una falsa bóveda, construida por aproximación de hiladas de ladrillo.

La tumba de la reina Shubad

Entre la serie de tumbas de Ur destaca la de la reina Shubad, acompañada de un séquito de súbditos que fueron sacrificados (guerreros, cortesanos, músicos). Este séquito se halló ataviado con ropajes y joyas. Un rico ajuar funerario completaba el conjunto. Más tarde, la arquitectura funeraria apenas tendría importancia y sólo en el período de la III dinastía de Ur, a fines del III milenio a.C., se construirían tumbas en las que las víctimas humanas sacrificadas fueron sustituidas por figurillas de barro.

Los principios de la escultura mesopotámica

El arte de Mesopotamia se crea a partir de un concepto del mundo que hace del hombre un ser humilde, sometido a los designios divinos. La uniformidad que caracteriza toda la estatuaria mesopotámica se deriva de su función práctica y en las representaciones se adoptarán unos esquemas que prevalecerán en la base de toda la estatuaria. La figura es el doble de un modelo a quien sustituye. Éste debe estar bien individualizado. Esto no implica que las formas sean fieles al modelo ya que lo que confiere individualidad a la estatua es la inscripción del nombre sobre ella y no los rasgos que reproducen miméticamente la realidad. Las estatuas son generalmente imágenes votivas en ruego permanente hacia los dioses. Tienen un sentido mágico, pues adquieren vida propia y forman parte de una realidad perenne. Así, las de los reyes y gobernadores tenían como función venerar a los dioses, ser las intercesoras entre el mundo humano y el divino para solicitar una vida mejor. Si además tienen una oración inscrita sobre su cuerpo, la petición de ayuda será eterna. La escasez de materia prima, piedra y madera, hizo que su uso en escultura fuese limitado. Las estatuas nunca alcanzaron dimensiones colosales.

La representación humana en la escultura mesopotámica

La plasmación de la cabeza

Rígidas indumentarias y ausencia de anatomía

La escultura mesopotámica responde a la necesidad de reafirmar la presencia de la figura en el espacio para situarla ante los dioses. No se capta, por lo tanto, un momento de acción pasajero. Esta concepción se materializa en una estatua bloque, inmóvil, que parece atrapada en la masa pétreo. Los rasgos más importantes se reducen a formas esquemáticas y los volúmenes se crean para acentuar la tridimensionalidad. Las masas se distribuyen alrededor de un eje axial en perfecta simetría. La estatua se plasma en una figura geométrica, semejante a un cilindro o un cono, a la que el cuerpo se adapta. Estas formas confieren unidad a las figuras y las hacen homogéneas.

Las estatuas son siempre individuales: figuras aisladas que suelen estar en posición sentada o de pie, inmóviles o con un pie adelantado. Los pies son muy robustos y se representan paralelos sobre una base circular. Los brazos se sitúan a lo largo del tronco o, lo que es más habitual, apoyados sobre el pecho con las manos cruzadas. Los miembros, dispuestos de esta forma, acentúan la redondez de la masa trapezoidal que predomina en todas ellas. Abundan las representaciones masculinas. Las figuras femeninas, en cambio, son menos frecuentes y de peor calidad.

La plasmación de la cabeza

Puesto que las estatuas están destinadas a sustituir al orante, la cabeza es la protagonista absoluta de

la figura, ya que ésta es la parte del cuerpo más característica de una persona. La cabeza, gracias a los rasgos del rostro, expresa la personalidad. Al cuerpo no se le presta demasiada atención, sirve en realidad de pedestal para colocar encima la cabeza. El rostro tiene un tratamiento plástico esmerado, regido por unas convenciones que uniformizan los modelos y no permiten reconocer a individuos concretos. Los ojos tienen la córnea de concha marina y el iris de lapislázuli o betún, colocados sobre una cuenca de brea. El efecto que produce el conjunto es el de unos ojos enormes, casi desorbitados, implorantes y aterradores. Son además ojos inquietantes, debido a la ausencia de párpados. La mirada adquiere la máxima importancia pues a través de ella el devoto muestra su ruego. Las cejas se incrustan con lapislázuli; la boca está cerrada y el pelo simplificado en formas geométricas; el semblante adopta una expresión seria, severa, un tanto rígida. Los rasgos étnicos están perfectamente diferenciados en las formas. Éstas son robustas y algo achaparradas en el tipo sumerio; presentan además una cabeza grande y afeitada y nariz aguileña; otras son más estilizadas y tienen una barba larga con cabello rizado, de tipo semita.

Rígidas indumentarias y ausencia de anatomía

El arte mesopotámico se forjó bajo conceptos que no buscaban un ideal de belleza en el cuerpo humano, pese a que las formas respondían a un cierto canon. En Mesopotamia, el cuerpo humano no se representaba desnudo, excepto durante el

período protodinástico, en el que la desnudez era condición indispensable para presentarse ante los dioses.

Después no hubo ninguna intención de profundizar en la representación plástica del cuerpo. Además, tampoco se realizaron estudios anatómicos. Se intentó, por lo tanto, plasmar la belleza a través de los volúmenes, a diferencia de Egipto que expresó la eternidad y la belleza a través de las formas.

En Mesopotamia, la tendencia era ocultar el cuerpo bajo rígidas indumentarias. Así, las figuras aparecían ataviadas con largos faldones de lana o túnicas, que se adaptaban al esquema geométrico, acentuando la silueta cilíndrica. En las primeras dinastías y en el período de Gudea, las estatuas tenían los brazos descubiertos, e incluso en muchas ocasiones el torso.

Más tarde, en el período asirio, los cuerpos quedaron totalmente ocultos por vestidos, que anulaban cualquier insinuación anatómica.

La excepción en el uso de estas convenciones se produce en esculturas de cobre (mediados del II milenio a.C.), que servían de pedestal para las ofrendas.

En ellas, la figura se libera del bloque geométrico y del pesado ropaje para representarse desnuda en composiciones escultóricas realizadas con una factura más libre y audaz.



Escultura de la cantante Ur Nina (Museo Nacional de Damasco, Siria)



Grupo escultórico votivo de una pareja sumeria
(Museo de Irak, Bagdad)



El adorante de Larsa. Mesopotamia

La representación de animales y seres híbridos en el arte mesopotámico

Desde época protodinástica son muy frecuentes las representaciones zoomorfas. Estas esculturas no estaban limitadas por una convención estricta como en las figuras humanas. La representación animal es más fiel a la naturaleza y goza de una libertad expresiva que contrasta con las figuras humanas. En las esculturas de animales no se pretende que la representación sustituya a la realidad. Se puede, por lo tanto, llegar a plasmar lo anecdótico o captar un instante concreto, en definitiva, un cierto dinamismo o expresión de movimiento.

Se creó también un bestiario poblado de seres imaginarios sin ninguna relación con la realidad. Todas las representaciones que tienen que ver con lo sobrenatural reproducen formas monstruosas y fantásticas, que mixturan rasgos humanos y animales: el resultado es una figura híbrida. El aspecto de ser irreal se consigue asociando elementos heterogéneos, como se expresa en numerosas esculturas del III milenio a.C., que representan bovinos recostados con barbas y cabelleras humanas y la cabeza girada hacia el espectador.

La representación de seres fantásticos se ha interpretado en relación con la necesidad humana de apropiarse de atributos animales, a fin de establecer comunicación con los poderes de la naturaleza. Esta tradición, original de Mesopotamia, se transmitió a Egipto y también al Mediterráneo Oriental, perpetuándose hasta el arte medieval europeo.

Estas figuras suelen presentar dos tipologías concretas. Pueden combinar rasgos de diferentes animales, el resultado es un ser compuesto, en el que la acumulación de atributos animales simboliza el máximo poder. Este tipo de figuras se utiliza por tanto en la representación de divinidades. Entre ellos es importante el águila con cabeza de leona (diosa Imdugud, que simboliza el destino), como muestra un relieve en bronce del Museo Británico de Londres (III milenio a.C.), en el que la diosa (la figura central) sujeta con sus garras dos ciervos.

El otro tipo de combinación híbrida se elabora a partir de un animal con rasgos humanos, como el «hombre-pezuca», el «hombre-escorpión» o el «hombre-toro». Estas esculturas simbolizan espíritus protectores, guardianes del hombre frente a lo maligno. Sus realizaciones más espectaculares se dispusieron en las puertas de los palacios asirios, en altorrelieves de piedra.

La escultura en Sumer y Acad

En las piezas procedentes del Templo de Tell Asmar, conservadas en el Museo de Irak y en la Universidad de Chicago, se acentúan los volúmenes inscritos en cilindros o triángulos, como en las faldas, que son conos lisos, o los torsos, semejantes a triángulos, con antebrazos también cónicos. Incluso los rasgos de la cabeza (nariz, boca, orejas y pelo) se reducen a formas triangulares. El estilo de los talleres de Mari se caracteriza por describir los pormenores de la figura con un tratamiento que recuerda las delicadas incisiones sobre la arcilla blanda y por la creación de unos volúmenes dúctiles. Este efecto plástico se consigue mediante el cincelado de los detalles. De este modo, el rostro plasma unos labios sonrientes y el mentón está diferenciado. Muestras representativas son los retratos del intendente *Ebih-il* o del rey *Lugal-Kisalse*, ambos en el Museo del Louvre (París), personajes orantes con barba y una actitud beatífica complaciente. Todos los detalles se describen a la perfección, sobre todo en la indumentaria, que consiste en unos faldones de lana de cordero con los vellones, cincelados de uno en uno, o los mechones de la barba incisos con las

puntas rizadas primorosamente. Los brazos están moldeados suavemente, insinuando la musculatura. En general, las formas han perdido dureza y muestran una clara tendencia hacia la redondez.

Durante el período acadio se produce un cambio de orientación en el arte ya que el interés se centra en reafirmar la monarquía más que en manifestar devoción hacia las divinidades. No obstante, se mantuvieron las tradiciones sumerias, pero han quedado escasas muestras y no se pueden establecer demasiadas comparaciones. Una cabeza de bronce, procedente de Nínive (Museo de Irak, Bagdad), plasma la nueva utilidad de la producción artística y la calidad que alcanzaron los orfebres acadios. Esta cabeza de bronce representa un monarca con los característicos rasgos semíticos (larga barba rizada y pelo recogido en un moño). Se trata de un verdadero retrato en el que se han abandonado las geometrías sumerias para reflejar con detalle las características del rostro: nariz aguileña, labios perfectamente perfilados y ojos inscritos en la órbita ocular.

La barba está también descrita con minuciosidad en cada uno de los rizos cortos y largos que la componen, al igual que ocurre en el trenzado del pelo.



Perspectiva frontal del intendente Ebi-hil (Museo del Louvre, París)



Perspectiva lateral del intendente Ebih-il (Museo del Louvre, París)

Las estatuas de Gudea

A fines del III milenio a.C., la ciudad de Lagash (actual Tello) conoció un período de gran actividad artística que ha legado una de las tendencias más sobrias de toda la escultura de la Antigüedad. Son piezas que no tendrían continuidad en etapas posteriores, lo que las hace aún más valiosas. En una época dominada por el caos del dominio guti, el gobernador Gudea reconstruyó los templos e impulsó el arte. Se conservan una treintena de estatuas suyas, de las que hay numerosos ejemplares en el Museo del Louvre de París. Son retratos realizados en rocas volcánicas, la mayoría

de ellas en diorita, y cuidadosamente pulidas. Las esculturas estaban destinadas al templo dedicado al dios Ningirsu, en actitud de permanente plegaria. Las inscripciones del manto recogen algunos ruegos: «soy el pastor amado por mi rey, ojalá mi vida sea prolongada.» Todas las figuras mantienen la misma posición: sentadas o de pie, con las manos cruzadas sobre el pecho o sujetando un vaso manante, en actitud solemne. El cuerpo está cubierto por un sencillo manto que deja al descubierto el hombro izquierdo, mostrando una musculatura vigorosa; los pies en paralelo e incisos (con los dedos delicadamente moldeados) no se separan de la masa pétreo.

En algunas esculturas la cabeza está cubierta por un turbante decorado con minúsculas espirales. La expresión se concentra en el rostro, que emana serenidad y fortaleza.

La composición de estas esculturas, estén de pie o sentadas, tiende a una simplificación de los volúmenes con los ángulos rebajados para evitar aristas vivas, acentuando, por lo tanto, la redondez de los perfiles. Todo apunta hacia una estilización que mantiene al individuo en una actitud de contenida fortaleza. Las manos resultan muy expresivas, parecen implorar una ayuda serena y están detalladas por un dibujo inciso que delinea cada una de las uñas. Algunas partes del rostro, como las cejas y los labios, también están descritas minuciosamente, mediante incisiones.



Perfil de Gudea (Museo del Louvre, París)

La escultura semita

La invasión semita de pueblos amorreos, provenientes del oeste, originó un arte sincrético, basado en la tradición sumeria existente. Las estatuas conocidas proceden de la ciudad de Mari, que tuvo su máximo esplendor en esta época, bajo el impulso de la actividad comercial. Son representaciones de los gobernadores (con los rasgos propios de las etnias semíticas) provistos de larga barba y cabellera.

De los ejemplares que se conservan, se pueden contrastar dos opciones plásticas. Una estaría

representada por la figura de *Ishtup-ilum* (de 1,52 m), que se conserva en el Museo de Alepo (Siria) y recibe un tratamiento similar a las estatuas de Gudea. Presenta por lo tanto una simplificación de volúmenes, con el manto que cae absolutamente rígido y oculta cualquier insinuación anatómica. El detalle se reserva para el tratamiento minucioso de la barba.

A diferencia de ésta, la estatua del gobernador *Puzur-Ishatar*, conservada en el Museo de Istanbul, Turquía, combina la sobriedad de algunas partes del cuerpo (hombros y brazos) con la riqueza ornamental de la túnica, trabajada minuciosamente en cada detalle. Otras estatuas femeninas de piedra caliza, procedentes del palacio de Mari, representan a diosas portadoras del atributo divino, que aparecen singularmente ataviadas con cascos y cornamentas. Una de ellas es portadora de un vaso surtidor que estaba conectado con una cañería y permitía la salida de agua.

Los volúmenes están tratados reflejando la ductilidad propia de la arcilla más que de la piedra. Ello se puede apreciar en el cabello y en los pliegues horizontales que recorren el vestido hasta los pies, ambos plasmados con detalle y realizados en trazos finísimos.

De la etapa del dominio de Babilonia no se han conservado piezas escultóricas de gran tamaño. Sin embargo, una cabeza de granito, procedente de Susa y conservada en el Museo del Louvre de París, se ha interpretado como una representación del rey Hammurabi, en la que contrasta la combinación de

incisiones sueltas en el bigote con la rigidez de la barba, plasmada, por otra parte, de un modo muy convencional.

Los posteriores períodos históricos de Mesopotamia no dieron frutos significativos en escultura, pues tanto los casitas como los elamitas utilizaron con mayor profusión otros medios expresivos como el barro cocido y vidriado o también el bronce.

La escultura asiria

Los asirios emplearon la decoración en bajo relieve, pero apenas utilizaron escultura exenta. La representación de los relieves se adecuaba más a su espíritu bélico, ya que les permitía dejar constancia de los triunfos en sus campañas guerreras. Las escasas figuras de soberanos asirios que se conservan no tienen personalidad y se reducen a formas cilíndricas, en las que destacan los detalles de las vestiduras y los emblemas reales, tal como se aprecia en la estatua de Asurnasirpal II, conservada en el Museo Británico de Londres.

En esta estatua ningún rasgo sobresale de su estructura cilíndrica, presentando una inmovilidad e hieratismo total. La figura se encuentra cubierta por una túnica que le llega hasta los pies y oculta el cuerpo por completo. La cabeza, por su parte, está también caracterizada por la simetría de la barba y la cabellera, que cae a ambos lados de un rostro inmutable.

Los iamassu, guardianes de los templos asirios

Los asirios situaron esculturas flanqueando las puertas de los palacios. Estas esculturas se denominaban *iamassu*. Se trata de seres zoomorfos con cabeza humana. En realidad, son más cuerpos en relieve que esculturas de bulto redondo, ya que no existe una separación total entre la figura y la piedra, pues son bloques pétreos rectangulares de enormes dimensiones.

A diferencia de los relieves, estas figuras tienen una clara conexión con el mundo exterior a través de la mirada, ya que intentan impresionar al visitante imponiendo su presencia colosal.

Los toros alados del palacio de Jorsabad, que se conservan en el Museo del Louvre de París, datan del siglo VIII a.C. Son colosos con cinco patas, por eso pueden contemplarse desde un punto de vista frontal y lateral.

En la cabeza portan la tiara con la cornamenta, símbolo de la divinidad. Su función era simbólica, pues custodiaban la entrada al palacio.

El toro asirio recoge la tradición sumeria que asociaba el animal con el dios lunar Sin. Éste fertilizaba la tierra con sus rayos nocturnos. La barba se asociaba con la inteligencia.

Los relieves mesopotámicos

Placas perforadas

El relieve fue muy utilizado desde la protohistoria con una función narrativa. Presenta una gran

variedad de arquetipos con muy diferentes fórmulas iconográficas que muestran escenas de carácter simbólico como los banquetes (celebración de la boda entre Tamuz e Inanna) o las hazañas guerreras de los primeros héroes míticos. La representación de la figura se rige por convenciones formales muy similares a las que se aplica en el relieve egipcio. Se conjuga cada una de las partes del cuerpo que resultan más expresivas, alternando puntos de vista de frente y de perfil.

En realidad, no se unifican las figuras en un conjunto, sino que cada una se representa aislada, con proporciones que se establecen en función de la categoría social del individuo y sin plasmar profundidad espacial.

Las escenas se organizan en frisos horizontales superpuestos, separados por líneas. Los relieves de las primeras épocas sumerias expresan una enorme vitalidad mediante la representación del movimiento. Las figuras resaltan del fondo, que actúa como un plano neutro, permitiendo su distribución como se aprecia en numerosos objetos de uso cotidiano. En una vasija de caliza del período de Uruk III, se representa una lucha entre un toro y un león. Éste tiene una cabeza labrada casi en bulto redondo, con un volumen que sobresale del fondo, por lo que crea un fuerte contraste. De esta etapa existen numerosas muestras de vasijas de piedra tallada, con un relieve tan acusado que las formas parecen independizarse del fondo. Sin embargo, estos rasgos no tuvieron continuidad y, posteriormente, se impuso el bajorrelieve con

figuras incisas, tal como se puede apreciar en el *Vaso de Uruk* (Museo de Irak, Bagdad).

En este vaso se representa la celebración del festival de Inanna. Está dividido en registros que aumentan de tamaño, desde abajo hacia arriba, para establecer una jerarquía de importancia en los motivos figurados. Los dos registros inferiores representan plantas y animales, elementos de la naturaleza, y el siguiente plasma los portadores de las ofrendas. En la escena del registro superior, situada junto a la boca del vaso (se trata por lo tanto de la escena más ancha) se repite la procesión con las ofrendas ante el templo de la diosa Inanna.

Placas perforadas

Se trata de placas votivas de forma cuadrangular, con un orificio central y decoración en relieve. Los temas registran ceremonias rituales (ofrendas sagradas o fundaciones de templos) que cumplen una función religiosa. El motivo de la representación se expresa resumido en una escena única o dividida en dos episodios separados en bandas desiguales. La narración adquiere carácter individualizado, porque se graba el nombre del oferente y no por otro tipo de signo visible que lo particularice. La función del agujero central no está clara. Se ha interpretado como punto de apoyo sobre el que descansar un báculo o bastón ritual, también como forma de canalización para eliminar la sangre de los sacrificios o el agua sagrada, en el caso de que formaran parte de mesas de sacrificio. Entre las que

se conservan, es representativa la placa del rey *Ur-Nina* (mediados del III milenio a.C.), conservada en el Museo del Louvre de París. Está realizada en arcilla con figuras moldeadas y detalles incisos. La escena se organiza en dos registros de los que destaca por su gran tamaño la figura del rey, fundador de la dinastía de Lagash. En el registro superior el rey es portador del material para la construcción del templo de la ciudad junto a sus hijos, representados en hilera frente a él.

En el registro inferior se celebra el acontecimiento y el monarca aparece sentado en su trono, acompañado de nuevo por su familia. Con el fin de expresar la secuencia de dos momentos diferentes, los personajes se han desdoblado y en cada una de las bandas se han representado con el perfil contrario.

El papel de las estelas conmemorativas en Mesopotamia

La necesidad de reflejar la victoria en las constantes luchas de poder entre las ciudades motivó un nuevo tipo de relieve de carácter conmemorativo. Se trata de losas de piedra de dimensiones variables que tienen la parte superior redondeada, con inscripciones de temática histórica o religiosa.

Para recordar acontecimientos importantes emplearon una gran abundancia de símbolos que indican la intervención de las divinidades en las hazañas de los reyes. Una de las estelas más representativas, que data de la primera mitad del III milenio a.C., es la *Estela de los buitres*, que se

conserva en el Museo del Louvre de París. Mide 1,88 metros y de ella se conservan algunos fragmentos.

Realizada en piedra caliza, esta singular estela representa las victorias de Eannatum, príncipe sumerio de Lagash, sobre la ciudad de Umma. Está labrada en sus dos caras con escenas separadas en bandas. El relieve destaca ante todo por el rigor narrativo.

En uno de los fragmentos mejor conservados del reverso, el ejército de soldados, provisto de lanzas y escudos, avanza sobre los cuerpos muertos de sus enemigos. El caudillo va cubierto con una piel de animal. Mientras tanto, los buitres revolotean por encima de los cadáveres de los vencidos en busca de carroña. En el registro inferior, el carro del príncipe conduce al pelotón de infantería que le sigue a pie.

Los soldados se representan utilizando diversas técnicas, para expresar la profundidad sobre la superficie plana, como en la hilera de lanceros, en la que se superponen las figuras.

En el anverso, dos registros explican el móvil del triunfo y la figura colosal del dios Nigirsu ocupa toda la escena superior. El dios aparece aquí invencible, aprisionando a los enemigos en una red.

Durante el período acadio se mantiene la producción de estelas, que prolongan la tradición sumeria, al incorporar figuras más estilizadas que reflejan mayor dinamismo. Se utiliza el método narrativo de la «escena culminante», en la que se expresa y resume todo el acontecimiento en un episodio único,

como se aprecia en la estela del rey Naram-Sin (Museo del Louvre, París), con quien Acad alcanzó su máximo apogeo. El relieve de arenisca rosada conmemora el triunfo de los acadios sobre los nómadas del Elam. La representación ocupa una sola escena y adapta la composición a la forma de la piedra en sentido oblicuo y ascendente para reforzar la impresión de movimiento de los personajes, que avanzan una de las piernas. El rey conduce a sus soldados por la ladera de la montaña para atacar una fortaleza. Casi en la cúspide su figura se impone en lo alto, lugar en el que se sitúan los símbolos solares que dan cuenta de la presencia de los dioses.



Estela de Naram-Sin, hallada en Susa (Museo del Louvre, París)

El Código de Hammurabi

La tradición de estelas se prolongó en la época babilónica como soporte para inscribir leyes, entre ellas, la única que se conserva completa es *El Código de Hammurabi* (Museo del Louvre, París) en diorita negra. Mide más de dos metros de altura y contiene doscientas ochenta y dos leyes inscritas en

series de veinte columnas. En la parte superior, un relieve representa al rey Hammurabi presentándose ante el dios Sol, Shamash, quien sentado en su trono, rodeado de llamas, le otorga los símbolos de la justicia y el poder. El rey, vestido con una sencilla túnica que deja al descubierto un hombro, escucha al dios con el brazo levantado en señal de respeto. Las dos figuras se miran directamente a los ojos en un gesto de profunda compenetración. La escena recuerda al relato bíblico en el que Yhavé entrega las tablas de la ley divina a Moisés, en el monte Sinaí. La montaña tiene una importante carga simbólica, que se plasma también en el perfil redondeado de la estela. Ésta concede al acto un carácter divino y convierte las leyes en el legado de los dioses, confirmándose así el poder y la autoridad real. En la época neosumeria el interés del relieve se centró en plasmar la veneración hacia los dioses y, aunque debieron existir también estelas conmemorativas de batallas, no se han encontrado restos de ellas. Del rey Ur-Nammu, quien consiguió expulsar a los guti y consolidar una soberanía unificada en la III dinastía de Ur, se conserva una estela en la que se representa al monarca durante la tarea de construcción del templo para los dioses. Es una pieza con cinco registros superpuestos en ambas caras. En los primeros, el rey ofrece libaciones a los dioses, en los inferiores es el portador de herramientas como primer constructor. La cara posterior está dedicada a escenas de música y de animales sacrificados.



Estela del Código de Hammurabi , en la cual aparece el monarca ante el dios Shamash y, debajo, grabado bajo el relieve, el texto de las leyes (Museo del Louvre, París)

Las particularidades del relieve asirio

Los ortostatos asirios

Documentos líticos

La temática de los ortostatos asirios

La cultura asiria se caracterizó por una férrea organización militar bajo el poder de una monarquía que llegó a dominar toda Mesopotamia. Su principal preocupación fue consolidar el ejercicio de un poder que se amparaba en la voluntad divina.

Desde época sumeria, el relieve se había adaptado a la narración visual de hechos y fue el medio de expresión elegido por los asirios para plasmar una intención completamente nueva: intentar representar un acontecimiento preciso en un tiempo concreto.

A diferencia de los relieves sumerios, acadios e incluso egipcios, cuyas escenas eran de carácter más simbólico y no seguían una secuencia temporal, en las imágenes asirias apenas hay lugar para el simbolismo, pues el interés se centra en mostrar, con la verosimilitud que otorga el detalle, la realidad. Es, por lo tanto, una narrativa de gran valor documental, un nuevo género que evolucionará desde sus primeras formulaciones, hasta alcanzar una manifestación plenamente madura entre los siglos IX y VIII a.C. Los reyes asirios adoptaron el obelisco egipcio y lo convirtieron en superficie narrativa de «propaganda política» expuesta en lugares públicos. Entre otros,

se conserva en el Museo Británico de Londres el *Obelisco Negro de Salmanasar III*, del siglo IX a.C. Se trata de una pieza de alabastro con inscripciones. De sección cuadrangular y dos metros de altura, su parte superior tiene forma de torre escalonada. En este obelisco se narra (el texto escrito está ilustrado en 24 paneles en bajorrelieve) la conquista de varios estados. En los relieves desfilan los pueblos sometidos, entregando los tributos. Las cuatro caras están grabadas con paneles seriados, que siguen una secuencia continua en sentido horizontal. El relieve es casi plano, con los detalles incisos y sin perspectiva.

Los ortostatos asirios

Asiria se convirtió, desde el siglo XIII a.C. en un poderoso imperio con diferentes capitales, Assur, Jorsabad o Nínive. En ellas se construyeron palacios con relieves grabados sobre losas de piedra, ortostatos, que cubren la parte inferior de las habitaciones ceremoniales. Sus antecedentes se remontan al III milenio a.C. Se trata de los relieves parietales de la zona montañosa del norte de Mesopotamia y de los de la zona sirio-hitita. En estas regiones también se decoraban las partes bajas de las paredes de los palacios con piedras labradas.

Desde principios del I milenio a.C. se extiende la costumbre en el imperio asirio de realizar relieves sobre grandes losas de piedra. Los ortostatos hititas fueron transformados pues por los asirios en

paneles murales a gran escala, con la intención de proporcionar un fuerte impacto visual.

Documentos líticos

Estos ortostatos son en realidad documentos que registran las acciones bélicas y cinegéticas de los reyes, dos de los temas principales representados. Hay también numerosas inscripciones, que añaden comentarios a los acontecimientos y complementan la narración. Las escenas se suelen dividir en dos registros con bandas horizontales en las que se insertan las inscripciones.

Cuando la escena es única y de grandes dimensiones, las inscripciones se yuxtaponen. En ocasiones se superponen incluso a las figuras.

Otros temas habituales son simbólicos, como el culto al árbol sagrado. Se presentan también momentos de la vida cotidiana como escenas de banquetes o de navegación. Los asuntos míticos también están presentes. En la lucha del héroe contra fieras se expresa el triunfo del orden sobre el caos. El tono de las escenas es solemne y todo aquello que indica un gesto humano es excluido de la representación. Estos relieves se caracterizan por la uniformidad.

Para los ortostatos se emplearon piedras calcáreas y alabastro, materiales que, por su ductilidad, permitían cincelar los detalles de la indumentaria y la ornamentación. El color, aplicado en tintas planas, cubría las figuras, proporcionando un efecto brillante. Éste, sin embargo, se ha perdido por

completo. El volumen suele ser casi plano, ya que apenas sobresale del fondo. Puede mostrar, así mismo, una combinación de trazos profundos con volúmenes, que se resaltan a fin de obtener una mayor expresividad. Los fondos son lisos o con incisiones. No existe la profundidad espacial.

Las figuras se tratan con todo detalle y con independencia de su inclusión en el conjunto. De este modo, la indumentaria, la cabellera y la musculatura reciben un tratamiento minucioso y descriptivo, aunque no es así en el rostro, ya que los reyes asirios no tienen rasgos reconocibles. Las facciones parecen estar hechas en serie y se identifica a los personajes por los atributos que les otorga la jerarquía social. La musculatura de hombres y animales se representa en el momento extremo y de máxima tensión de la acción. La elección de representar el momento más violento de la escena aumenta el dramatismo.

La temática de los ortostatos asirios

En Asiria el relieve alcanzó su madurez en las escenas del palacio de Aurnasirpal, en Nimrud, datadas en el siglo IX a.C. (Museo Británico, Londres).

Las escenas reproducidas son verdaderas crónicas visuales de las atrocidades cometidas por el rey en sus campañas militares. La composición alterna franjas anchas y estrechas de relieves planos que apenas sobresalen del fondo. La talla presenta una técnica muy refinada y consigue crear una

expresión unitaria del conjunto. Son los primeros relieves que organizan una decoración mural de grandes dimensiones, siendo una exaltación de la conquista militar. Las tropas asirias se representan siempre en avance, mientras los enemigos se retiran. Estos mismos gestos y actitudes se repetirán posteriormente de forma convencional en otros ortostatos. Las acciones plasman el momento culminante, cuando ya se ha conquistado la ciudad, al tiempo que los fugitivos huyen despavoridos. El fondo indica el escenario en el que se desarrolla el suceso, pero las figuras no están situadas dentro de él ni hay una representación espacial como elemento significativo.

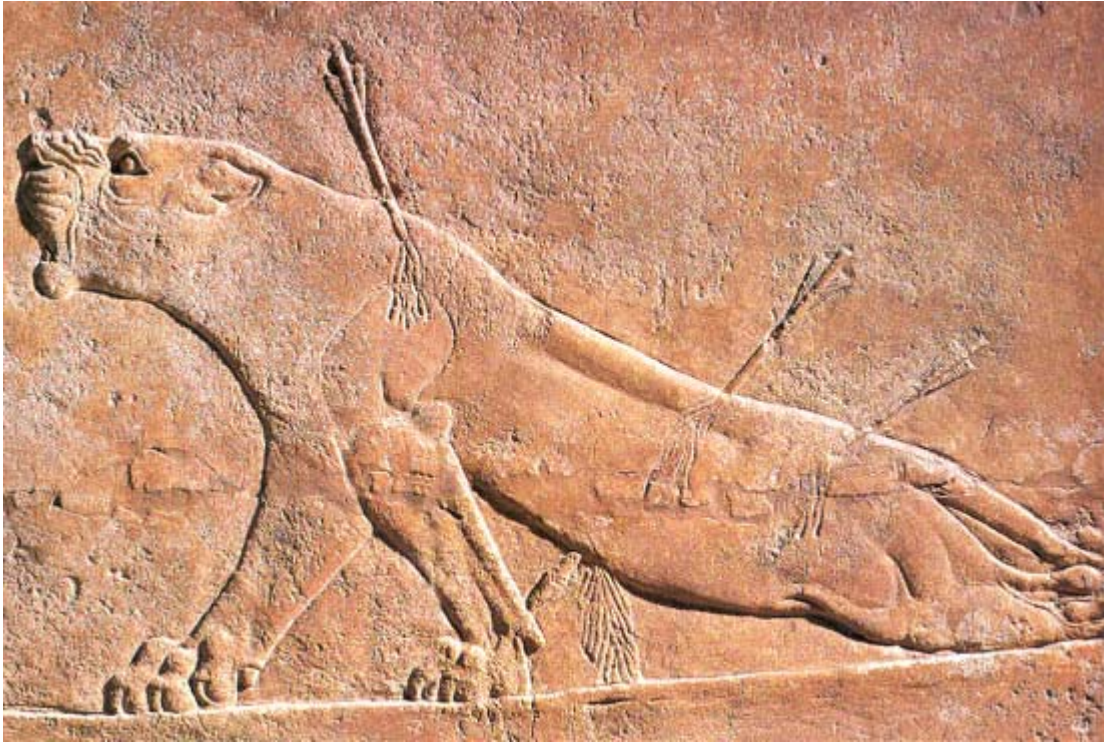
Los relieves del palacio de Asurbanipal en Nínive (siglo VII a.C.) alcanzan el cenit expresivo. Se combinan los dos tipos de composiciones, escenas distribuidas en grandes conjuntos y escenas separadas en frisos, pero que tienen relación entre ellas y forman una sola unidad. De éstas son significativas las que representan las campañas contra los nómadas de la península arábiga.

En las escenas cinegéticas la representación alcanza la máxima calidad y convierte a los animales en protagonistas absolutos, dejando en un segundo plano la figura del rey. En realidad no se trata de escenas de caza convencional. Representa cómo los reyes asirios practicaban la caza con animales que estaban enjaulados y se soltaban para darles muerte. En la representación se muestra el atento estudio del natural y la sensibilidad extraordinaria de los artistas. Sobre fondos lisos, los animales se distribuyen rítmicamente, creando grandes espacios

vacíos que aíslan las figuras y las realzan aún más. Los leones se representan en los momentos más estremecedores y los detalles se prodigan incluso hasta transmitir el dolor que sufren los animales, heridos por flechas mortales, como el león moribundo que arroja sangre por la boca o la leona que no tiene fuerzas para levantar las patas traseras del suelo. Ambas obras expresan un dramatismo conmovedor.



Obelisco Negro de Salmanasar III de Nimrud
(Museo Británico, Londres)



Relieve asirio de la leona herida (Museo Británico, Londres)

La glíptica en Mesopotamia

Los sellos eran motivos decorativos tallados sobre una superficie de piedra (lapislázuli, esteatita). Éstos se deslizaban sobre arcilla blanda para dejar la impronta marcada. Se formaban así secuencias sobre un fondo neutro, que podían ser de temas muy variados (figurativos, abstractos u ornamentales). En un principio, los sellos se utilizaron con la finalidad de proteger los recipientes de las ofrendas. Servían pues como amuletos e indicaban la propiedad del contenido.

Los primeros sellos tenían la superficie plana, pero hacia fines del IV milenio a.C. esta forma se sustituyó, de modo generalizado, por el sello del tipo cilindro (es decir, se grababa el dibujo sobre una superficie curva). Las improntas de los sellos actuaban como firmas en todo tipo de documentos escritos sobre tablillas. Éstos podían ser de tipo muy variado: inventarios, poemas, cuentas o también correspondencia.

Al principio (IV milenio a.C.) las representaciones se distribuían libremente, pero pronto se organizaron composiciones ordenadas con figuras de dioses antropomorfos, a las que se incorporarían animales domésticos y plantas con tendencia a la geometrización.

El uso del cilindro-sello tendría una gran influencia en la estructura de las composiciones figurativas a gran escala, ya que creó un ritmo al originar series continuas y simétricas. Estas composiciones se trasladarían a las decoraciones murales, constituyéndose entonces el característico friso que se encuentra en todo el Próximo Oriente.

En los sellos sumerios los motivos más usuales eran los banquetes rituales con figuras sedentes, bebiendo y comiendo. Otros motivos eran los héroes legendarios, Gilgamesh y su amigo Enkidu luchando con animales, así como las figuras antropomorfas hombre-toro. Las escenas forman composiciones y aparecen elementos dispuestos en frisos abigarrados en los que predomina la decoración. Surge así el «estilo de brocado», con tendencia a la ornamentación, que dará lugar a un friso

ininterrumpido con representaciones de animales enfrentados, plantas o flores. También se añaden formas abstractas y antropomorfas realizadas con un estilo lineal. A partir del dominio acadio las composiciones adquirieron mayor dinamismo y aparecieron, por primera vez, los dioses con formas humanas. Abundan, sobre todo, las escenas mitológicas con encarnizadas luchas entre dioses y demonios. Las figuras se individualizan y crean grupos separados sobre el fondo neutro. Se plasman también narraciones y se incluyen inscripciones en el centro.

Durante la época neosumeria se popularizó la representación de la figura orante ante la divinidad entronizada y desapareció, casi por completo, la variedad temática.

En los sellos asirios los temas plasman escenas agrícolas, cinegéticas, de banquetes y de divinidades. Abundan también las escenas de carácter lúdico con animales personificados.

Así mismo, hay escenas sobre la vida cotidiana. En los imperios babilónicos predomina la figura del héroe mítico Gilgamesh, luchando con leones o búfalos. Durante la segunda etapa surge una creación típica de figuras con altas tiaras y divinidades aladas.

Las taraceas sumerias

Durante las dinastías arcaicas de Sumeria se desarrolló plenamente la técnica de la taracea, es decir, la incrustación de piezas recortadas de

conchas, marfiles u otros materiales, dispuestas sobre soportes de barro o madera cubiertos de betún. Se forman, así, escenas que se aplican como decoración sobre objetos de uso cotidiano, tales como muebles o instrumentos musicales. Entre los objetos más apreciados decorados con esta técnica cabe citar el arpa de la reina Shubad (Museo de Irak, Bagdad), procedente del cementerio de Ur, que presenta delicadas escenas de animales fantásticos adornando la caja de resonancia. Los paneles de taraceas también decoraban los muros de los templos, junto a otros realizados en relieve de arcilla o metal. Los temas eran diversos y abarcaban tanto escenas militares como mitológicas o de la vida cotidiana. Entre las piezas más representativas se encuentra el *Estandarte de Ur*, del III milenio a.C. (Museo Británico, Londres). Se trata de una pieza muy conocida, llamada impropriamente «estandarte», ya que en realidad se trata de un facistol, ornamentado en sus cuatro lados. Sus caras laterales presentan un mosaico de lapislázuli, en el que se han realizado incrustaciones de nácar trazando figuras. Las dos caras mayores reproducen escenas de la vida del pueblo sumerio.

La pintura mural en Babilonia y Asiria

Las pinturas de Til Barsip y Jorsabad

En Mesopotamia la pintura mural se utilizó en la decoración de los templos, desde la época protohistórica, con el fin de paliar la pobreza de los muros de adobe. De época protohistórica se conservan fragmentos del templo de Uqair, que tienen una escasa significación. En ellos se combina la figuración animal y humana con motivos ornamentales. Más importantes son las pinturas que cubrían el palacio de Mari, con representaciones que pertenecen a las etapas sumeria y babilónica.

De la etapa sumeria destacan las pinturas de la Sala de Audiencias. Éstas se distribuyen en cinco registros superpuestos presentando escenas de carácter religioso.

El tercer registro es el más completo, con una imagen de adoración a la diosa de la guerra Ishtar, en la que ésta aparece recibiendo ofrendas de otras deidades. Las figuras se caracterizan, sobre todo, por las actitudes hieráticas. La gama cromática utilizada es restringida, con predominio de los tonos ocres, rojos, blanco y negro.

De la etapa babilónica se conservan fragmentos de pinturas del siglo XVIII a.C., que reproducen temas religiosos, mitológicos y también guerreros. La representación mantiene la rigidez de la convención tradicional, incorporando algunos elementos decorativos nuevos y de mayor gracia, como los roleos de influencia egea y otros elementos vegetales de procedencia semítica, que gozan de más libertad expresiva.

Estos frescos se hallan distribuidos en paneles enmarcados por franjas de color, con dos escenas centrales superpuestas. La superior representa la investidura real en manos de la diosa Ishtar, quien entrega los atributos al monarca. En la inferior se halla una pareja de diosas con vasos manantes, dispuestas en absoluta simetría.

Palmeras estilizadas separan la escena central de otras figuras de esfinges y grifos alados, que se distribuyen a ambos lados en registros rectangulares superpuestos. Otras escenas representan los cortejos sacerdotales conduciendo toros para el sacrificio como ofrenda a la divinidad. En ellas predominan los tonos ocres y las figuras gozan de una mayor expresividad y viveza, que contrasta con la absoluta rigidez de las anteriores. En los palacios asirios la pintura mural cubría las estancias con escenas narrativas y decorativas.

Los contornos de las figuras se remarcaban con líneas negras sobre un fondo monocromo. Para el relleno se utilizaba una gama restringida de tintas planas en colores puros. Se distribuían en bandas horizontales superpuestas, que combinaban figuras zoomorfas con motivos geométricos.

Las pinturas de Til Barsip y Jorsabad

También se conservan algunos fragmentos procedentes del palacio construido por Tiglatpilésér III en la ciudad siria de Til Barsip (siglo VIII a.C.), que reproducen el desfile de los tributarios ante el trono del rey y escenas de guerra en las que se ajusticia a los prisioneros.

De mejor calidad son los frescos que se encuentran en la residencia K de Jorsabad, del reinado de Sargón II. En estos frescos abundan las bandas ornamentales con animales simétricos, genios alados y, así mismo, figuras de factura geométrica.

Sobre estos frisos se sitúan además otras escenas aisladas con representaciones del monarca ante el dios Asur. Predominan en estas composiciones los colores puros, rojo y azul, con toques de blanco y negro.

Los relieves esmaltados en el arte mesopotámico

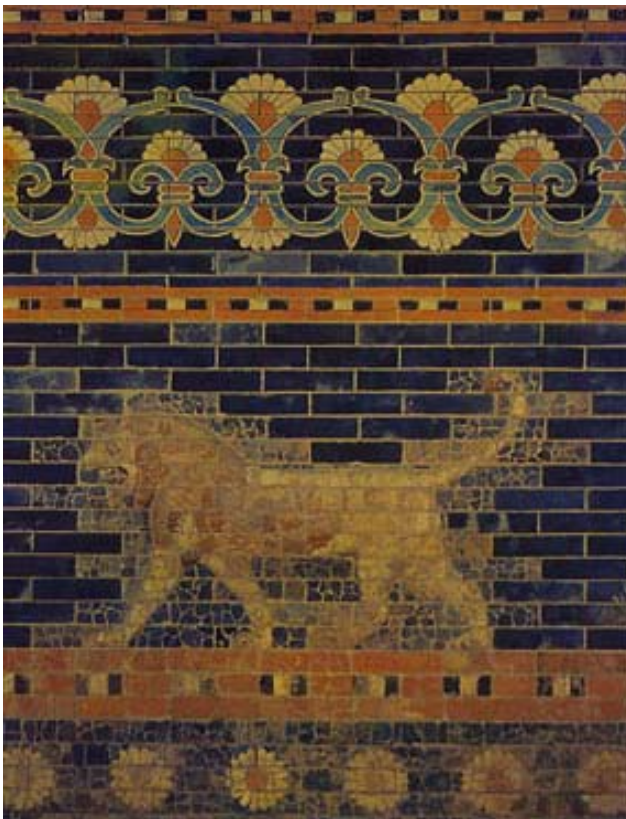
La técnica del ladrillo esmaltado, introducida por los casitas, tuvo una enorme difusión, ya que con ella se conseguía un efecto decorativo de gran impacto visual.

La estructura de los ladrillos permitió la construcción de muros gigantescos, técnica que fue llevada a cabo por neobabilónicos y también aqueménidas. Los asirios los utilizaron en los zócalos de los templos y para cubrir las paredes en las salas palatinas. Del templo de Nabu, del palacio de Jorsabad, se conserva algún friso con figuras aisladas zoomorfas y emblemas sagrados. Durante el período neobabilónico los ladrillos esmaltados adquirieron una enorme importancia, ya que adornaban calles y también puertas principales.

En Babilonia, la vía de las Procesiones estaba flanqueada por un muro cubierto de ladrillos esmaltados y moldeados con representaciones de

leones con las fauces abiertas sobre un fondo azul. Eran en total 120 figuras de dos metros cada una. Cabe suponer, por lo tanto, que debían causar un efecto impactante cuando se contemplaban. La Puerta de Ishtar, desde la que se inicia esta larga avenida procesional, estaba totalmente recubierta por figuras de toros y dragones en blanco sobre un fondo azul oscuro.

En el salón del trono del palacio de Nabucodonosor la pared está cubierta con ladrillos de hermosas estilizaciones y presenta columnas con volutas, enmarcadas por frisos con motivos florales. En la zona más baja hay un friso de leones. El fondo en azul oscuro contrasta con el celeste y marrón de los detalles.



Detalle del zócalo del palacio real de Babilonia
(Museo Pergamon de Berlín)

El arte de los aqueménidas o persas

Con Aquemenes y después con Ciro, Cambises y Darío, los aqueménidas (persas) establecieron y extendieron su poderío sobre el Próximo Oriente y toda Asia hasta la India.

Entre los siglos VI y IV aparece, principalmente en los palacios de Persépolis, en Irán, y de Susa, en Elam, un arte cortesano que exalta el poder de los soberanos de este inmenso imperio.

La meseta de Irán estaba poblada por tribus de medos y persas que se aliaron para vencer el dominio asirio. Aquemenes (700-675 a.C.) fue el fundador de la dinastía de los aqueménidas y, bajo la dirección de los medos, luchó contra Senaquerib II de Asiria. Su nieto, Ciro I, consiguió reagrupar a las tribus persas y vencer al rey de los medos. Entre los siglos VI y fines del IV a.C. se unificó la zona y Ciro II el Grande (558-528 a.C.) la convirtió en un imperio, conquistando el territorio medo e imponiendo su hegemonía en todo el Irán.

Posteriormente, conquistó Asia Menor, sometió las ciudades griegas de la costa y, en el año 539 a.C., conquistó Babilonia. El imperio finalizó en el 330

a.C., al ser incorporado a los dominios de Alejandro Magno.

Con el rey Darío I (521-486 a.C.) los aqueménidas alcanzaron su máximo desarrollo al dominar Egipto, la región del Indo, Tracia y, por último, Macedonia. Pero, con Artajerjes II (404-358 a.C.) y Darío III (rey de Persia entre el 335 y 330 a.C.) el imperio perdió definitivamente su esplendor.

El poder de los aqueménidas se basó en una monarquía absoluta de carácter teocrático. Los principios de la religión mazdeísta, que predica una moral basada en la elección entre el bien y el mal, fueron utilizados por la monarquía dirigente para sus intereses políticos. La cultura aqueménida recibió numerosas influencias y su arte se vinculó al de las civilizaciones mesopotámicas de donde tomó los elementos básicos, que reelaborados, adquirieron una impronta nueva, inequívocamente persa.

El arte aqueménida es, pues, un reflejo de lo que fue el imperio persa: un conglomerado de razas, pueblos, culturas y también religiones. Entre las peculiaridades de este arte cabe destacar el ritmo austero en la composición y también la impronta áulica, cuyo fin es glorificar al monarca.

La arquitectura persa

El urbanismo: la ciudad de Persépolis

La columna en el arte aqueménida

El arte funerario

Los restos más importantes de la arquitectura persa se encuentran en las ciudades de Pasargada, Persépolis y Susa. Durante el reinado de Darío I se definió plenamente el tipo constructivo que caracterizaría este arte. Se emplearon como materiales básicos la madera, la piedra y el ladrillo.

En el arte aqueménida el palacio era el edificio más importante. Éste consistía en el emblema del poder áulico y era una síntesis formal de diferentes elementos mesopotámicos, egipcios y griegos. Se construía sobre plataformas que se articulaban en terrazas de diferentes alturas. Su perímetro exterior tenía un recinto amurallado con almenas. La puerta monumental se hallaba custodiada por monstruos androcéfalos de piedra. Los diferentes niveles se comunicaban por escalinatas monumentales, con paramentos cubiertos de bajo-relieves.

Dentro del recinto había diversas construcciones, entre ellas, la residencia real, propiamente dicha, y la sala de audiencias o *apadana*, el edificio más original y característico del arte aqueménida.

Ésta se trata, en realidad, de una sala hipóstila, destinada a las recepciones reales, con numerosas columnas que soportan una techumbre arquivada de vigas de madera.

En la localidad de Pasargada se conservan los restos del conjunto palaciego de Ciro II. Son edificios aislados, que no llegan a formar un grupo unificado. Esta falta de estructura debe relacionarse con el hecho de que este palacio tiene su origen en el tradicional campamento nómada. Entre ellos se encuentra la sala de audiencias de planta rectangular, con pórticos en sus cuatro lados, y el palacio residencial, también con dos pórticos. En ambos casos las columnas son de madera, revestidas de escayola policromada.

El urbanismo: la ciudad de Persépolis

El ejemplo más representativo del urbanismo aqueménida es la ciudad de Persépolis, que simboliza la grandeza del imperio. Fue creada como santuario dinástico y como ciudad de culto. En su estructura urbana se refleja muy bien el antiguo politeísmo iranio, unido al culto del toro y a los ritos de fertilidad. Las columnas simbolizan la palmera sagrada. Las ofrendas de la gran procesión, celebrada con motivo de la fiesta del Año Nuevo, aluden a los frutos que el pueblo esperaba obtener de sus soberanos. La lucha del rey con el toro (o con otros animales fantásticos) y la del toro con el león recuerdan el zodiaco y el devenir de las estaciones. Abundan las rosetas, que tenían un valor mágico.

En la ciudad de Persépolis se construyó el conjunto más monumental de la arquitectura aqueménida, quedando, así, definidos plenamente los elementos estructurales. El grupo se alzó a lo largo de los

reinados de Darío I, Jerjes I (rey entre 486 y 465 a.C.) y Artajerjes I (465-424 a.C.). Todas las plantas de los edificios son cuadradas, modelo que a partir de entonces se adoptaría en la arquitectura y que se aplicaría también en las plantas de las diferentes edificaciones. Jerjes levantó la puerta monumental de acceso, situada en el noroeste y custodiada por toros colosales, tanto en el exterior como en el interior. En uno de los lados está la *apadana*, iniciada por Darío I y terminada por sus sucesores Jerjes I y Artajerjes I. Ésta se eleva sobre una plataforma con una escalinata de acceso excavada en la roca viva. En el otro lado se alza el salón del trono, precedido por un pórtico con columnas, la Sala de las Cien Columnas, que inició Artajerjes I, un verdadero bosque de columnas muy estilizadas de 20 metros de altura. Tras estas dos grandes salas, se alza un conjunto de edificios, destinados a las residencias de los soberanos, entre los que se encuentran los palacios de Darío I y Jerjes I, el harén, almacenes y otros servicios. En la zona sur, se agrupan unos edificios que se organizan en torno a varios patios; a diferencia del resto de las construcciones, no tienen relación entre sí y su distribución parece arbitraria, sin un plan de conjunto que los cohesione.

La columna en el arte aqueménida

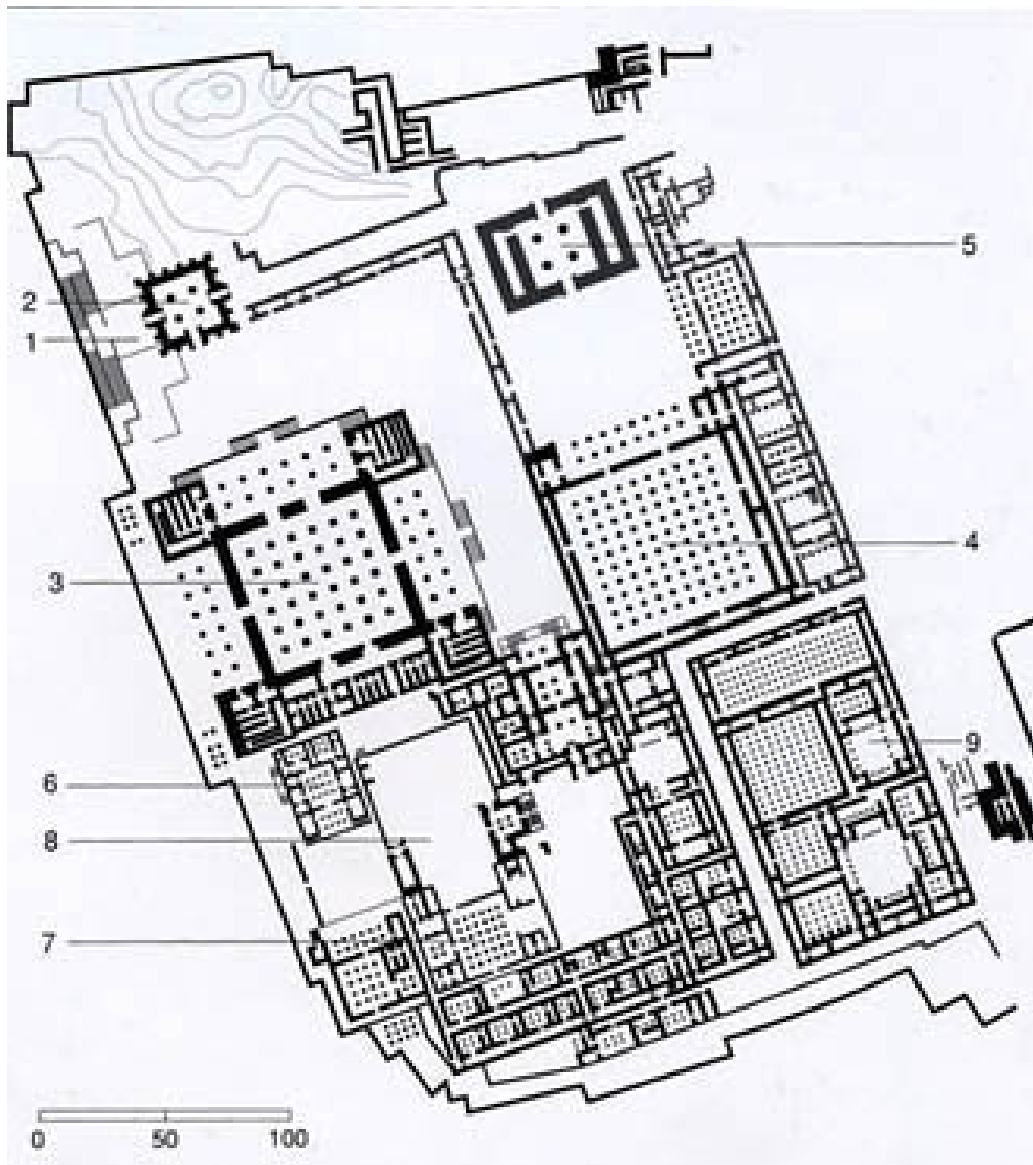
El elemento original del arte aqueménida es la columna, utilizada con profusión en todos los edificios. En un principio las columnas eran de madera, recubiertas de estuco pintado y con la basa de piedra decorada con estrías horizontales.

Algunas columnas de este tipo se conservan en Pasargada (Irán).

Posteriormente, se utilizó la columna de piedra en Persépolis, con un fuste estriado sobre una basa acampanada, decorada con motivos vegetales. El capitel es lo más original, de él sobresalen dos medios cuerpos de animales tallados, normalmente toros, dragones o un híbrido de hombre-toro. El peso de la viga descansa entre las dos cabezas. Esta decoración puede aplicarse directamente sobre el fuste de la columna o contar con elementos superpuestos, generalmente en forma de dobles volutas. Otra singularidad del arte aqueménida es el tratamiento de ventanas y puertas, que se tallaban directamente sobre grandes bloques de piedra, como si fuesen esculturas. Servían, por lo tanto, como soporte y refuerzo de los muros.

El arte funerario

En las proximidades de Pasargada se alzó el sepulcro de Ciro II, construido en piedra sobre un podium de siete escalones. Se trata de una sencilla estructura de planta rectangular con forma de vivienda, cubierta por una techumbre de losas pétreas a doble vertiente. Las otras tumbas de los soberanos se encuentran en las cercanías de Persépolis, en Naskh-i Rostam. Son tumbas rupestres -es decir, excavadas en la roca-, en las que la pared exterior se convierte en una fachada con cuatro columnas que sustentan un entablamento con ornamentación en relieves.



Plano del palacio de Dario I en Persépolis (Irán). A este palacio se accedía por una amplia escalinata (1) que conducía a la portada triunfal (2). Desde este lugar se accedía a la sala de audiencias (3) o al salón del trono (4), a través de otro pórtico (5). El resto del conjunto estaba ocupado por las dependencias privadas, el palacio de Darío I (6), el palacio de Jerjes (7), el harén (8) y la zona administrativa o tesoro (9)

Los relieves persas: una exaltación del poder imperial

El Friso de los arqueros en Susa

El relieve se utilizó con profusión en la decoración arquitectónica, en sustitución de la escultura de bulto redondo. Los relieves también se adaptaron a las edificaciones y fueron aplicados a las jambas, puertas y escalinatas. Los temas reflejaban la exaltación de la monarquía y la fastuosidad de la corte. A diferencia de los asirios, las representaciones persas no tenían intención narrativa y su monumentalidad enfatizaba la unidad imperial. La figura del rey todopoderoso representaba simbólicamente la personificación del bien en lucha contra seres monstruosos que encarnaban el mal.

En otras escenas, el soberano en su trono recibe a los tributarios del reino que se dirigen en procesión ordenada hacia él. Otra de las secuencias habituales es la vida cortesana, sobre todo escenas de banquetes. El orden seriado predomina en toda la representación, con figuras de perfil riguroso que desfilan en solemnidad formando de este modo frisos interminables.

La gran aportación del relieve aqueménida consiste en resaltar las figuras sobre el fondo. Éstas adquieren entonces una plasticidad desconocida, convirtiéndose en altorrelieves, en los que los detalles de los ropajes incluyen los pliegues.

En los relieves de Persépolis hay que destacar, por su importancia artística, una pareja de toros que tienen cabeza humana (cubierta por una tiara) y llevan barba. La fisonomía y los detalles reflejan, claramente, la influencia asiria. Las figuras de la escolta personal del monarca están labradas con una gran perfección técnica y refinamiento en los detalles. La procesión de los altos dignatarios de palacio se caracteriza por el ritmo de la composición.

El Friso de los arqueros en Susa

Instalados en Mesopotamia, los aqueménidas recibieron la influencia de sus predecesores asirios y su gusto por la decoración majestuosa. Éstos utilizaron la piedra en arquitectura y en las esculturas de la sala del trono, si bien en Susa y en Elam, concretamente, el ladrillo continuó desempeñando un papel fundamental. Se acentuó, pues, el convencionalismo en la representación del poderío y la grandeza, plasmando actitudes siempre idénticas y una solemnidad rígida e inmóvil. Una muestra de lo dicho es el *Friso de los arqueros* de Susa. Realizado en vivos colores, evoca a los guardias del Gran Rey, a los «Inmortales». Esta rica decoración, que tanto sorprendió a los griegos, pone de manifiesto de forma clara y rotunda el

parentesco del arte aqueménida con el asirio-babilónico. Pero, a pesar de las armas, la impresión de orden solemne, que emana de estas figuras repetidas que desfilan, impone (sea cual fuere su valor de protección mágica) la idea de un gusto del color por el color, dentro de la tradición mesopotámica del relieve esmaltado. En la rica gama de colores utilizados, sin embargo, falta el rojo. En aquella época dicha tonalidad no existía en los esmaltes vitrificados. Hay que destacar que el único factor de diversidad plástica que se observa es la diferencia en los motivos que adornan las túnicas, detalle mínimo en el conjunto, ya que cada figura mide metro y medio, aproximadamente. Sobresale, también, el realismo de los pliegues del ropaje de los arqueros.



Bajorrelieve de Darío I (Tesorería de Persépolis, Irán)

Las joyas en el imperio persa

En época aqueménida se generalizaron las joyas con entalles de gemas de colores y de pasta vítrea. El vaso típico de esta época fue el ritón en forma de cuerno, terminado por el extremo inferior en un torso de fiera o de monstruo. Efectivamente, las copas o vasos con forma de cuerno, rematadas en una cabeza de animal, tienen una larga historia en Irán y en el Próximo Oriente. En el I milenio a.C. este tipo de vaso, que se caracteriza porque la copa y la cabeza del animal se representan en un mismo plano, se encuentra en el norte de Irán. Posteriormente, en el período aqueménida la cabeza del animal se colocó, a menudo, al lado derecho de la copa, como puede observarse en el ejemplar de oro que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, que data del VI-V siglo a.C.

Este vaso se compone de varias piezas. La copa y el cuerpo del león y sus patas fueron hechas separadamente y luego unidas. La lengua del animal, algunos de sus dientes y el paladar son añadidos decorativos.

Manifestaciones artísticas fenicias

Generalmente se atribuye al arte fenicio las manifestaciones artísticas de la costa de Siria y del Líbano, mientras que pertenecerían al arte sirio todas las del interior. En el siglo XIX se hizo una valoración negativa del arte fenicio. Su originalidad consistía en no tener originalidad y se basaba en un gusto ecléctico, resultado de sus intensas relaciones comerciales con los pueblos de su entorno. En cada uno de sus géneros artísticos, presenta una influencia específica de la cultura de la cual proviene. Así, los marfiles fenicios muestran un fuerte influjo del arte egipcio y la influencia mesopotámica se detecta en la glíptica. La cerámica, por su parte, sigue los modelos de la del Egeo y los objetos de metal los del Cáucaso, Anatolia e Irán. Finalmente, la arquitectura fenicia se relaciona con la de Creta y Anatolia.

El arte fenicio comenzó en el III milenio a.C. en la ciudad de Biblos, siguiendo los modelos egipcios, bien patentes en el templo más antiguo, al igual que en las numerosas estatuillas votivas halladas en las proximidades del santuario. El arte fenicio se manifestaría, sobre todo, en objetos de intercambio fácil (como útiles de uso cotidiano) en los que se logró plasmar una gran maestría y perfección. Puede, pues, decirse que si bien los fenicios sincretizaron las influencias de las culturas circundantes, sin demasiada originalidad, ejercieron en cambio un papel determinante como difusores de las formas artísticas de estos pueblos por todo el litoral mediterráneo. Efectivamente, por este motivo la labor de los artesanos fenicios, diestros en

técnica, modelado y composición, fue apreciada de un modo generalizado.

Los fenicios: un pueblo de comerciantes

Expertos navegantes

Los fenicios eran tribus semitas que se instalaron en la franja costera del Mediterráneo Oriental, entre Siria y el Líbano, hacia el III milenio a.C., y que estaban organizadas en pequeñas ciudades. Nunca existió un estado fenicio unificado, sino ciudades-estado que rivalizaron entre sí por el monopolio comercial. Eran pueblos comerciantes y marineros cuya situación estratégica les permitió afianzar una economía textil y metalúrgica que exportaron hasta las costas del Mediterráneo Occidental. A fines del II milenio a.C., momento de máxima presión indoeuropea, las urbes fenicias adquirieron verdadera entidad propia y sus ciudades independientes, como Biblos, Sidón, Tiro y Ugarit, se convirtieron en importantes emporios comerciales. De ahí, que el arte, en directa relación con sus intereses comerciales, muestre un obvio eclecticismo.

La cultura fenicia fue un fiel reflejo de esta vocación cosmopolita, asimiladora de las más variopintas influencias. Su religión, de base cananea (bien documentada por los textos de Ugarit), asumió muchos elementos egipcios y mesopotámicos (atributos divinos, cultos, costumbres -como el uso

de sarcófagos-, arquitectura religiosa y funeraria). En su panteón destacaron El, dios supremo; Astarté, diosa madre de la fecundidad; y Melqart, el dios comercial de Tiro. La aportación fenicia decisiva fue el alfabeto de 22 consonantes. La escritura, fijada hacia el siglo X a.C., fue propagada por el proceso de «colonización comercial» que llevaron a cabo, influyendo también en la escritura griega. Los fenicios, originalmente agricultores y ganaderos, desarrollaron pronto una activa industria, basada en recursos propios o en materias primas importadas (metales, marfil). Comerciaron con la madera de cedro y abeto de sus bosques y con los productos manufacturados en sus propias factorías: bellos tejidos teñidos de púrpura, vasos metálicos, joyería, cerámica funcional (lámparas, ánforas y vasos de barniz rojo, figuritas), objetos de vidrio, marfil o hueso y sellos. Crearon también una amplia red de exportación-importación, que abarcó Mesopotamia, Egipto, Siria, Palestina, África, Arabia e incluso la India, y que luego se amplió a todo el ámbito mediterráneo.

Se convirtieron, así mismo, en intermediarios mercantiles de los productos de otros países, además de los propios. Algunas de sus ciudades acuñaron moneda desde el siglo V a.C.

Expertos navegantes

Los fenicios tuvieron también fama de expertos navegantes. Impulsaron la industria naval, creando diferentes tipos de barcos y desarrollando sistemas de orientación astronómica, como cartas de

navegación (periplos), que influyeron decisivamente en el mundo griego. Durante mucho tiempo se limitaron a realizar viajes comerciales, sin emplazar colonias. El fenómeno colonizador, con la instalación de grupos de población allende los mares, para explotar o controlar áreas de influencia mercantil, sólo adquirió importancia desde la fundación del enclave de Cartago (fines del siglo IX a.C.). Tiro parece haber tenido protagonismo en dicha expansión, que en fecha temprana tuvo puntos de apoyo en Chipre, lugar de colonización, importante mercado y también centro artístico. En el siglo IX a.C. los fenicios estaban ya en Cerdeña. Casi todas las regiones mediterráneas fueron visitadas por los mercaderes fenicios: Egipto, norte y oeste de África, Grecia, Sicilia, Malta, Etruria y el sur de la península Ibérica. La expansión debió realizarse por etapas: hasta el siglo VIII a.C. los fenicios establecieron factorías en puertos bien escogidos, al estilo de los centros comerciales mesopotámicos.

En los siglos VII-VI a.C., Cartago pasó a controlar e impulsar la red mercantil aprovechando la caída de Tiro ante Nabucodonosor (573 a.C.) y desarrolló una política propia de colonización, con nuevas fundaciones. Esta política comercial expansiva comportó también el que el arte fenicio tuviese una amplísima difusión. Es muy importante, por ejemplo, el volumen de objetos artísticos fenicios (cerámica, ungüentarios de pasta vítrea, estatuillas, ídolos, sarcófagos, etc.) hallado en Ibiza y en el sur de la península Ibérica. Las piezas, en su conjunto, destacan por la perfección técnica y la calidad de su factura.

Escultura, orfebrería y arquitectura fenicias

La excelente artesanía fenicia se manifiesta también en las piezas de orfebrería, las armas, los vasos de vidrio, las cerámicas esmaltadas y el marfil. Las figurillas femeninas de marfil reproducen formas egipcias y sirias, incorporándose a objetos de uso cotidiano como mangos de espejo o tapas de cajas. Los sarcófagos antropomorfos también son característicos, con acusada influencia egipcia y griega. En ellos destaca la cabeza tallada, que en los de carácter griego tiende hacia el naturalismo.

La actividad arquitectónica fue bastante pobre en el ámbito artístico. Algunos templos se alzaban sobre plataformas de piedra al modo persa.

En Biblos se halla el templo de los Obeliscos, cuyos muros son de piedra y adobe sin decoración, con numerosos monolitos de piedra sin labrar. Sin embargo, las piezas de orfebrería y las figuras de bronce, encontradas como exvotos y ofrendas en el templo, denotan el dominio de las técnicas metalúrgicas y el predominio de la influencia egipcia. Las figurillas de bronce se simplifican al máximo, reducidas a un esquema geométrico triangular en el que destaca el tocado cónico de la cabeza.

La arquitectura fenicia de comienzos del I milenio a.C. está, por lo general, poco estudiada. También la escultura ha dejado pocas obras.

El arte fenicio de esta época alcanzó su cumbre con la talla del marfil. Estos marfiles, que se han hallado

en Samaria, Nimrud y Hama, se diferencian claramente de los del II milenio a.C. Todos acusan influencias artísticas egipcias, mientras que los modelos de algunos proceden del Egeo.



Fascos de vidrio fenicios (Colección privada, Beirut, Líbano)



Estatuilla del dios Ba'al (Museo Nacional de Damasco, Siria)

El arte de los hititas

La península de Anatolia fue una de las cunas del Neolítico. Hacia mediados del VII milenio a.C. se encuentran algunos poblados como el de Çatal Hüyük, con santuarios de culto y viviendas de planta rectangular.

La civilización hitita, cuya formación duró varios siglos, tuvo su asiento geográfico en Anatolia (Turquía), prolongándose hasta Armenia y el norte

de Siria. Las primeras menciones de ese pueblo se encuentran en el Antiguo Testamento: los heteos.

La formación del imperio fue fruto de la conjugación de varios factores étnicos. En primer lugar, la población autóctona de la Edad del Bronce, hatti, cuya lengua y cultura influyeron decisivamente en el posterior reino hitita. Sobre este elemento se superpuso un conjunto de tribus indoeuropeas (palaitas, luwitas e hititas o nesitas), que entraron por el noroeste de Anatolia en los comienzos del II milenio a.C. Un tercer factor fueron los mercaderes mesopotámicos y, posteriormente, asirios, estos últimos instalados durante los siglos XX y XIX a.C. en Kanish. Los nesitas en los años 1800-1750 a.C. se impusieron sobre el resto de las poblaciones de Asia Menor, fundando un estado centralizado al que llamaron Hatti, que era el nombre del área donde se habían asentado.

La unificación política de Anatolia se debió a Anitta, quien pasaría a ser en la tradición hitita un héroe legendario. Labarna I (1680-1650 a.C.) instaló la capital en Hattusa y amplió las fronteras del reino, expandiéndolo por la Anatolia central. Sus sucesores extendieron su influencia hasta el norte de Mesopotamia (el país de los hurritas) y Siria. A partir del siglo XIV a.C., bajo el mandato de Suppiluliuma (1380-1336 a.C.), se inicia una expansión territorial que dará lugar a un imperio que domina al reino de Mitani y Siria.

Posteriormente, Mursil II (h. 1345-1320 a.C.) somete a Egipto. Hacia el año 1200 a.C. el imperio se derrumba por la incursión de los Pueblos del Mar.

La base de la economía hitita fue la agricultura y la ganadería. Los monarcas dieron gran importancia a la capital, cuya extensión fue ampliándose paulatinamente. El rey estaba a la cabeza de la sociedad. Siempre aparecía como un gran héroe, sobre todo después de las campañas militares. La batalla misma se consideraba una ordalía, en la que los guerreros participaban en rituales mágicos y prácticas mánticas. El hitita intentaba demostrar en todas sus actuaciones públicas, pero sobre todo en la guerra, que la justicia estaba de su parte. Un género típico de la historiografía hitita fueron las apologías y los edictos.

El arte propiamente hitita se forjó durante el siglo XIV a.C., momento en que este pueblo creó el reino más poderoso del norte de Asia Menor con el rey Suppiluliuma.

Las imponentes murallas de las ciudades hititas

La sociedad hitita se organizaba en ciudades amuralladas con muros ciclópeos, auténticas fortalezas, en los que se inscribían gigantescas figuras talladas en la roca. La unión entre arquitectura y escultura es una de sus características más originales. Las ciudades se construían sobre altiplanicies rocosas que como en la capital, Hattusa, tenían dobles murallas, siempre aprovechando el terreno escarpado. Además, numerosas torres reforzaban el conjunto. Para acceder había una única puerta de entrada en la muralla interior. Los edificios importantes, como palacios y templos, se levantaban sobre cimientos

de piedra con muros en los se combinaba el material, con losas de roca tallada en la parte baja (ortostatos) y de ladrillos de adobe sin cocer en las zonas altas.

La estructura de las construcciones era adintelada, con puertas enmarcadas por jambas de piedra de grandes dimensiones, en las que se habían tallado figuras guardianas (leones, monstruos). A veces las jambas se dejaban sin talla y adoptaban entonces una característica forma de monolitos redondeados en la parte superior. De los edificios palaciegos apenas quedan restos de los cimientos. Los palacios tenían una distribución modular, estructurada alrededor de patios.

Dentro de la ciudad había varios templos. Entre los excavados, cuatro descubren un complejo de planta irregular con un patio central, alrededor del cual hay un cinturón de salas para almacenes.

En el patio estaba el santuario propiamente dicho, que era un pequeño edificio, también con patio central rectangular, rodeado de estancias y una columnata en la parte opuesta a la entrada. Esta estructura se repite en el santuario de Yazilikaya, pero sin el complejo de estancias que circundan este edificio.

Escultura monumental y relieves en la civilización hitita

La escultura, inscrita en las puertas de las ciudades, presenta un carácter monumental y tiene sus mejores manifestaciones en las entradas de Hattusa. La Puerta de los Leones muestra figuras

amenazantes con volúmenes trabajados sólo de medio cuerpo, por lo que se reproduce únicamente la parte delantera del animal. En otra entrada, la Puerta Real, se halla la figura de un dios con un modelado vigoroso que casi se separa del fondo, aproximándola a la escultura exenta. En Alaça Hüyük, se encuentran unas esfinges protectoras en las puertas de la ciudad con un tratamiento de los volúmenes original, pues sólo sobresalen algunas zonas de los cuerpos androcéfalos, como la cabeza y las patas delanteras, mientras el resto queda subsumido en la roca, sin modelado alguno que lo evoque. Bloque pétreo y figura son inseparables, ya que se trabajó con una técnica muy próxima a la de los altorrelieves. Otros relieves rupestres de carácter religioso se encuentran en el santuario de Yazilikaya. En ellos se revela la intención integradora del arte hitita, ya que forman parte de la misma unidad rocosa con diferentes escenas que no siguen un plan coherente y global. Las figuras de los dioses están dispuestas en series de frisos que recorren los planos de las rocas creando volúmenes de un modelado energético. En la zona central se encuentra la escena más importante con las divinidades mostrando sus atributos animales.

Historia Del Arte
(cuarta parte)

El descubrimiento de las culturas griega y romana en el mundo occidental

El arte griego y romano presenta una singular belleza plástica y un inigualable contenido espiritual. Universalmente aceptados desde su descubrimiento, han sido la base constante y permanente de la cultura occidental. El concepto de clásico justifica la admiración del mundo culto europeo, que heredó las singulares creaciones griegas y romanas. Éstas forjaron una parte muy importante del pensamiento y la cultura tanto medieval como moderna.

El descubrimiento, lento pero apasionado y apasionante, de las manifestaciones artísticas griegas y romanas abre al mundo del arte y de la historia horizontes de interpretación y comprensión de una excepcional riqueza. El descubrimiento y estudio del grupo del Laocoonte, en el Vaticano (1766), significó el inicio de una admiración y curiosidad sin límites por el arte clásico. La exhibición en el Museo Británico de Londres de los relieves del Partenón de Atenas, en 1903, permitió que investigadores y artistas pudieran contemplar, sorprendidos, los auténticos originales griegos que completaban el descubrimiento que llevó a cabo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) del arte clásico.

Por otra parte, los textos homéricos, entre otras muchas y ricas fuentes históricas, estimularon una justificada curiosidad por el mundo griego. El estudio de las manifestaciones artísticas griegas será desde entonces continuado y presentará opciones muy diversas. Otras tendencias más

complejas y enriquecedoras llevan a parangonar y analizar paralelamente arte y literatura. Debe recordarse la influencia que la tragedia y la poesía griega, junto con la mitología, la filosofía y la historia, han tenido permanentemente en la Europa medieval y moderna, con el mismo peso que tuvo en la Antigüedad tanto pagana como cristiana.

El estudio del arte griego

El atractivo de los textos homéricos, con la gesta troyana conservada en el poema la *Ilíada*, propició el sorprendente descubrimiento de Troya. Pero, aparte de esta antigua ciudad, el arqueólogo alemán Heinrich Schliemann (1822-1890) excavó también las tumbas de Micenas, las cuales, junto con Troya, constituyeron los dos centros míticos más emblemáticos de la Grecia arcaica.

Gracias a la documentación histórica, ya sea la literatura histórica de Heródoto (484-420 a.C.), los relatos de Polibio (h. 200-h. 125 a.C.) o la epigrafía, es posible conocer los datos principales de una obra de arte, es decir, la procedencia o paternidad, como en el caso concreto de los maestros ceramistas, tanto alfareros como pintores, o los escultores. Muchos autores han basado sus investigaciones en el estudio de las fuentes antiguas. Cabe citar los tratados clásicos del arqueólogo alemán Gerhart Rodenwaldt (1886-1945), los modernos estudios de Roland Martin o bien el clásico manual del arqueólogo francés Charles Picard (1883-1965).

También son dignos de mención los estudios paralelos de arte y literatura, entre ellos varios

trabajos de Webster y más tarde J. J. Pollit, quien intentó analizar cómo se relacionan el arte y la literatura griegos y el por qué. J. J. Pollit presenta, siguiendo esta misma línea, un sugestivo estudio del arte helenístico postalejandrino, complemento indispensable de la famosa obra La historia social y económica del mundo helenístico de Mijaíl Ivanovich Rostovtsev (1870-1952), que tanto revuelo provocó en su momento.

La madurez plástica del arte griego

Los últimos retratos griegos

El arte griego está definido particularmente por la escultura, la cerámica y la arquitectura. Lamentablemente, apenas se han conservado restos de pintura mural. El momento culminante del arte ateniense de la segunda mitad del siglo V (450-430) ha sido evaluado como un proceso de ordenación y de búsqueda de los valores plásticos. El arte fue, por lo tanto, la expresión de la polis, donde se desarrollaba la vida del ciudadano griego. La madurez plástica se define por el orden, el equilibrio, la estabilidad y la medida, frutos del pensamiento racional que, en la arquitectura, se expresan con una preocupación matemática modular.

Fue en la Acrópolis de Atenas donde estas virtudes alcanzaron su cenit de equilibrio y perfección. Nada más sugerente para este momento que la vida de Pericles (h. 495-429 a.C.) escrita por Plutarco (h.

50-h. 125), quien se basó en múltiples fuentes literarias de la época, como el mismo Sófocles. La escultura griega ha legado a la posteridad un retrato de Pericles con una clara voluntad fisiognómica, a pesar de intentar disimular con el casco militar la extraña forma del cráneo del político. Este rasgo personal fue motivo de ironías entre sus conciudadanos, como relata el propio Plutarco cuando menciona la cita de Cratino (siglo V a.C.), quien en una de sus obras de teatro escribió en relación a Pericles: «Mirad ahora al Zeus Esquinocéfalo». En realidad, la gran empresa de construcción de los edificios de la Acrópolis, impulsada por la energía y voluntad de Pericles, tiene mucho más de empuje monárquico que de gobierno del demos (pueblo). Se llevó a cabo con un variado y numeroso equipo de artistas y artesanos. El hecho de que se conozca explícitamente los nombres de los artistas que colaboraron en esas tareas refleja con claridad el papel y la consideración que los artistas disfrutaban en la sociedad griega, muy al contrario del desprecio que hacia ellos manifestaban los romanos.

Los últimos retratos griegos

A partir de la Atenas de Pericles, y durante la dinastía macedónica de Filipo II (h. 382-336 a.C.) y su hijo Alejandro Magno (356-323 a.C.), el proceso artístico coincide con la crisis de valores de la polis griega. Se inicia pues una tendencia hacia un barroquismo que, sobre todo en la escultura, se acentuará en tiempos de Alejandro Magno. En arquitectura aparece un urbanismo más dinámico heredero de las fórmulas creadas alrededor de

Hipódamo de Mileto (segunda mitad del siglo V a.C.), en las fundaciones alejandrinas posteriores (Alejandría, Apamea, Laodicea, Pella). Además hay ejemplos urbanos singulares, como la ciudad construida en terrazas de Pérgamo. Se desarrolla también una arquitectura privada desde Delos a Macedonia, como el palacio de Aigai, en la actual Vergina, y en Pella. El hallazgo de las tumbas reales magnifica el papel del monarca.

En escultura se tiende a la expresión del movimiento, destacando sobre todo Praxíteles (h. 390-h. 330 a.C.). También hay una inclinación hacia el retrato psicológico, hecho que se pone de manifiesto en la obra de Lisipo (nacido h. 390 a.C.) y, en concreto, en sus representaciones de Alejandro Magno, donde se observa una preocupación por expresar el temperamento del monarca.

Lisipo, con sus retratos de Alejandro Magno, realistas pero muy idealizados, sentó las bases de esta iconografía que expresa el culto al gobernante.

Puede decirse pues que la nueva dinámica política se sirve de formas artísticas cada vez más barrocas y más emblemáticas. El paso a la sociedad romana republicana e imperial augustal es evidente, de forma que puede ya hablarse de Roma como el centro del último arte helenístico.



Retrato de Pericles, copia romana conservada en los Museos Vaticanos de Roma

La revalorización del arte romano

El actual conocimiento del arte romano difiere muchísimo de la interpretación que de éste se hizo en el siglo pasado. Los vínculos con el arte griego, en especial en lo que respecta a la escultura, propiciaron su infravaloración, pues el arte romano se definió inicialmente como una réplica empobrecida del griego. Sin embargo, el largo camino recorrido desde los trabajos de Winckelmann o Wickhoff, hasta los modernos de Andrae, Bianchi Bandinelli, Zanker, Gros o Balty, entre otros tratadistas, permiten poner de manifiesto la originalidad y fuerza simbólica del

mundo romano. En efecto, éste debe relacionarse de forma indisoluble con la sociedad y el poder político, del que el arte es una de sus manifestaciones más singulares.

No puede, por supuesto, negarse la fuerte atracción y sugestión que ejerció en el pensamiento romano el arte griego, ya desde sus contactos con Etruria y, sobre todo, con la Magna Grecia, Sicilia y los reinos helenísticos orientales. Además, aparte de la plástica, los romanos también admiraron la política y la forma de gobierno de los griegos.

Si bien es cierto que en lo que respecta al arte figurativo, sobre todo la escultura -e incluso el retrato-, Grecia tiene un claro peso específico en Roma, por el contrario debe afirmarse que una de las creaciones más originales del estado romano fue la arquitectura, sin antecedentes en Grecia. Se erigieron pues nuevos tipos de edificios en función de las nuevas necesidades oficiales o privadas.

Esta diferencia se advierte ya en los mismos elementos constructivos (sobre todo en la utilización del ladrillo), que permiten una arquitectura muy articulada, avanzada desde el punto de vista técnico, con el uso de arcos, bóvedas y cúpulas, como puede observarse en el Panteón de Roma. No hay que olvidar también que esta innovación arquitectónica ofrece la posibilidad de realizar grandes construcciones que ponen claramente de manifiesto la voluntad de expresión del poder imperial.

El arte romano: un arte imperial

El gran impulso de la arquitectura responde al sentido de la utilitas (utilidad, provecho), que tuvo una fuerte incidencia política. En realidad, la arquitectura fue, junto con la lengua (el latín), uno de los elementos más característicos de la romanidad. Así, puede decirse que al igual que los relieves narrativos o los retratos de los emperadores y su familia, la red viaria con los puentes, los acueductos y los establecimientos urbanos (municipia y coloniae) y el urbanismo (estructurado según su función social, política, religiosa o económica) constituyen también una clara representación del poder imperial.

El retrato es un género muy cultivado en el arte romano y su evolución traduce el rango social y ejemplariza la transformación del concepto de poder del Imperio. El origen republicano del retrato realista de los patricios romanos (basado en los moldes de cera de los rostros de los familiares fallecidos) ha quedado atestiguado en los textos de Plinio y también del griego Polibio, quien señala la costumbre de realizar máscaras mortuorias como exclusiva de Roma. Ya en los siglos III y II a.C., los generales romanos que gobernaban en la Grecia asiática adoptaron la costumbre del retrato al modo de Alejandro y de los diadocos.

En realidad, los retratos dejaron pronto de ser simples imágenes de los familiares, para adquirir una función sociopolítica, destacando las representaciones de importantes personajes públicos, como Catón, Pompeyo o Marco Antonio y, por supuesto, César.

Al igual que ocurría con la arquitectura pública, la imagen del emperador simbolizaba, cada vez con mayor fuerza, Roma y el Estado.

Dentro de este contexto, es fácil por lo tanto comprender la proliferación de los retratos y su evolución estilística.

La iconografía triunfal tuvo otro riquísimo campo de expresión en el relieve histórico, sin duda, otra de las grandes creaciones imperiales. El relieve histórico se empleó constantemente en la iconografía triunfal romana para conmemorar o rememorar algún acontecimiento triunfal. Hay bellísimos ejemplos, como la columna de Trajano o la serie de arcos conmemorativos, entre los que destacan el de Galerio en Salónica o el de Constantino en Roma.

Desde un punto de vista estilístico, la evolución de las formas clásicas tuvo lugar paralelamente a los cambios sociopolíticos de Roma. La crisis del siglo III propició la disgregación de las formas helenísticas. Por último, cabe mencionar las grandes obras áulicas, reflejo de un arte profano, no político, llevado a cabo por la familia imperial o la aristocracia (sobre todo en el Bajo Imperio) y que consistía en la construcción de bellas mansiones y la producción de una rica ornamentación realizada por lo general a base de espléndidas series de mosaicos. Estas manifestaciones artísticas deben interpretarse como el último canto del cisne, sobre todo en Occidente.

Por su parte, la antigua Bizancio, capital del denominado reino romano de Oriente, heredaría y continuaría su romanidad tradicional. Es por ese motivo que resulta muy difícil señalar el momento en que se inicia y desarrolla el llamado tradicionalmente arte bizantino.

Las primeras manifestaciones artísticas del cristianismo

Una nueva iconografía La Maiestas Domini

La presencia del cristianismo y de los pueblos germánicos en la historia romana otorga un carácter peculiar a todas las manifestaciones artísticas de la baja romanidad y también de los siguientes siglos.

El fenómeno de cambio y transformación puede interpretarse como un momento de decadencia y de disolución del llamado clasicismo académico, para dar paso a fórmulas más populares, menos correctas formalmente, pero que presentan en cambio una mayor intencionalidad expresiva y simbólica.

Por otra parte, existe en la actualidad la preocupación de valorar por se este momento. Evidentemente se trata de una etapa de crisis que se ha definido como una época incierta. En ella se forjaron todos los elementos que iba a continuar la romanidad.

Es interesante que, en cierta manera, se haya presentado al cristianismo como un elemento que

propició la descomposición política de Roma. Fue además la única herencia clara de esta romanidad en tiempos posteriores. Puede pues decirse que inspiró la casi totalidad de las manifestaciones artísticas de la Edad Media y Moderna.

El cristianismo y la presencia de los pueblos germánicos fueron los dos hechos fundamentales que transformaron esta etapa final del mundo antiguo. El abandono de las fórmulas clásicas y helenísticas, con su elegancia formal, su corrección anatómica y su naturalismo espontáneo, no se debió a la presencia de los pueblos germánicos ni a la afirmación de la ética cristiana. Este fenómeno es anterior y debe interpretarse como una consecuencia de los cambios políticos fundamentales.

El camino hacia el arte medieval en los últimos años del Imperio Romano

Los visigodos

La presencia de los pueblos germánicos en el Imperio y sus asentamientos permanentes, origen de las nacionalidades medievales, fueron uno de los últimos elementos disgregadores de Roma,

especialmente del Imperio Romano de Occidente, ya que Bizancio fue en realidad la continuidad del Imperio Romano de Oriente.

Durante su larga peregrinatio hasta el occidente romano los pueblos germánicos, debido a su nomadismo, únicamente aportaron un arte mobiliario (adornos personales), que han sido hallados por lo general en tumbas. Este arte posee una gran personalidad no exenta de influencias romanas y bizantinas.

Durante sus asentamientos, que fueron el origen de los reinos francos de las Galias y de los visigodos de Hispania y ostrogodos de Italia, los pueblos germánicos adoptaron modelos arquitectónicos y ornamentos escultóricos propios del arte romano cristiano de los países que ocuparon.

En el caso de los ostrogodos, la identificación con el mundo tardorromano cristiano es completa. No en vano Teodorico se educó en la corte de Bizancio, en un ambiente cultural e histórico totalmente romano que quiso que perdurase en Ravena.

En otros casos, la estabilidad política que mostraron algunos de estos pueblos, como los galos burgundios y los visigodos, sentaría las bases de importantes reinos medievales.

En las Galias, las manifestaciones plásticas y artísticas siguieron una evolución casi lineal desde la baja romanidad hasta el mundo prerrománico carolingio y su heredero otoniano. No hubo por tanto cambios históricos ni baches sociales que

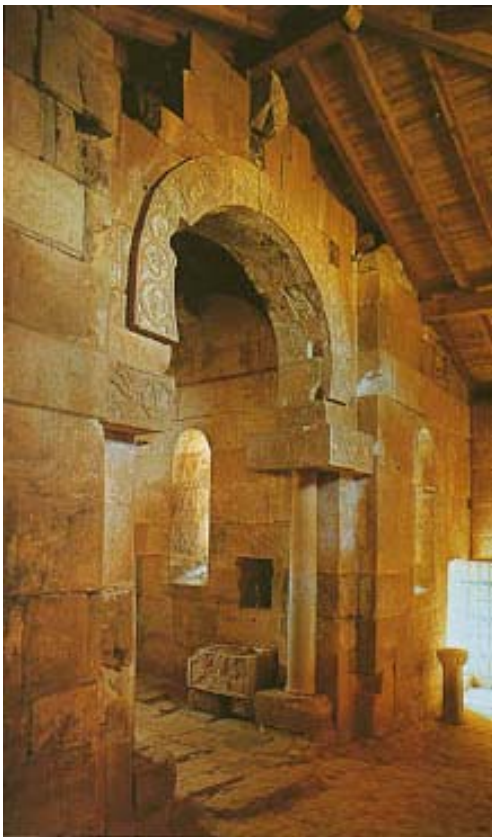
truncasen el camino hacia las estructuras medievales.

El ejemplo más claro de este proceso casi lineal se puede observar cuando se contempla la escultura funeraria de los sarcófagos figurados. El arte es cada vez más «medieval», es decir, menos clásico en el sentido académico. En arquitectura y en escultura ornamental, y sobre todo en los capiteles, se puede también seguir el proceso de transformación de obras anteriores hasta la concreción de un estilo propio, del que no es ajeno el amplio y rico horizonte de la sociedad aristócrata agraria romana y del arte de sus villae, tan abundantes y ricas, especialmente en Aquitania. Esta línea evolutiva continua hace muchas veces difícil señalar en la plástica las fronteras entre los elementos artísticos tardorromanos cristianos y el arte merovingio inicial.

Los visigodos

Los visigodos crearon fórmulas peculiares en la vieja Hispania romana de la península Ibérica. La existencia de una corte de patrón bizantino en Toledo originó formas plásticas particulares que habrían tenido un gran futuro si el reino no hubiese terminado en manos musulmanas. Al contrario de la Galia, el mundo medieval hispánico tuvo que buscar nuevos horizontes artísticos una vez truncada la evolución de sus bellas y originales obras de tiempos visigodos, que deben interpretarse como el último reflejo de una romanidad o de un clasicismo que agonizaba. El arte visigótico se diluyó pues poco

a poco en un complejo y diverso mundo prerrománico compuesto por áreas geográficas y políticas diversas, como la asturiana y su continuidad leonesa o la pirenaico-levantina de la marca carolingia. Mientras, el arte califal de al-Andalus creaba sus propias fórmulas utilizando, evidentemente, elementos orientales (árabes y bizantinos) y el viejo sustrato romano-visigodo hispánico cada vez más diluido.



Interior del santuario de Santa María de Quintanilla de las Viñas, en Burgos

El mundo egeo

Las islas Cícladas

El mar Egeo está constituido por un conjunto de pequeñas islas dispersas entre las costas de Asia Menor y Grecia. A partir del IV milenio a.C. se desarrolla en toda la zona una cultura análoga que se transmite de costa a costa.

El mar Egeo actúa, sin duda, como vínculo y transmisor de importantes innovaciones técnicas, es el crisol de un rico humus creado con la aportación cultural de diferentes pueblos.

Cabe mencionar, por ejemplo, el inicio de la metalurgia del bronce en la península de Anatolia, que se difundiría hacia el área Mediterránea durante el III milenio a.C. Esta cultura de rasgos comunes se inicia en las Cícladas, islas situadas al sudeste de Grecia.

Posteriormente, hubo dos focos culturales: la isla de Creta (entre los milenios III y II a.C.) y Micenas, en la península del Peloponeso (en el II milenio a.C.).

Las islas Cícladas

El archipiélago de las islas Cícladas presenta una situación estratégica que sirve de puente entre Asia Menor, las costas griegas y la isla de Creta. En las

islas centrales (Siros, Naxos, Paros y Melos) se desarrolló desde el IV milenio a.C. una cultura insular, vinculada al tráfico comercial intercontinental. Se comerciaba con materias abundantes en las islas como el cobre, el plomo, la obsidiana, la plata, el oro y, sobre todo, el mármol. Por otra parte, la práctica de la agricultura se vinculaba además con creencias relacionadas con el culto de la Tierra Madre y la fertilidad. Deben relacionarse con estos ritos unas figuras de bulto redondo y tamaño reducido, que no alcanzan más de 30 centímetros. Estas figurillas estaban talladas en mármol y eran representaciones de cuerpos femeninos desnudos. Las figuras-ídolos proliferaron a lo largo del III milenio a.C. en todo el Egeo. Se han hallado numerosos ejemplares en cistas funerarias. Sus formas se han simplificado en volúmenes abstractos, sin plasmar en ellos rasgos individuales. Las figuras parecen, por tanto, inscritas en esquemas geométricos triangulares, ovoides y cónicos. La cabeza ovalada descansa sobre un cuello cilíndrico largo. La boca y los ojos se eliminan o se marcan someramente con incisiones o en bajorrelieve y el único volumen que se inserta en el rostro es la nariz, que tiene una forma troncopiramidal. Las superficies están cuidadosamente pulimentadas, hecho que propicia el que estas figuras presenten una marcada redondez. Los modelos no son variados y se pueden distinguir varios tipos en función de su posición, que puede ser de pie o sedente. En las figuras de pie, el tronco tiene forma trapezoidal, con la cadera ancha y los pechos marcados. Sobre el tronco se cruzan unos brazos delgados, pegados al cuerpo. Manos y

pies se eliminan o se reducen a meros apéndices. Entre las figurillas sedentes destaca la de un arpista. En esta figura las extremidades están despegadas del tronco, creando espacios vacíos sin masa pétreo que los una. En otras ocasiones las figuras llevan un niño en brazos. Hay, además, otro tipo de figurillas en las que la reducción de formas se ha extremado hasta tal punto que se ha eliminado la cabeza y las extremidades inferiores, dejando la figura reducida al tronco y al cuello.



El tañedor de lira (Museo Arqueológico Nacional, Atenas)

La cultura minoica

Hacia el II milenio a.C., durante los inicios del Bronce medio y coincidiendo con las primeras migraciones indoeuropeas, se desarrollaron en el extremo oriental del Mediterráneo, en la isla de Creta, una cultura y un arte extremadamente originales.

Desde fines del III milenio a.C. el determinismo insular de Creta favoreció e impulsó un contacto permanente con las restantes culturas del mar Egeo, del Adriático y, en general, del Mediterráneo. Por tratarse de una encrucijada de caminos, Creta se convirtió en una escala obligatoria para los navegantes y los comerciantes que viajaban desde el Próximo Oriente en dirección a Occidente para conseguir metales. Creta es también el último eslabón del complejo mosaico que constituyen las islas del mar Egeo. De sus puertos partían barcos hacia las costas de la península de Anatolia, Siria, Fenicia, Palestina, islas Jónicas y sur de Italia. También mantuvo, permanentemente, intercambios comerciales con Egipto y Mesopotamia. Por su situación geográfica Creta fue el punto de contacto de tres continentes: Asia, Europa y África. Ello le permitió convertirse en el centro de la cultura mediterránea.

Desde el V milenio a.C. hubo en esta isla una civilización agrícola de tipo neolítico, cuya sociedad era matriarcal. Su religión estaba vinculada al culto de la Tierra Madre. En el desarrollo de la cultura cretense confluyeron dos elementos innovadores: el metal y la navegación, que configuraron una mentalidad original y una nueva actitud respecto al arte. La metalurgia llegó a la isla con la introducción

del bronce, a mediados del III milenio a.C. En esta isla la metalurgia se aplicó a un trabajo más propio de orfebrería que del dominio del metal, pues se utilizó la técnica del damasquinado y la filigrana.

No hay duda de que los pueblos marineros viven en contacto permanente con otros centros culturales. A diferencia de las civilizaciones agrícolas, alejadas de la costa, que mantienen debido a ello un mayor apego a las tradiciones, las poblaciones litorales llevan a cabo constantes contactos con los pueblos vecinos, por lo que su propia cultura se enriquece con permanentes aportaciones foráneas. Esto es, precisamente, lo que ocurrió en Creta. En efecto, los habitantes de esta isla mantuvieron un continuado contacto cultural y comercial con Egipto durante la XVIII dinastía (siglos XVI-XIV a.C.), por lo que artísticamente Creta debe vincularse a la llamada civilización del Nilo.

El arte desarrollado en Creta supo captar la esencia de las imágenes egipcias y utilizó códigos idénticos, pero les añadió el movimiento. Egipto, por su parte, se mantuvo siempre más apegado a su propia tradición, mientras que Creta evolucionó, desvinculándose de los arcaísmos ancestrales. El arte cretense es un arte vital, que descarta el simbolismo y que introduce un concepto nuevo: la búsqueda del placer a través de la contemplación de las formas.

Los repertorios temáticos que utiliza el arte cretense son recurrentes, debido, sobre todo, al uso continuo de formas onduladas, como la espiral, motivo formal que, procedente del centro de Europa, de la región

del Danubio, llegó a Creta a través de las islas Cícladas. Otros temas proceden de la estilización de formas naturales, marinas y también vegetales.

Arquitectura palaciega minoica

De la primera etapa de la cultura cretense, durante el III milenio a.C. (Minoico antiguo), apenas se han hallado restos arquitectónicos. Al iniciarse el II milenio a.C., comenzó una nueva etapa, el Minoico medio, con construcciones de grandes palacios que ponen de manifiesto la existencia de verdaderos centros de poder económico y social, así como el inicio de una organización estatal. Fue la etapa de máximo esplendor cultural de la isla, momento en que ésta adquiere un papel protagonista en el mar Egeo a lo largo de medio milenio, debido al desarrollo de la talasocracia. Los primeros palacios fueron destruidos, posiblemente como consecuencia de movimientos sísmicos. Alrededor del año 1700 a.C. (Minoico reciente) se vuelve a edificar sobre las ruinas de los palacios anteriores, reconstruyendo las estructuras y ampliándolas con nuevos edificios.

Los palacios funcionaban como centros de poder independientes, que ejercían jurisdicción sobre un área de la isla. Eran el núcleo de la ciudad y servían como vivienda de los soberanos.

Al mismo tiempo eran los centros de culto religioso y de celebración de rituales. Las ciudades se construían a su alrededor, formando una amplia y compleja red urbana. Algunos de los palacios más importantes se concentran en la zona

centrooriental, Cnosos y Malia, en el norte; Hagia Triada y Phaistos, en el sur, y Zákros, en el este.

Las tipologías palaciegas no siguen un modelo único. Se construyen sobre pequeñas elevaciones de tierra, sin murallas de protección. Se integran pues en el paisaje en módulos dispersos y escalonados, que se adaptan a las irregularidades del terreno. Las dimensiones de los palacios se ajustan a las necesidades de la vida cotidiana. No se trata, por lo tanto, de construcciones diseñadas y pensadas para impresionar al visitante. Los edificios se agrupan alrededor de un gran patio y se alzan en varios pisos, sobre gruesos muros de mampostería o sillería. Entre los pisos se intercalan columnas troncopiramidales de madera estucada. En la planta baja y los sótanos hay salas para el almacenamiento de las cosechas. El grano y los productos agrícolas se depositaban en vasijas de cerámica, que reciben el nombre de pithoi. Muchas de las estancias tenían una gran importancia, ya que el palacio era el centro de control y redistribución del excedente agrícola.

La planta del edificio responde a la constante incorporación de espacios nuevos, según las necesidades del momento. Como consecuencia de ello, la estructura resultante no es racional, de modo que se produce la sensación de que se trata de un espacio laberíntico y enrevesado en el que se suceden estancias con escalinatas, corredores interiores y habitaciones. Los pasadizos no tienen continuidad y, en ocasiones, están acodados en numerosos tramos de su recorrido, por lo que resulta difícil orientarse por ellos.

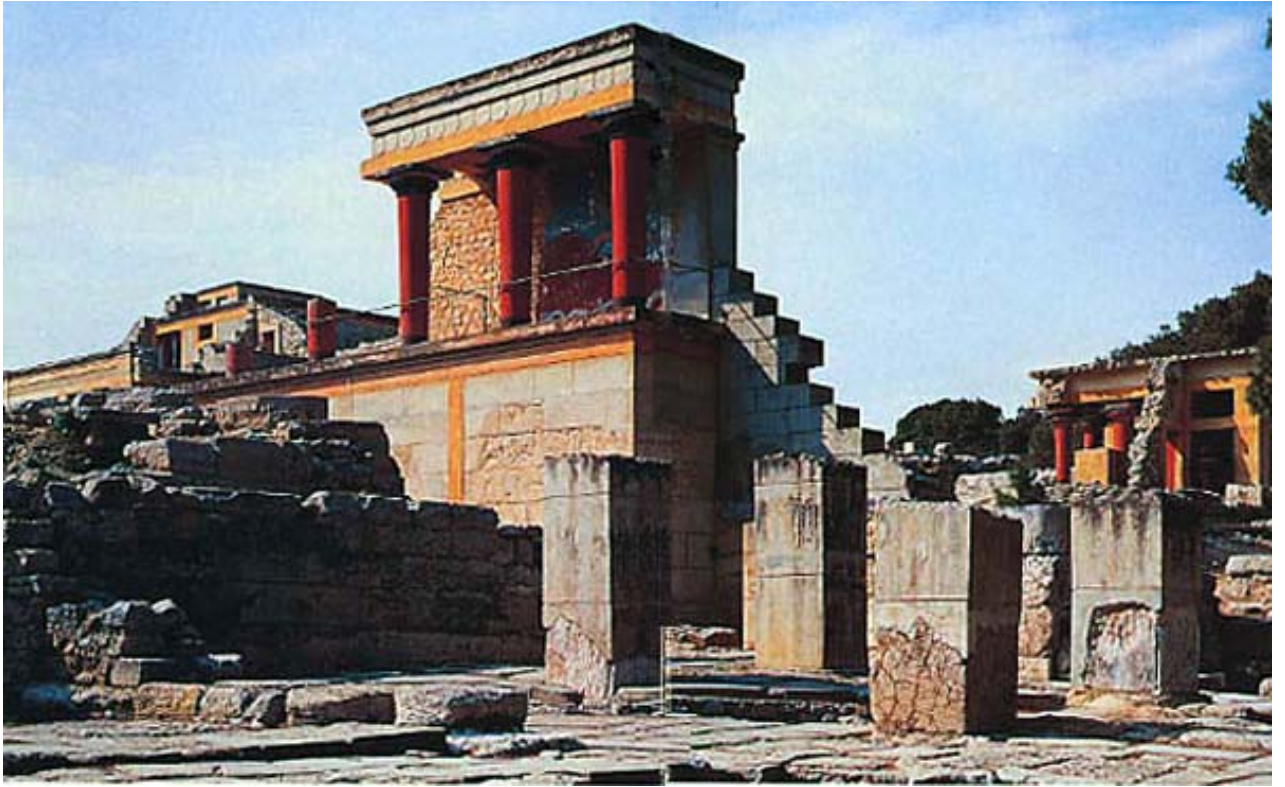
El palacio de Cnosos

Situado en una colina en el norte de la isla, el palacio de Cnosos es el que presenta mayores dimensiones. Su construcción se atribuyó al rey Minos. La denominación «Minos» fue además el título dinástico de los soberanos de Creta y su emblema era la cornamenta de toro, cuya simbología es múltiple e incierta. La forma de los cuernos se interpreta como la divinidad solar, masculina, o la media luna creciente, diosa femenina.

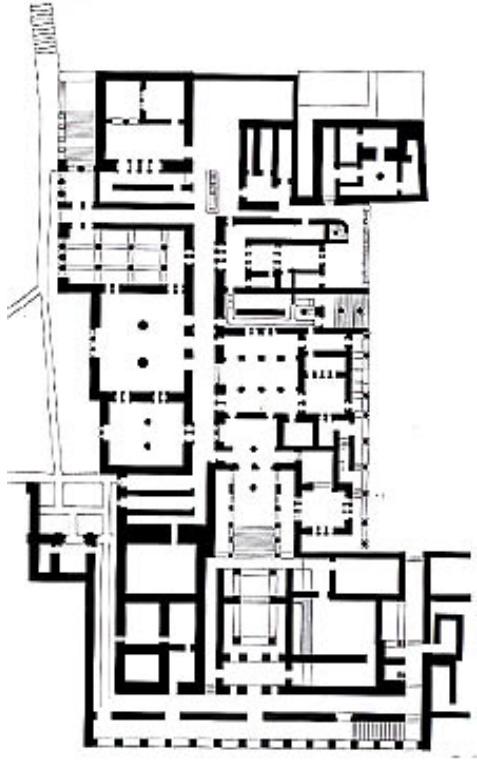
El palacio es un complejo organizado alrededor de un patio central que divide la planta en dos zonas bien diferenciadas. En el ala oeste se sitúa la zona pública, con salas de recepción, almacenes y habitaciones para el culto. En el ala este se localiza la zona privada, donde residían el rey y los dignatarios. Las estancias se distribuyen en varios pisos comunicados por escaleras. Los pisos superiores se sostienen mediante columnas troncocónicas de madera estucada, que se estrechan en la base. Los fustes son lisos, pintados en rojo, y el capitel es cilíndrico y de color negro. Algunas estancias principales están precedidas por propileos (vestíbulos columnados) y escalinatas. El aspecto exterior del conjunto es sobrio, en contraste con el interior, donde a la policromía de las columnas hay que añadir los frescos murales, de vivas tonalidades.

La entrada al recinto, desde el oeste, está precedida por un gran patio con propileo, a través del cual se

accede a un largo corredor que se prolonga hasta llegar a otro propileo, donde se inicia una escalinata de acceso al primer piso. Una antecámara precede al salón del trono, que presenta un banco adosado a lo largo de todas las paredes y un trono de alabastro. Hay también un pequeño santuario con una fachada columnada en tres módulos y decorada con la cornamenta sagrada. Completan el ala los almacenes, situados tras las salas oficiales, con numerosas habitaciones estrechas, dispuestas en paralelo. En el piso superior se prolonga la zona oficial con salas nobles y fachadas que dan al patio. El ala este del palacio consta de módulos escalonados que se adaptan a los desniveles del terreno. Este gran conjunto palaciego contaba, además, con un teatro, del que quedan las escalinatas, y con casas señoriales dispersas en los alrededores.



Acceso norte de Cnosos



Planta del sector occidental del palacio de Cnosos

La pintura mural cretense

Representaciones animales: peces, delfines y pulpos

Figuras humanas

Figuras votivas de sacerdotisas

La pintura mural decoraba el interior de palacios y casas señoriales. Se puede contemplar a partir de los fragmentos que se encuentran en los llamados palacios nuevos, construidos en su mayoría entre

los siglos XVI y XV a.C. Se trata de frescos cuya finalidad es puramente ornamental. Muchos de ellos estaban pintados sobre un bajorrelieve de estuco que realzaba las figuras. En la decoración de los techos el estuco componía motivos abstractos en espirales y rosetones.

En las primeras pinturas los temas son de tipo naturalista. Suelen ser representaciones de animales o motivos vegetales y expresan una exaltación gozosa de la naturaleza. Posteriormente, en el siglo XV a.C., la figura humana es la protagonista absoluta de las escenas. Este cambio indica modificaciones en el ámbito social y religioso, en el que la atención se centra en el hombre. Se plasman escenas de carácter lúdico que representan juegos (tauromaquia), danzas o paseos, como la pintura conocida como El príncipe de los lirios (Cnosos), obra que presenta una delicadeza extrema. También en las escenas de carácter religioso, como las procesiones rituales, las figuras caminan con un aire severo, que no anula la gracia intrínseca de los cuerpos, tal como se aprecia en una de las más significativas del palacio de Cnosos. Esta procesión comprende una larguísima hilera de figuras humanas de tamaño natural dispuestas en dos registros. La pintura cretense está dotada de una gracia que expresa la vitalidad del hombre y el interés por la plasmación del movimiento. Las líneas onduladas y las espirales son motivos que se repiten constantemente y que se trasladan a la representación animal y humana. Los pétalos de las flores o los cabellos adquieren formas sinuosas. Las composiciones son muy libres, sin preocupación por

la simetría o el orden geométrico. Tampoco hay interés por representar espacios ilusorios, y el fondo no es significativo. Las tintas planas se aplican en una gama restringida de colores, con predominio del rojo y el azul. Los colores como el amarillo y el verde se utilizan menos. Los tonos rosáceos y los grises no son habituales.

Representaciones animales: peces, delfines y pulpos

En el arte cretense se pintan escenas en las que los animales adquieren un protagonismo hasta entonces desconocido. Ello presupone, además, una minuciosa observación de la naturaleza. Se introducen también temas marinos inusuales (peces, delfines, pulpos, etc.) y en los frescos del palacio de Cnosos se añade fantasía a las figuras representadas. Ello puede apreciarse en *Los delfines*, cuyo cuerpo está recorrido por unas franjas anaranjadas, o en el fresco *Las perdices*, donde se han pintado círculos abstractos en el fondo. Otros animales parecen reales, ya que fueron plasmados con gran verosimilitud. Así, leones, ciervos o aves presentan una gran libertad de ejecución en el trazo y en el color, mostrando un predominio del movimiento y de los momentos de acción. La aplicación del color, sin fidelidad al modelo real, proporciona figuras que parecen transportadas desde un mundo de fábula, como los monos azules. Otros animales fantásticos como los grifos se someten a una estilización que elimina cualquier connotación agresiva y los convierte en

figuras decorativas, como las que rodean las paredes del Salón del Trono en Cnosos.

Figuras humanas

Para la representación de la figura humana se utilizan las mismas convenciones que en Egipto. Se alterna, pues, el perfil y la frontalidad y se diferencia el color de la piel por géneros. Así, se utiliza el blanco o amarillo pálido para las mujeres y el rojo oscuro para los hombres. La figura cretense adquiere corporeidad y viveza plasmando rostros de perfil, enormes ojos de frente y largos cabellos con tirabuzones en ambos sexos. No hay diferencia de tamaño que indique jerarquía social y todas las figuras tienen dimensiones similares. El cuerpo humano se estiliza y se adapta para que represente gestos y movimientos inverosímiles. Se dota, por lo tanto, a la figura de gran dinamismo. En la escena de tauromaquia del palacio de Cnosos, se reproducen cuerpos jóvenes y atléticos, acróbatas que se contorsionan hasta lograr posiciones de una plasticidad asombrosa.

Como consecuencia de la estilización decorativa, la ausencia de degradación tonal se presta al reflejo del detalle minucioso en los estampados de la indumentaria, que se reproducen fielmente. Ello se aprecia en las Damas de azul (h. 1500 a.C., Museo de Candía, Creta), en el que tres figuras femeninas, ricamente vestidas, contemplan un espectáculo.

Figuras votivas de sacerdotisas

A lo largo del Minoico medio se producen las mejores piezas escultóricas, entre ellas las características figuras votivas de sacerdotisas en bronce, marfil o arcilla, que miden unos 25 centímetros.

Representan a las sacerdotisas como portadoras de serpientes (animal relacionado con el culto de la diosa madre) enroscadas en los brazos o en las manos. Las figuras se presentan ataviadas con largas faldas, chaquetillas cortas que dejan los pechos descubiertos, un fajín de varias vueltas alrededor del talle y un birrete en la cabeza.

Destacan también los recipientes en forma de cabeza de toro. Hallados en el palacio de Cnosos, entre ellos, cabe mencionar un ejemplar en esteatita negra con incrustaciones de concha y cuernos cubiertos de chapa de oro. Esta escultura ofrece un delicado contraste entre el fino pulido de la piedra y las incisiones que reproducen el pelaje. Los ojos de vidrio acentúan aún más el realismo.



Diosa de la serpiente (Museo de Heraklion, Creta, Grecia)



Fragmento del fresco de las *Damas de Azul* (Museo de Heraklion, Creta, Grecia)

La cerámica cretense

La cerámica cretense es una manifestación artística habitual a partir del Minoico medio (inicios del II milenio a.C.), época en la que predomina la ornamentación abstracta.

La cerámica más característica es la de Camarés con un amplio repertorio de formas y vasijas de finas paredes con cuello estrecho y pico. La ornamentación es de tonos claros sobre un fondo oscuro y predominan los motivos lineales curvilíneos y las naturalezas estilizadas, ocupando toda la superficie.

Posteriormente, en el período de transición hacia el Minoico reciente (mediados del II milenio a.C.), la representación tiende hacia un naturalismo con motivos florales. También se reproducen animales marinos, sobre todo, pulpos, con largos y sinuosos tentáculos. Durante esta etapa se desarrolla también el denominado estilo de palacio, que muestra un fuerte contraste entre fondos claros y motivos en tonos oscuros.

La cultura micénica

Al final del II milenio a.C., pueblos indoeuropeos, jonios y aqueos, se instalaron en la Grecia central y meridional, iniciando una etapa de sincretismo cultural que daría lugar a la civilización micénica.

Hasta mediados del siglo XV a.C., Grecia y las islas estuvieron sujetas a los monarcas de Creta que les imponían el pago de tributos, pero, una vez estuvieron organizados los reinos aqueos, se produjo el dominio de Micenas sobre Creta. Finalizó así la talasocracia cretense. Sin rival en el Egeo, Micenas vivió su época de máximo esplendor, entre los siglos XV y XII a.C. y constituyó un verdadero imperio sobre Macedonia, Beocia, Tesalia, las islas Jónicas, la costa asiática del Egeo, las islas Cícladas y Chipre. Su impronta comercial llegó hasta las costas de Sicilia e Italia.

La fortificación de las ciudades micénicas

La civilización micénica estaba formada por numerosos reinos independientes, organizados alrededor de un palacio o ciudadela fortificada.

Los reinos más poderosos se encontraban en el Peloponeso: Micenas, Tirinto, Argos. Otros núcleos eran Tebas, Orcómeno y Gla, situados más al norte, en Beocia, y Pilos, en el sur.

Las ciudades micénicas estaban localizadas estratégicamente en zonas elevadas para controlar posibles incursiones bélicas. Rodeadas de grandes murallas y construidas con bloques pétreos gigantescos, fueron núcleos inexpugnables. En el interior de la muralla, en la zona más elevada, se emplazaban los edificios públicos y sagrados. En la parte baja se distribuían las viviendas.

La ciudad de Micenas se alza sobre una colina no muy lejos del mar, dominando la llanura de Argos. Está rodeada por una doble muralla monumental con un perímetro irregular de 350 metros. Los restos arqueológicos pertenecen, en su mayoría, al siglo XIII a.C., segunda etapa constructiva de la ciudad. Un bastión protege la puerta principal de acceso, que tiene una estructura adintelada con enormes bloques de piedra. En el arquitrabe se encuentra un relieve de forma triangular en piedra gris, con la representación de dos leones rampantes, flanqueando una columna sagrada de fuste troncocónico, de tradición minoica. Las figuras sobresalen del fondo, casi en bulto redondo. Faltan las cabezas de los leones que, con toda probabilidad, debían estar de frente para cumplir su misión de guardianes protectores del recinto. La ciudad se distribuye desde la parte baja de la muralla, donde estaban situados los almacenes y algunas casas. En una de las laderas se hallaban las tumbas de los reyes y algunos templos. En la zona más elevada de la colina se situaba el palacio, accesible desde amplias escalinatas.

Tirinto fue una fortaleza con residencia real. Se construyó sobre una plataforma de roca natural y se erigieron murallas de grandes bloques pétreos sin labrar. El interior de la ciudadela es accesible a través de una rampa que conduce a un pasadizo cercado por muros. Este recorrido finaliza en un patio abierto con pórticos a ambos lados.



Puerta de los Leones, acceso a Micenas (Grecia)

Los palacios micénicos

La estructura de los palacios micénicos se organiza por lo general alrededor de patios abiertos, siguiendo el modelo minoico, aunque situados en el interior de ciudadelas fuertemente amuralladas y con una estructura que sigue un eje longitudinal a partir del cual se sitúan las diferentes estancias.

La sala principal es el mégaron (edificio del que se deriva la planta del templo griego), que contaba con una sala rectangular con hogar de fuego central y salida de humo sostenida por columnas. A esta estructura se le incorporaron propileos y patios

porticados de tradición minoica y oriental, dando así lugar al típico palacio micénico.

El palacio más completo es el de Néstor, en el Peloponeso, construido sobre la cima de una colina próxima al mar, en la bahía de Pilos. La entrada está presidida por un propileo de doble pórtico, que da paso a un patio abierto. Siguiendo el eje longitudinal del patio, en el otro extremo, un pórtico permite acceder a un vestíbulo que precede al mégaron, utilizado como salón del trono, con un sitial en uno de los laterales. En el piso inferior estaban los almacenes y las zonas de servicio.

En el piso superior se situaban las estancias reales. En el ala derecha del patio otro pórtico da acceso a un conjunto de estancias consideradas los aposentos de la reina. Entre ellas se incluía un tocador y un baño.

Arquitectura funeraria micénica

El Tesoro de Atreo

Las construcciones funerarias fueron muy importantes en la cultura micénica. Se conservan restos desde el período Micénico antiguo (1600-1550 a.C.), que permiten distinguir tres tipos diferentes, tumbas de fosa, tholoi y larnax, que se utilizaron simultáneamente. Las tumbas de fosa halladas en Micenas se situaban en un principio en las afueras de la ciudad. Sin embargo, más tarde, con la ampliación del recinto urbano quedaron incorporadas dentro de las murallas. Eran pozos excavados en el suelo, a gran profundidad, y

recubiertos con muros de mampostería. En el exterior (y para indicar el lugar donde se encontraba la tumba) se clavaban estelas pétreas en el suelo con un pequeño murete alrededor. Los fastuosos ajuares funerarios (armas, joyas, vasos), encontrados en el interior de estas estructuras funerarias, indican que las tumbas pertenecieron a príncipes micénicos. Los cuerpos estaban momificados y cubiertos de oro mediante máscaras y pectorales. Las sepulturas con cámara, llamadas tholoi, desplazaron a las tumbas de fosa y su uso fue habitual en el siglo XIV a.C. Estas construcciones se encontraron en las afueras de Micenas. La más significativa es la cámara del Tesoro de Atreo (siglo XIII a.C.).

El Tesoro de Atreo

Este tipo de enterramiento con cámara comprendía una sala circular (cubierta de una falsa bóveda), precedida de un pasadizo de acceso de unos 36 metros de longitud, llamado dromos. Los muros de esta cámara se alzan con sillares cuidadosamente trabajados, superpuestos en avance, lo que permite abovedar el espacio sin apoyo interno.

La planta tiene 14,60 metros de diámetro con una cúpula que presenta similares dimensiones. Desde la sala una puerta da paso a una pequeña cámara sepulcral. El interior de la cúpula estaba decorado con rosetas realizadas en bronce. En el exterior, el acceso tenía una fachada arquitrabada, decorada por semicolumnas de piedra roja y verde con relieves cubriendo los fustes.

Otro tipo de enterramiento, encontrado habitualmente en las afueras de la ciudad griega de Micenas, era el larnax, sarcófagos de cerámica de gran tamaño, decorados en la superficie externa con escenas referentes a los distintos rituales funerarios. Este tipo de tumbas fueron muy utilizadas en la última etapa de la llamada civilización micénica.

La pintura mural en Micenas

En los palacios de Micenas, Tirinto y Pilos, el pavimento y las paredes estaban decorados con frescos de colores muy llamativos, aplicados en tintas planas blancas, amarillas, rojas y azules. Los temas reproducen las conocidas escenas minoicas: procesiones de oferentes, escenas de tauromaquia, motivos vegetales y animales, ampliando el repertorio con escenas de acción y de lucha. Ello se aprecia en una escena del palacio de Néstor que reproduce a guerreros micénicos enfrentándose a bárbaros vestidos con pieles. Las figuras se distribuyen libremente por el espacio, sobre un fondo azul intenso. Los métodos de representación son los mismos que en Creta, aunque las figuras se tratan de un modo mucho más simplificado. Éstas son bastante inexpresivas, por el contrario se tiende a describir detalladamente los objetos (armas, carros, vestidos).

La cerámica micénica

La decoración cerámica también se basa en el anterior arte cretense. Se representan los mismos motivos marinos y abstractos, formando frisos de animales, flores y plantas.

Se introducen, así mismo, temas de tradición continental, tales como motivos geométricos y animales heráldicos. Se tiende a expresar el movimiento, pero las figuras representadas no gozan de la libertad que caracterizaba a la pintura cretense. Las figuras animales y vegetales se plasman siguiendo un orden concreto, repartiéndose equitativamente. Esta organización se aprecia en numerosos vasos de terracota en los que se representan pulpos.

Los tentáculos de estos animales se distribuyen en la cerámica micénica de forma ordenada, sin la libertad y naturalidad que mostraban los vasos cretenses con iguales motivos decorativos.

Las figuras humanas también se someten a una regularidad estricta, desfilando enmarcadas en frisos horizontales, como se aprecia en numerosas vasijas, entre ellas, la que es conocida como el Vaso de los Guerreros (siglo XII a.C.), que se conserva en el Museo Nacional de Atenas.

La orfebrería micénica

Las piezas de orfebrería micénica muestran una gran riqueza. Halladas, por lo general, en las tumbas, cabe mencionar las máscaras de oro,

realizadas con láminas martilleadas sobre un molde de madera o piedra. En ellas se intentaba plasmar los rasgos del difunto, por lo que suelen ser piezas únicas. Uno de los ejemplos más conocidos es la Máscara de Agamenón (siglo XVI a.C., Museo Nacional, Atenas). Otros objetos como recipientes de bronce, armas y objetos de ornamentación (collares, anillos o alfileres) completan el abundante y variado repertorio de los ajuares funerarios.



Máscara funeraria de Agamenón (Museo Arqueológico Nacional de Atenas)

Grecia: la plenitud del arte

La producción artística de la Grecia antigua tiene una importancia capital en la evolución de las artes plásticas. En efecto, la escultura griega fue capaz de crear réplicas exactas de la realidad, hasta alcanzar incluso la expresión del sentimiento, mientras que en el campo de la pintura se logró la representación del volumen y de la profundidad sobre superficies planas. En uno y otro caso se trata de innovaciones radicales, sin precedentes.

En el campo de la arquitectura, por el contrario, el cambio fue menos revolucionario, por lo menos en lo que se refiere a las técnicas constructivas y a los materiales, que son similares a los empleados en la arquitectura egipcia y en la del Próximo Oriente. Con todo, los constructores griegos supieron crear una tipología arquitectónica y unos sistemas ornamentales originales, que, reelaborados y transmitidos por el arte romano, han tenido una impronta decisiva en muchas de las creaciones de la arquitectura occidental posterior.

Este arte griego apenas tiene relación con las producciones materiales creadas en el mismo territorio durante la Edad del Bronce. En realidad, sus raíces se encuentran en la sociedad desarrollada en Grecia tras la caída de los estados micénicos, hacia 1200 a.C., que evolucionó lentamente hasta el siglo VIII a.C. La ausencia de fuentes escritas de este período ha dado pie a la denominación de «Edad Oscura», pero también es habitual referirse a sus distintas etapas por los nombres de las decoraciones más características de sus cerámicas: protogeométrico (1050-900 a.C.) y geométrico (siglos VIII-VII a.C.).

Las etapas del arte griego

Desde fines del siglo VIII a.C., el intenso contacto con el Próximo Oriente y Egipto originó una rápida evolución en el arte griego, que comenzó a adquirir unos caracteres propios e inconfundibles. Este período, llamado arcaico, se extiende hasta el final de la segunda guerra con los persas, en el 480 a.C., momento en que se inicia el período clásico del arte griego, que supone la cristalización de las tendencias aparecidas y desarrolladas en época arcaica. Aunque las ciudades griegas perdieron su independencia en 338 a.C. ante Filipo II de Macedonia, la conquista del Imperio Persa, realizada por Alejandro Magno, propició la extensión del arte helénico a unos territorios mucho más amplios e incrementó enormemente la demanda de producción artística. Con la muerte de Alejandro, acaecida en el año 323 a.C., se inició el llamado período helenístico, en el que la evolución del arte griego siguió caminos muy diversos.

El final del helenismo se sitúa, generalmente, en el año 30 a.C., con la incorporación al Imperio Romano del último de los reinos helenísticos: Egipto.

La arquitectura griega y la definición de los órdenes

Las construcciones en piedra

La arquitectura griega empleó una gran diversidad de materiales, de modo que una visión de la misma que sólo tuviera en cuenta la construcción en piedra (predominante, es cierto, en la gran arquitectura pública) no podría reflejar en modo alguno la realidad.

De hecho, la tierra, en forma de tapial y, sobre todo, de adobe crudo, fue ampliamente empleada en la arquitectura doméstica y militar, incluso ocasionalmente en edificios públicos de carácter civil y religioso.

Así mismo, la terracota tuvo un papel esencial en las techumbres, ya que los tejados estaban formados por tejas planas yuxtapuestas (las keramides), con las juntas cubiertas por otras tejas de sección semicircular o triangular (kalypteres). Sólo en edificios de gran prestigio estas tejas eran sustituidas por piezas de la misma forma talladas en mármol.

La madera, por otra parte, se utiliza en las cubiertas, dado que el uso de la bóveda y de la falsa bóveda no es frecuente. Este material es, además, el más corriente para los soportes verticales, sobre todo de la arquitectura doméstica. También se utiliza, a menudo, en los templos más antiguos y en otras construcciones públicas, en las que, sin embargo, tiende a ser rápidamente sustituida por la piedra. El uso del metal, por el contrario, es muy raro, aunque la existencia de vigas de hierro para reforzar los bloques líticos de los arquivoltas está bien documentada en los Propileos de la Acrópolis de Atenas y también en el templo de Zeus de

Agrigento. Así mismo, parece que en algunos casos se usaron tejas de bronce para cubrir construcciones circulares.

Las construcciones en piedra

Sin embargo, la arquitectura griega alcanza sus principales logros en los edificios construidos en piedra. Los constructores griegos supieron explotar las posibilidades estéticas de este material mediante el uso de una gran diversidad de aparejos y de paramentos. Así, junto al aparejo rectangular (el más corriente en la arquitectura pública civil y religiosa, pero bien representado así mismo en las murallas) se utilizó también el poligonal, característico de las construcciones militares, muros de contención y otras obras de ingeniería. Menos frecuente fue el aparejo trapezoidal, empleado en obras de diversa índole.

En cuanto a los paramentos, el pulimentado de las superficies (que tiende a eliminar todo efecto de clarooscuro e, incluso, a disimular las juntas entre los distintos bloques) es característico de los templos y otros edificios nobles. En las construcciones militares y en las utilitarias se prefieren, en general, las superficies apenas desbastadas, regularizadas más adelante en forma de almohadillado. Otros tratamientos, en forma de estriado o superficies rugosas, tienden también a obtener un efecto decorativo mediante el juego de luces y sombras.

Las técnicas constructivas griegas

Las cubiertas en falsa bóveda

En los muros de piedra los distintos bloques eran depositados en seco, sin ningún tipo de mortero y, en general, con ajuste perfecto. Cuando existían hiladas horizontales regulares (principalmente en aparejo rectangular o trapezoidal) este sistema de construcción implicaba la posibilidad de deslizamiento de los bloques pétreos, sobre todo en caso de movimientos de tierra. Para evitar este peligro, los constructores griegos emplearon grapas de madera o, más frecuentemente, metálicas, que aseguraban la unión vertical y horizontal de todos los componentes del edificio. En lo que se refiere a las cubiertas, es justificado afirmar que la arquitectura griega es esencialmente adintelada, ya que solamente hizo un uso muy limitado de otros sistemas, como la armadura, la falsa bóveda o la auténtica bóveda de cañón. En efecto, en la mayor parte de los edificios griegos la cubierta se apoya sobre un sistema de vigas inclinadas, cuya longitud raramente supera los 7 metros. Ciertamente, en algunos grandes templos, como el Partenón (Atenas), el de Hera en Selinunte (Sicilia) o el de Heracles en Agrigento (Sicilia), se llegó a cubrir con este sistema una luz de casi 12 metros, pero lo más frecuente es que la longitud de las vigas se sitúe entre 4 y 7 metros.

Sin duda cabe atribuir a este hecho la gran popularidad en el mundo griego de las construcciones de planta rectangular estrecha y alargada, especialmente los pórticos, mientras que son muy raros los edificios cubiertos con grandes

salas no compartimentadas. Cuando éstos existen, la cubierta se apoya, necesariamente, en un bosque de columnas. Se comprende, pues, que en general el énfasis de la decoración recaiga en las fachadas.

En un sistema como el descrito, la dificultad constructiva esencial se plantea, como es lógico, en edificios de anchura superior a 7 metros (principalmente templos), en los que resulta imprescindible la existencia de soportes intermedios para sostener los tirantes.

Las cubiertas en falsa bóveda

Las cubiertas en falsa bóveda (obtenida por aproximación progresiva de hiladas a medida que se levanta el edificio) eran conocidas en Grecia desde el II milenio a.C.

En el mundo griego histórico este sistema se empleó, sobre todo, en las puertas de recintos amurallados y en construcciones subterráneas (especialmente tumbas y cisternas, en las que la humedad desaconsejaba el uso de cubiertas de madera), pero también se documenta en algunos edificios exentos, como la Tumba del León de Cnidos.

La sección interna de estas falsas bóvedas es variable y depende, en buena parte, de la luz a cubrir y la forma general del edificio. Cuando la primera es considerable, como en el edificio funerario antes mencionado, la altura debe incrementarse y la sección es casi parabólica o triangular.

El arco de dovelas y la auténtica bóveda aparecen en la arquitectura griega en un momento relativamente tardío, hacia el final del siglo IV a.C., muy posiblemente como consecuencia del contacto directo (propiciado por la conquista de Alejandro Magno) con Mesopotamia, donde el conocimiento del arco y la bóveda remonta al IV milenio a.C. El mundo helénico hizo un uso muy limitado de este sistema de cubierta, reducido sobre todo a las puertas de murallas y a edificios subterráneos, especialmente de carácter funerario.

El urbanismo griego

El núcleo de la ciudad: el ágora

Muchas de las ciudades griegas son el resultado de un crecimiento secular paulatino, orgánico y desordenado, pero la creación de nuevos núcleos urbanos en el Mediterráneo central y, después, en el mar Negro (como consecuencia de un amplio movimiento de colonización), propició el desarrollo de un sistema de trazado urbano coherente, de base geométrica, destinado a facilitar la repartición del suelo urbano. Este tipo de trazado está documentado ya desde la segunda mitad del siglo VII a.C., en Megara Hiblea (Sicilia). Este urbanismo ortogonal se caracteriza, sobre todo, por la existencia de un número reducido de vías principales, orientadas generalmente en dirección este-oeste, y de un número mucho mayor de calles secundarias de trazado perpendicular a las primeras. Ello daba lugar a la existencia de bloques de habitación de forma rectangular muy alargada.

En Megara Hiblea, el espacio para la gran plaza pública, el ágora, parece haber estado previsto desde el primer momento, lo que supone un cierto grado de planificación funcional. Sin embargo, no es hasta el siglo V a.C. cuando los arquitectos y urbanistas jónicos, principalmente Hipódamo de Mileto, desarrollan un urbanismo funcional en el que, junto con el trazado ortogonal, tiene un papel de primer orden la planificación de zonas. El mejor ejemplo es la propia ciudad de Mileto (Asia Menor), reconstruida después de su destrucción por los persas (490 a.C.). En esta ciudad se aprecia la existencia de tres zonas residenciales, separadas por dos sectores de construcciones públicas de carácter religioso, administrativo, civil y comercial, que, a su vez, se relacionan funcionalmente con los dos puertos de la urbe y con las vías que conducen al hinterland de la ciudad. Después del siglo V a.C., este urbanismo, plenamente maduro, se aplicará en las distintas nuevas fundaciones y, a raíz de las campañas de Alejandro Magno, se extenderá a los territorios orientales.

El núcleo de la ciudad: el ágora

Independientemente del tipo de trazado de la ciudad (ortogonal o irregular), el centro monumental de la misma, donde se concentra la mayor parte de edificios públicos religiosos y civiles, es la plaza pública, el ágora, corazón de la vida comunitaria. Sin embargo, cuando existe una acrópolis, es decir, una ciudad alta (originariamente lugar de refugio y sede del poder político), ésta

suele acoger también importantes santuarios vinculados a las divinidades locales.

El caso más evidente y conocido en este sentido es el de la ciudad de Atenas, pero podrían añadirse otros muchos, sobre todo en urbes antiguas como Argos o Corinto, en Grecia, e incluso en nuevas fundaciones, como Selinunte, en la isla de Sicilia.

La arquitectura religiosa griega: el templo

El templo es, sin duda, el más emblemático de los edificios creados por la arquitectura griega. Su función principal era albergar la estatua de la divinidad (y, en este sentido, constituía la «casa del dios»), pero, a diferencia de los templos cristianos o musulmanes, no era un lugar de congregación de los fieles. En realidad, los actos de culto se desarrollaban, sobre todo, fuera del templo, principalmente en el altar que se alzaba frente a la fachada principal del mismo, donde se realizaba el sacrificio de las víctimas. Se encontraba situado sobre un basamento elevado, de manera que también alcanzaba una escala monumental. El templo, por consiguiente, no es más que una parte del santuario, que en sentido estricto se reduce a una porción de terreno sagrado, delimitada a menudo con mojones o con un muro continuo. Con todo, y más allá de su significación estrictamente religiosa, el templo griego también constituyó a menudo el símbolo más evidente del poder y la riqueza de las ciudades.

De ahí que ya en época arcaica muchos de estos edificios adquiriesen una escala monumental e incluso, en algunos casos, tendieran al colosalismo propio de la arquitectura egipcia y oriental. A pesar de todo, siempre existieron templos de dimensiones modestas.

Estructura del templo griego y órdenes arquitectónicos

Independientemente de sus dimensiones, el templo griego es siempre un edificio de estructura simple, en la que el elemento fundamental es la naos, la sala donde se guardaba la estatua de la divinidad, precedida de un pórtico, o pronaos, que a menudo tiene su equivalente (aunque sin comunicación con la naos) en la parte posterior del templo u opistodomo (opisthodomos). Este conjunto, orientado hacia el este, se alzaba, normalmente, sobre un basamento de tres escalones (crepis o crepidoma), el último de los cuales constituye una plataforma para las columnas. Esta estructura básica puede complicarse mediante la existencia de columnatas en los dos lados cortos (templo anfipróstilo) o, en edificios de mayores dimensiones, en los cuatro costados (períptero), a veces con una doble hilada de columnas (díptero). En función del número de columnas existentes en los lados cortos los templos griegos son llamados tetrástilos (de cuatro columnas), hexástilos (los más corrientes, de seis columnas) u octástilos (de ocho). Sobre las columnatas había un entablamento, formado por un arquitrabe, un friso y, una cornisa. El aspecto de las columnas y de la parte superior del edificio permite

distinguir dos sistemas decorativos: el orden dórico, característico de la Grecia balcánica, Sicilia y Magna Grecia, y el orden jónico, que predominó en la Grecia del este.



Los órdenes arquitectónicos griegos (dórico, jónico y corintio)

Principales características del orden dórico

El orden dórico se caracteriza por la robustez de las columnas (su altura es sólo de cuatro a seis veces y media el diámetro de la base), que se apoyan

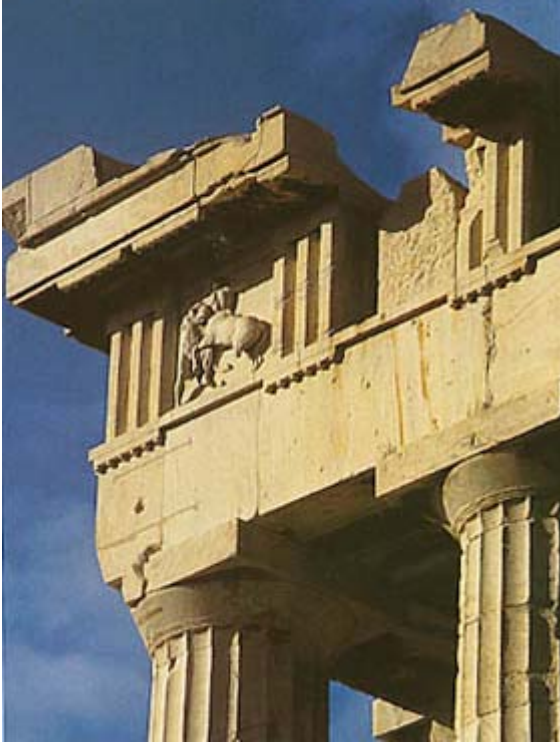
directamente sobre el estilóbato (plano de sustentación de las columnas de una columnata) y van decoradas con veinte estrías unidas a arista viva, además de tres surcos horizontales incisos cerca de su extremo superior. Estas columnas son de anchura ligeramente decreciente, de abajo arriba, y las aristas presentan una ligera curvatura convexa (éntasis) destinada a corregir una ilusión óptica, ya que un fuste absolutamente rectilíneo habría tenido un aspecto cóncavo. Los capiteles se componen de un elemento inferior en forma de almohadilla, llamado equino, al que se superpone el ábaco, una pieza cuadrangular baja. Por encima del ábaco viene el epistilo o arquitrabe, normalmente liso y terminado en un filete llamado tenia.

Sobre el epistilo se apoya el friso, cuya decoración está formada por una alternancia de dos elementos: los triglifos y las metopas.

Los triglifos son bloques más altos que anchos, decorados con tres bandas verticales lisas separadas por acanaladuras, que se colocaban sobre el centro de las columnas y de los intercolumnios. Éstos debían ocupar también, necesariamente, los cuatro ángulos del edificio, de manera que los de las fachadas estuvieran en contacto con los de los costados. Situada por debajo de la tenia, y en el espacio correspondiente a cada triglifo, existe una fina banda con seis clavijas, labradas en su cara inferior.

Los espacios que quedan libres entre los triglifos eran ocupados por las metopas, unas finas losas de piedra o de terracota que podían o no tener

decoración. Por encima del friso, finalmente, viene la cornisa, compuesta por un alerón horizontal y también por las últimas tejas de la cubierta, que descansan directamente sobre él.



Dos de las columnas dóricas del Partenón de Atenas

Principales características del orden jónico

El orden eólico

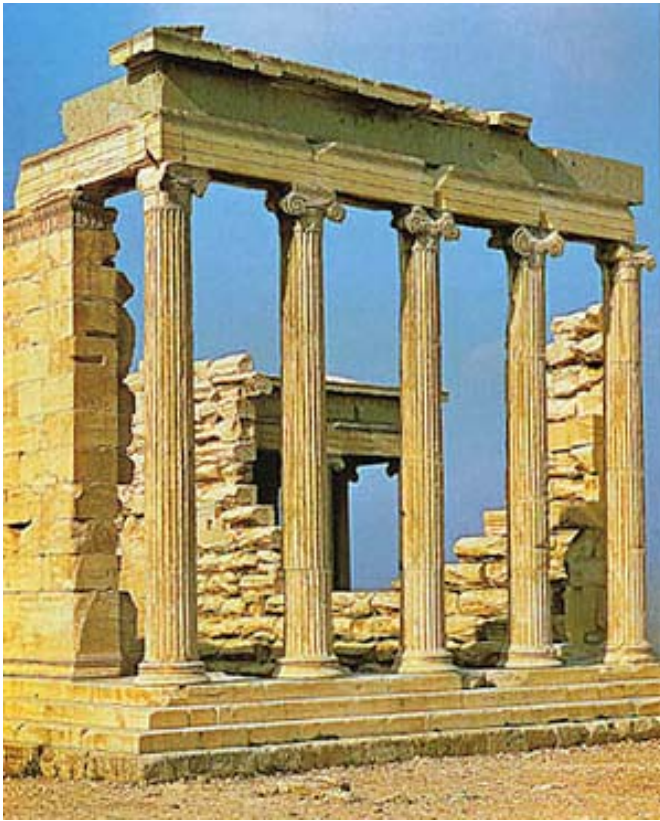
El orden jónico se caracteriza por su mayor riqueza ornamental y proporciones más esbeltas. Las columnas, cuya altura multiplica entre ocho y diez veces el diámetro de base, estaban decoradas con

veinticuatro estrías, separadas por finas superficies lisas y apoyadas sobre basas con molduras que, a su vez, descansan a menudo sobre un bloque paralelepípedo llamado plinto. Las columnas, que no suelen presentar éntasis, se terminan en la parte superior con una moldura convexa. El capitel jónico se compone de tres partes: una especie de equino, decorado generalmente con una composición de ovas y flechas, una almohadilla con dos volutas laterales, decoradas con un surco rehundido en espiral, y un ábaco cuadrado, de poca altura, ornamentado a menudo con ovas y flechas u otros motivos. El capitel jónico estaba concebido únicamente para una visión frontal (o posterior), lo que plantea un problema en las columnas de los ángulos. Ello se resuelve mediante la utilización en estos lugares de dos frentes de volutas en las dos caras externas del capitel. Por encima de los capiteles viene un epistilo liso, dividido en tres fajas horizontales progresivamente más salientes. Sobre el epistilo puede existir un friso, liso o con decoración esculpida, o bien un cuerpo de dentellones enmarcado por sendas fajas de ovas y flechas.

El orden eólico

El orden eólico, a menudo considerado como una variante primitiva del jónico, es en realidad un sistema independiente, aunque efectivamente comparte con el orden jónico un mismo origen oriental y la misma preocupación por el efecto decorativo. El capitel eólico se caracteriza por el uso de dos grandes volutas verticales que nacen de un anillo y están separadas por una palmeta. Su uso

como capitel de columna no rebasa el siglo VI a.C. y queda limitado a la región eolia.



Fachada del Erecteion con columnas jónicas

Principales características del orden corintio

El orden corintio, no es en realidad más que una variante del jónico, del que se diferencia por el uso de un capitel característico, decorado en la base con un anillo de hojas de acanto y en la parte superior con una palmeta central y sendas espirales en los ángulos.



Columnas de un templo de Corinto (Grecia) con capitéles del orden corintio

La decoración arquitectónica del templo griego

Independientemente del orden empleado, la cubierta a doble vertiente del templo griego comporta la existencia en las fachadas de sendos espacios triangulares, llamados frontones. En los edificios de orden dórico, éstos se ornamentaban con decoración esculpida. A veces, también se decoraban en los templos jónicos. En el orden

dórico, sin embargo, la decoración arquitectónica se dispone siempre en elementos que no desempeñan papel alguno en la construcción (el frontón y las metopas). El orden jónico integra, en cambio, la decoración en los elementos estructurales de la misma, como las columnas o el entablamento, hasta el punto de que las dos funciones pueden llegar a confundirse, por ejemplo cuando se utilizan figuras humanas (cariátides) como columnas. La decoración escultórica se completaba con las acróteras, figuras exentas humanas, animales o vegetales situadas en los tres ángulos de cada frontón. Por último, cabe recordar la utilización de decoración pintada, fundamentalmente en rojo y azul, para algunas zonas del entablamento (triglifos y diversas molduras) y como fondo para las composiciones escultóricas existentes en los frontones, frisos y metopas.

Origen y evolución de la arquitectura religiosa griega

Los templos del siglo VII a.C.

El origen del templo griego es una cuestión ampliamente debatida, sobre la que existe desde hace algunos años un volumen considerable de nueva documentación, proporcionada por la investigación arqueológica. Así, se ha podido comprobar la existencia, al menos desde el siglo X a.C., de prácticas rituales celebradas en el interior de las residencias de los caudillos de las pequeñas

comunidades de la época. Se trata de construcciones sencillas, de planta rectangular o absidal, realizadas a menudo con materiales ligeros y, a veces, rodeadas de un peristilo de columnas de madera. Con la decadencia de la institución monárquica y de la figura del caudillo como centro de la vida religiosa, se creó un tipo de edificio específico para el culto, que, como es natural, se habría inspirado en el modelo preexistente, pero aumentando en algunos casos sus dimensiones. El aspecto que pudieran tener estos edificios viene ilustrado por las reproducciones en terracota de carácter votivo halladas en algunos santuarios primitivos, como el de Hera en Perachora, cerca de Corinto (Grecia). Entre estos primeros templos del siglo VIII a.C. cabe destacar el del santuario de Hera en la isla de Samos. Se trata de una construcción rectangular estrecha y alargada (32,86 X 6,50 m), dotada de una columnata de madera en el eje longitudinal, destinada a sostener la viga cimera y cuya presencia obligó a desplazar ligeramente hacia el norte la base para la estatua de la divinidad. En cualquier caso, estos primeros templos, aunque ya alcanzaban a menudo una longitud de casi 30 m, no constituían todavía estructuras monumentales, dada la pobreza de los materiales utilizados (madera y adobes sobre zócalos de piedra, con techumbre de materia vegetal y arcilla) y la ausencia de toda decoración arquitectónica.

El orden dórico del período arcaico en Grecia

El orden dórico plenamente constituido se documenta a fines del siglo VII a.C. en el templo de

Hera en Olimpia (Grecia). En efecto, aquí aparece por primera vez la estructura clásica de la naos, con pronaos y opistodomo dotados de dos columnas in antis. El primer templo dórico construido íntegramente en piedra es el de Ártemis en la isla jónica de Corfú, fechado a principios del siglo VI a.C. El elemento más destacado de esta construcción es la columnata octástila de las fachadas, cuya consecuencia es la duplicación del espacio existente entre las paredes de la naos y las columnatas laterales, así como la existencia de un amplio frontón, que ofrece un primer gran ejemplo de escultura arquitectónica, y unas proporciones menos alargadas, que contrastan con lo que es habitual en los grandes templos dóricos del siglo VI a.C. Obsérvese los capiteles característicos del período arcaico, con equino bajo y ancho, de flancos curvilíneos y con una profunda moldura cóncava en la base, y también la relativa robustez de las columnas, cuya altura quintuplica el diámetro de base.

El orden dórico del período arcaico en Sicilia y Magna Grecia

El templo de Atenea Afaia, en la isla de Egina

En Sicilia y en Magna Grecia los templos dóricos arcaicos ponen de manifiesto una fuerte personalidad, atribuible tanto a tradiciones locales como a una considerable influencia jónica. Entre estos rasgos característicos cabe señalar la

estructura tripartita de la naos, sin opistodomo, pero con una pequeña sala, llamada adyton, reservada a la divinidad y a sus servidores. Además, no es raro que la pronaos carezca de las dos columnas in antis, aunque puede ir precedida de un amplio pórtico o, incluso, por una segunda columnata que duplica la de la fachada. Algunos de estos rasgos son ya claramente visibles en el más antiguo de los templos dóricos de Sicilia, el de Apolo en Siracusa, construido hacia 570 a.C., y se reproducen en otros edificios arcaicos más tardíos, como el primer templo de Hera en Posidonia (Italia).

Otro rasgo de clara influencia jónica se aprecia en la concepción colosal del templo G de Selinunte (Sicilia), dedicado a Apolo, y del templo de Zeus en Agrigento (Sicilia).

El primero, cuyas dimensiones (110,12 X 50,07 m) son similares a las de los grandes templos arcaicos de Hera en Samos y de Ártemis en Efeso, contiene en la naos un adyton independiente, rasgo que permite relacionarlo también con el templo de Apolo en Dídima (Asia Menor). La construcción de este gran edificio fue iniciada alrededor de 520 a.C. y se prosiguió en época clásica, pero no es seguro que jamás llegara a finalizarse. De hecho, es probable que el conjunto quedara descubierto y que las dos columnatas internas de la naos no sostuvieran una cubierta normal a doble vertiente, sino sendos tejados inclinados hacia un área central abierta.

En cuanto al templo de Agrigento, iniciado en torno a 500 a.C., es de longitud análoga al anterior, pero 2,7 metros más ancho, y por distintos motivos se

trata de un caso único. En primer lugar, se trata de un heptástilo, que no dispone de un peristilo de columnas exentas, sino que está rodeado por un muro continuo con columnas dóricas adosadas. Ello permitió substituir los dinteles monolíticos por un entablamento formado por bloques diversos, de menores dimensiones, sostenidos en los intercolumnios por grandes figuras masculinas esculpidas en relieve.

Interiormente, la naos estaba formada por una gran nave con enormes pilares adosados, que reducían la luz máxima a cubrir sin soportes intermedios a 12,85 metros, lo que posiblemente hubiera permitido cubrir el edificio si éste hubiera llegado a terminarse.

El templo de Atenea Afaia, en la isla de Egina

Entre los templos construidos a finales del período arcaico merece un breve comentario el de Atenea Afaia, en la isla griega de Egina. Se trata de un edificio de dimensiones relativamente reducidas (13,77 X 28,81 m en el peristilo), cuya planta sigue las normas del canon dórico de Grecia en el siglo VI a.C., pero con columnas mucho más esbeltas de lo que era habitual, puesto que su altura es 5,33 veces el diámetro de base (4,15 en el templo de Apolo en Corinto). Este hecho, unido a unas proporciones menos alargadas, confiere al templo de Afaia una ligereza que preludia el equilibrio de volúmenes característico de la posterior época clásica.

El orden dórico en el período clásico del arte griego (siglo V a.C.)

La arquitectura dórica alcanza su plenitud en el siglo V a.C., con realizaciones como el templo de Zeus en Olimpia (Grecia) y, sobre todo, el Partenón, el gran templo de Atenea en la Acrópolis de Atenas (Grecia). El primero de estos edificios, construido entre 470 y 456 a.C., es el paradigma del canon dórico en su forma desarrollada: de proporciones recogidas (6 X 13 columnas; 64,12 X 27,68 m), con naos de tipo tradicional, dotada de una doble columnata de dos pisos, y diseñado a partir de unas relaciones numéricas estrictas. Los capiteles han adquirido ya el perfil clásico, con equino más alto, de perfil menos curvado y sin la moldura cóncava propia del período arcaico.

El Partenón, construido entre 447 y 438 a.C., presenta una serie de particularidades constructivas y estilísticas que hacen de él un edificio único en la historia del arte clásico. En primer lugar, la pronaos y el opistodomo presentan una escasa profundidad y están precedidos por un pórtico hexástilo. La naos cuenta con la doble columnata de dos pisos característica de esta época, pero extendida también al lado corto occidental para servir de fondo y enmarcar la gran estatua de Atenea, surgida del cincel de Fidias. Ello supone un estudio del espacio interno poco corriente en la arquitectura helénica. Al oeste de la naos, se delimita un segundo recinto (la llamada «sala de las vírgenes», destinado a contener el tesoro de la diosa), que

tenía el techo sostenido por cuatro columnas jónicas, cuya esbeltez permitía prescindir del doble piso característico. No es éste el único rasgo jónico que puede apreciarse en el edificio, que cuenta también con un friso corrido a lo largo de la pared externa de la naos. También es posible interpretar en este sentido las columnatas octástilas de las fachadas, que, con las 17 columnas de los lados, componen un conjunto de proporciones equilibradas, algo más alargada en las dimensiones de la planta que el templo de Olimpia pero, como éste, basado en un estricto sistema de relaciones numéricas.

Cabe señalar, por último, que el Partenón constituye el más completo ejemplo de las deformaciones intencionales introducidas por los arquitectos griegos en la regularidad de líneas geométricas que conforman el edificio.

Así, a la éntasis de las columnas debe añadirse una pequeña inclinación de las mismas hacia el interior y también un ligero abombamiento hacia arriba en la parte central de cada uno de los lados del edificio.

El objeto de estos «refinamientos» es posiblemente corregir las ilusiones ópticas producidas por las líneas y ángulos rectos, aunque algunos autores han sugerido que se trata precisamente de dar vida al edificio rompiendo de este modo su rígida geometría.

El orden dórico en el período clásico del arte griego (siglo IV a.C.)

A lo largo del siglo IV a.C., la evolución del orden dórico se orientará hacia una mayor esbeltez y ligereza, a la vez que se comenzará a experimentar con la combinación de elementos propios de distintos órdenes, sobre todo en los espacios internos, que serán objeto de una atención especial desde el punto de vista ornamental.

Algunas de estas tendencias pueden observarse ya a fines del siglo V a.C. en el templo de Apolo Epicurio en Bassae (Arcadia). En efecto, junto a rasgos tradicionales, como el peristilo dórico de 6 X 15 columnas y la naos con pronaos y opistodomo con dos columnas in antis, el espacio interior adquiere un aspecto inédito, con dos series de muretes transversales terminados en semicolumnas de orden jónico, y una sola columna exenta, coronada por un capitel corintio (el más antiguo conocido), que precedía el adyton.

Estas falsas columnas (a diferencia de las columnatas internas en el canon dórico clásico) apenas desempeñan papel alguno en el sostén de la cubierta, de modo que su función es esencialmente ornamental.

Esta ordenación interior, completada con un friso jónico, inspiró algunas de las creaciones más originales del siglo IV a.C. Baste como ejemplo el templo de Atenea Alea en Tegea Arcadia (Grecia), edificado a mediados de la centuria. Las columnas del peristilo de este edificio religioso son extremadamente esbeltas (su altura es más de seis veces superior al diámetro de base), lo que, unido a la escasa altura del entablamento, confiere a esta

construcción un aspecto liviano muy propio de la época.

En cuanto al aspecto interno, la naos tiene una estructura clásica, con pronaos y opistodomo dotados de dos columnas in antis. El aspecto más destacado es la decoración, fundamentada en las semicolumnas adosadas de orden corintio, a las que se superponía probablemente otra serie de orden jónico.

Culmina así la transformación de un elemento estructural (las columnatas internas de la naos del templo dórico) en un elemento meramente ornamental.

Con posterioridad al siglo IV a.C. se mantendrán las tendencias que se han señalado anteriormente, pero el ya tradicional orden dórico perderá poco a poco popularidad.

El orden jónico en el período arcaico del arte griego

Los templos jónicos del período clásico y helenístico

Las primeros templos jónicos erigidos en la Grecia del este se caracterizan por una fuerte influencia oriental, manifiesta en sus dimensiones colosales, en el gusto por la multiplicación de los soportes verticales y en la riqueza decorativa propia de este orden. El más antiguo de estos templos es el del

santuario de Hera en Samos (isla griega del mar Egeo). De dimensiones imponentes (105 X 52,50 m), tenía un doble peristilo de 21 columnas en cada lado, por 8 en la fachada oriental y 10 en la occidental: en total, un bosque de 104 columnas de 18 metros de altura y proporciones muy esbeltas (su altura duplica el diámetro de la base). La naos, dotada de una doble columnata, carece de opistodomo y está precedida por una profunda pronaos, típica de la arquitectura jónica.

Poco después, hacia mediados del siglo VI a.C., se inicia la construcción del gran templo de Ártemis en Efeso (Asia Menor). Aún mayor que el anterior (115,14 X 55,10 m), este edificio presenta algunas peculiaridades interesantes, como la existencia de un pequeño opistodomo, junto con una profunda pronaos típicamente jónica, o la naos descubierta.

Añádase a ello una profusa decoración, que incluye, en la fachada principal, tambores de columna ornamentados con relieves figurativos. Como se ha visto más arriba, esta arquitectura, a la vez colosal y ornamental, ejerció una notable influencia sobre las creaciones dóricas del occidente griego. Contemporáneamente, sin embargo, se desarrolla en las islas Cícladas un estilo jónico diferente, tanto por su escala reducida como por su planta.

Los templos jónicos del período clásico y helenístico

Durante el siglo V a.C. el número de construcciones en la Grecia oriental es escaso, de manera que los mejores ejemplos de la arquitectura jónica se

encuentran en el Ática (Grecia). Entre éstos, el Erecteion de la Acrópolis de Atenas, erigido entre 421 y 406 a.C., es un caso absolutamente atípico por las peculiaridades de su planta.

Éstas obedecen tanto a las dificultades topográficas del lugar donde se levanta el templo, como a la necesidad de dar culto en el mismo a divinidades diversas (Atenea y distintas deidades locales del Ática, entre ellas Erecteo). En efecto, el edificio comporta cuatro columnatas, otros tantos niveles y tres unidades estructurales, cada una con su propia techumbre. La decoración era extremadamente rica. Así, los capiteles tenían una moldura suplementaria entre el equino y las volutas. Los toros de las basas reciben una ornamentación vegetal compleja y en el extremo superior del fuste se dispone una corona de palmetas y flores de loto, motivo que se repite en la parte alta de los muros, por debajo del friso que rodea todo el edificio. Dicho friso estaba formado por figuras exentas de mármol blanco. El uso de cariátides en vez de columnas convencionales en el pórtico meridional completaba, junto con la decoración pintada de los relieves, el aspecto sofisticado de este edificio. En la misma Acrópolis de Atenas, el pequeño templo tetrástilo de Atenea Niké (h. 420 a.C.) es uno de los primeros edificios anfipróstilos y constituye una buena muestra de la elegancia de esta arquitectura jónica desarrollada en la Atenas del siglo V a.C.

En el siglo IV a.C. la actividad constructiva reemprende con fuerza en las ciudades de la Grecia oriental, donde el orden jónico evolucionará siguiendo distintas tendencias. Por una parte, las

reconstrucciones de los grandes templos arcaicos, como el de Ártemis en Efeso (Asia Menor) o el de Apolo Didimeo, cerca de Mileto en Asia Menor (uno y otro iniciados a fines del siglo IV a.C.), se efectuará siguiendo esencialmente los esquemas elaborados en el siglo VI a.C., incrementando incluso la monumentalidad o incorporando una tercera hilada de columnas en la fachada principal, lo que acentuaba el efecto de «bosque de columnas». Por lo demás, el mantenimiento de los antiguos santuarios en el interior de estos edificios imponía el uso de naos descubiertas (hipetras).

Junto a estas nuevas construcciones de proporciones colosales se levantan también templos de dimensiones modestas, como el de Atenea Poliade (37,20 X 19,55 m), en Priene (Asia Menor), dedicado por Alejandro Magno en el año 334 a.C. Ya en el siglo III a.C., el orden jónico evolucionará hacia la creación de edificios más ligeros mediante la eliminación de las columnatas interiores del peristilo, el uso de columnas muy esbeltas y de intercolumnios amplios. Uno de los ejemplos característicos de este tipo de construcción, que se mantendrá vigente hasta la época imperial romana, es el templo de Ártemis Leucofriene en Magnesia del Meandro (Tesalia, Grecia), obra de Hermógenes de Alinda, fechada hacia 200 a.C.

Altars y templos circulares en la arquitectura de la Grecia antigua

Aunque poco frecuentes, los templos circulares, llamados tholoi, merecen un comentario, especialmente los dos magníficos ejemplares

construidos en Delfos y Epidauro, en Grecia. El primero, erigido hacia 380 a.C., medía poco menos de 15 metros de diámetro y estaba formado por un peristilo dórico de veinte columnas que rodeaba una naos circular, en cuyo interior había otras diez columnas, en este caso corintias, tangentes al muro. Se trata, de hecho, del primer ejemplo conocido del uso sistemático del orden corintio en la arquitectura griega. El tholos de Epidauro (h. 360-330 a.C.) mantenía la misma combinación de los órdenes arquitectónicos, pero era de dimensiones mayores (21,8 m) y estaba más ricamente ornamentado.

El altar es un elemento esencial de la práctica religiosa. No sorprende que, a menudo, alcance una escala auténticamente monumental, o incluso que constituya un elemento exento, sin relación con ningún templo. El caso más conocido es el del gran altar dedicado a Zeus y Atenea en Pérgamo (Asia Menor), situado en la parte meridional de la acrópolis de esta ciudad, en el interior del amplio recinto. El altar propiamente dicho se hallaba en el interior de una gran construcción de planta casi cuadrada, formada por un elevado basamento con decoración ricamente esculpida, sobre el que se levantaba un pórtico exterior de orden jónico, seguido por un muro continuo y un peristilo, también jónico, formado por columnas adosadas a pilastras, por encima del cual corría un friso en relieve. En el lado occidental había una amplia escalinata, flanqueada por dos alas del pórtico, que conducía a la parte superior del monumento. El gran altar de Pérgamo fue construido probablemente

entre los años 180 y 160 a.C. y muy pronto fue un modelo imitado en otras ciudades de Asia Menor.

La arquitectura civil en la antigua Grecia

Evolución de la estoa

El buleuterio

El teatro

El gimnasio y el estadio

Entre los edificios de carácter no estrictamente religioso destaca la estoa (stoa), una construcción de tipo polifuncional. Ésta se utilizaba como palacio de justicia, mercado, sede de diferentes magistraturas y de capillas dedicadas a distintas divinidades, como lugar de encuentro y conversación, a menudo ornamentado con obras de arte, o simplemente como refugio ante las inclemencias del tiempo en lugares ampliamente concurridos (ágoras, santuarios, teatros, gimnasios, etc.). La estoa constituye, además, uno de los tipos arquitectónicos más característicos de la Grecia antigua.

En su forma elemental es un simple pórtico alargado y abierto al exterior a través de una columnata, hecho que producía un agradable efecto estético.

Sin duda, una de las razones que explican la enorme popularidad de este tipo de edificio es que su cubrimiento no entrañaba grandes dificultades, sobre todo si, como era norma general, la anchura cubierta sin soportes internos era de 5 a 7 metros.

Evolución de la estoa

La estoa se documenta ya desde época arcaica (las más antiguas conocidas datan de fines del siglo VII a.C.) y su uso perduró hasta fines de la época helenística. En época arcaica, la estoa, aunque ya ampliamente utilizada, carecía de monumentalidad.

En efecto, sus dimensiones son reducidas (raramente superiores a los 30 m de longitud, por una profundidad entre 5 y 7 m) y, a menudo, los materiales utilizados son de pobre calidad. Son frecuentes las columnas de madera y las cubiertas de arcilla mezclada con materia vegetal. A pesar de su escasa profundidad, muchos de estos edificios presentan una columnata longitudinal interna para apoyar las vigas que constituyen la base de la techumbre, que podía ser plana o a doble vertiente.

Es, sin embargo, en la Atenas del siglo V a.C. y en las ciudades peloponésicas, durante la centuria siguiente, donde se produce el pleno desarrollo de la estoa, que pasa a adquirir en este momento una escala auténticamente monumental y a diversificarse en distintos tipos bien caracterizados.

Esta diversidad tipológica afecta, en primer lugar, a la forma. Es precisamente en esta época cuando aparecen, en efecto, las estoas de tres alas (en forma de «P») y comienzan a ser frecuentes las de dos alas (en forma de «L»), que ya existían en el período anterior. Se crean también los edificios dotados de recintos en la parte posterior, así como los que tienen los dos extremos del pórtico ensanchados, formando sendas proyecciones que rompen la monotonía de una fachada constituida por una columnata continua. Así mismo, se

construyen ya algunas estoas de dos pisos, tipo que, sin embargo, no llegará a ser habitual hasta la denominada etapa helenística. La evolución de la estoa como tipo arquitectónico independiente puede considerarse terminada en el período clásico.

En este sentido, puede pues decirse que el período helenístico tan sólo aportará innovaciones de detalle en el campo de la decoración y también de la ornamentación.

El buleuterio

Un segundo tipo de edificio de gran importancia en la vida pública de las ciudades griegas era el buleuterio, es decir, la sede de la bulé, la asamblea restringida de ciudadanos. El tipo más corriente y arquitectónicamente más elaborado es un edificio cubierto, de planta cuadrangular, con una gradería interna de trazado rectilíneo o curvilíneo que ocupa tres de sus lados. El más antiguo de los edificios de este tipo es el de Atenas, erigido probablemente en torno a 500 a.C. para albergar una asamblea de quinientos representantes. Se trata de un edificio casi cuadrado, de unos 23 metros de lado, con seis gradas rectilíneas y cinco soportes internos para sostener la techumbre. Los mejores ejemplares, sin embargo, se fechan ya en época helenística.

El teatro

Como el teatro occidental moderno, el teatro griego encuentra su origen en determinadas ceremonias religiosas, concretamente rituales celebrados en honor de Dionisos.

Estos rituales tenían el carácter de una representación y estaban acompañados, generalmente, de coros y bailes. El lugar donde se celebraban estas ceremonias no tenía al principio estructura arquitectónica alguna. Se trataba en realidad de una simple explanada, a menudo en el ágora, con un altar de Dionisos en el centro. Los espectadores se agrupaban alrededor, en graderías de madera o, si ello era posible, aprovechando la pendiente de alguna elevación próxima. Desde fines del siglo VI a.C. estas estructuras elementales evolucionan hacia la formación de un tipo arquitectónico bien definido, que, sin embargo, no se documenta en su forma plenamente desarrollada hasta el siglo IV a.C. A partir de este momento el teatro griego se compone de tres elementos: una gradería de forma ligeramente superior al semicírculo (koilon), excavada en la ladera de una elevación, excepto sus extremos, que se apoyaban sobre un terraplén sostenido por muros de contención. El koilon envolvía un espacio circular, llamado orchestra, en el que se situaban el coro y los actores, que también podían desarrollar la acción sobre un pequeño estrado de madera llamado logeion. La skené, finalmente, era una construcción rectangular, a menudo de dos pisos, utilizada por los actores para cambiar de indumentaria y de máscaras a lo largo de la representación. Entre los extremos de la skené y los muros de contención del koilon existían sendos pasos llamados parodoi. La estructura descrita es la que se documenta en el teatro de Epidauro (Grecia), construido en el siglo IV por Policleto el Joven y uno de los edificios de este tipo mejor conservados.

El teatro griego fue siempre una estructura arquitectónica muy simple, cuya ubicación venía estrictamente condicionada por la topografía, dada la necesidad de apoyar la gradería en una pendiente. Por esta razón carece de una localización precisa en las ciudades y santuarios y raramente forma parte de conjuntos arquitectónicos más amplios. En ocasiones, incluso puede hallarse fuera del área estrictamente urbana.

El gimnasio y el estadio

Otro edificio de gran importancia en el mundo griego es el gimnasio, un conjunto de instalaciones donde, además de la práctica del ejercicio físico, se desarrollaba la instrucción intelectual de los jóvenes ciudadanos. Hasta el siglo IV a.C. se hallaban, preferentemente, en áreas suburbanas o en la periferia de los grandes santuarios, y tenían una estructura arquitectónica poco definida, ya que se trataba, sobre todo, de pistas y áreas de ejercicio al aire libre, rodeadas de parques y unas pocas edificaciones usadas como vestuarios o capillas.

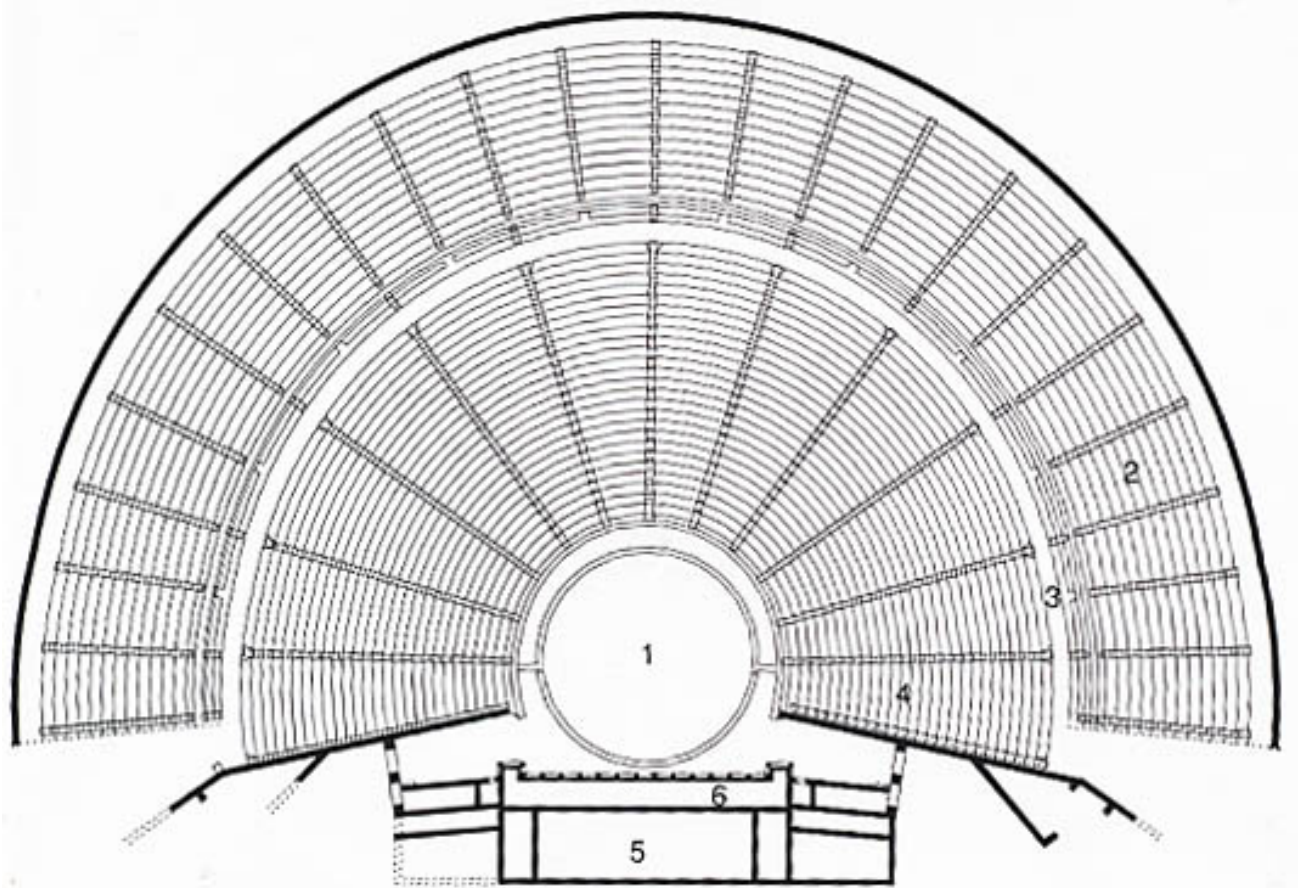
A partir del siglo IV a.C. el gimnasio tiende a adoptar una estructura más o menos canónica, en la que es elemento esencial la palestra (palaistra). Se trata de una construcción cuadrangular dispuesta en torno a un patio central con peristilo, al que se abren una serie de habitaciones con funciones diversas, como los vestuarios, el recinto donde cubrir el cuerpo con aceite y arena, salas donde practicar las distintas modalidades de lucha, la biblioteca, salas de reunión, las habitaciones donde

se almacenaba el aceite y diversos elementos necesarios para la práctica deportiva. La palestra podía contener también una sala de baño, pero ésta se halla a veces, como en el gimnasio de Delfos, fuera del edificio.

Además de la palestra, el gimnasio se componía de una estoa o varias, a veces agrupadas, como en Olimpia, para delimitar un gran espacio central destinado a la práctica de la carrera, lanzamiento de disco o jabalina.

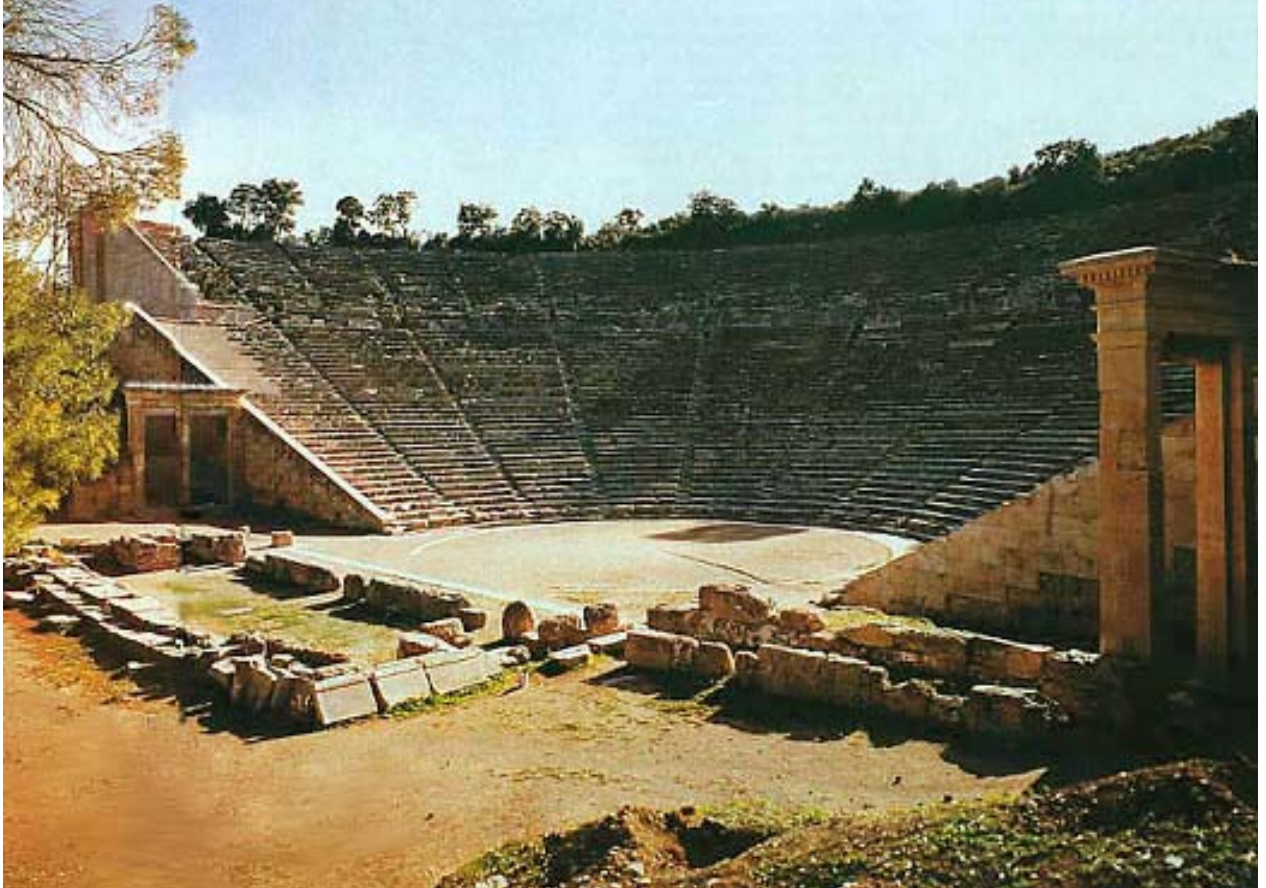
En caso de mal tiempo estas actividades se realizaban bajo los pórticos, que a menudo tenían la misma longitud que los estadios. El gimnasio así constituido se integraba con relativa facilidad en el espacio urbano, razón por la cual desde el siglo IV a.C. es frecuente encontrar estas instalaciones en el interior de las ciudades, incluso en la zona central de las mismas.

Junto al gimnasio se hallaba a veces el estadio, cuyo nombre deriva de la medida de longitud (stadion, entre 167 y 192 m según las regiones) de la pista sobre la que se desarrollaba la carrera a pie. También en este caso la pista se solía situar junto a elevaciones naturales, donde fuera posible acomodar a los espectadores, o, en su defecto, se alzaban terraplenes de tierra, como, por ejemplo, en Olimpia. La presencia de graderías de piedra se documenta ya desde el siglo IV a.C. en Atenas, pero en muchos estadios no llegaron a instalarse hasta un momento muy avanzado, a menudo ya en época romana.



Planta del teatro de Epidauro (Grecia) que consta de una orquesta (1), de un auditorio (2) con cincuenta y cinco gradas divididas en dos pisos por una galería o diazoma (3). Cada piso estaba compartimentado en secciones triangulares o kerkides (4). Junto a la orquesta estaba la skené o lugar de cambio de indumentaria de los actores (5). Entre la orquesta y la skené estaba el logeion (6) o lugar desde donde declamaban los actores. Dos

pasillos o parodoi (7) separaban los extremos de la skené de los muros de contención de la primera gradería del auditorio.



Teatro de Epidauro (Grecia)

La arquitectura funeraria griega

[Arquitectura funeraria en Macedonia](#)

[Arquitectura funeraria en Licia](#)

[El Mausoleo de Halicarnaso](#)

La arquitectura funeraria se conoce únicamente a través de un gran edificio funerario de planta

absidal, de más de 47 metros de longitud y rodeado por un peristilo de columnas de madera, construido en la primera mitad del siglo X a.C. en Lefkandi, una localidad de la isla griega de Eubea. No es, sin embargo, hasta el siglo VI a.C. cuando se produce el desarrollo de los grandes monumentos sepulcrales, con manifestaciones diversas y, a menudo, notables, en territorios no estrictamente griegos, aunque muy helenizados, como Macedonia o las áreas de Asia Menor más próximas a la costa jónica (Caria y Licia), es decir, en zonas donde la estructura sociopolítica favorecía la existencia de grandes construcciones de este tipo. En Grecia el único tipo que alcanza una escala monumental es el edificio cilíndrico, colocado a menudo sobre un basamento escalonado. Sin duda se trata de la expresión arquitectónica de los grandes túmulos de tierra, uno de los monumentos funerarios más corrientes en el mundo griego. El más antiguo es el sepulcro de Menécrates en la isla jónica de Corfú, fechado en el siglo VI a.C., que mide 4,70 metros de diámetro. Este tipo arquitectónico aparece representado posteriormente en Atenas, en Lindos Rodas (Asia Menor), en la tumba llamada de Cleóbulo (9 m de diámetro) y en Cirene (litoral libio).

Arquitectura funeraria en Macedonia

En Macedonia las tumbas de las clases dominantes, incluyendo la familia real, constituyen un tipo característico designado a menudo como «tumba macedónica». Se trata de cámaras funerarias de planta rectangular o cuadrada, precedidas a

menudo por una antecámara y cubiertas, generalmente, con bóveda de cañón, aunque no faltan las techumbres de tipo plano.

Estas construcciones, cuya longitud máxima es de unos 9 metros (y a menudo bastante inferior) se hallaban frecuentemente por debajo del nivel del suelo y estaban siempre cubiertas con un gran túmulo de tierra, en el que se abría un corredor cubierto que conducía finalmente a la puerta.

Las fachadas, aunque quedaban ocultas por el túmulo que cubría el edificio, se ornamentaban, en los ejemplares arquitectónicos más lujosos, con columnas adosadas, cubiertas con una capa de estuco y con decoración pintada.

Arquitectura funeraria en Licia

Desde finales del siglo V a.C. aparece en Licia (Asia Menor) una arquitectura funeraria híbrida, basada en tipos arquitectónicos indígenas, pero con una intensa influencia griega, especialmente en lo que se refiere a la ornamentación. Los sepulcros de tradición indígena aparecen desde mediados del siglo VI a.C. y consisten en cámaras sepulcrales o grandes sarcófagos contruidos sobre pilares. A partir de estas formas, algunas de las cuales perdurarán hasta época romana, se crean construcciones más complejas, con podios de grandes dimensiones que sostienen cámaras sepulcrales. El más antiguo de estos sepulcros, construido en torno al año 400 a.C., es el llamado Monumento de las Nereidas de Janto (Asia Menor),

conservado en la actualidad en el Museo Británico de Londres, cuya parte superior adopta la forma de un templo jónico períptero, con cubierta a doble vertiente y la cámara sepulcral en la naos.

El Mausoleo de Halicarnaso

El modelo más característico, sin embargo, está constituido por un podio de planta cuadrada o ligeramente rectangular, que a menudo contiene la cámara sepulcral, sobre el que se eleva una naos rodeada por un peristilo de columnas, a veces adosadas a sus muros, y dotada de una cubierta en forma de pirámide escalonada que evoca, como en los monumentos cilíndricos, la idea del túmulo. El primero y más conocido de los edificios de este tipo es el célebre Mausoleo de Halicarnaso, una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, erigido a mediados del siglo IV a.C. en Asia Menor para contener los restos del rey Mausolo. Su altura, incluyendo la cuádriga conducida por Mausolo que coronaba la pirámide, debía de aproximarse a los cincuenta metros. Apenas nada se conserva actualmente de esta gran construcción, que es conocida, sobre todo, a través de las descripciones antiguas y que fue el modelo de otros muchos edificios funerarios posteriores, como la Tumba del León de Cnidos (Asia Menor) o el sepulcro de Antíoco II en Belevi.

La influencia griega es también manifiesta en las tumbas rupestres en forma de cámara excavada y dotada de una fachada arquitectónica labrada en la roca. Se trata además de un tipo de sepultura

propio del mundo indígena de Asia Menor, especialmente de Licia y Frigia, con fachadas que reproducen en piedra la estructura de las construcciones locales de madera. Desde el siglo IV a.C., sin embargo, las fachadas tienden a reproducir la composición frontal de los templos jónicos, tal como se observa en las necrópolis de Télmesos y Mira, ambas en Asia Menor.

La escultura griega

Algunas consideraciones sobre la estatuaria **Hacia un realismo escultórico**

La escultura fue el mayor logro artístico de la antigua Grecia. Con esta manifestación artística los griegos acabaron con los convencionalismos de la representación plástica y se lanzaron, por primera vez en la historia de las civilizaciones antiguas, a la creación de imágenes a imitación de la naturaleza, con la intención de copiarla o incluso de embellecerla. Partiendo de las artes plásticas orientales precedentes y contemporáneas, los artistas griegos fueron pues capaces, con el tiempo, de liberarse de la tradición para representar figuras de gran verosimilitud. Crearon, en definitiva, un arte propio y original.

Desde la Antigüedad, la escultura griega ha sido un modelo a imitar. Gran parte de la producción plástica romana copió modelos griegos. El arte

renacentista se inspiró también en este legado clásico y, finalmente, los movimientos neoclásicos, a partir del siglo XVIII, lo volvieron a poner en boga. Para la mayor parte de personas, el arte griego es todavía motivo de admiración y satisfacción, pero, aún en la actualidad, muchos desconocen sus orígenes. Estos hechos contribuyen a distorsionar en cierta manera algunas características de la plástica de los antiguos griegos.

En primer lugar, la fuente básica de las copias e imitaciones posteriores fueron modelos clásicos y helenísticos, mientras que los anteriores se ignoraron en general. Así, cuando se habla de escultura griega, se tiende a pensar en la estatuaria clásica y helenística y se olvida que la escultura griega pasó por una etapa arcaica decisiva.

Algunas consideraciones sobre la estatuaria

Cabe mencionar, que algunas características esenciales de la estatuaria griega han pasado desapercibidas, a causa de la distorsión que ha representado la imagen romántica legada por algunos tratadistas y artistas de los siglos XVIII y XIX, junto con las vicisitudes del paso del tiempo. Como primer ejemplo, cabe recordar que la policromía era una práctica habitual en la escultura y el relieve griegos en piedra y terracota, ya desde época arcaica. En segundo lugar, que fue el bronce, y no el mármol, el material más usado por los griegos, cuando menos en época clásica. Finalmente, que algunas de las aportaciones más originales y realistas de los antiguos griegos, que

tuvieron lugar en el helenismo, han permanecido casi desconocidas, ya que no fueron escogidas como modelo a imitar. En definitiva, el paso del tiempo y un problema de conservación ha legado de la escultura griega una imagen hasta cierto punto falsa (y, en todo caso, parcial), que ha sido recreada hasta la saciedad.

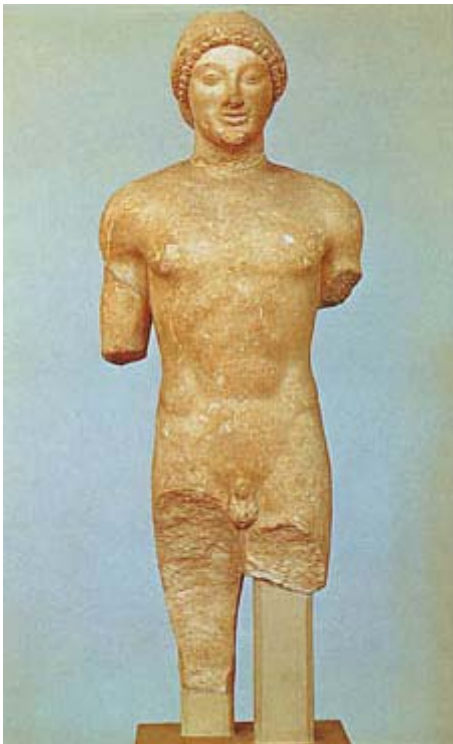
Cuando los historiadores del arte del siglo pasado estudiaban Grecia se admiraban de que los griegos hubieran empezado tan tarde la práctica escultórica. Esta concepción, en parte errónea, se debía a la escasez de ejemplos conocidos de esculturas monumentales anteriores a las guerras persas. De hecho, se entendía por escultura griega básicamente la de las épocas clásica y helenística, cuyos modelos habían pasado, sin apenas variaciones, al arte romano. Cualquier expresión artística anterior era considerada poco menos que «bárbara». La mayor parte de las esculturas arcaicas han ido saliendo a la luz gracias a las excavaciones arqueológicas realizadas en los últimos cien años, mejorando en la actualidad el conocimiento de la plástica griega antigua. De hecho, el estudio de la estatuaria arcaica es reciente y está basado en un gran número de originales, conservados total o parcialmente, cosa que no sucede en el caso de la escultura clásica y helenística. Esto se debe a que, cuando Grecia quedó incorporada como provincia romana, las esculturas arcaicas habían sido en su casi totalidad amortizadas, mientras que el expolio romano contribuyó a perder gran parte de los originales clásicos y helenísticos.

Hacia un realismo escultórico

La escultura griega presenta una característica común, que es la tendencia hacia el tratamiento realista de las figuras. El realismo pleno no se consigue, sin embargo, hasta época clásica, y sobre todo helenística, pero ya en época arcaica se pone de manifiesto el deseo de crear imágenes de acuerdo con la realidad, cosa que permite que la plástica griega evolucione hasta conseguirlo. En este sentido, no hay que caer en la falsa concepción de que el arte es mejor cuando representa la naturaleza de forma más fidedigna; y menos se ha de pensar que los artistas arcaicos no tuvieron la habilidad de plasmar fielmente la realidad, sino que escogieron representar modelos convencionales y simplificados de ésta, ya que su objetivo fue diferente del de los artistas de otras épocas. De esta forma, es posible advertir la tendencia hacia la representación realista a lo largo de la misma época arcaica. De todos modos, el hecho de que las figuras (sobre todo las humanas) sean verosímiles, no significa que se copie la realidad concreta. Esto no ocurrirá hasta época helenística, mientras que en época clásica el artista se basa en la naturaleza, pero reordena sus elementos según la estética del momento.

En relación con el desarrollo de la escultura debe mencionarse la existencia de una importante producción de pequeñas figuras de terracota, empleadas casi siempre como ofrendas, que se depositaban en los santuarios y las tumbas. Estos objetos podían obtenerse con un moldeado libre o

con la ayuda del torno de alfarero, pero la técnica más utilizada para su fabricación consistió en el uso de moldes, que permitían una producción cuantiosa. Pese a ello, muchas de las piezas conocidas son de una calidad notable y, en algunos casos, alcanzan la categoría de auténticas obras de arte. La evolución estilística sigue de cerca la de la gran escultura, que fue la principal fuente de inspiración de la coroplastia (arte y técnica de modelar en barro). Con todo, existen también piezas originales de gran calidad. Estas terracotas estaban pintadas con colores vistosos, generalmente mal conservados.



Kuros del Monte Ptoon (Museo Arqueológico Nacional de Atenas)

Los orígenes de la escultura arcaica griega: el estilo dedálico

La primera escultura monumental:
innovaciones técnicas
Modelos y funciones de la estatuaria
Obras escultóricas representativas
La escultura arquitectónica

A lo largo del siglo VII a.C. son intensas las relaciones entre griegos y egipcios, esencialmente de carácter comercial. No es, por tanto, una casualidad que durante esta época los griegos elaboren una escultura en piedra de grandes dimensiones. Antes del período arcaico, entre los siglos X y IX a.C., se realizó una escultura de tamaño reducido hecha en materiales diversos (bronce macizo, marfil, arcilla, etc.), que representaba a dioses, figuras masculinas y femeninas y también animales. Se trataba de pequeñas esculturas estilizadas que tenían una finalidad votiva. No en vano es la época de fundación de muchos de los grandes santuarios griegos antiguos. A lo largo del siglo VIII a.C. se pone de manifiesto la influencia mediterránea oriental (sobre todo de Siria) en diversas manifestaciones artísticas, tanto a nivel temático y formal como técnico. Las piezas más habituales son joyas, cerámica, figurillas y calderos votivos en bronce.

A inicios del siglo VII a.C. estas influencias orientales permiten la constitución de estilos propios, como el llamado dedálico, en Creta, que se propagó por el resto de Grecia. Entre los materiales

utilizados, además de arcilla, marfil, madera, bronce y metales preciosos, cabe destacar la piedra, para crear estatuillas exentas y altorrelieves representando divinidades, figuras humanas y animales mitológicos. La llamada Dama de Auxerre (siglo VII a.C., Museo del Louvre, París) es un compendio del estilo dedálico. Representa, probablemente, una divinidad femenina, realizada en piedra calcárea, de poco más de medio metro de altura. La frontalidad, la bidimensionalidad, aún tratándose de una escultura, la desproporción, el vestido, una larga túnica sin formas y ajustada con un cinturón, la cara triangular y el cabello, ensortijado en la frente y cayendo en cuatro trenzas por delante, son caracteres típicos del estilo dedálico. Cabe destacar, además, que esta escultura estaba policromada.

La primera escultura monumental: innovaciones técnicas

A partir de la mitad del siglo VII a.C., después de las tentativas anteriores de esculpir la piedra (generalmente piedra blanda local), se desarrolla una estatuaria en mármol, de tamaño natural o mayor, que revela la influencia egipcia. Sin duda, en Egipto los griegos vieron una escultura de gran tamaño, con figuras sedentes o de pie realizadas en piedra dura.

Esculpir en piedra dura (como el mármol) estatuas de gran tamaño requería modificar las herramientas de trabajo y la técnica utilizadas hasta entonces. A diferencia de la escultura en arcilla, que permite al

artista modificar sobre la marcha la obra mientras el material no está seco o, a diferencia de la piedra blanda, cuya técnica se asemeja casi más al modelado que a la talla, la gran escultura en piedra dura exigía el uso de un método de trabajo preciso y sistemático, así como una mano experta, que no equivocara el golpe de la maza, ya que de otro modo inutilizaría el bloque de piedra empezado. Por otra parte, no era posible obtener el mármol de calidad en todos los lugares, y las islas Cícladas, además del Pentélico en el Ática, fueron las fuentes principales de aprovisionamiento.

Las innovaciones de la segunda mitad del siglo VII a.C. e inicios del VI a.C. radican, pues, en la monumentalidad de la escultura, así como en los nuevos materiales y técnicas usados, y no tanto en el modelo representado. Se trata de figuras masculinas y femeninas representadas desnudas y también vestidas. Habitualmente de pie, la figura descansa sobre ambas extremidades, una de las cuales se encuentra en posición avanzada para lograr una mayor estabilidad. Otro detalle que revela la influencia egipcia es que las manos de las figuras aparecen pegadas al cuerpo y no están abiertas, sino cerradas, mostrando los nudillos, al estilo de las estatuas egipcias que sostenían un bastón. La influencia egipcia en el aspecto técnico se ha puesto de manifiesto en los últimos estudios. Los egipcios realizaban un esbozo previo en las cuatro caras del bloque de mármol a esculpir, mostrando cómo quedaría la escultura de frente, de perfil y por detrás, lo que condicionaba, en gran

medida, su forma y postura, que resultaban inevitablemente estáticas.

Romper esta rígida simetría suponía modificar la técnica de talla, algo que era muy arriesgado en el trabajo de la piedra. Esta fórmula fue conocida y utilizada hasta cierto punto por los griegos en época arcaica. Su aplicación estricta, de hecho, les habría impedido dotar a las esculturas de mayor naturalidad.

Modelos y funciones de la estatuaria

La finalidad de esta escultura monumental parece ser esencialmente votiva y conmemorativa y, en segundo lugar, funeraria. No queda tan claro si algunas cumplieron la función de estatuas de culto. La época arcaica es el momento de construcción de los primeros templos monumentales en piedra; de ahí la aparición de estatuas de culto. Éstas, tal vez siguieron siendo de madera, de mayores dimensiones y no muy diferentes en estilo de las dedálicas.

Otros modelos escultóricos eran el kuros -un joven desnudo, de pie, con una pierna avanzada, los brazos dispuestos a lo largo del cuerpo y un largo cabello trenzado- y la koré, una joven vestida, de características semejantes. En los santuarios dedicados a deidades masculinas y femeninas, los kuroi y las korai eran ofrendas que tenían la finalidad de servir permanentemente a la deidad, en substitución de la persona que las dedicaba. En las

tumbas, la intención no era retratar al fallecido sino recordarlo, emplazando la estatua sobre el sepulcro.

Dado que en ningún caso se desea describir la realidad, se reproducen con pocas variaciones unos prototipos masculinos y femeninos, que repiten similares pautas convencionales para representar cada parte del cuerpo.

Obras escultóricas representativas

Los primeros ejemplos conservados del nuevo tipo de representación humana provienen de las islas del Egeo y fueron realizadas a partir de 625 a.C.: Delos, Naxos, Tera y Samos brindan ejemplos de kuroi primitivos, algunos de ellos de tamaño mayor al natural, pero generalmente inacabados o bien conservados sólo en parte.

En el Ática, los primeros ejemplos se fechan hacia el año 600 a.C., como el llamado Kuros de Nueva York (Metropolitan Museum, Nueva York), procedente seguramente de una necrópolis ática, y el de Sunion (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), ambos en buen estado de conservación. El prototipo masculino es delgado, con la cara ovalada y el cabello largo (recogido por una diadema y peinado en trenzas), que cuelgan por detrás de los hombros como si se tratase de cuentas de collar. El kuros da un paso hacia adelante sin doblar las rodillas. La cara es inexpresiva y los ojos, las cejas y las orejas están dibujados de forma convencional.

El artista utiliza también líneas simples para tratar los músculos y pliegues del cuerpo humano,

complaciéndole su simetría y la repetición casi decorativa de las mismas líneas a escalas diversas: clavículas, pecho, abdomen, ingles, rodillas, gemelos, codos, bíceps, muñecas y omóplatos. El kuros destaca también por su rigidez y frontalidad. Además, la parte posterior de la estatua está igualmente trabajada en detalle.

Sin duda, las esculturas mejor conservadas de este primer momento de la época arcaica son las que representan a los legendarios hermanos gemelos Cleobis y Bitón (h. 590-580 a.C., Museo de Delfos), dos estatuas que conmemoran su hazaña llevando el carro de su madre y sacerdotisa desde Argos hasta el santuario de Hera, distante algunos kilómetros de la ciudad. En comparación con los prototipos anteriormente descritos, las proporciones de éstos son más macizas, respondiendo tal vez al estilo propio del Peloponeso.

En lo que respecta a las estatuas femeninas, las más antiguas datan de los años 640-630 a.C., como la koré dedicada por la sacerdotisa Nicandra en el santuario de Delos (Museo Arqueológico Nacional de Atenas).

El aspecto de esta kore es similar al de la Dama de Auxerre (Museo del Louvre, París), aunque obviamente varían el tamaño y las proporciones. El cuerpo está cubierto por una túnica sin pliegue alguno y ceñida en la cintura, sin dejar entrever apenas la anatomía femenina. Los pies sobresalen de forma poco natural en la base de la estatua. El cabello se asemeja al de los kuroi y las trenzas,

agrupadas en cuatro, caen por encima de ambos hombros

La escultura arquitectónica

En lo que se refiere a la escultura arquitectónica, ésta responde esencialmente a la evolución general de la plástica griega. Tiene, sin embargo, una problemática propia y específica, derivada de la necesidad de adaptar esta decoración al espacio arquitectónico en que se integra, esto es, principalmente las metopas y los frontones en las construcciones de orden dórico, y el friso continuo del entablamento jónico. Para todos ellos el arte griego prefirió representaciones figurativas, de carácter narrativo, lo que implicaba resolver problemas de composición a menudo muy complejos; el reto consistía, en definitiva, en la asociación de las distintas figuras en una acción unitaria reconocible por el espectador.

En el caso de los frontones, la forma triangular, con una base amplia y una altura decreciente desde el centro a los extremos, no se presta fácilmente a la descripción de escenas coherentes, ya que obliga a combinar (y además de forma simétrica) figuras de tamaño diferente o dispuestas en posturas distintas. Además, presenta en los ángulos inferiores unos espacios estrechos, difíciles de llenar. Ello explica que en los primeros edificios sólo se alcance una composición mínimamente satisfactoria, en la que la narración es poco coherente, y que no haya unidad de escala en las distintas figuras. Éste es el caso de la escultura en piedra del templo de Ártemis en

Corfú (h. 580 a.C., Museo de Corfú), donde se utilizan tres temas independientes: en el centro, la Gorgona flanqueada por Pegaso y Crisaor; le siguen sendas panteras (tal vez alusivas al carácter de «Señora de los Animales» de Ártemis y de la propia Gorgona) y dos pequeños grupos que representan, quizás, escenas de combate entre dioses y gigantes, ya que las dos figuras tumbadas en los extremos son gigantes o titanes caídos.



Dama de Auxerre (Museo del Louvre, París)

**La escultura griega del período arcaico:
materiales y técnicas**

Innovaciones estilísticas

Los kuroi

Las korai

Relieves arquitectónicos

La documentación sobre la escultura arcaica se incrementa notablemente a partir del año 570 a.C., gracias, sobre todo, al rico conjunto escultórico depositado por razones rituales en una fosa de la Acrópolis de Atenas, después de que ésta fuera saqueada durante las guerras persas (480 a.C.).

Cuando se descubrió el lugar, durante las excavaciones realizadas a fines del siglo XIX, se encontraron abundantes estatuas en piedra, pero no se halló ninguna en bronce. Sin embargo, a juzgar por las inscripciones de los pedestales localizados, las hubo. Obviamente, las esculturas en bronce que se habían estropeado habían sido refundidas, mientras que las de piedra no habían podido ser reutilizadas.

Respecto a los materiales, el mármol es, sin duda, el más utilizado, si bien ya se ha dicho que el bronce y los metales preciosos presentan un problema de conservación, por lo que la escasez de hallazgos no da fe de su uso frecuente en la época. Con los primeros trabajos en bronce se realizaron figuras macizas, pero ya en el siglo VI a.C. fue empleada la técnica de fundición a la cera perdida, que permitía crear figuras huecas entre dos moldes de arcilla, tal como se advierte en el Kuros del Pireo (Museo Arqueológico Nacional de Atenas). En ocasiones, las estatuas de mármol, en especial las

femeninas, portaban adornos metálicos, lo cual les otorgaba un carácter policromo que era realzado aún más por el uso frecuente de la pintura. En efecto, las estatuas y los relieves de hombres y mujeres se hallaban habitualmente pintados, tanto las partes del cuerpo más destacadas (cabello, ojos, cejas, labios, vello púbico, etc.) como los vestidos. Incluso la piel masculina tenía con frecuencia una tonalidad oscura (rojiza o castaña), mientras que la femenina era clara.

Evidentemente, la pintura ha desaparecido en gran parte de las esculturas. Por último, cabe destacar las obras llamadas criselefantinas, realizadas en oro y marfil, de las cuales sólo han pervivido fragmentos, como los hallados en Delfos (Museo de Delfos).

Aunque el Ática concentre la mayoría de creaciones artísticas y, por tanto, también la mayor parte de escultores, no todos eran atenienses. Algunos de sus nombres se conocen porque, en ocasiones, están escritos en los pedestales de las obras, o bien porque se mencionan en las fuentes literarias: Faidimos, Aristion de Paros, Gorgias de Esparta, Endoios, Filergos, etcétera. Los estudiosos pueden incluso diferenciar sus estilos personales y atribuirles obras no firmadas.

Innovaciones estilísticas

En lo que respecta al prototipo de kuros, se pone de manifiesto la tendencia hacia una representación anatómica más naturalista y volumétrica de la

figura humana, sin que ello comporte cambio alguno en la postura ni mayor expresividad o sensación de movimiento. La llamada «sonrisa arcaica» no es una expresión de felicidad, sino un modo de representar la boca. Siguen usándose líneas convencionales para reproducir los músculos, pliegues y nervios del cuerpo pero, donde antes había una incisión, ahora hay un volumen. Por otro lado, se supera la tradición escultórica según la cual se modelaba el antebrazo de frente, mientras que los nudillos permanecían de lado, en una postura anatómicamente imposible. A partir de este momento todo el conjunto es de perfil. De todos modos, como se ha advertido anteriormente, la consecución del realismo no es una prioridad para el artista arcaico, que pretende crear representaciones simbólicas del hombre y de la mujer más que réplicas exactas de los modelos.

Los kuroi

Las proporciones de los kuroi tienden a hacerse más reales y gran parte de ellos observan el principio según el cual la estatura de los hombres es, por lo general, siete veces mayor que la altura de la cabeza. Aun observando esta regla, las alturas totales de los kuroi son dispares: por ejemplo, dos kuroi de la misma época -el Kuros de Tenea (Glyptoteca de Munich) y el Kuros de Milo (Museo Arqueológico Nacional de Atenas)-, que fueron realizados hacia mediados del siglo VI a.C., miden respectivamente 1,35 y 2,14 metros de altura. Entre los kuroi más famosos destacan el de Volomandra (570-560 a.C.) y el de Anavisos (530

a.C.), ambos procedentes de la región ática y conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. En este último, la sensación volumétrica viene dada por una exagerada hinchazón de los músculos, más que por una representación anatómica realista.

Así mismo, cabe mencionar también dos importantes estatuas halladas en la Acrópolis, que datan de mediados del siglo VI a.C. Representan variantes del modelo estudiado: una de ellas, el llamado Moscóforo (h. 575-550 a.C., Museo de la Acrópolis, Atenas), es un hombre que viste una ligera túnica y carga un ternero a los hombros para realizar una ofrenda; la otra, el Caballero Rampin es una estatua ecuestre de mármol (siglo VI a.C., recompuesta por H. Payne a partir de la cabeza (Museo del Louvre, París) y el torso (Museo de la Acrópolis, Atenas). El jinete se conserva en parte mientras que del caballo quedan pocos restos. Aunque en ambos casos se trate de hombres barbados, apenas se insinúa una edad mayor a la que es habitual en los kuroi. La barba del jinete está tratada de la misma manera decorativa que su cabello (esta vez más corto de lo normal), a modo de cuentas de collar. La leve inclinación de su cabeza parece un intento de romper la rigidez de la simetría.

Las korai

En lo referente a las korai, es evidente la ruptura definitiva respecto a los modelos dedálicos. A lo

largo del siglo VI a.C. se hace patente una evolución en la representación del vestido, cuyos pliegues empiezan siendo convencionales y bidimensionales y acaban adquiriendo mayor volumen, llegando incluso a insinuar la anatomía femenina. En general, tienen una pierna avanzada, como los kuroi, y con una mano se recogen parte del vestido o bien sostienen alguna ofrenda. Su función es básicamente votiva, pero también se han hallado en cementerios. Tienen dimensiones reales o bien menores al tamaño natural. Los centros de creación de este prototipo femenino son más escasos que en el caso de los kuroi: Grecia oriental, Quíos, Samos y el Ática.

Relieves arquitectónicos

En lo referente a los relieves arquitectónicos, hacia mediados del siglo VI a.C., uno de los frontones del templo de Atenea, en la Acrópolis de Atenas (Museo de la Acrópolis, Atenas), refleja un avance considerable en la composición: en el centro, una pareja de leones descuartizando un toro; a la izquierda, Heracles luchando contra Tritón; a la derecha, un monstruo con triple torso humano y cola de serpiente. Desde luego, tampoco en este caso existe un tema unitario, pero se han reducido considerablemente las diferencias de escala. Además, las figuras, animadas por una viva policromía (azul, rojo, verde, negro y amarillo), son ya exentas.



Figura de una koré (Museo de la Acrópolis, Atenas)

La etapa final de la escultura arcaica griega

Las korai a fines de la etapa arcaica

Las figuras sedentes

Innovaciones estilísticas en el relieve

Las estelas sepulcrales

Al final del período arcaico (entre los años 530 y 480 a.C.) se pone de manifiesto que el artista conoce perfectamente la estructura del cuerpo humano. El cabello conserva en gran parte caracteres convencionales, pero es más corto. Sin embargo, falta todavía que las estatuas cobren vida. El Kuros Aristódico (fines del siglo VI a.C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas), hallado en el

Ática, lo corrobora. Éste mantiene todavía una actitud inmóvil, que resulta muy evidente, debido a que las proporciones del cuerpo son en este momento más reales. La ruptura definitiva con la simetría y la rigidez del eje vertical no tardó en llegar, puesto que ya se habían dado pasos decisivos en este sentido. Poco antes del 480 a.C., se realizó el llamado Joven de Critios, hallado en la Acrópolis de Atenas (Museo de la Acrópolis, Atenas). Si bien el modelo es similar al Kuros Aristódico, la posición no tiene nada que ver. El artista supo captar el movimiento de la pierna avanzada, que determina la posición del resto del cuerpo, recurso que se denominará modernamente *contrapposto*. Así, el peso del cuerpo se mantiene casi totalmente en la pierna izquierda, mientras que la derecha queda en reposo y con la rodilla ligeramente flexionada; la cadera se levanta y el tronco y la cabeza se inclinan. De esta pieza, hay que destacar su estrecha relación con prototipos en bronce. El trabajo del cabello, mediante incisiones poco profundas, se asemeja al de las esculturas en bronce, donde cualquier rasguño por ligero que sea se advierte con nitidez (en el mármol, en cambio, es necesario dar más volumen a las mechadas del cabello). Los ojos también están vacíos, como los de las estatuas metálicas, que después se rellenaban con otros materiales. No es aventurado suponer que el uso del *contrapposto* se experimentara con éxito en las esculturas en bronce, material que, por su técnica, permite conseguir una gama más variada de posiciones. Aunque no existen ejemplos conservados, sí se cuenta con el pedestal de una estatua en bronce, de la misma época que la del

Joven de Critios, también de la Acrópolis, que apoyaba todo el peso en una pierna, dejando la otra relajada.

Las korai a fines de la etapa arcaica

En lo que respecta a las korai, el conjunto escultórico de la Acrópolis brinda abundantes ejemplos del final del arcaísmo. Se observa que, en general, la disposición de las figuras no ha variado, pero la representación del vestido y del peinado se ha hecho, en cambio, más rica y compleja. Tirabuzones con formas helicoidales y en zigzag caen por encima de los hombros y el pecho de las figuras femeninas y el flequillo se llena de rizos. Las piezas de vestido se superponen y se acentúa la representación de la textura de las telas. La policromía se hace patente en rostros, cabellos y vestimenta. Hacia fines de siglo, la expresión de las estatuas es más natural y la típica sonrisa se reemplaza por una mayor seriedad o calma. Las proporciones de los cuerpos se vuelven más femeninas y la anatomía se detalla. Una de las últimas korai de la Acrópolis, contemporánea a la escultura del Joven de Critios, prefigura el gusto clásico por la representación realista de los pliegues del vestido femenino, más que por la postura o el movimiento, que son tratados con mayor interés en los prototipos masculinos.

Las figuras sedentes

Otros prototipos escultóricos de esta época son las figuras sedentes, ya conocidas anteriormente, que

representan en algunos casos a la diosa Atenea y al dios Dionisos, y cuya finalidad es sobre todo votiva. Otras estatuas femeninas sedentes tenían probablemente un carácter funerario. Los escasos restos conocidos de estatuas ecuestres pudieron tener una finalidad también funeraria o, sobre todo, votiva. Se produjeron, así mismo, grupos escultóricos, que narraban hechos heroicos, pero por desgracia han llegado hasta nuestros días de forma fragmentaria. Por último se creó el prototipo del dios Hermes, consistente en una pilastra lisa, en cuya parte superior se representa la cabeza del dios y en el fuste los órganos genitales erectos. Este tipo tendrá una larga perduración.

Innovaciones estilísticas en el relieve

En lo que respecta al relieve arquitectónico, los cambios son evidentes. A fines del período arcaico ya se realizan composiciones que reproducen una escena coherente y reconocible para el conjunto del frontón. La solución al problema se basa casi siempre en los principios siguientes: por una parte, la representación de divinidades en la zona central del frontón, hecho que permite emplear sin incongruencias figuras de mayor tamaño que en el resto de la escena; en segundo lugar, la presencia en los ángulos de figuras yacentes, lo que favorece las escenas de combate; finalmente, la reducción progresiva del espacio intermedio obliga a utilizar figuras en distintas posturas. Uno de los primeros ejemplos, de fines del siglo VI a.C., es el templo de Afaia, en Egina (Gliptoteca de Munich), en cuyos

frontones se desarrollan escenas de combate entre troyanos y griegos, asistidos estos últimos por Atenea, cuya figura, armada y a escala superior a las restantes, ocupa el centro de cada representación.

Contrariamente, en el friso jónico, es el gran desarrollo longitudinal lo que dificulta la creación de representaciones coherentes, incluso cuando éstas son independientes en cada uno de los cuatro costados. Ello no fue obstáculo, sin embargo, para el escultor que realizó el friso de la cara norte del Tesoro de los Sifnios en Delfos (h. 525 a.C., Museo de Delfos), uno de los conjuntos más destacados de la escultura griega arcaica. En él se desarrolla una compleja escena de gigantomaquia, es decir, de combate entre dioses y gigantes -una estirpe de guerreros monstruosos nacida de la unión de Gea (la Tierra) y Urano (el Cielo)-, mientras que en el costado oriental el mismo artista empleó dos temas de la *Iliada* -una escena de combate en Troya y otra del consejo de los dioses-. A la calidad compositiva de este friso debe añadirse la habilidad del artista para representar la profundidad mediante la superposición de figuras que, además, aparecen ya a menudo vistas frontalmente o de tres cuartos.

Las estelas sepulcrales

Los mejores ejemplos de relieve no arquitectónico en época arcaica son monumentos funerarios y votivos, especialmente las estelas sepulcrales atenienses, que se pueden empezar a datar a partir del año 580 a.C. Se trata de losas verticales, estrechas y alargadas, coronadas por un capitel

sobre el que se colocaba una esfinge o, a veces, una gorgona, aunque a partir del año 530 a.C., y sin duda por influencia jónica, el capitel y la esfinge se sustituyen por una palmeta.

La superficie de la estela se decoraba generalmente con una figura masculina de perfil, labrada en bajorrelieve y pintada. Se trata, en la mayoría de los casos, de hombres jóvenes desnudos, armados con una lanza o portando objetos propios de los atletas (como el disco), aunque a fines del siglo VI a.C. aparecen también personajes con armamento completo y también ancianos acompañados de un perro.

La escultura griega del período clásico

El 480 a.C. fue un año crítico para los atenienses, ya que se produjo el saqueo de la ciudad por los persas. Al año siguiente los griegos consiguieron derrotarlos y Atenas fue reconstruida. Esta época marca también, en la historia del arte, el paso del arcaísmo al clasicismo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que algunas de las consecuciones de época clásica habían empezado a ser experimentadas antes del 480 a.C. y que la ruptura que representó el final de la guerra contra los persas tuvo como resultado la adopción de las innovaciones, en lugar de volver a las fórmulas del pasado. En este momento los prototipos de kuroi y korai dejan de realizarse y los escultores se arriesgan en fórmulas audaces, como el uso del contrapposto, la captación del movimiento o el interés por la representación de los pliegues de la ropa. En época clásica sigue usándose casi

únicamente el mármol como material lítico para la escultura. Los utensilios empleados para la talla de la piedra son, en general, los mismos que en la época anterior, si bien la técnica cambia. Ya no se dibujan de la misma manera las cuatro caras del bloque a esculpir, sino que los contornos trazados han de ser diferentes, pues, tal como ocurre en el Joven de Critios, la figura resultante no es simétrica ni el peso descansa por igual en ambas piernas. En este momento, los escultores realizaban obras complejas, basándose en dibujos y en modelos de arcilla, tal vez a escala natural. Como en época arcaica, los cabellos, los ojos, los labios y la vestimenta se pintan, así como probablemente la piel, pálida en las figuras femeninas, morena en el caso de los hombres. Algunos detalles, como las armas, podían añadirse en bronce.

Un tipo mal conocido, debido a la escasez de restos, es la estatuaria criselefantina, de la que ya se ha hablado anteriormente, pues se conservan algunos fragmentos de época arcaica. Por las fuentes se sabe que existieron estatuas colosales, como la Atenea del Partenón y el Zeus entronizado de Olimpia, ambas realizadas por Fidias. De algunas de estas estatuas se hicieron posteriormente copias en mármol.

La escultura griega en bronce: la técnica de la cera perdida

Originales y copias

El material escultórico más utilizado fue el bronce fundido. A principios del siglo V a.C., paralelamente a la estatuaria en piedra, se incrementó la producción escultórica en este material. Sin duda, el bronce poseía ciertas ventajas sobre la piedra, pues favorecía la experimentación de nuevas posiciones y la expresión del movimiento. Los bronceístas griegos emplearon el procedimiento llamado de la cera perdida (tal vez inventado por ellos) para la fundición de estatuas en bronce, no macizas, de gran envergadura. El método consistía en realizar en primer lugar un modelo en arcilla de la escultura que se deseaba obtener. Ello permitía una libertad mayor del artista durante el proceso de realización de la obra, ya que podía retocarla y modificarla según fuera necesario.

Una vez acabada la primera escultura en arcilla, ésta era recubierta con una capa de cera y de nuevo con otra de arcilla que actuaba como negativo del primero de los modelos. Barras de hierro, a modo de pinzas, atravesaban las tres capas para evitar que los moldes se movieran de sitio. Así mismo, eran necesarias algunas aberturas de aireación. En el espacio intermedio, entre los dos moldes de arcilla, se vertía el bronce fundido, el cual derretía la cera, que escapaba por un orificio practicado en la capa externa de arcilla, y el metal se solidificaba tomando su forma. Retirados los moldes, se procedía al acabado a mano de la estatua, quitando imperfecciones o añadiendo detalles con un cincel. A menudo, si se trataba de grandes estatuas o de posiciones complejas, se procedía a fundir la pieza por partes que luego se soldaban. El resultado era

una escultura de poco peso -pues no era maciza-, que necesitaba pocos puntos de apoyo para cada una de sus partes.

Originales y copias

Pese a que el bronce era muy utilizado en época clásica para la producción escultórica, se conocen pocos ejemplos de obras realizadas en este metal, debido a su valor intrínseco como material susceptible de ser refundido y por lo tanto de ser reutilizado.

Algunas de las piezas escultóricas en bronce que se conocen proceden de pecios. En realidad, gracias a que hubo barcos cargados de obras de arte griegas con destino a Roma (ya desde fines del siglo III a.C.) que naufragaron, es posible en la actualidad estudiar y contemplar algunas de estas esculturas, ya que de otro modo probablemente hubiesen acabado fundidas.

En ocasiones se tiene noticia de grandes obras clásicas por las referencias de escritores latinos, como Plinio, quien describe las piezas que eran exhibidas en Roma. Como fuentes indirectas para el estudio de la gran escultura clásica en bronce y en mármol se dispone de las copias, preferentemente en mármol -material más económico que el metal- que fueron realizadas ya desde antiguo. Además, las grandes esculturas sirvieron de inspiración para otro tipo de obras como la pintura cerámica, las joyas y las monedas. En época romana surgieron talleres de copias de obras clásicas, tanto en Grecia como en Italia, en este último caso dirigidas

frecuentemente por artistas griegos. Se dispone, por lo tanto, de copias que se repiten con algunas variaciones, pero no siempre se sabe quién realizó el original, ni cuándo, ni si las copias le son fieles. En el mejor de los casos, las fuentes escritas -y, en especial, las obras de Plinio y Pausanias, a falta de textos contemporáneos de época clásica- relacionan el nombre de un artista con una obra concreta.



El Auriga de Delfos (Museo de Delfos, Grecia)

La escultura griega del primer clasicismo: el estilo severo

Nuevos modelos en relieves y escultura exenta

El Posidón o Zeus de Artemision

El Discóbolo de Mirón

La escultura arquitectónica

Las obras que han sobrevivido de la primera mitad del siglo V a.C. son escasas en comparación con las del resto del siglo, ya que en esta etapa Grecia se reponía de las guerras persas o médicas.

Si bien en Atenas no se realizarán grandes proyectos escultóricos hasta mediados de siglo, se conocen los restos de la escultura arquitectónica del templo de Zeus en Olimpia (Museo Arqueológico de Olimpia). La austeridad de la escultura griega inmediatamente posterior al arcaísmo le ha dado el calificativo de estilo severo.

Durante la época clásica subsisten los dos prototipos básicos creados en la etapa anterior: el hombre representado desnudo y la mujer vestida, por convención cultural. Así, frente a los modelos estereotipados del período arcaico, se multiplican en este momento los tipos y las posturas, es decir, son imágenes más concretas e individualizadas. En realidad, cambian las funciones, pues no se trata únicamente de símbolos del oferente o el fallecido. El sucesor del kuros arcaico pasará a tener una función conmemorativa (se evoca las hazañas de un atleta que porta algún atributo deportivo o religioso) o bien representará a divinidades concretas, en general apolos jóvenes. El estilo del cabello también resulta peculiar: un cabello trenzado alrededor de la cabeza a modo de cinta será típico de la primera época clásica. El equivalente femenino es la llamada peplophoros por su vestido, el peplos. Éste es pesado y tiene pliegues más austeros que el ligero chiton que vestían las últimas korai arcaicas.

El peplos es menos voluminoso que el chiton, pero de tejido más grueso, lo cual condiciona al escultor en el momento de diseñar los profundos pliegues verticales. La peplophoros puede representar diferentes deidades femeninas.

Nuevos modelos en relieves y escultura exenta

Aparte de estos prototipos, hay gran cantidad de nuevos modelos en posturas muy variadas, tanto en relieves como en esculturas exentas. El uso del bronce deviene importante desde inicios de la época clásica. Cabe mencionar, como uno de los primeros grupos escultóricos de la época, las estatuas de los Tiranocidas (Harmodio y Aristogitón empuñando las armas contra el tirano Hiparco). El grupo, realizado en bronce para ser exhibido en el ágora de Atenas, poco después de la muerte del tirano (514 a.C.), fue expoliado por el rey persa Jerjes y hubo de ser reemplazado por otro grupo realizado después del 480 a.C. por los escultores Critios y Nesiotes. Para estudiar esta obra, en la actualidad desaparecida, se cuenta con unos valiosos fragmentos de los moldes originales, así como copias diversas, entre ellas la de la Villa Adriana, en Tívoli (Roma).

Otro grupo escultórico, del que sólo se conserva íntegramente el famoso Auriga de Delfos (h. 475 a.C., Museo de Delfos), data de los años inmediatamente posteriores al final de las guerras persas. La estatua del auriga, en bronce, debía de formar parte de un grupo constituido por el carro, cuatro caballos (de los cuales se conserva algún fragmento) y tal vez otros personajes.

Gracias a la conservación de buena parte del pedestal de la escultura se sabe que el dedicante era un tirano de Sicilia, Polizalos de Gela, que consiguió una victoria en las carreras de cuadrigas de los Juegos Pitios, probablemente entre los años 478 y 474 a.C. El auriga aparece erguido, en posición casi inmóvil. A partir del estudio de los fragmentos encontrados, se supone que los caballos estaban en actitud de reposo o bien caminaban lentamente.

El auriga sostiene las riendas y viste la prenda que, probablemente, usarían los aurigas en las carreras, un chiton ajustado en la cintura y que marca profundos pliegues que no se ven interrumpidos por la forma anatómica de la figura.

La cabeza está algo inclinada, pero el rostro es poco expresivo. Los ojos, insertos, son de esmalte y piedras de color negro. Los surcos del cabello son poco profundos y recuerda el formalismo arcaico. Los labios estaban cubiertos de cobre y en la diadema hay restos de plata.

El Posidón o Zeus de Artemision

Otro famoso original en bronce es el llamado Posidón o Zeus de Artemision (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), realizado entre los años 460-450 a.C. Esta figura representa a Zeus, el dios principal de la mitología griega, en actitud de lanzar el rayo sobre un enemigo. Algunos estudiosos han querido ver en ella a Posidón, el dios del mar, lanzando su tridente, aunque este último prototipo no es demasiado corriente. Se trata de una de las

pocas muestras de gran estatuaria en bronce (mide 2,09 m de altura) que ha llegado hasta nuestros días. Proviene de un barco que naufragó en la Antigüedad frente al cabo de Artemision (Grecia). La postura del dios, en el momento de realizar un movimiento enérgico, era auténticamente nueva para los inicios de la época clásica. Esta obra es, por tanto, un ejemplo de cómo el bronce era un material que se prestaba bien a la experimentación escultórica, ya que una posición semejante sería imposible de conseguir en mármol. Aún así, la sensación de movimiento no está del todo conseguida, pues las extremidades toman un enérgico impulso, mientras que el torso permanece inmóvil. La postura de las piernas, con un pie mirando al frente y el otro de perfil, se asemeja más a las figuras que se dibujan en los vasos cerámicos que a una pose real. Se ha progresado en el estudio anatómico de la figura masculina, pero ésta aún no parece reflejar la sensación de una musculatura en plena tensión por el esfuerzo realizado. Desde luego, la estatua en su conjunto tiene un aspecto mucho más realista que sus inmediatas precedentes, si bien las extremidades, sobre todo las superiores, están excesivamente alargadas. Este naturalismo sería aún más evidente de haberse conservado los ojos, normalmente compuestos por incrustaciones pétreas o de pasta vítrea.

El personaje es un hombre maduro, y esto se nota en la barba, cuyo tratamiento es aquí más realista que en obras contemporáneas en mármol, pero sin llegar al naturalismo de los Guerreros de Riace, más

tardíos. El cabello ha perdido totalmente aquella simetría y convención de los modelos arcaicos y se representa por incisiones poco profundas, salvo en la parte frontal, donde las mechadas onduladas sobresalen y se superponen unas a otras. El rostro grave y distante del dios y su agresiva postura parecen querer inspirar al espectador un cierto temor.

El Discóbolo de Mirón

Contemporáneo al Zeus de Artemision es el famoso Discóbolo, atribuido, en las descripciones de textos clásicos, al escultor Mirón. La obra, originalmente en bronce, sólo se conoce a través de copias romanas en mármol.

En éstas, los escultores se ven obligados a situar detrás del atleta un tronco decorativo como soporte disimulado que, obviamente, no sería necesario en la estatua original efectuada en bronce.

A pesar de lo novedoso de la postura, el Discóbolo presenta algunas limitaciones, como es el hecho de que prevalezca un único punto de vista frontal o que la inexpresividad de la cara no se corresponda con la intensidad del movimiento realizado por el resto del cuerpo.

La escultura arquitectónica

Respecto al relieve arquitectónico, el templo de Zeus en Olimpia (Museo Arqueológico de Olimpia), erigido en el segundo cuarto del siglo V a.C., proporciona un excelente ejemplo de las tendencias vigentes a principios del llamado período clásico.

En lo que se refiere a la composición de los frontones, la unidad temática y de escala, así como el equilibrio simétrico del conjunto, basado en una gran figura que ocupa el eje de simetría del triángulo, están plenamente logrados. El ritmo de la acción, por el contrario, es muy diferente en uno y otro lado. En efecto, en el frontón oriental se representa la preparación para la carrera de carros entre Pélope y Enomao, presidida por la figura de Zeus en el centro. Es el momento previo a la acción y, por ello, el movimiento es mínimo. En el frontón occidental, en cambio, la lucha entre centauros y lapitas, con los distintos personajes unidos en grupos de dos o de tres, tiene una gran intensidad dinámica. Es precisamente el movimiento que se imprime a las figuras lo que pone de manifiesto la incapacidad del escultor para representar adecuadamente la vestimenta, cuyos pliegues, excesivamente rígidos, no tienen relación orgánica con las posturas de los cuerpos. No obstante, comienza en este momento a conseguirse la expresión de los estados de ánimo, tanto por el estudio de los rasgos faciales como por la actitud y los gestos de los personajes.

La tendencia a la expresión del sentimiento se plasma también en algunos relieves votivos áticos, como la célebre Atenea pensativa (Museo de la Acrópolis, Atenas) o el Joven de Sunion (Museo Arqueológico Nacional de Atenas). Otra pieza de gran interés es el llamado Trono Ludovisi (Museo de las Termas, Roma), un relieve de tres caras que probablemente revestía un altar. En éste los pliegues de la vestimenta, aún poco logrados,

recuerdan los relieves del templo de Olimpia, pero por primera vez se manifiesta un interés real por el desnudo femenino, aunque el estudio anatómico presente deficiencias evidentes, especialmente en la figura de la flautista, cuyo muslo derecho parece nacer en el abdomen.



Copias romanas de las estatuas de Harmodio y Aristogitón (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia)



El Discóbolo, copia romana conservada en el Museo de las Termas, Roma

Historia Del Arte
(quinta parte)

El apogeo de la escultura griega: el clasicismo pleno

Fidias, arquitecto de Atenas

Las obras de Policleto

Los Guerreros de Riace

La escultura arquitectónica del clasicismo pleno: el Partenón

El friso interior del Partenón

Mientras que durante el período severo Atenas proporcionó escasos ejemplos escultóricos, a partir de mediados del siglo V a.C., coincidiendo con el deseo de restauración y embellecimiento de la época de Pericles, se realizan en el Ática las obras más brillantes del clasicismo pleno.

A nivel general, puede decirse que el artista clásico conoce bien la estructura del cuerpo humano, pero su interés no radica tanto en representar la anatomía de forma realista o particularizada como en observar unas proporciones ideales o

matemáticas en la representación de la figura humana, basadas en un conocimiento perfecto del cuerpo, tanto del masculino como del femenino. Uno de los cambios más importantes fue el tratamiento de los vestidos, que mayoritariamente aparecen en las figuras femeninas. El estilo severo en el vestir, caracterizado por cubrir el cuerpo a base de profundos pliegues verticales, dará paso, a partir de la segunda mitad del siglo V a.C., a un estilo más complejo y decorativo, cuya intención es amoldar el vestido a la anatomía de la figura, insinuando las formas con gran naturalidad, como en la Nike de Olimpia (h. 420 a.C., Museo Arqueológico de Olimpia), firmada por Paionios.

Fidias, arquitecto de Atenas

Atenas, cabeza de la Liga de Delos, tenía grandes recursos después de sus victorias sobre los persas. Durante la administración de Pericles (449-429 a.C.), se inició un plan intensivo de reconstrucción de Atenas. Para dirigir este proyecto, Pericles nombró a Fidias (h. 490-430 a.C.), que supervisó las obras de toda la Acrópolis y aunque no labró personalmente las esculturas y relieves que adornaban los edificios importantes, sí realizó los bocetos del conjunto. A través de ellos se puede juzgar su estilo, puesto que las obras de su mano han desaparecido y sólo se conservan copias romanas. Sus obras más importantes fueron la colosal estatua de Atenea Partenos, en bronce, erigida entre los Propileos y el Erecteion, la Atenea criselefantina, que se guardaba en la naos del Partenón, y la estatua de Zeus, también criselefantina, conservada en el templo de Zeus en

Olimpia. También se le ha atribuido la estatua de Atenea Lemnia (copia romana, Museo Cívico, Bolonia), una Amazona (copia romana, villa Adriana, Tívoli) y un joven atándose una cinta alrededor de la cabeza. Todas ellas reflejan su estilo basado en figuras de actitudes pausadas, de expresiones serenas y una cierta solemnidad en el concepto. A estas características se unía la calidad del modelado de los pliegues de los ropajes, que parecen estar mojados.

Las obras de Policleto

Además de Fidias, protagonista principal de la reconstrucción y embellecimiento de la ciudad de Atenas en época de Pericles y autor de famosas obras criselefantinas, el otro gran escultor de la época clásica es Policleto. Ambos estuvieron preocupados no sólo por cuestiones técnicas, sino también teóricas. En concreto, Policleto estudió el tema de las proporciones del cuerpo humano, que había preocupado desde siempre a los escultores griegos, y escribió sobre ello un tratado titulado Canon. Su trabajo teórico se materializó en distintas estatuas de hombres desnudos de tamaño natural, en su mayor parte representaciones de atletas. De estos originales en bronce nada queda y su obra ha de ser estudiada enteramente a partir de las copias romanas en mármol. Dos de los modelos más famosos de Policleto son el Doríforo, que es la figura de un hombre portando una lanza, y el Diadúmeno, un atleta que se ata la cinta alrededor de la cabeza. Su solución adaptaba las experimentaciones que venían haciéndose desde fines de época arcaica en el sentido de dotar de vida a la estatua del hombre

en reposo. El Doríforo (h. 440 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Nápoles) está representado en actitud de avanzar, en una acción menos enérgica que, por ejemplo, la del Zeus de Artemision o la del Discóbolo. Sin embargo, la relación entre las diversas partes del cuerpo resulta coherente. Así, el torso responde plenamente al movimiento de brazos y piernas, alternando a la perfección los miembros relajados y los miembros tensos en un ritmo que infunde a la estatua un sentido de vitalidad muy intenso. El Diadúmeno (h. 430 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas), algo posterior, responde al mismo esquema, si bien en este caso el cabello ha sido concebido más plásticamente.

Los Guerreros de Riace

Las copias en mármol no siempre permiten hacerse una idea completa de cómo serían los originales en bronce. Afortunadamente, de mediados de este siglo se conocen dos magníficas estatuas de bronce, los llamados Guerreros de Riace (h. 460-430 a.C., Museo Nacional de Reggio di Calabria), encontradas también bajo el mar, y cuyo descubrimiento, relativamente reciente, ha permitido mejorar nuestro conocimiento sobre la escultura de la época clásica. Su actitud se asemeja a la del Doríforo. En una mano portaban el escudo y en la otra la lanza o espada, en la actualidad perdidos. Se trata de dos hombres barbados, uno de los cuales parece mayor que el otro, trabajados con gran detalle anatómico. Su cabello y barba presentan un gran sentido plástico. Como era común, en el caso de este tipo de esculturas, los ojos no eran de bronce. Además,

los labios y los pezones estaban cubiertos de cobre y los dientes, de plata. A lo largo de la segunda mitad del siglo V a.C. se desarrollaron modelos de estatua que fueron copiados hasta la saciedad en época romana: amazonas heridas, dioses y diosas portando atributos religiosos, así como variantes de los prototipos atléticos y guerreros ya vistos. La última gran aportación del siglo V a.C. será la aparición de una incipiente retratística, así como la expresión de caracteres étnicos diferenciales, cosa que sucede en especial en el mundo griego oriental. Su desarrollo será, sin embargo, más evidente en épocas posteriores.

La escultura arquitectónica del clasicismo pleno: el Partenón

El Partenón es, lógicamente, un punto de referencia obligado para el estudio del relieve arquitectónico de este período, tanto por la profusión de decoración escultórica como por la calidad extraordinaria que presenta. En líneas generales, conviene destacar el movimiento contenido de las escenas y la escasa expresividad de las figuras, que contrasta con la vivacidad alcanzada en el frontón oeste de Olimpia y también con obras inmediatamente posteriores, como los relieves de la balaustrada del bastión de Atenea Niké, en la misma Acrópolis de Atenas o el friso de Bassae.

Los frontones, muy degradados, son la parte peor conocida, aunque su aspecto aproximado puede ser reconstituido a través de la descripción de Pausanias y de los grabados realizados en el siglo XVII.

En el lado occidental se narraba la disputa entre Atenea y Posidón por la posesión del Ática. Junto a los carruajes de ambas divinidades aparecen, representadas a menor escala, otras figuras que, probablemente, corresponden a reyes y héroes del Ática. En el frontón oriental se evocaba el nacimiento de Atenea. En uno y otro caso se representa el momento inmediatamente posterior a la acción: Atenea aparece a la izquierda de Zeus en el lado oriental; y el olivo que simboliza la victoria de la diosa ocupa el centro del frontón occidental. El énfasis narrativo se sitúa, como es lógico, en el centro de la composición, pero, a diferencia de los precedentes inmediatos -Olimpia, Egina-, ésta no se basa en una gran figura central que ocupa el eje de simetría, sino en la combinación de distintos personajes, mientras que el resto de figuras se agrupa en conjuntos de dos o tres.

Estas figuras eran exentas y la mayoría estaban acabadas incluso en la parte posterior, no visible una vez colocadas en el frontón. Uno de los fragmentos mejor conservados (Museo Británico de Londres) corresponde a las figuras de tres diosas, posiblemente Leto, Ártemis y Afrodita, del ángulo septentrional del frontón oriental, en el cual es posible apreciar el tratamiento detallado que se da a la vestimenta. Ésta parece, a menudo, adherirse al cuerpo que cubre, como si estuviera mojada o impulsada por un viento violento. En el lado opuesto, la figura echada muestra ya el completo dominio de la representación del desnudo masculino.

Todas las metopas del Partenón (un total de noventa y dos, de las cuales sólo han llegado hasta nuestros días diecinueve, localizadas en el mismo templo o bien conservadas en el Museo Británico de Londres) tenían decoración esculpida, con una temática variada. La calidad de estos relieves es muy desigual, lo que refleja que fueron muchas las manos que intervinieron en su realización, pero existe en todos ellos una unidad de concepción que permite atribuir a Fidias su diseño.

El friso interior del Partenón

El friso interior (los paneles están repartidos entre su primitivo emplazamiento, el Museo del Louvre de París, el Museo Británico de Londres y el Museo de la Acrópolis de Atenas) se extendía por los cuatro costados de la naos, en una longitud de 120 metros, y representaba, en un relieve muy bajo, una procesión de carros, jinetes y personajes a pie conduciendo animales al sacrificio. Era, en realidad, una alusión a la procesión panatenaica, que se celebraba cada cuatro años, durante la cual se llevaba a la Acrópolis una vestimenta nueva para la vieja estatua de madera de Atenea. Se trata, pues, de una escena real, aunque de carácter religioso, lo que supone una novedad radical en la decoración del templo griego.

La narración parte del lado oeste y se desarrolla al norte y al sur en dirección a la fachada oriental, donde se representa una asamblea de los dioses que enmarca, en el centro, la ceremonia de ofrenda de la vestimenta.



Las tres parcas del frontón del Partenón (Museo Británico de Londres)



Copia romana del *Diadúmeno* (Museo Arqueológico Nacional de Atenas)



Detalle del friso de la columnata interior del Partenón (Museo de la Acrópolis, Atenas)

La escultura griega del final del clasicismo

La obra de Praxíteles

El escultor Escopas

Lisipo, prolífico escultor

La escultura arquitectónica y el relieve en el siglo IV a.C.

Las estelas funerarias

La escultura exenta del siglo IV a.C. continúa estilísticamente las características del siglo precedente, pero incorpora la representación plástica de las emociones, así como un naturalismo mayor y el tratamiento de la textura en los ropajes.

Otra característica importante del momento será la personificación de ideas abstractas, como la paz, o de distintos estados de ánimo. A través de los escritos antiguos y también de los fragmentos de pedestales de las estatuas se conocen los nombres de tres de los escultores más importantes del siglo: Praxíteles, Escopas y Lisipo.

La obra de Praxíteles

El Hermes de Praxíteles (Museo de Olimpia) ilustra las nuevas tendencias de la primera mitad del siglo IV a.C. Fue hallado bajo el templo de Hera, en Olimpia, y aceptado como original, aunque ello se cuestiona en la actualidad. En todo caso, si no es obra auténtica de Praxíteles, puede suponerse que se trata de una copia bastante antigua. Es en realidad un grupo escultórico, que muestra a Hermes, el mensajero de los dioses, tomando en su brazo izquierdo a Dionisos niño, que, en actitud juguetona, intenta alcanzar probablemente un racimo de uvas sostenido por el brazo derecho -en la actualidad perdido- de Hermes. La mirada del dios, nostálgica y tierna, y la relación que se establece entre ambos son rasgos nuevos para la época clásica. La musculatura de Hermes está tratada suavemente, sin la dureza o angulosidad de los modelos del escultor Policleteo. La curva que describe su postura se ha denominado, por esta razón, «praxiteliana».

Así mismo, el escultor Praxíteles es famoso por incorporar el desnudo femenino como tema nuevo en el arte griego. Su creación más admirada en época antigua fue la Afrodita de Cnido, encargada

por los habitantes de dicha ciudad. El original está perdido y sólo se poseen variadas copias romanas (Museos Vaticanos, Roma) que muestran la figura desnuda de la diosa, en contrapposto, cubriéndose el pubis y sosteniendo sus ropas por encima de una tinaja destinada al baño -que actúa a la vez como soporte de la figura en mármol-, como si hubiera sido sorprendida.

El escultor Escopas

Contemporáneo de Praxíteles, Escopas fue conocido por representar posturas complicadas y contorsiones, así como por la expresión plástica de la emoción y el dramatismo. Hacia 340 a.C., trabajó en la decoración escultórica del templo de Atenea Alea en Tegea, conservada sólo fragmentariamente (Museo de Tegea). Se le atribuye además la Ménade danzante (siglo IV a.C., Albertinum de Dresde), también llamada orgiástica. Conocida por copias, aparece semidesnuda y en una postura casi serpentinata, fuera de lo común para la época.

Lisipo, prolífico escultor

Lisipo fue un escultor que vivió a fines del período clásico. Su mayor aportación fue la introducción de la diversidad de puntos de vista en una sola pieza. Sus obras, conocidas sólo por copias romanas, suponen la superación del canon de Policleto -dándole mayor esbeltez- y el tratamiento detallado de las superficies. Una de sus esculturas más famosas, originalmente en bronce, es el llamado Apoxiomeno, atleta quitándose el polvo y el aceite de su brazo con un instrumento para tal efecto, que

está perdido en la copia romana en mármol (Museos Vaticanos, Roma). La postura recuerda el contrapposto de las obras de Policleto, pero aquí no hay alternancia entre partes relajadas y partes tensas del cuerpo, ya que el joven ha sido captado en una acción casi anecdótica. El avance de ambos brazos, que supone que uno quede tapado por el otro, sugiere que la obra tiene otros puntos de vista, además del estrictamente frontal, pues de no ser así no podría captarse su tridimensionalidad.

Según las fuentes, Lisipo también fue conocido por sus grupos escultóricos y sus figuras colosales, entre las cuales destacan la escultura del musculoso héroe Heracles y los retratos de Alejandro Magno, para quien trabajó. El reflejo de personalidades concretas a través del retrato tendrá un gran desarrollo en época helenística.

De la segunda mitad del siglo IV a.C. se tienen también algunos bronce originales, procedentes mayoritariamente de pecios, como el llamado Joven de Anticitera (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), datado hacia 340 a.C., que parece asimilar el estilo de Policleto juntamente con el de Lisipo.

La escultura arquitectónica y el relieve en el siglo IV a.C.

Entre los relieves arquitectónicos más destacados del período se cuentan los frontones del templo de Asclepio en Epidauro (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), obra de Timoteo realizada hacia 375 a.C. Los temas tratados son la toma y saqueo de Troya, al este, y una escena de combate entre

griegos y amazonas, al oeste, rompiendo así con la tradición clásica según la cual la ornamentación de los frontones debía relacionarse con la personalidad de la divinidad a la que se dedicaba el templo. En cuanto a la técnica el tratamiento de las figuras deriva directamente de la tradición ática de fines del siglo V a.C., pero la actitud de los personajes, la fuerza del movimiento, la violencia del gesto confieren a estas obras un dramatismo superior a las del primer clasicismo.

Las estelas funerarias

En el campo del relieve no arquitectónico destacan, especialmente, las estelas funerarias áticas, cuya producción se inicia en torno a 430 a.C. y perdura hasta el final del siglo IV a.C., cuando nuevas leyes antisuntuarias vuelven a limitar los gastos en monumentos funerarios. Las estelas de este período son, por lo general, más anchas y bajas que las del período arcaico, lo que permite representar varias figuras, y muy a menudo tienen un aspecto arquitectónico, ya que están enmarcadas por dos pilastras y coronadas por un frontón.

Los personajes representados en estos monumentos son mucho más variados que en época arcaica, puesto que incluyen tanto figuras masculinas como femeninas, de edades muy diversas y a menudo asociadas formando grupos. Las escenas más corrientes son las despedidas de los familiares o de los objetos y animales domésticos predilectos, pero no faltan los temas militares. La calidad escultórica de estos materiales es, lógicamente, muy variable, pero a menudo notable y, tratándose siempre de

obras originales, permiten obtener una visión fidedigna de la evolución estilística de la escultura de la época. Así, las piezas más antiguas recuerdan directamente la escultura del Partenón, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también por la solemnidad y falta de expresión de las figuras. Con el paso del tiempo, el relieve va adquiriendo profundidad, hasta convertirse casi en figuras exentas (segunda mitad del siglo IV a.C.). Al mismo tiempo, las figuras, siguiendo las tendencias de la época, ganan en naturalismo y en intensidad emocional, hecho que se traduce generalmente en una expresión de tristeza.



Hermes de Praxíteles (Museo de Olimpia, Grecia)



Apoxiomeno (Museos Vaticanos, Roma)

Escultura griega de época helenística: innovaciones formales y temáticas

El denominado género retratístico en la escultura griega

La época helenística, que se inicia con la muerte de Alejandro Magno, el año 323 a.C., y la desmembración de su imperio, es prolífica en esculturas originales debido a la gran demanda de obras de arte por parte de los diferentes reinos helenísticos. Tales obras fueron, así mismo, copiadas profusamente por los romanos. Como característica común a toda la época destaca, sobre

todo, el interés por el naturalismo y por la captación y plasmación de las emociones más profundas.

El arte helenístico se desarrollará hasta la conquista romana, en el año 31 d.C., en una gran variedad de tendencias, a menudo originales y, en otros casos, fieles al pasado, o incluso eclécticas.

El denominado género retratístico en la escultura griega

A lo largo del siglo III a.C. ya existe en la escultura un género retratístico que tiene como objetivo principal captar las características faciales y corporales de personas ilustres, así como sugerir su psicología.

Los pocos retratos conocidos de épocas anteriores, como el de Pericles, del siglo V a.C., se deben interpretar como la representación idealizada de un modelo de ciudadano -el gobernante, en el caso citado-, cuyos valores serían apreciados por la sociedad, y no como una simple plasmación de su personalidad.

En época helenística los artistas se concentran, sin embargo, por primera vez, no tanto en la imagen pública del personaje, sino en sus caracteres psicológicos y físicos individuales, tal como muestra la copia romana de la estatua del orador Demóstenes, realizada por el escultor Polieucto a inicios del siglo III a.C. y conservada en la actualidad en la Gliptoteca de Copenhague.

En realidad, aunque muchas copias romanas presentan únicamente el busto o la cabeza, los

retratos griegos eran de cuerpo entero, ya que de este modo se enfatizaba la personalidad del personaje retratado. Es por ello que puede distinguirse un modelo de estatua para el retrato de filósofos, diferenciado del de los personajes públicos.

Entre estos últimos se hallan, a veces, reminiscencias del retrato heroico característico de fines de la época clásica -concretamente, la serie de retratos de Alejandro Magno, realizados por el escultor Lisipo- aunque en aquellos reinos helenísticos alejados de la Grecia tradicional, como Bactria, Ponto o también Bitinia, el retrato puramente realista tuvo una gran aceptación, tal vez por el hecho de que este tipo de obras iba dirigido a un público esencialmente no griego.

Grecia: escultura de tipo barroco en la época helenística

La corriente «rococó»

Entre mediados del siglo III y mediados del II a.C. se desarrolla una corriente de tipo barroco, ornamental y de complejas composiciones piramidales para los grupos escultóricos, cuyas figuras muestran posturas atormentadas, musculaturas exageradas y actitudes dramáticas. El tema preferido será un acontecimiento histórico de la época: las invasiones galas. En efecto, este hecho puso de manifiesto el interés de los escultores helenísticos por plasmar los caracteres de grupos

étnicos diferentes. Ello se advierte en la serie de copias romanas de originales, a menudo en bronce, de fines del siglo III a.C., que representan galos moribundos, cautivos y muertos, entre los que destaca el conjunto escultórico del galo sosteniendo a su esposa moribunda y dándose muerte (fines del siglo III a.C., Museo Nacional de las Termas, Roma). Estas estatuas fueron dedicadas en la Acrópolis de Pérgamo por el rey Atalo I, quien logró, entre los años 229 y 228 a.C., vencer a las tribus galas que acechaban esta urbe del Asia Menor. Formaban parte de un complejo programa conmemorativo de la victoria, que, a la vez, quería presentar a Pérgamo como la ciudad que había repelido el ataque de los bárbaros y que abría una nueva etapa de esplendor para la cultura griega, tal como Atenas lo había hecho en época clásica después de vencer a los persas. También de Pérgamo es uno de los monumentos escultóricos más renombrados, el Altar de Zeus (siglo II a.C., Staatliche Museen, Berlín).

La corriente «rococó»

Otra tendencia escultórica, propiamente helenística, que se desarrolla en el segundo cuarto del siglo II a.C., es la que se interesa por los temas y figuras de la vida cotidiana, así como por plasmar personajes de edades diversas en actitudes a menudo anecdóticas o divertidas y, en general, narrativas. Esta corriente, bautizada a veces como «rococó», también prefiere las figuras más eróticas y sensuales de sátiros y ninfas a las de los dioses.

En ocasiones se ha dicho que representaría la reacción sofisticada y decorativa al pomposo, teatral y también barroco estilo de Pérgamo. El niño de la oca, El sátiro dormido, El fauno danzante o El espinario son modelos bien conocidos por los copistas de época romana.



Espinario (Galería de los Uffizi, Florencia, Italia)

Naturalismo y clasicismo en la escultura helenística griega

El grupo escultórico del Laocoonte

Al lado de estos prototipos, cabe destacar un grupo de esculturas de intención más realista, como las

que representan pastores, pescadores o mujeres de edad trabajando o bebiendo. Tal vez sea ésta la escultura helenística más original e innovadora, pero, también, la peor conocida. El Pequeño jinete del cabo Artemision (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), un bronce original de fines del siglo II a.C. procedente del pecio en el que se halló también el famoso Zeus de bronce del siglo V a.C., permitió observar que la representación de los niños solía ser menos «rococó» y más naturalista. El afán de realismo comportó el que, a veces, se esculpieran figuras de personas con deformidades físicas.

Hacia la etapa final de la época helenística es evidente el influjo del clasicismo de los siglos V y IV a.C. en obras como la Victoria de Samotracia (Museo del Louvre, París), realizada hacia el año 200 a.C., que formaba parte de una composición que conmemoraba una victoria naval. La figura, de 2,45 metros de altura, estaba situada sobre la proa de un barco y, con las alas desplegadas y las ropas humedecidas al vuelo (un detalle que evoca el estilo de las ropas mojadas de Fidias), conseguía una gran sensación de movimiento. En época helenística, el tema de la Afrodita desnuda o semivestida tuvo también gran éxito. Sobresale la llamada Venus de Milo (segunda mitad del siglo II a.C., Museo del Louvre, París), obra que se considera el prototipo de belleza en el mundo antiguo. En ocasiones, la diosa se representa de forma casi cómica, como en la Afrodita de la sandalia (Museo Arqueológico Nacional de Atenas) que hace ademán de pegar a Pan por el hecho de aproximarse a ella atrevidamente. Junto a las reminiscencias del estilo

clásico, que se advierten igualmente en los relieves, encontramos entre fines del siglo II e inicios del I a.C., obras que rememoran el estilo severo, como el grupo de Orestes y Electra, conservado en una copia romana que se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, e incluso que retornan a prototipos arcaicos.

El grupo escultórico del Laocoonte

Una de las últimas obras helenísticas fue la del grupo escultórico del Laocoonte, hallada en Roma en pleno Cinquecento (Museos Vaticanos, Roma). Data, según los últimos estudios, del siglo primero de nuestra era, momento en que Roma se convierte en un nuevo centro de arte helenístico y se hace difícil cualquier distinción entre escultura griega y escultura romana. La estatua muestra al sacerdote troyano Laocoonte y a sus hijos muriendo estrangulados por serpientes gigantescas, como castigo por haber aconsejado a los troyanos que no dejaran penetrar el Caballo de Troya en su ciudad. El dramatismo, que recuerda los relieves del Altar de Pérgamo, se vuelve casi teatral y el escultor da muestra de gran habilidad técnica.



La Victoria de Samotracia. Grecia



Laocönte



Venus de Milo (Museo del Louvre, París)

La escultura arquitectónica en Grecia

El ejemplo más destacado de escultura arquitectónica es el gran friso que decoraba la parte superior del basamento del Altar de Pérgamo (en torno a los años 180-160 a.C., Staatliche Museen, Berlín), en el que se representaba una gigantomaquia, un tema recurrente en la escultura arquitectónica desde el siglo VI a.C. Su plasmación en este monumento alude, sin duda, a las victorias de los griegos sobre los bárbaros y, muy especialmente, a las de Atalo I de Pérgamo sobre los gálatas.

Se trata de una composición monumental, tanto por su escala (el friso mide 2,30 m de altura y las

figuras son de tamaño superior al natural) como por su gran longitud (120 m) y el elevado número de personajes que hay representados (un centenar, aproximadamente, sin contar las figuras de animales, de las que se conservan ochenta y cuatro). La situación del friso en la parte baja del edificio es una novedad radical. Esta proximidad al espectador aumentaba, sin duda, la sensación de grandeza, a la que también contribuía la gran altura del relieve, cuyas figuras destacan nítidamente e incluso parecen, a veces, alejarse del fondo. La sensación de movimiento y la intensidad de la acción, elementos propios de la escultura helenística, alcanzan en este relieve su mejor expresión: la acción es continua, trepidante y tumultuosa. Para lograr este efecto se combina, principalmente, la diversidad de posturas de los personajes -de pie, de rodillas, semicaídos, de frente, de perfil, de espaldas- y se recurre a la exageración del gesto. También es importante la tensión con que se representa la musculatura de los cuerpos masculinos -siempre plasmados en el momento de máximo esfuerzo- y el movimiento de los ropajes femeninos, (se reproducen múltiples y profundos pliegues de modo que parecen estar agitados por un fuerte viento). A diferencia de la escultura clásica, la vestimenta no está subordinada al cuerpo que cubre. No tiende, pues, a recalcar las formas, sino que tiene una vida independiente, e incluso, a veces, antagónica a éste. Destaca, finalmente, la expresión de angustia y de dolor de los gigantes, vencidos por los dioses, y de su madre Gea, que implora en vano la clemencia de Atenea.

El espíritu que impregna este friso es, pues, muy distinto del que caracteriza a la escultura griega de época clásica. Pese a ello, algunos de sus rasgos son deliberadamente de estilo clásico, sobre todo la expresión facial de los dioses, cuya solemnidad y calma contrastan con el dramatismo de los rostros de los gigantes. En este mismo sentido cabe interpretar el esquema compositivo de la cara occidental del friso, donde el tema principal -Zeus y Atenea marchando en direcciones opuestas y volviendo la cabeza para mirarse- se inspira, aunque invertida, en la escena de la parte central del frontón oeste del Partenón.



Reconstrucción del *Altar de Zeus* en el Staatliche Museen de Berlín



Detalle de la lucha de Atenea con Alcioneo, en el friso del altar de Pérgamo

Las dificultades de conservación de la pintura griega

Los griegos destacaron en el terreno de la pintura tanto como en los otros campos artísticos, pero un problema de conservación ha privado a la posteridad de la mayor parte de obras originales, si se exceptúa la pintura realizada sobre vasos cerámicos. La pintura parietal o de caballete se conserva escasamente y se debe recurrir a fuentes indirectas para conocerla. Las fuentes literarias hablan de conocidos pintores y describen incluso las técnicas usadas y los temas representados, pero, para hacerse una idea de cómo fue esta manifestación artística en la antigua Grecia, hay que referirse, casi siempre, a la pintura sobre cerámica, al mosaico y a las obras parietales romanas, mejor

conservadas y copias, en gran medida, de la pintura griega. Los vasos cerámicos griegos fueron ampliamente exportados a todo el Mediterráneo y constituyeron objeto de imitación o fuente de inspiración para otras producciones, sobre todo en Etruria (Italia).

La pintura en la cerámica griega: el estilo geométrico

Hasta principios del siglo VII a.C., la decoración pintada de las cerámicas tiene un carácter esencialmente geométrico y se caracteriza, sobre todo, por su estricta relación con la forma del vaso, cuyos elementos enfatiza mediante la aplicación de líneas o zonas de coloración oscura en la base, el borde o el punto de unión entre el cuerpo y el cuello, y también, a menudo, situando el tema principal en la zona comprendida entre las asas. Es, en definitiva, un sistema ornamental basado en una disciplina rígida y que, partiendo de unas composiciones extremadamente sobrias, evoluciona, a partir del siglo X a.C. y durante las dos centurias siguientes, hacia una mayor riqueza y variedad, hasta cubrir la casi totalidad de la superficie del vaso. Los elementos figurativos se utilizan ya aisladamente en el siglo X a.C., pero las auténticas escenas de carácter narrativo, generalmente de tema funerario o guerrero, no se pintan hasta mediados del siglo VIII a.C. Las figuras son muy esquemáticas, reducidas en general a sus elementos lineales básicos, lo que permite integrarlas cómodamente en un sistema decorativo geométrico. Será precisamente el desarrollo de los elementos figurativos y la tendencia a un mayor

realismo en la representación de los mismos lo que, a lo largo de la segunda mitad del siglo VIII a.C., conducirá a la disolución del sistema decorativo geométrico.

Desde fines del siglo VIII a.C. se introducen en el repertorio iconográfico griego nuevos elementos figurativos de origen oriental, sobre todo de carácter animalístico y vegetal. A partir de este momento la pintura cerámica griega se desarrollará siguiendo dos caminos: un estilo orientalizante y un estilo de raigambre puramente griega.

El primero es un estilo animalístico, directamente inspirado en los modelos foráneos y que por esta razón recibe el nombre de orientalizante (denominación que a menudo se extiende al conjunto de la producción material griega del siglo VII a.C.). Es característico del siglo VII y de la primera mitad del siglo VI a.C. El segundo estilo se centra en la representación de escenas donde interviene la figura humana y perdurará hasta fines del siglo IV a.C. Uno y otro estilo pueden coexistir en una misma producción cerámica, e incluso en un mismo vaso, pero sin mezclarse en un mismo campo decorativo.



Ánfora funeraria procedente de la necrópolis ateniense del Dipylon

La pintura cerámica griega: la técnica de las «figuras negras»

La cerámica en el Ática

Corinto fue la sede de la primera gran escuela de la pintura cerámica griega. Allí se desarrolló la técnica pictórica de «figuras negras», consistente en dibujar las figuras en silueta de color negro sobre el fondo de color claro de la arcilla, realizándose los detalles internos mediante incisiones que ponían al descubierto la arcilla, aunque algunas veces se utilizaban también otros colores complementarios.

Dado que a menudo los vasos decorados son pequeños contenedores de aceite perfumado, la decoración tiene una clara tendencia al miniaturismo, sobre todo en sus primeras etapas, caracterizadas también por la extraordinaria corrección del dibujo y la sobriedad de la composición. Son muy corrientes en la producción corintia los vasos con decoración de animales, afrontados o bien formando una procesión, pero sin describir escena alguna. Los temas narrativos incluyen, principalmente, escenas de combate o de la epopeya homérica, con frecuencia realizados en un campo ornamental minúsculo, como en el conocido Vaso Chigi (Museos Vaticanos, Roma). En los vasos cerámicos de mayor tamaño, esta decoración suele organizarse en varios frisos superpuestos. Desde el último cuarto del siglo VII a.C., la calidad de la producción corintia decae progresivamente hasta convertirse, en la segunda mitad del siglo VI a.C. en un estilo de aspecto geométrico, sin figuras.

La cerámica en el Ática

En el Ática se desarrolla durante el siglo VII a.C. un estilo llamado protoático que deriva de la producción geométrica y es muy distinto de la pintura cerámica corintia, tanto desde el punto de vista técnico (no utiliza el sistema de «figuras negras») como por el gran tamaño de las figuras y su mayor preferencia por los temas narrativos, aunque no faltan las figuras de animales de raigambre oriental.

Desde el último tercio del siglo VII a.C., los pintores áticos aceptan una mayor influencia corintia, que se traduce en la frecuente presencia de temas animalísticos y en la adopción de la técnica de «figuras negras», que alcanzará en Atenas su pleno desarrollo. Éste se produce en los decenios centrales del siglo VI a.C., momento en que decaen los frisos de animales y se tiende a la representación de escenas con figuras humanas en un registro único, como si se tratara de un cuadro. Este momento se caracteriza además por el mayor realismo en la representación del cuerpo humano - que a menudo aparece totalmente de perfil, desvinculándose así del convencionalismo arcaico que muestra el tronco frontalmente-, y de los pliegues de las vestimentas. Cabe destacar, así mismo, la preocupación de los mejores pintores por obtener composiciones equilibradas y bien adaptadas a la forma del vaso que se decoraba. Valga como ejemplo la célebre ánfora decorada por Exekias, el mejor de los pintores áticos en «figuras negras». En esta conocida ánfora se representa a Áyax y Aquiles jugando a las damas (Museos Vaticanos, Roma).

Se puede observar la calidad y detallismo del dibujo, tanto en la representación de la musculatura y las armaduras (obtenidas con unos pocos trazos), como en la de la cabellera y los ropajes; en este último caso se empleó, por el contrario, profusamente la incisión.



Ánfora de Exequias (Museos Vaticanos de Roma)

La pintura cerámica griega: la técnica de las «figuras rojas»

Hacia 530 a.C. se produjo en Atenas la invención de una nueva técnica pictórica, llamada de «figuras rojas», cuya innovación más aparente es el uso de figuras en silueta del color anaranjado de la arcilla, mientras que el fondo del vaso y los detalles internos de las mismas se pintan en negro. Esta nueva técnica supone el abandono de la incisión, sustituida por el trazo a pincel, lo que permite una mayor libertad de dibujo y, como consecuencia, un rápido progreso hacia la representación cada vez más realista de la figura humana.

Además, mediante el uso de un barniz diluido era posible obtener unas tonalidades marrones para las líneas secundarias y para determinados detalles, como las cabelleras. Ello permitía obtener una riqueza de matices muy superior a la de un sistema estrictamente bicromo. La técnica de «figuras rojas» perdurará en la producción ática hasta la segunda mitad del siglo IV a.C., y será imitada en diversos puntos del mundo griego y áreas culturalmente próximas, especialmente en la Italia meridional y en Etruria. Las posibilidades ofrecidas por la técnica de «figuras rojas» resultan ya evidentes en la obra de los pintores que trabajaron en torno a 500 a.C. Éstos se centran en la representación detallada de todos y cada uno de los músculos del cuerpo masculino y comienzan a experimentar la diversidad de posturas, aunque no siempre con éxito, según puede observarse, por ejemplo, en la figura central de la crátera con una escena de jóvenes preparándose para la competición atlética (Staatliche Museen, Berlín), pieza decorada por Eufronio, una de las personalidades artísticas más destacadas del momento.

Así mismo, las caras siguen apareciendo de perfil - pero con los ojos frontales-, sin ningún intento de representación de tres cuartos, y es manifiesta la incapacidad para reproducir con realismo el pecho femenino.

Pese a ello, la magnitud del progreso artístico experimentado en unos pocos años resulta evidente cuando se comparan estas obras con los mejores vasos decorados en técnica de «figuras negras», incluyendo los de Exekias. Los pintores de la última

etapa del período arcaico (500-480 a.C.) continuarán desarrollando las posibilidades ofrecidas por el escorzo en la representación del volumen.

En este mismo momento alcanza también su pleno desarrollo una técnica distinta, llamada de «fondo blanco», que consiste en recubrir la pieza con un engobe de color crema o, más adelante, blanco, sobre el que se aplica la decoración pintada, a menudo policroma, pero frecuentemente mal conservada.



Copa del taller del ceramista Calliades, diseñada por Douris (Museo del Louvre, París)

Orígenes de la pintura mural griega

La pintura parietal del siglo VI a.C. apenas se conoce. De hecho, nada se conserva de la gran pintura mural, sobre cuyas características tan sólo

se puede especular a partir de algunos objetos como la placa votiva de madera hallada en la cueva de Pitsa, cerca de Corinto, en la que se representa una escena de sacrificio (Museo Arqueológico Nacional, Atenas). Se aprecia en esta obra, fechada hacia el año 540 a.C., el uso de colores planos, sin matices y sin profundidad, estrictamente bidimensional, siguiendo la tradición oriental y de la Edad del Bronce griega. Por lo demás, las posturas son las características del período arcaico, con las figuras vistas de perfil y gestos rígidos, estereotipados. También se conserva un cierto número de placas de terracota, utilizadas con finalidades diversas: metopas de los templos dóricos, revestimiento de monumentos funerarios o simples objetos votivos. Entre estas piezas, cabe destacar las esplendidas metopas policromas del templo de Apolo en Thermon, de fines del siglo VII a.C. (Museo Arqueológico Nacional, Atenas).

Entre los escasos testimonios de la pintura no cerámica de principios del siglo V a.C. cabe destacar la Tumba del Nadador, en Poseidonia (Paestum, Italia), cuyas figuras, con el torso frontal, visto de tres cuartos o en plena torsión, recuerdan las representaciones contemporáneas en cerámica ática de «figuras rojas» (Museo de Poseidonia). Los colores, sin embargo, se utilizan todavía planos, uniformes, y la sensación de profundidad queda reducida a la superposición parcial de las figuras. Durante esta época debieron de coexistir las pinturas murales (al fresco) que decoraban en especial el interior de los edificios públicos y la pintura de caballete (realizada a la encáustica sobre

tablas de madera), que no permitía grandes composiciones.

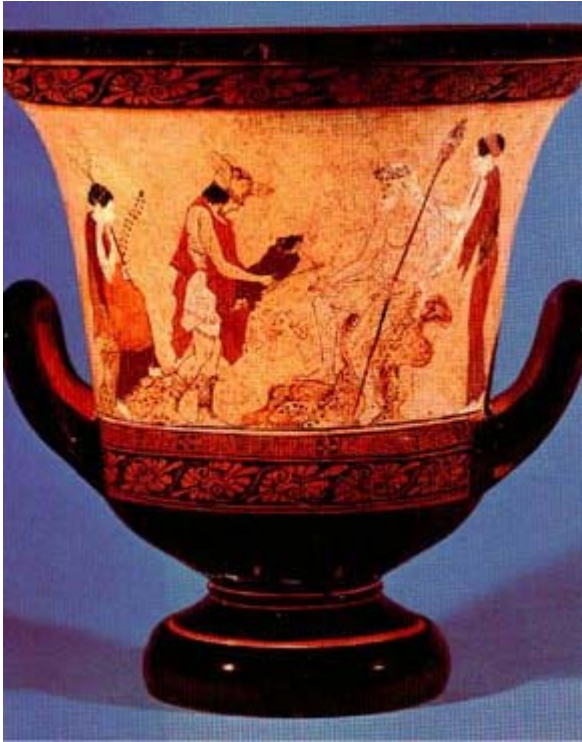
Evolución de la pintura griega durante la etapa clásica

La representación plenamente realista del cuerpo y el rostro humanos en cualquier postura, incluyendo la visión de tres cuartos, se alcanzará durante el primer clasicismo, a mediados del siglo V a.C. Un buen ejemplo es una crátera decorada hacia 460-450 a.C. por el pintor de los Nióbides, en la que las distintas figuras aparecen representadas con un detallismo extraordinario y en poses muy distintas (Museo del Louvre, París). Esta pieza presenta además una composición que revela la influencia de la gran pintura, mural o de caballete, del momento. En efecto, se sabe por los testimonios literarios que los pintores de esta época, especialmente Polignoto de Tasos, disponían los distintos personajes sobre niveles diferentes, según la distancia entre ellos, como si estuvieran en un terreno accidentado, aunque todas las figuras se pintaban a la misma escala. De este modo difícilmente podía existir sensación de profundidad, aunque el intento de representar el espacio en la superficie plana del cuadro o de la pared es una novedad en la historia de la pintura antigua.

Es muy probable que la crátera que se está comentando se inspirase en este tipo de pintura, aunque sin duda no se logró representar todos sus matices, especialmente en lo que se refiere al paisaje, que no encuentra lugar en el fondo negro del vaso. Parece, pues, probable que en el siglo V

a.C. los paisajes representados en la gran pintura tuvieran un aspecto sumario y poco realista, puesto que tampoco aparecen representados en los vasos de fondo blanco de la época, incluso en los de mayores proporciones, como la cratera del pintor de la Fiale. En ella aparece Hermes entregando el pequeño Dionisos a Sileno (Museos Vaticanos, Roma). Las composiciones con figuras superpuestas en distintos planos son poco adecuadas para la pintura aplicada a los vasos cerámicos. Es por ello que el experimento realizado por el pintor de los Nióbides tuvo escasa continuidad. Con todo, en algunos vasos áticos de fines del siglo V a.C. se insiste en esta fórmula, con mayor fortuna en este momento, como se observa en la hidria decorada por el pintor de Meidias. Las figuras femeninas representadas en esta pieza cerámica muestran ropajes (dotados de abundantes pliegues), que se adhieren al cuerpo (Museo Arqueológico, Florencia).

Es también a principios del período clásico cuando, según las descripciones antiguas, algunos pintores, entre ellos Polignoto de Tasos y Micon, logran plasmar el sentimiento a través de la expresión facial y también de las posturas y actitudes de los personajes. Un reflejo de esta capacidad expresiva puede hallarse en algunos vasos de «figuras rojas» contemporáneos. Uno de los mejores ejemplos que se conservan es la copa que da nombre al pintor de Penteselea. En ella que aparece Aquiles dando muerte a la reina de las amazonas, cuya mirada parece expresar el amor que siente por su vencedor (Antikensammlungen, Munich).



Crátera pintada por el denominado pintor de la Fiale

Los evolución de la pintura griega durante el clasicismo pleno

A caballo entre los siglos V y IV a.C. la pintura mural experimentó un nuevo progreso con el uso por parte de Apolodoro y de Zeuxis de la *skiagraphia*, esto es, literalmente, la «pintura de la sombra», que sin duda hay que interpretar como la utilización de matices de color para obtener el claroscuro y, con él, la sensación de volumen, de relieve y de profundidad, que hasta el momento se alcanzaban únicamente a través del escorzo y de la superposición de figuras. Desafortunadamente, nada se conserva del trabajo original de los pintores de la época y el reflejo de la *skiagraphia* en la pintura de los vasos cerámicos es mínimo, aunque no del todo ausente, al menos en algunos grandes vasos funerarios de fondo blanco de fines del siglo V

a.C. En ellos se advierte, sobre todo, la influencia del pintor Parrasio, conocido únicamente por las fuentes, quien sugería la sensación de volumen a través del contorno lineal, en lugar del método más pictórico de Zeuxis.

Por el contrario, es fácil reconocer en algunos vasos de fines del siglo V a.C. y, sobre todo, de la centuria siguiente, otra de las grandes innovaciones del momento: el dibujo en perspectiva, que los griegos llamaban skenographia y que, según la tradición, fue desarrollado por Agatarco a partir del decorado que realizó en la escena de un teatro para la representación de una obra de Esquilo.

En la pintura de los vasos cerámicos este recurso se advierte primeramente en la representación de objetos, como en el vaso funerario de fondo blanco de fines del siglo V a.C., en el que se representan claramente en perspectiva los vasos depositados sobre la tumba (Museo Británico, Londres).

Ya en el siglo IV a.C., los vasos funerarios de «figuras rojas» de la escuela de Apulia se ornamentan en ocasiones con monumentos funerarios en forma de pequeños templos que suelen representarse en perspectiva, aunque a menudo con errores importantes o, por lo menos, sin que todos los elementos se representen desde el mismo punto de vista, como puede apreciarse en la crátera del pintor de la Iliupersis, fechada hacia 375 a.C. (Museo Británico, Londres).

La pintura griega en el siglo IV a.C.

En la segunda mitad del siglo IV a.C. y en la época helenística, la pintura se beneficia de las experiencias de los artistas anteriores en los campos de la perspectiva, la plasmación del volumen y la tendencia hacia el realismo. Mientras que la ilustración de cerámicas pierde importancia y son raros los temas figurados, la pintura mural y de caballete se diversifica y la representación de la naturaleza como fondo de la escena queda perfectamente incorporada. De esta época existen unas pinturas murales originales que dan cuenta de la diversificación de estilos durante el helenismo.

Se trata de las pinturas murales de Vergina (h. 340-330 a.C., Macedonia), donde se halla la necrópolis de la dinastía real macedónica, a la que pertenecía Alejandro Magno.

Este conjunto está compuesto por grandes túmulos de tierra que cubren cámaras funerarias en piedra, de planta cuadrangular y cubiertas con una bóveda, decoradas en su interior y exterior con pinturas murales. Dos de los conjuntos mejor conservados son las escenas que representan el rapto de Perséfone en el interior de una cámara y un episodio de cacería en la fachada de otra, que podría ser la tumba de Filipo II, padre de Alejandro.

Se ha discutido mucho hasta qué punto las pinturas de la época romana pueden dar idea de la pintura griega. Los murales de las antiguas ciudades de Pompeya y Herculano, en Italia, son en su mayoría copias de originales griegos perdidos. E incluso, para corroborar esta afirmación, se pueden reconocer, en algunos murales y mosaicos romanos,

pinturas griegas específicas de los siglos IV y III a.C. mencionados por los escritores antiguos. Éste es el caso del fresco de las Tres Gracias (Museo Arqueológico Nacional, Nápoles), pintado a partir de modelos helenísticos.

Los mosaicos griegos del siglo IV a.C.

La evolución de la técnica musivaria hasta el siglo IV a.C. es poco conocida. Los únicos restos anteriores, datados en el siglo V a.C., se hallaron en Corinto.

Éstos estaban decorados con figuraciones y motivos puramente ornamentales poco elaborados en blanco y negro. De la primera mitad del siglo IV a.C. hay algunos ejemplos en Olinto. Las figuraciones se sitúan en el centro de la composición, rodeadas por motivos geométricos, y el conjunto se realiza también combinando piedras blancas y negras. De fines del siglo IV a.C. sobresale la magnífica serie de mosaicos de la capital de Macedonia, Pela, entre los que destaca un mosaico que representa la caza del ciervo (h. 330-300 a.C.). La escena se representa en un recuadro rodeado por motivos florales decorativos.

En el recuadro se destacan dos personajes y un perro en el momento de cazar un ciervo. Todas las figuras están tratadas con gran sentido pictórico, a fin de crear la sensación de volumen.

La pintura y el mosaico griegos en la etapa helenística

Las pinturas de las tumbas reales de Vergina muestran la calidad de ejecución de los artistas griegos del siglo IV a.C., pero, lamentablemente, son un ejemplo aislado. La evolución de la pintura helenística, como sucede en gran parte con la escultura, sólo es posible estudiarla a partir de las fuentes literarias y de las copias romanas. En efecto, los romanos copiaron modelos de pintura helenística y en ocasiones los trasladaron a una técnica diferente, pero igualmente bidimensional, como el mosaico. Un ejemplo de ello es el famoso Mosaico de Alejandro, copia romana hallada en Pompeya (casa del Fauno) de una pintura realizada a inicios del siglo III a.C. (Museo Arqueológico Nacional, Nápoles). El uso de teselas de dimensiones muy reducidas da una calidad casi pictórica al mosaico. En él se narra la victoria de Alejandro Magno sobre el rey persa Darío III en la batalla de Isos, el año 333 a.C.: un gran número de personajes en posturas muy diversas, algunos a pie, otros a caballo, se enzarzan en la pelea. Alejandro se abalanza sobre su enemigo, que le mira asustado. La sensación de profundidad es evidente por la superposición de los personajes, si bien el paisaje de fondo está sólo sugerido por la representación de un tronco de árbol.

Los temas plasmados son variados. Se reproducen escenas de la vida cotidiana, naturalezas muertas, paisajes, animales, panorámicas arquitectónicas, etcétera. Ello sólo es posible estudiarlo a partir de las copias, como el famoso mosaico de las palomas bebiendo de un recipiente de agua (Museos Capitolinos, Roma). La copia fue realizada a partir

de un original del siglo II a.C., obra de un artista, llamado Sosos de Pérgamo, conocido por las fuentes literarias.

Por las panorámicas arquitectónicas que copiaron los romanos de los griegos, se aprecia que, desde los tiempos de Agatarco, la perspectiva, entonces bastante arbitraria, había progresado mucho, pero sin llegar a ser unitaria, en el sentido en que fue formulada, posteriormente, en el Renacimiento.



Mosaico de Alejandro

El acercamiento de Roma a las culturas precedentes

La primera fase de contacto directo entre Roma y los centros artísticos del mundo griego está marcada por los numerosos pillajes que los ejércitos romanos cometieron en las tierras que iban

conquistando, sobre todo de las obras de arte griegas. En las procesiones de los generales victoriosos se exhibía el botín obtenido, lo que creó un entusiasmo por el arte griego y se aseguró así la supervivencia de la tradición helénica en el Imperio Romano. Esta aportación de obras de arte fue acompañada de una afluencia de artistas helenos u orientales que llegaron a Roma atraídos por una clientela nueva enriquecida por las conquistas y deseosa de rodearse de los refinamientos desconocidos hasta entonces. Pero en el Lacio no se puede olvidar que se había desarrollado desde el siglo VIII una civilización, la de los etruscos, que perduró hasta el siglo IV a.C. y que también contribuyó a sentar las bases del mundo romano. Por lo tanto, el arte que se denomina romano es producto de una fusión, por un lado, del realismo helenístico griego y, por otro, del naturalismo etrusco, que respondía mejor al temperamento local.

Los etruscos fueron un pueblo muy ligado a sus creencias religiosas, sobre todo las relativas a la muerte. Para ellos la vida era un tránsito hacia un mundo definitivo; de ahí que, junto a las ciudades de los vivos, hubiera también ciudades de los muertos. Los cementerios estaban perfectamente organizados y en las tumbas, bellamente decoradas con temas de la vida cotidiana, se colocaban los sarcófagos, sobre cuyas tapas reproducían a los difuntos recostados, generalmente en parejas, con una enigmática sonrisa.

Dos son los conceptos que determinan el arte romano: el pragmatismo y el realismo. En las obras

arquitectónicas es donde los romanos reflejaron mejor su espíritu práctico, pues los nuevos edificios que se crearon -anfiteatros, termas, archivos, casas o mercados- respondían a las necesidades de la vida, bien oficial, bien privada. El realismo se refleja especialmente en la escultura, donde se produjo una transformación radical con respecto a las teorías idealizadoras griegas. Los romanos fomentaron el género del retrato, generalmente en forma de busto, con el fin de tener una imagen precisa y real de la persona representada, y esta avidez por lo específico queda patente también en los relieves históricos utilizados para decorar monumentos erigidos en conmemoración de acontecimientos especiales.

El cristianismo produjo un cambio fundamental en la estructura del mundo romano. Hasta tiempos del emperador Constantino el arte paleocristiano se mantuvo en la clandestinidad, y de ahí su escaso desarrollo, sobre todo en el aspecto arquitectónico. Sin embargo, al promulgarse por el mismo Constantino el edicto de Milán, en el año 313, el cristianismo quedó reconocido oficialmente. La importancia de la arquitectura que se lleva a cabo en los siglos IV y V radica en que en ella se desarrollan los tipos de edificio que van a prevalecer durante toda la Edad Media.

Origen y extensión territorial de la civilización etrusca

La influencia griega en el arte etrusco

Según la tradición, la ciudad de Roma fue fundada en el año 753 a.C. y, entre los años 616 y 510 a.C., estuvo bajo el dominio de reyes etruscos.

Pero al margen de este hecho, las manifestaciones artísticas etruscas constituyen, entre los siglos VII y II a.C., la expresión de una civilización que es la base de la cultura itálica.

El área etrusca ocupaba el espacio comprendido entre el mar Tirreno y los ríos Arno, al norte, y Tíber, al sur. Esta área se dividía, por razones tanto de índole geográfica como histórica, en dos zonas, separadas por los ríos Fiora y Paglia, este último, afluente del Tíber. La zona meridional estuvo caracterizada por un desarrollo más temprano, con ciudades, próximas entre sí, situadas a escasa distancia del mar o vinculadas a vías fluviales, como Veyes, Caere (Cerveteri), Tarquinia, Vulci o Volsinii.

En general estas ciudades tuvieron una decadencia rápida en la etapa final de la civilización etrusca. En la zona septentrional, las ciudades costeras, como Rusellae (Roselle), Vetulonia o Populonia, siguieron el mismo proceso de desarrollo y decadencia que las de la Etruria meridional, en tanto que las de la parte interior, Chiusi, Cortona, Perugia (Perugia), Arezzo, Fiésole o Volterra, más distanciadas entre sí, florecieron en momentos avanzados de la civilización etrusca y en época romana.

A partir de este núcleo inicial, la influencia etrusca se extendió en dos direcciones: hacia el sur, a lo largo de la costa del Tirreno, por el Lacio y la Campania e incluso por la ciudad de Roma en época

arcaica (siglo VI a.C.); y hacia el norte, más allá de los Apeninos, en el valle del Po, centrándose principalmente en torno a la actual Bolonia.

La influencia griega en el arte etrusco

En su conjunto, el arte etrusco muestra una notable inspiración griega. Esta primera impresión podría inducir a que se interpretara lo etrusco como mera versión provincial de lo griego. No obstante, la valoración global del arte etrusco debe formularse sobre la distinción de fases netamente diferenciadas. Durante el período orientalizante no puede hablarse de subordinación al arte griego, puesto que en esa época Etruria y Grecia vivieron un proceso de formación análogo. A lo largo del siglo VI a.C., el arte etrusco recibió influencias del arte arcaico griego, aunque no hay que olvidar que fue en dicho período cuando el arte etrusco se manifestó con mayor vigor y personalidad. Transcurrido el siglo VI a.C., mientras en Grecia se produjo la extraordinaria eclosión de la cultura clásica, los etruscos no consiguieron elaborar una fase artística propiamente nacional. Fue a partir de ese momento cuando sus producciones estuvieron, en general, condicionadas por el arte griego, aunque incluyendo siempre elementos propios.

Arquitectura etrusca

Los templos

Las primeras tumbas monumentales

Otros tipos de tumbas etruscas

La casa

Los edificios etruscos son, básicamente, templos y tumbas. Tanto en las construcciones religiosas como en las civiles utilizaron sobre todo el adobe y la madera. El empleo de la piedra se restringió a obras de carácter militar o funerario y en los cimientos y zócalos.

Los templos

Aunque las primeras construcciones se remontan a fines del siglo VII a.C., hasta fines del siglo VI a.C. no se produce la sistematización del templo etrusco que, a partir de este momento, admite tres tipos de planta: uno de cella (nave) única rectangular, con o sin columnas en la fachada, como el templo de Mater Matuta de Satrico; otro de cella flanqueada por corredores longitudinales cerrados por muros o por columnas como, posiblemente, el santuario del Portonaccio de Veyes; y el de triple cella con doble fila de columnas en la fachada, en el cual las tres cellae estaban dedicadas a las divinidades de la tríada etrusca Tinia, Uni y Menerva, equivalentes a las romanas Júpiter, Juno y Minerva. De este último tipo es el templo de Júpiter Capitolino de Roma finalizado en el año 509 a.C. A partir de la consolidación de estos tres modelos, la construcción de templos no experimentó modificaciones, salvo en el estilo de la decoración arquitectónica, como, por ejemplo, la presencia en época helenística del frontón decorado. El carácter perecedero de los materiales de construcción empleados explica que sólo se conozcan las estructuras en piedra de los cimientos. Esta pobreza de elementos estructurales

está compensada por la conservación de importantes restos de decoración arquitectónica, realizada en terracota policromada con relieves.

Las primeras tumbas monumentales

La arquitectura funeraria constituye una valiosa fuente de información sobre otros aspectos del arte etrusco, como la arquitectura doméstica o la pintura.

A partir del siglo VII a.C., se construyen tumbas de cámara subterránea recubiertas por un túmulo. El ejemplo más notable se encuentra en la ciudad de Caere, donde en la necrópolis de La Banditaccia existen túmulos dispuestos de modo irregular a lo largo de una vía de trazado sinuoso.

Entre las tumbas ceretanas de esta fase, destaca la conocida como Regolini Galassi, compuesta por un dromos o corredor de acceso y una cámara rectangular, subdividida en una antecámara más estrecha y la cella. Al final de la antecámara se abren dos cellae laterales de planta ovalada. La tumba, hallada intacta, proporcionó un ajuar de extraordinaria riqueza, con objetos de oro de adorno personal, como un pectoral o una fíbula con placa decorada con figuras de leones, que se conservan en los Museos Vaticanos; recipientes de bronce y piezas de marfil y de ámbar. Otros ejemplos notables son las tumbas Barberini y Bernardini de Praeneste (Palestrina), en el Lacio, que han proporcionado, así mismo, ricos ajuares con objetos de oro, como, por ejemplo, el pectoral con representaciones, en altorrelieve granulado, de

animales reales y fantásticos (Museo Nacional de Villa Giulia, Roma) junto a otras piezas de plata, bronce y marfil.

Desde fines del siglo VII a.C., las cámaras funerarias reproducen el modelo de la casa, e incluso elementos del mobiliario. Un dromos, más o menos largo, conduce a una cámara que, funcionalmente, corresponde a un atrio. A esta cámara se abren tres ámbitos alineados al fondo, de los cuales, el central y más importante se destinaba posiblemente a albergar la sepultura del fundador de la tumba. Así, por ejemplo, la tumba de los Capiteles de la necrópolis de Caere, fechada entre los últimos años del siglo VII a.C. y comienzos del siglo VI a.C., presenta, en el atrio, dos columnas con capiteles eólicos que sostienen un par de vigas transversales sobre las que se apoya el entramado de la techumbre.

A partir de comienzos del siglo VI a.C., en Tarquinia se desarrolla una modalidad de tumbas con decoración pintada. Están constituidas por una sola cámara, aunque no faltan ejemplos más complejos. En un principio, la decoración se reducía al espacio frontal de las paredes de ingreso y de fondo del túmulo, pero desde mediados del siglo VI la decoración cubre todas las paredes.

Otros tipos de tumbas etruscas

A fines del siglo VI a.C., se produjeron modificaciones en la organización de algunas necrópolis y en las estructuras arquitectónicas funerarias.

En la ya citada necrópolis de La Banditaccia de Caere se proyectaron, durante este período, espacios regulares limitados por vías que se cortan en ángulo recto y ocupados por tumbas de tipología muy homogénea, con un acceso y una única cámara.

La fachada de estas tumbas se realiza mediante cornisas y otros elementos de decoración arquitectónica o incluso con algunos toques de policromía.

Con el transcurso del tiempo, las cámaras subterráneas se construyeron a mayor profundidad, a la vez que sus plantas se iban haciendo más complejas. Ejemplo de ello son, en el siglo IV a.C., las tumbas de los Escudos de Tarquinia y la de François de Vulci. Paralelamente, existen necrópolis de carácter rupestre, cuyas tumbas están excavadas en las paredes rocosas. Se accedía a ellas a través de puertas con cornisas y otros elementos arquitectónicos. No faltan ejemplos, como en Norchia, en los que se reproduce la fachada de un templo con frontón. Considerada en su conjunto, la arquitectura funeraria etrusca interesa en sí misma, pero también como fuente indirecta de información sobre otras manifestaciones y porque en ella se alberga el conjunto más completo de pintura parietal del mundo clásico anterior a la época helenística. Por otra parte, es importante subrayar el carácter exclusivo del arte funerario de la civilización etrusca, que, contrariamente a lo que ocurre con la arquitectura religiosa, no tiene continuidad en las manifestaciones artísticas de la Roma imperial.

La casa

La arquitectura doméstica se consolida a partir de la segunda mitad del siglo VII a.C., como lo atestiguan los hallazgos de Acquarossa, en la zona de Viterbo. En este lugar se han encontrado los cimientos de una casa compuesta por tres ámbitos alineados a lo largo de un eje, con el hogar en la habitación central. La cubierta, de tégulas (tejas planas) y tejas, presentaba una decoración arquitectónica en terracota. Estas características se mantuvieron a lo largo del siglo VI a.C., como ejemplifican los hallazgos en Acquarossa y Rusellae.

Sin embargo, en ambos casos no parece que las estructuras domésticas se inserten en una planificación urbanística regular preconcebida. Un caso muy distinto es el de Marzabotto, fundación etrusca de fines del siglo VI a.C., en las proximidades de la actual Bolonia, donde sí existió una planificación regular. Las casas de este núcleo se articulaban alrededor de un patio central, en torno al cual se abrían las habitaciones con una función definida y constante (sala de representación, cocina y cubicula o dormitorios). Es probable que, de la síntesis entre la casa de patio central y la de tres habitaciones alineadas sobre un elemento transversal, se evolucionara hasta la casa itálica con atrio, consolidada definitivamente en época romana.

Escultura etrusca

Influencias de la escultura griega

La escultura etrusca se caracteriza por el empleo sistemático del barro. Frente a la tradición griega, jamás utilizaron el mármol pero, en algún caso, emplearon piedras locales para la producción de bajorrelieves. También trabajaron el bronce, con técnicas análogas a las empleadas por los griegos, material que era utilizado, de forma casi exclusiva, para piezas con fines religiosos y funerarios. En ella apenas existen, a tenor de lo conservado, motivos de inspiración profana, como los acontecimientos históricos o conmemorativos de carácter civil o deportivo.

La producción escultórica alcanza niveles de gran calidad durante el siglo VI a.C., época en la que, en coroplastia (técnica de modelar en barro), destacan dos centros de producción, Caere y Veyes. En el primero, la producción comprende tanto elementos de decoración arquitectónica (placas, antefijas y acróteras) como sarcófagos, entre los cuales destaca el de Los Esposos (530-520 a.C., Museo Nacional de Villa Giulia, Roma). Al taller de Veyes hay que atribuir una de las mejores obras de la coroplastia etrusca, el Apolo, en tamaño natural (Museo Nacional de Villa Giulia, Roma, fines del siglo VI a.C.), que formaba parte de un conjunto de esculturas descubiertas en un santuario de dicha localidad. Estas estatuas, excelentes ejemplos de la interpretación etrusca del estilo griego arcaico, fueron concebidas para ser colocadas en la viga

cumbrera (columen) del templo. De las fuentes escritas parece deducirse, además, que artesanos de este taller trabajaron en Roma. Concretamente a Vulca, escultor de Veyes, se atribuye la estatua de Júpiter venerada en el Capitolio, así como una estatua de Hércules. Del mismo modo, los artesanos de Veyes habrían realizado la escultura que representaba una cuadriga y que coronaba el vértice del frontón de dicho templo capitolino.

Aunque la escultura en bronce es mucho menos abundante, los ejemplos conservados proporcionan sobradas muestras de su calidad, como demuestra la obra titulada Loba Capitolina (primera mitad del siglo V a.C., Museos Capitolinos, Roma), emblema de la capital italiana. De esta pieza cabe señalar que los gemelos, Rómulo y Remo, amamantados por la loba, fueron realizados y añadidos en el Renacimiento.

Influencias de la escultura griega

A lo largo del siglo V a.C. persistió la tradición arcaica, sin renovaciones significativas, y no se constata el peso de los modelos clásicos griegos hasta fines de esa centuria. Valgan como ejemplos la Cabeza de Zeus (h. 400 a.C., Museo Nacional de Villa Giulia, Roma), altorrelieve en terracota que formaba parte de la decoración del templo de Scasato de Faleri, o el Marte de Todi (400 a.C., Museos Vaticanos), auténtica obra maestra en bronce. Ambos constituyen buena prueba de la vinculación con modelos griegos muy precisos, en este caso Fidias y Policleto, respectivamente. Otra obra singular de los años de transición del siglo V al

siglo IV a.C. es, sin lugar a dudas, La quimera de Arezzo (Museo Arqueológico de Florencia), excelente muestra de que esta ciudad fue en esa época un importante centro de producción de escultura de bronce. La penetración de formas griegas continuó manifestándose a lo largo del siglo IV a.C., según atestiguan obras como los altorrelieves del templo de Scasato de Faleri, relacionados muy estrechamente con la obra de los escultores griegos Praxíteles y Escopas.

Una manifestación escultórica muy particular la constituyen unas urnas crematorias denominadas canopes, halladas en Chiusi. En su versión más antigua, dichas piezas presentan una cubierta en forma de cabeza humana, tratada con gran ingenuidad en su intención de plasmar la semblanza humana del difunto. Durante el siglo VI a.C., este tipo de urna evoluciona hacia la representación de la figura humana completa y el vaso asume, de modo muy esquematizado, los rasgos del cuerpo humano.

También en el ámbito del arte funerario se afirma el papel de la decoración en relieve en estelas, cipos, sarcófagos y urnas crematorias, sin olvidar las composiciones esculpidas en las paredes de las tumbas con temas inspirados, prioritariamente, en la vida del difunto y en su viaje al más allá.



Marte de Todi



Sepulcro de *Los Esposos* (Museo Nacional de Villa Giulia, Roma)



La *Loba Capitolina* (Museos Capitolinos, Roma)

Las pintura etrusca

Principales temas reproducidos

Las especiales características de las tumbas - cámaras subterráneas- han permitido conservar un importante conjunto de pintura parietal. Aunque la necrópolis de Tarquinia es la que ha proporcionado mayor número de ejemplos, existen también otros

conjuntos importantes en Chiusi, Veyes, Caere, Vulci y Orvieto.

Se trata de realizaciones al fresco, en las que el dibujo y el color responden a ciertos convencionalismos, que rigieron también en la pintura griega arcaica. Así, en época arcaica (siglo VI a.C.), el rojo oscuro se utiliza para los cuerpos y rostros de las figuras masculinas y el blanco para las femeninas. En una primera fase, los motivos se siluetearon con un trazo continuo oscuro que se rellenaba con pigmentos. A partir del siglo IV a.C., la línea de contorno tendió a difuminarse y el tratamiento del color, enriquecido con el sombreado y el degradado, contribuyó a dar corporeidad a la representaciones.

Principales temas reproducidos

En relación con su contenido se observa, durante los siglos VI y V a.C., una predilección por la representación de escenas realistas relativas a la vida cotidiana, siendo un buen ejemplo de ello la tumba de la Caza y de la Pesca, de los años 530-520 a.C., en Tarquinia. Abundan también las pinturas que ilustran algunos ritos de los funerales, como banquetes y danzas, advirtiéndose una progresiva enfatización de este tema a lo largo del siglo V a.C. Excelente ejemplo de pinturas con dicho contenido es la tumba de los Augures, fechada en el año 530 a.C. y situada también en Tarquinia. A partir del siglo IV a.C. cobraron importancia las representaciones del mundo de ultratumba y las composiciones mitológicas. Los difuntos, individualizados por los retratos y por las

inscripciones, se acompañaron de seres infernales y divinos y de héroes mitológicos. Cabe señalar como muestra la tumba del Orco II, de Tarquinia, construida hacia el año 350 a.C. Sin embargo, aparte de la pintura parietal en cámaras funerarias hay otro tipo de manifestaciones pictóricas. Se conservan también placas de terracota pintadas, destinadas a decorar paredes de edificios sagrados.

La cerámica etrusca

La variedad más original de la cerámica es la conocida como bucchero, cerámica negra y de aspecto brillante, producida desde mediados del siglo VII a.C. Pero, de forma paralela y hasta la mitad del siglo VI a.C., la alfarería con decoración pintada, de influencia griega, concretamente corintia, tuvo un auge importante en Etruria. Durante la segunda mitad de este siglo, la presencia en Etruria de artesanos griegos, como el autor de las Hidrias de Caere, favoreció la imitación de la cerámica griega de figuras negras, proceso que persistió a lo largo de los siglos V y IV a.C. con la imitación de la cerámica de figuras rojas ática. Más tarde, hacia la primera mitad del siglo III a.C., un taller romano conocido como «de las pequeñas estampillas» inició la producción de vasos de barniz negro.

La orfebrería y las artes suntuarias etruscas

Es en las producciones de objetos suntuarios (de oro, marfil y plata principalmente) donde el arte

etrusco, en especial en las épocas orientalizante y arcaica, pertenecientes a los siglos VII y VI a.C., muestra mayor originalidad. De la primera mitad del siglo VII a.C. son las refinadas piezas de orfebrería (fíbulas, brazaletes, pectorales y, en general, joyas de adorno personal) depositadas en las tumbas principescas de Etruria, como las ya citadas Regolini Galassi de Caere o Bernardini y Barberini de Praeneste. Las elaboradas técnicas de repujado, filigrana y granulado y la calidad estilística de los motivos decorativos parecen confirmar que su factura se debió a la presencia de artesanos extranjeros, seguramente griegos y fuertemente imbuidos de cultura oriental, que trabajaban en la misma Etruria o en las colonias griegas del sur de Italia y Sicilia, en estrecho contacto con el mundo etrusco. A fines del siglo VII a.C., se constata la implantación de artesanos en Vulci, en la Etruria meridional, y en Vetulonia, en la septentrional. Posteriormente, a lo largo del siglo VI a.C., se introdujeron en Caere y, en menor grado, en Veyes, en Chiusi y, quizás, en Populonia.

Así mismo, se documenta el trabajo de la plata desde mediados del siglo VII a.C. en algunos objetos, como la Sítula Castellani de Praeneste (h. 650 a.C), producidos en Etruria por artesanos de formación oriental. A esta primera serie siguieron objetos como el Skyphos de la tumba del Duce de Vetulonia (h. 650-630 a.C., Museo Arqueológico, Florencia), fabricados probablemente por un artesano local.

Las grandes tumbas orientalizantes han proporcionado también objetos de marfil (peines,

estatuillas y mangos de abanicos), algunos de los cuales son, sin lugar a dudas, de fabricación oriental. Otros, sin embargo, aun presentando temas orientales, deben ser considerados, por sus características, como objetos realizados por artesanos locales. Testimonio de que existió una producción local es la presencia, en las tumbas de Vetulonia de la primera mitad del siglo VII a.C., de pequeños bloques de marfil sin trabajar.

A partir del siglo VI a.C., ya no se logra la perfección que se alcanzó en la producción de objetos de lujo durante las fases orientalizante y arcaica. Proliferan los pendientes y anillos de calidad modesta, versión empobrecida de la orfebrería griega contemporánea.

Las aportaciones de Roma a las soluciones artísticas griegas y etruscas

El desarrollo del arte romano en sus primeras fases es difícil de evaluar debido a la escasez de información arqueológica. Los pocos restos de arquitectura religiosa que se han conservado llevan a pensar que se mantuvieron algunos rasgos etruscos, como la presencia constante del podio y, esporádicamente, la supresión del pórtico trasero.

También se incorporaron algunos elementos propios de la arquitectura griega, como la construcción de edificios de plantas rectangulares, la presencia del pórtico y el empleo de la piedra, e incluso del mármol, en sustitución del adobe. La expansión romana por el sur de Italia y Sicilia, así como la anexión del Asia Menor helenizada e incluso de

Grecia, iniciada en el siglo III a.C. y finalizada a mediados del siglo II a.C., desencadenó un complejo proceso de asimilación que implicó una profunda transformación de la sociedad romana y dejó una impronta notable en sus manifestaciones artísticas. Este proceso se caracterizó por la afluencia cuantiosa de obras del patrimonio artístico griego que se dieron a conocer en Roma como botín. Con ellas llegaron también los artífices, cautivos de guerra o individuos libres, que propiciaron la introducción de la cultura material griega entre las clases altas de la sociedad romana. Esta sociedad, cautivada por la civilización del vencido, desarrolló un gran interés por el coleccionismo, que llegó a límites exagerados al amparo de una concentración de capital sin precedentes en manos del estado y de particulares. Este ambiente fue el caldo de cultivo adecuado que favoreció el nacimiento y la consolidación de las manifestaciones artísticas que merecen el calificativo de romanas. Es seguramente en el campo de la arquitectura donde los romanos manifestaron una mayor originalidad, derivada de las ventajas que, con sabiduría e indudable innovación, supieron extraer de la adaptación y combinación de experiencias previas.

Soluciones arquitectónicas como el arco y la bóveda no son ciertamente un invento romano, pero sí, en cambio, resulta innovador su uso.

El arco se había empleado en la arquitectura griega y en las puertas de los recintos amurallados etruscos de época helenística. La innovación romana consistió en su aplicación, por razones técnicas

obvias, en obras de ingeniería tan significativas como puentes y acueductos tan sólidamente contruidos que han llegado hasta la actualidad en perfecto estado.

La arquitectura en la república romana

Este período de la historia de Roma comprende desde el año 509 a.C. hasta el 31 a.C., año en que la batalla de Actium puso fin a este régimen y comenzó el reinado de Augusto.

Durante este período, las conquistas de Grecia y del Próximo Oriente helenizado, a lo largo del siglo II, incidieron de forma notable en la civilización romana, cuyas manifestaciones artísticas alcanzaron un alto nivel durante el siglo I a.C. Desde épocas muy tempranas Roma conoció y practicó la construcción con sillares paralelepípedos (*opus quadratum*). Si bien esta técnica nunca dejó de emplearse por completo, a su lado cobraron auge otras nuevas basadas en el pequeño aparejo pétreo (*opus incertum*, *opus reticulatum*), así como en el ladrillo (*opus testaceum*). Su uso es inseparable del mortero, técnica en la que los romanos fueron auténticos maestros. La rápida consolidación del mortero permitía una construcción fácil y adaptable a cualquier tipo de estructura, sin que requiriera, además, una mano de obra especializada. En su aspecto exterior, los edificios resultaban pobres, lo cual favoreció el desarrollo de diversos tipos de revestimientos, como los estucos, bien pintados o en relieve.

A lo largo de los siglos II y I a.C. se documentan también nuevas formas arquitectónicas, como la basílica, lugar destinado a la administración de justicia situado, generalmente, en uno de los lados del foro. Se trata de un monumento inspirado en los pórticos reales helenísticos, conformado por una sala rectangular que, interiormente, podía dividirse en varias naves. La basílica más antigua es la conocida como Porcia, en Roma, construida por Catón el Viejo a su regreso de Grecia, en el año 185 a.C. Sin embargo, consta que se construyeron otras dos en Roma durante la primera mitad del siglo II a.C., Aemilia y Sempronia, a las cuales habría que añadir la de Pompeya, edificada en las postrimerías de dicho siglo.

Arte clásico: aportaciones de la arquitectura romana

En la arquitectura doméstica destaca como gran innovación la adopción del peristilo. En las casas de Pompeya y Herculano, principal fuente de información para el período republicano, se observa que, hasta el siglo II a.C., las estancias se organizaban alrededor del atrio. En el siglo II a.C., por influencia griega, se introduce en Pompeya el jardín porticado o peristilo, yuxtapuesto a la estructura articulada en torno al atrio, como en la casa del Fauno o la casa del Centenario, construidas en Pompeya durante esta centuria.

Creación puramente romana son las termas o baños públicos, cuya finalidad, más allá del baño, era la de

constituir un lugar de ocio y de encuentro. Un conjunto termal comporta la existencia de salas adecuadas al baño frío (frigidarium) y al baño caliente (caldarium), pero también de estancias complementarias, como el vestuario (apodyterium), y la sala templada (tepidarium). A partir de este esquema se crean formas mucho más complejas que incorporan salas y espacios al aire libre vinculados a otras actividades. Aunque alcanzan su forma más monumental en época imperial, tienen su origen en esta época republicana.

Concretamente en el siglo II a.C. debe situarse la construcción, en Pompeya, de las termas de Estabia, que, a fines de este mismo siglo o comienzos del siguiente, fueron objeto de importantes modificaciones, entre las que destaca, por su repercusión ulterior, el sistema de calefacción. En su fase inicial, se utilizaron braseros para caldear los espacios que así lo requerían. No obstante, las remodelaciones llevadas a cabo a fines del siglo II o comienzos del siglo I a.C. incorporaron el revolucionario sistema de calefacción hipocáustica, basado en la difusión de aire caliente a partir de un punto de calor (praefurnium) bajo un suelo y otro (suspensura) elevado sobre pilares de ladrillo. Aunque los mismos romanos se atribuían este invento, parece tratarse, casi con toda certeza, de una solución ya adoptada en la arquitectura helenística.

Las novedades de la arquitectura romana del siglo I a.C.

El anfiteatro, escenario de espectáculos

El archivo

Templos de nueva planta

La configuración del teatro romano

Urbanismo: el foro de César

Durante el siglo I a.C. prosigue el innovador proceso arquitectónico enriquecido con la incorporación de las técnicas y soluciones consolidadas en las edificaciones del siglo II a.C. Se crean nuevas tipologías de edificios en virtud de las necesidades sociales y económicas que van surgiendo, apareciendo archivos, anfiteatros, templos y teatros.

El anfiteatro, escenario de espectáculos

En torno al año 70 a.C. se fecha la construcción del anfiteatro de Pompeya. Este espacio constituye una creación genuinamente romana destinada a uno de los espectáculos de masas que gozaba de más aceptación entre los romanos: las luchas entre gladiadores y fieras. Aunque perdieron pronto su originario significado religioso, no se celebraron en un edificio específico hasta la construcción del anfiteatro de Pompeya, el más antiguo conocido. El edificio resulta de la yuxtaposición de dos teatros en la escena. El recinto resultante es de planta elíptica con un espacio central (arena), donde se desarrollaba el espectáculo, y el graderío (cavea), que arrancaba de un nivel sensiblemente elevado con respecto a la arena. En relación con anfiteatros posteriores, en el ejemplo pompeyano, a fin de evitar construcciones subterráneas complejas, la

arena y una parte del edificio se construyeron a un nivel más bajo que el del terreno circundante.

El archivo

Entre las obras realizadas en Roma durante la primera mitad del siglo I a.C. destaca, por varias razones, el Tabularium (archivo de documentos), inaugurado en el año 78 a.C., del cual se conservan restos importantes en la fachada del foro, integrados posteriormente en el palacio Senatorial. El edificio, de unos 70 metros de longitud, se articulaba mediante tres plantas. En los recintos interiores conservados se observa, por otra parte, la utilización de varias clases de bóveda. Si las soluciones arquitectónicas (empleo de arcos y bóvedas, con función estructural, en opus caementicium) deben ser consideradas romanas, la decoración (columnas y dinteles) adopta formas griegas. En este sentido el Tabularium constituye uno de los primeros ejemplos de neta separación entre función y decoración arquitectónicas, rasgo novedoso que cabe señalar sobre todo por las repercusiones que tuvo en la arquitectura romana posterior.

Templos de nueva planta

Otra obra contemporánea también innovadora es el santuario de la Fortuna Primigenia de Praeneste. Se trata de un conjunto formado por dos grandes grupos de edificios. Al pie de la colina se levanta un templo de triple cella y, detrás de éste, una construcción alargada con la fachada articulada en doble columnata, dórica la inferior y jónica la

superior. El resultado obtenido es un conjunto notable, tanto por sus dimensiones como por la grandiosidad de su concepción, basado en una estricta ordenación simétrica con fines estéticos en los que la utilización rítmica de los órdenes dórico y jónico desempeña un importante papel.

A menor escala, ejemplos más o menos contemporáneos, como los templos de Hércules Victor en Tívoli y de Júpiter Anxur en Terracina, muestran, una vez más, el dominio de las técnicas y de las soluciones en la realización de conjuntos caracterizados por el empleo sistemático de arcos y bóvedas para la construcción de imponentes construcciones subterráneas y en la enfatización escenográfica de los mismos.

La configuración del teatro romano

El teatro romano se inspira claramente en el griego, pero con ciertas diferencias resultantes de su adaptación a las características de las representaciones romanas. En esencia, consta de tres secciones netamente diferenciadas: el graderío o cavea semicircular, la orchaestra (espacio semicircular al pie de la cavea) y la scaena (escena), elevada respecto a la orchaestra, en la que se desarrollaba la representación. Aunque se conservan escasos restos del primer teatro construido en Roma por Pompeyo a mediados del siglo I a.C., las descripciones que de él existen permiten reconstruirlo con bastante exactitud. El edificio constaba de dos partes, el teatro propiamente dicho y un pórtico rectangular yuxtapuesto a la escena. La cavea descansaba

sobre una infraestructura artificial y exteriormente se articulaba en tres plantas con arcos alineados alternando con medias columnas adosadas, toscanas las del piso inferior, jónicas las del segundo y, constituyendo una novedad, corintias las del tercero y último. Esta superposición de órdenes se repitió en construcciones de características similares pertenecientes también a la época imperial.

Urbanismo: el foro de César

Con los proyectos de César en Roma se cierra el apartado de arquitectura romana republicana. A él se debe el primer planteamiento serio destinado a incrementar la superficie habitada, a fin de desahogar el superpoblado centro de la ciudad, y el proyecto de remodelación total de la zona del foro. Si el primero quedó truncado por su muerte, el segundo tuvo su inicio con la realización del foro de César, terminado por Octavio tras la muerte del dictador. Consiste en un gran recinto rectangular, de influencia helenística, con doble pórtico por tres de sus lados, concebido para realzar, al fondo del mismo, el templo consagrado a Venus Genitrix, progenitora de la estirpe Julia. A partir de entonces, el concepto de foro como espacio cerrado, concebido como un monumento con tres partes básicas, pórtico, templo y basílica, tuvo una gran difusión, en contraste con los foros abiertos, más antiguos, como el primitivo de Roma o los de Terracina y Pompeya.

La arquitectura romana en época del emperador Augusto

El mausoleo de Augusto
Otras obras augustales
El Ara Pacis

Con el fin de la República, ciertas manifestaciones artísticas se utilizaron como importantes instrumentos de comunicación del poder. Pero fue a partir del reinado de Augusto (31 a.C.-14 d.C.), cuando se formuló un arte oficial en el cual subyacía un mensaje político constante que se relacionaba siempre con la exaltación de la figura del emperador y se plasmaba mediante formas inspiradas, reelaboradas o copiadas de modelos griegos clásicos y del primer período helenístico.

Es en la arquitectura donde se aprecia de forma más elocuente el nuevo sesgo imprimido al arte durante este período. En este sentido, la obra más significativa es, sin lugar a dudas, el foro de Augusto, inaugurado el año 2 a.C. para conmemorar la venganza de Augusto sobre los asesinos de su padre adoptivo, Julio César. El conjunto, concebido como un espacio cerrado y porticado, estaba presidido por un templo dedicado a Mars Ultor (Marte Vengador). En el centro de la plaza debía estar la estatua de Augusto sobre la cuadriga triunfal, celebración simbólica de la supremacía política y militar de Roma. Cerraban la plaza dos pórticos laterales con columnas corintias de mármoles policromos. Estas columnas se correspondían, en el muro del fondo, con lesenas, también corintias, que encuadraban nichos. A la

columnata se superponía, en la fachada que se abría a la plaza, un ático con cariátides, fieles copias de las del Erecteion de la Acrópolis de Atenas y escudos con representaciones de Júpiter Ammon y de otras divinidades. Ambos pórticos se ensanchaban junto al templo, formando dos espaciosos hemiciclos con la pared del fondo, distribuida en dos órdenes de lesenas corintias que encuadraban nichos abiertos en el grosor del muro perimetral. Todas las paredes, tanto las de los pórticos como las de los hemiciclos, estaban revestidas con una serie de placas de mármol.

El pórtico septentrional daba acceso a una sala cuadrangular que debía albergar la estatua de Augusto divinizado, dedicada por Claudio. Posiblemente, en sus paredes se hallaban los dos famosos cuadros de Apeles conmemorando la celebración de Alejandro. La relación Alejandro-Augusto es intencionada y ejemplifica el componente clasicista augustal que se advierte en otras obras. La decoración escultórica del conjunto se proyectó en función de su significado global.

El mausoleo de Augusto

Otro monumento digno de ser destacado es el mausoleo de Augusto, cuya construcción fue iniciada por este emperador a su regreso de Alejandría, tras la conquista de Egipto (29 a.C.), cuando una de sus grandes preocupaciones políticas giraba en torno a la continuidad dinástica de la familia Julia. En su construcción debió desempeñar un papel significativo la sugestión que sobre él ejerció la tumba de Alejandro, ejemplo de la

tipología propia de las tumbas helenísticas. Se trataba de un edificio de planta circular formado por la superposición de cuerpos cilíndricos de diámetro decreciente. En su interior se albergaba la sepultura de Augusto, un compartimento cuadrado al pie del pilar que sostenía su estatua.

Otras obras augustales

A Augusto se debe también la conclusión (13-11 a.C.) del teatro dedicado a Marcello. La fachada externa de la cavea, en mármol travertino, se articulaba originalmente mediante tres registros: los dos inferiores, de arcos alineados con semicolumnas adosadas, de orden dórico en el inferior y jónico en el segundo, y el superior, con lesenas corintias. La construcción subterránea era de opus caementicium, con paramentos en opus reticulatum y ladrillo.

La iniciativa privada contribuyó con eficacia a incrementar la actividad constructiva en la Roma de Augusto. Buena muestra de ello son el teatro de Balbo, las termas y el panteón de Agripa.

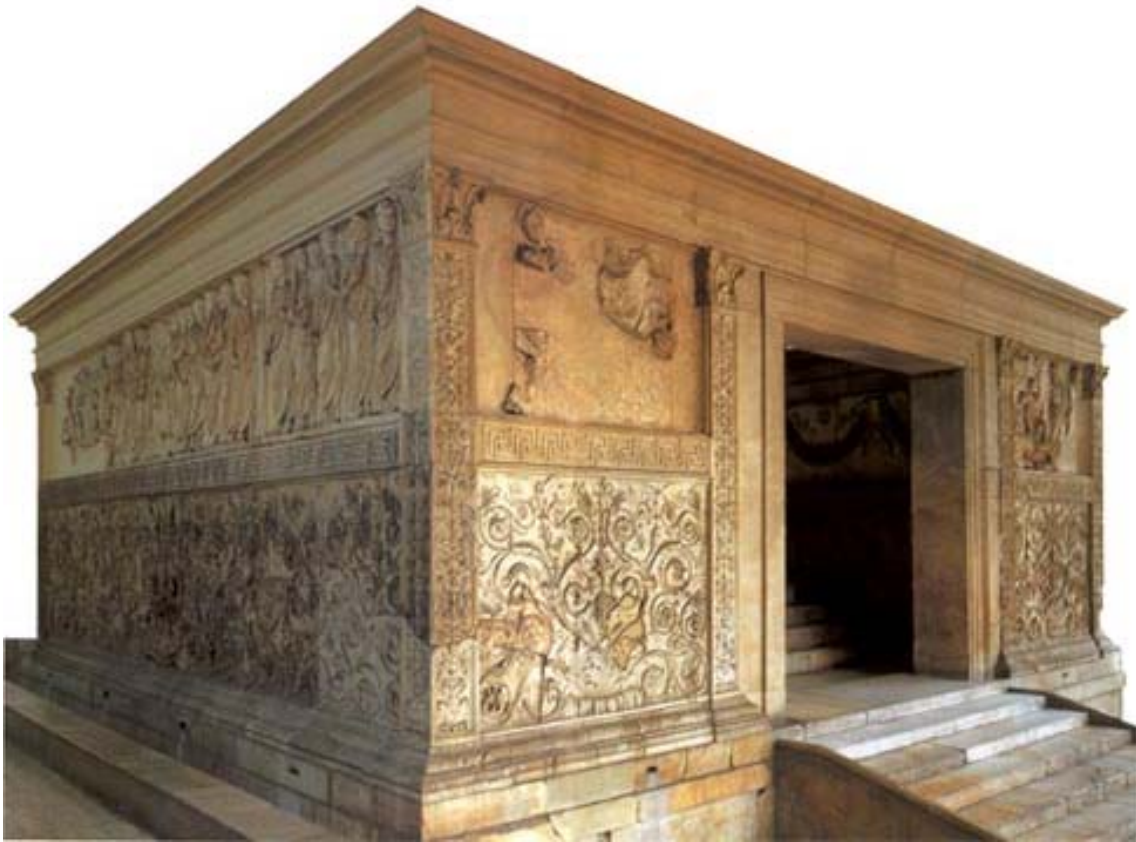
Con respecto a las termas, la documentación disponible parece indicar que se trataba de una planificación sencilla, similar a la de los primeros conjuntos pompeyanos. Del primitivo panteón, templo dedicado a todos los dioses, se han identificado algunos restos bajo el pronaos reconstruido en tiempos de Adriano. Era un templo de forma rectangular, cuya fachada principal estaba sostenida por cariátides, similares a las del foro de Augusto, en vez de columnas.

El Ara Pacis

Obra clave para el conocimiento del arte público en época augustal es indudablemente el Ara Pacis, dedicada el año 9 a.C. a conmemorar la pacificación del Imperio. Se trata de una estructura cerrada sobre una plataforma o podio, al cual se accedía por una escalinata y dos grandes puertas abiertas en los lados largos. En su interior se encontraba el altar, situado sobre un basamento escalonado. Los relieves que la decoraban, el conjunto más importante de estas características en época de Augusto, se distribuyen en cuatro grupos: un friso interno con guirnaldas y bucráneos (adornos basados en cráneos de buey); un zócalo corrido externo con roleos de acantos; dos frisos externos con representación de desfile procesional y, flanqueando ambas puertas, cuatro relieves de contenido mitológico y alegórico. Hay, pues, una falta de uniformidad notable, pero sólo en lo referente al contenido temático y nunca en lo que atañe a la calidad técnica y estilística de la obra. En tanto que las escenas mitológicas y alegóricas muestran notables influencias de los relieves paisajísticos del arte helenístico, la procesión de los frisos externos responde al tema histórico romano. En ellos se reproduce la procesión de la consagración del emplazamiento del altar, en un estilo inspirado en un modelo griego del siglo V a.C. muy concreto, la procesión de las panateneas del Partenón.

No hay que olvidar, finalmente, que, en época de Augusto, se asiste a un notable desarrollo artístico de las provincias. La construcción de templos en

Francia, como la Maison Carrée de Nîmes o el templo de Augusto y Livia en Vienne, y de edificios de espectáculos, como el teatro de Orange (Francia) o el teatro, anfiteatro y circo de Mérida (Badajoz, España), acompañan, sobre todo en las provincias occidentales, el proceso de creación de nuevas ciudades, así como el de incorporación de las ya existentes al entramado estatal romano.



Reconstrucción del Ara Pacis o altar de la paz de Augusto

La arquitectura romana de los Julio-Claudios

La Domus Áurea

El clasicismo augustal perduró con los sucesores de Augusto y, en la arquitectura, hubo que esperar a la actividad de Nerón, último emperador de la dinastía julio-claudia, para que se produjera un desarrollo altamente innovador en este aspecto.

En época de Tiberio (14-37), inmediato sucesor de Augusto, se completó el perímetro de la plaza central del foro y se comenzó la transformación monumental del Palatino con la construcción del primer palacio imperial. La casa de Augusto era un complejo formado por la unión de varias casas republicanas que mantenían una separación entre las estancias privadas y los ámbitos de representación.

A la iniciativa de Tiberio se ha atribuido tradicionalmente la construcción del primer palacio concebido de forma unitaria, conocido como Domus Tiberiana, aunque investigaciones más recientes parecen indicar que la ejecución de este proyecto corresponde realmente al período de Calígula (37-41), sucesor de Tiberio. Los escasos restos conservados, entre los que se identifican un peristilo y un pequeño núcleo termal, se disponían sobre una amplia plataforma (construida en un área ocupada previamente por casas republicanas), que comunicaba con el foro por medio de una escalinata, la cual servía, a su vez, de acceso monumental a la residencia imperial. Es probable que el proyecto estuviera inspirado, en gran medida, en la necesidad de relacionar el área palatina, la propiamente residencial, con la zona de los foros, sede de las actividades públicas y de representación. El gobierno de Nerón (54-68)

constituyó una fase realmente activa en lo referente a las transformaciones urbanísticas e innovaciones arquitectónicas. Las necesidades de Roma, como capital de un imperio y como ciudad densamente poblada, requerían la realización de programas urbanísticos y constructivos que aportaran soluciones a los problemas derivados de la falta de espacio y de estructuras funcionales. En este sentido, el incendio del año 64 proporcionó la ocasión adecuada. La planificación de lo que debía ser la nueva ciudad se inspiró, en parte, en los proyectos no materializados de César y también en los modelos del urbanismo helenístico, acordes con la personalidad de Nerón, de espíritu griego, sobre todo alejandrino, y constituyó la base de la nueva urbanización romana, cuyo desarrollo, no obstante, correspondió a los emperadores flavios.

La Domus Áurea

Pero el incendio dio pie también a la realización, sin restricciones en cuanto a disponibilidad de terreno, del proyecto de una nueva residencia imperial. En los primeros años de su reinado, Nerón había hecho construir la Domus Transitoria, así llamada porque constituía el nexo de unión entre las posesiones imperiales del Palatino y las del Esquilino, y que debió ser destruida en su mayor parte por el incendio. Después de esto, se acometió el proyecto de la Domus Áurea, concebido como un gran parque de unas 50 hectáreas, con bosques, jardines y áreas productivas. En él se distribuían los núcleos construidos, de los cuales se ha conservado parcialmente el principal, situado bajo las termas de Trajano. Dicho núcleo presenta dos partes

netamente diferenciadas. La occidental se articula en torno a un gran patio rectangular y ofrece una planta ortogonal, basada en ejes perpendiculares. Es probable que este sector haya incorporado parte de la precedente Domus Transitoria. A este cuerpo se le adosa otro, de forma rectangular, flanqueado por dos grandes exedras pentagonales, alrededor de las cuales se disponen las estancias; de éstos la central destaca por sus mayores proporciones. En la exedra occidental, la estancia central corresponde a la célebre sala de la Bóveda Dorada de los artistas renacentistas. En el centro de este segundo cuerpo se integra una célula con una planificación radial alrededor de una sala octogonal con cubierta de cúpula y óculo central. La Domus Áurea constituye el conjunto más representativo de las innovaciones arquitectónicas adoptadas en época neroniana. En cuanto a la articulación del espacio, ofrece por vez primera la yuxtaposición, en un mismo cuerpo, de células o unidades temáticas autónomas, como, por ejemplo, la sala octogonal.

La arquitectura romana de la dinastía Flavia: el Coliseo de Roma

El templo de la Paz

La Domus Flavia de Domiciano

Actividad constructiva en Hispania durante los Flavios

Con los primeros emperadores de la dinastía flavia, Vespasiano (69-79) y Tito (79-81), la actividad constructiva adquiere importancia en el marco de una política de conciliación, destinada a aplacar el resentimiento popular contra los abusos, en materia constructiva y urbanística, del reinado de Nerón. En esta línea se inscribe la construcción del Coliseo iniciado por Vespasiano y terminado el año 80 por su hijo Tito, modelo de anfiteatro por antonomasia. De forma elíptica, sus ejes miden 188 metros el mayor y 156 metros el menor; presenta una altura de casi 50 metros y una capacidad aproximada de 50.000 espectadores. La fachada, en travertino, está articulada en tres pisos con arcos alternando con semicolumnas adosadas, de orden dórico-toscano en el inferior, jónico en el segundo y corintio en el tercero. Por encima de este último hay un ático, en cuyos intercolumnios ciegos las pequeñas aberturas cuadradas albergaban, en su momento, escudos de bronce. El interior de la cavea presenta una complejísima red de corredores y escaleras construidos con hormigón, ladrillo y también tufo. Las gradas y las zonas más nobles estaban recubiertas, en su origen, con placas de mármol.

El templo de la Paz

La conmemoración del restablecimiento de la paz, finalizada la guerra judaica, impulsó a Vespasiano a construir el templo de la Paz (Templum Pacis). El conjunto estaba formado por una gran plaza cuadrangular porticada y el templo que se levantaba en el lado sudeste. Este edificio estaba constituido por una nave cuadrangular y absidal, mientras el

pórtico servía de pronaos. No sólo se trataba de un espacio público abierto, sino que además albergaba una interesante colección de obras de arte, seguramente procedentes de la Domus Áurea. La intención última no era tanto la celebración de la victoria personal como la de proporcionar a la población la oportunidad de gozar de bienes culturales, algo que aparece por vez primera como una de las competencias oficiales del soberano.

Pocos restos han quedado de las termas de Tito (80), aunque un plano de Palladio permite tener una idea del conjunto. A pesar de presentar un tamaño modesto, su característica planta duplicaba de forma simétrica los ambientes dispuestos en torno a un eje central, por lo que constituye un claro antecedente de los grandes conjuntos termales que se desarrollaron posteriormente.

La Domus Flavia de Domiciano

La época de Domiciano (81-96) comportó una excepcional actividad constructiva y urbanística. Desde el punto de vista estrictamente arquitectónico, la obra más importante es el nuevo palacio construido en el Palatino, conocido como Domus Flavia. En su construcción, obra del arquitecto Rabirius, se plantean por vez primera soluciones funcionales a las exigencias políticas que se habían manifestado desde comienzos de la época imperial. El conjunto estaba dividido en dos partes, la occidental, ocupada por ámbitos oficiales y de representación, y la oriental, destinada a residencia. La primera se articulaba en torno a un peristilo en cuyo centro había una gran fuente octogonal. De las

salas del lado norte destacaba, por sus dimensiones y complejidad planimétrica, la central, conocida como Aula Regia (sala de audiencias), cuyo ábside estaba reservado al trono imperial. En el mismo eje que ésta, en el lado opuesto del peristilo, se abría un gran triclinio, la coenatio Iovis o comedor del emperador, flanqueado por ninfeos. La parte oriental, menos conocida, parece que mostraba una articulación similar, también en torno a un peristilo. La parte sudeste de la Domus Flavia, conocida como Domus Augustea, constituye una ampliación del sector residencial del palacio. De nuevo la construcción se centra en torno a un peristilo alrededor del cual se distribuyen diferentes salas, dos de ellas, por el lado norte, de planta octogonal flanqueando una sala terminada en dos ábsides. Adosado a la Domus Augustea y formando parte del mismo proyecto se extendía el estadio, espacio abierto rectangular, con el extremo meridional redondeado, rodeado de un pórtico de dos plantas.

La actividad constructiva en época de Domiciano tuvo también por escenario el Campo de Marte, donde se construyó un odeón, así como un estadio, la pista del cual ocupa en la actualidad la plaza Navona, que conserva la forma rectangular alargada con el lado menor septentrional curvado. A él se debe también la construcción, en el centro histórico de la ciudad, de un foro, conocido como de Nerva, dado que fue inaugurado por este emperador en el año 97. También se le denominaba Transitorium, porque conectaba los foros ya existentes (Republicano, César, Augusto y templo de la Paz). Este espacio, alargado y estrecho, rodeado de

columnas en sus lados largos, estaba presidido por un templo dedicado a Minerva, del cual quedan escasos restos tras el expolio al que fue sometido a comienzos del siglo XVII.

Actividad constructiva en Hispania durante los Flavios

En Hispania, favorecida por Vespasiano con la concesión general del *ius latii* (derecho latino), se percibe una actividad notable en época flavia, siendo la mejor muestra la construcción del foro provincial de Tarraco (Tarragona), el complejo de estas características mejor documentado del mundo romano. Situado en la parte alta de la ciudad, estaba formado por dos grandes plazas porticadas a diferente nivel y estructuradas según un eje de simetría. La superior, destinada a recinto de culto imperial, y la inferior, de superficie sensiblemente mayor, conocida como plaza de representación, era el verdadero foro de la provincia. El proyecto incluía, en la parte más baja, un circo cuya fachada meridional, una secuencia de arcos, se abría al tramo urbano de la vía Augusta. Cerca de Tarraco y sobre esta vía se erigió el arco de Bará entre los años 102-107.



Aspecto parcial del Coliseo de Roma

La arquitectura romana en la época de los Antoninos

Trajano y su arquitecto Apolodoro de Damasco

Nuevas obras públicas: los mercados y las termas de Trajano

La época de Adriano: el Panteón

La villa Adriana de Tívoli

La época de los Antoninos, dinastía que reinó en Roma de 96 a 192, estuvo marcada por el respeto de la tradición política romana y el equilibrio entre el poder del emperador y el del senado. Inaugurada por Nerva, fue continuada por grandes emperadores como Trajano, Adriano, Antonino Pío, Lucio Vero, Marco Aurelio y, finalmente, Cómodo.

Fue, en definitiva, un período de estabilidad económica y de prosperidad, que, unidas a la paz reinante, contribuyeron a la gran actividad artística de este momento.

Trajano y su arquitecto Apolodoro de Damasco

El reinado de Trajano (98-117) marca un hito en Roma, puesto que los proyectos urbanísticos que impulsó se concibieron de manera unitaria y orgánica, con objeto de solucionar, de forma adecuada, las necesidades cada vez más complejas de la administración imperial y de la ciudad que la acogía. Al nombre de Trajano va indisolublemente unido el de Apolodoro de Damasco, su arquitecto oficial y principal artífice de estos proyectos. De ellos destaca, sin lugar a dudas, el foro, el último y más grandioso de los proyectados en Roma, cuya construcción implicó un magno movimiento de tierras para obtener el espacio adecuado. El conjunto consistía en una gran plaza rectangular a la que se accedía por un arco y cuyos lados estaban cerrados por pórticos columnados. El fondo de la plaza quedaba cerrado por la imponente mole de la

basílica Ulpia, el interior de la cual estaba dividido en cinco naves. Su situación, ocupando el lugar destinado al templo en los foros anteriores, debe entenderse como la materialización del interés del princeps por el bienestar de los súbditos, a través de una administración justa y abierta a todos. Al norte de la basílica, dos bibliotecas, la griega y la latina, flanqueaban la columna trajana, cuyo fuste desarrolla, en espiral, un relieve narrativo sobre las dos guerras dacias. En su basamento se depositaron las cenizas de Trajano, colocadas en el interior de una urna de oro. Completando el complejo, por su lado norte, se erigió, en tiempos de Adriano, un templo dedicado a Trajano y a su esposa Plotina.

Nuevas obras públicas: los mercados y las termas de Trajano

Al este del nuevo foro se construyó un complejo utilitario, los mercados de Trajano, en el cual se resolvieron con brillantez los problemas derivados de su emplazamiento. La construcción en la empinada pendiente se planificó en tres niveles. De ellos, el inferior estaba formado por dos pisos de tiendas dispuestos en semicírculo. Los dos niveles superiores se dispusieron también en torno a terrazas y espacios curvos, porque estas formas eran el medio más eficaz para contrarrestar el empuje de la ladera de la colina. Desde el punto de vista urbanístico, su articulación asimétrica, adaptada a las condiciones topográficas y a la optimización del espacio, convierten en una de las obras más completas de arquitectura civil romana.

A Apolodoro de Damasco hay que atribuir también el proyecto de las termas de Trajano, construidas en parte sobre los restos de la Domus Áurea neroniana, orientándose del modo más adecuado al sol y a los vientos dominantes. Estaban formadas por un gran recinto rectangular, abierto, con una exedra situada en el mismo eje que el cuerpo central, el termal, adosado a uno de los lados mayores. En éste se adoptó el esquema desarrollado en dimensiones mucho más modestas en las termas de Tito, basado en el desdoblamiento simétrico de ambientes sobre un eje.

Testimonios notables de la arquitectura de este período se documentan igualmente en las provincias, tanto en las orientales, con pervivencias helenísticas más acusadas (Traianeum de Pérgamo o la biblioteca de Éfeso), como en las occidentales, donde asumen formas típicamente romanas. En Hispania, patria de Trajano, el puente de Alcántara (Cáceres) sobre el río Tajo, obra del arquitecto Gaius Lucius Lacer, es la obra más excepcional que se ha conservado de época romana. Fue terminado en 106, y a su entrada se levantó un sencillo templete in antis dedicado al emperador Trajano.

La época de Adriano: el Panteón

Si la época trajana se caracteriza por la realización de grandes programas urbanísticos, con su sucesor, Adriano (117-138), se advierte un notable cambio de orientación. Es posible que la causa se deba a la menor disponibilidad de recursos financieros, que ciertamente fueron excepcionales en época de

Trajano como resultado de la conquista de la Dacia. Ahora bien, el cambio debe relacionarse sobre todo con la personalidad de Adriano y con sus intereses personales y políticos, caracterizados por un retorno a la tradición augustal, en el fondo y en la forma, y por un interés notable por las provincias, en especial por Grecia. De todas las obras de Adriano, destaca el Panteón de Roma, por él reconstruido y conservado prácticamente intacto.

El edificio, precedido por un pórtico, con ocho columnas de granito y rematado por un frontón, adopta la forma de un cilindro cubierto por una cúpula hemisférica. En su interior presenta ocho exedras, entre las cuales otros tantos machones reciben las cargas de la cúpula y las dirigen hacia el robusto anillo de los cimientos. El interior de la cúpula está decorado con cinco filas decrecientes de veintiocho casetones y, en la parte superior, un óculo constituye la única entrada de luz. El aspecto de robusta solidez que se desprende de su contemplación exterior queda contrarrestado, en el interior, por el contraste absolutamente conseguido de luces y sombras al cual contribuyen tanto la articulación y decoración arquitectónica internas, como el modo en que se conjugaron los colores de las piedras nobles que revisten suelo y paredes.

Menos innovador pero igualmente importante porque amplía el antiguo foro es el templo dedicado a Venus y Roma. El templo se componía de dos naves yuxtapuestas en uno de los lados menores y tenía veinte columnas en los lados mayores, que descansaban sobre una base escalonada. El conjunto se situaba sobre una amplia terraza

flanqueada por una doble columnata con dos propileos centrales en los lados. Se trata pues de un edificio religioso de tipo griego, el mayor en su género de los construidos en Roma.

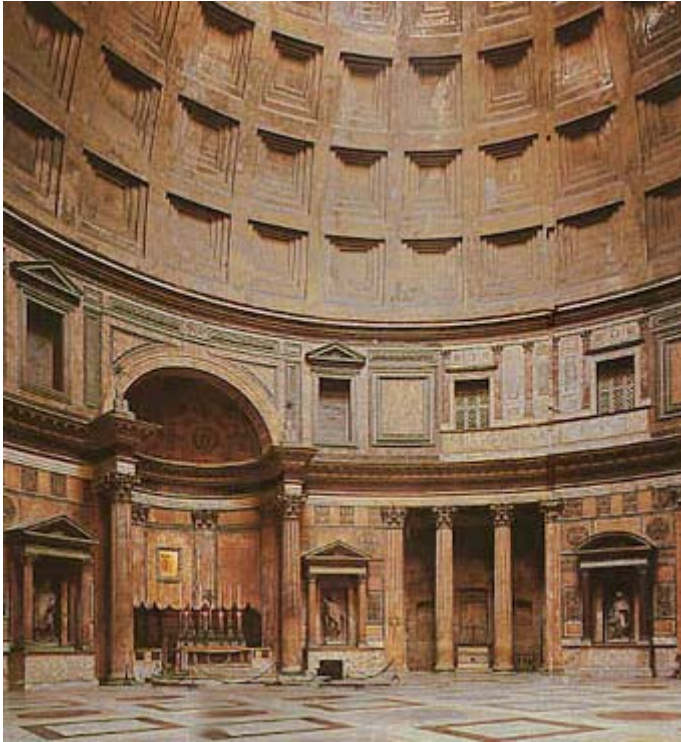
El deseo de Adriano de vincularse a la gran tradición augustal se manifiesta de forma evidente en la construcción de su mausoleo, concebido, al igual que el de Augusto, como monumento funerario dinástico y como tal utilizado hasta Septimio Severo. Tipológicamente, el edificio se compone de un basamento cuadrado del que emerge un tambor cilíndrico en cuyo interior se situó la cámara sepulcral a la que se accedía mediante una rampa helicoidal.

La villa Adriana de Tívoli

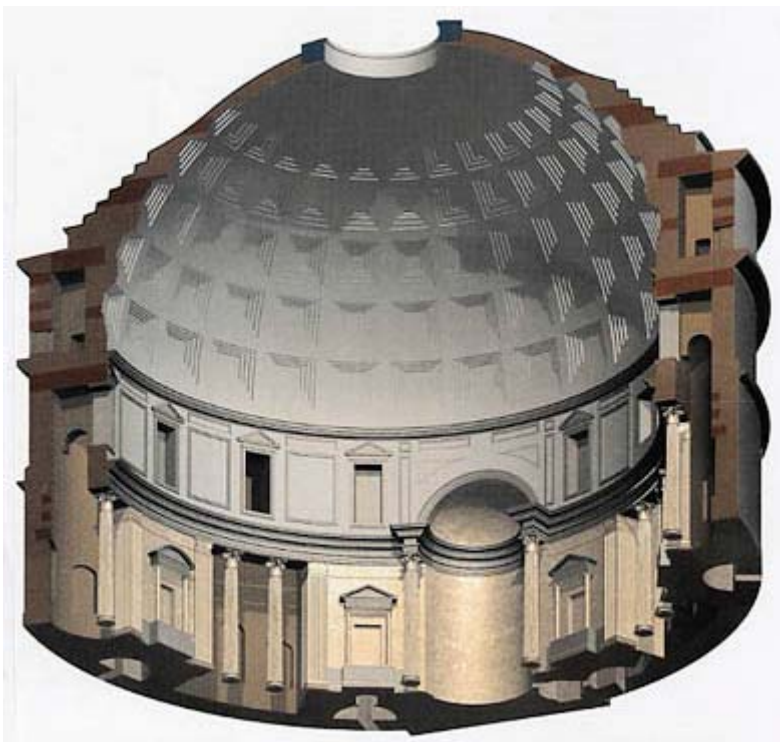
Buen compendio de la arquitectura y, en general, del arte en tiempos de Adriano es la villa Adriana de Tívoli, cuyo núcleo inicial reaprovechó estructuras precedentes de una villa tardorrepublicana. La reestructuración y ampliación de este período se materializaron en amplios ninfeos y grandes triclinios, así como en células autónomas que llegan a formar, como en el caso del teatro Marítimo, una pequeña residencia, independiente y aislada, en el amplio conjunto de la villa. Aunque el emperador desarrolló en este complejo actividades de índole oficial, la identificación en el mismo de edificios destinados específicamente a funciones políticas y administrativas es problemática, de modo que el objetivo final del proyecto debió ser básicamente el disfrute del ocio con las consiguientes áreas de

equipamiento y servicios. Sin lugar a dudas los rasgos más originales de la villa Adriana son las plantas de líneas mixtas, movidas, con entrantes y salientes y con la integración de cuerpos radiales. Plantas, en suma, complejas, que se cubrían en muchos casos mediante soluciones no menos complejas por su variedad y dificultad. En tales aspectos reside principalmente el extraordinario interés de este conjunto, donde se incorporan, junto a soluciones ya adoptadas en la arquitectura de época neroniana y flavia, otras totalmente nuevas que tuvieron amplio desarrollo en siglos sucesivos y que lo convierten en un complejo excepcional, único en su género.

En líneas generales, la orientación de las manifestaciones artísticas que había caracterizado los reinados de Trajano y de Adriano se desarrolló sin cambios notables con los siguientes emperadores de la dinastía antonina Antonino Pío (138-161) y Marco Aurelio (161-188). Sólo en tiempos de Cómodo (188-192), último emperador antonino, puede hablarse de un nuevo lenguaje artístico, evidente en la escultura y, sobre todo, en el relieve, que se desarrollaría lo largo del siglo III.



Interior del Panteón de Roma



Perspectiva axonométrica del Panteón de Roma



El teatro Marítimo, edificio de la villa Adriana

Historia Del Arte
(sexta parte)

La arquitectura romana durante el imperio tardío (siglo III)

El siglo III se vio convulsionado por múltiples acontecimientos, tanto dentro como fuera de las fronteras del Imperio. Roma tuvo que defenderse en los frentes de oriente y occidente de los persas sasánidas y de los bárbaros del norte. La guerra influyó sobre la economía provincial, repercutiendo seriamente en el presupuesto del estado y de las ciudades. Aparte de los conflictos internos, la situación más grave fue la sucesión, rápida y dramática, de emperadores surgidos del ejército que dieron paso a un período de anarquía militar. No obstante, el Imperio continuó manteniendo su unidad, si bien con una intervención cada vez mayor y más autoritaria del estado, hasta desembocar en la gran reforma de Diocleciano, con su gobierno de cuatro emperadores (tetrarquía).

También el arte es sensible a tal estado de cosas, y a partir del siglo III acusa un crucial cambio en la forma, al irse apartando, progresivamente, de la tradición helenística. La pérdida del naturalismo, con el claroscuro y la perspectiva, en favor de formas disgregadas o simplificadas, que tienden a la abstracción y al simbolismo, fueron vistas por la historiografía más antigua como el comienzo de un período de «decadencia», en su sentido más peyorativo.

La arquitectura romana del período de los Severos

Las termas de Caracalla

El impulso de las ciudades norteafricanas

Con la dinastía de los Severos (193-235) concluyó el poder de las grandes familias itálicas que se habían sucedido al frente del Imperio Romano. La arquitectura, en la época de los Severos (193-235), reemprendió los motivos del siglo anterior pero sin alcanzar sus audaces innovaciones. Tras el incendio de Cómodo (191), en Roma se impulsaron diversos trabajos de reconstrucción en el templo de la Paz, los Horrea Piperataria y el pórtico de Octavia. En el Palatino, Septimio Severo ordenó ampliar, como residencia propia, la Domus Augustea por el lado sur, de la que sólo se han conservado las construcciones subterráneas. Tampoco persiste el célebre Septizodium, o monumental fachada compuesta de diversos órdenes de columnas superpuestas. Estaba situado en el lado sudeste del Palatino y se conoce por algunos grabados renacentistas.

En esta época se construyó, al pie del Capitolio, el arco más suntuoso de Roma, el de Septimio Severo (h. 203), de tres vanos, y el de los Plateros en el foro Boario (204).

Las termas de Caracalla

Pero el edificio más imponente del período son las termas de Caracalla (h. 212-217), situadas en el Aventino y que siguen el esquema de las de Trajano. En los lados este y oeste del recinto exterior se levantaban dos exedras tripartitas y en

el lado posterior una gradería ocultaba las cisternas de agua. El frigidarium, baño frío, centro de las termas, es la mayor y la más solemne sala del edificio (58 X 24 m); tiene planta basilical y cubierta de tres bóvedas de arista que descansan sobre ocho pilares. Desde él se accedía a otros ambientes, repetidos simétricamente, que finalizaban en patios triporticados, destinados al ejercicio físico. El caldarium, baño caliente, sobresalía del cuerpo del edificio. Por su planta circular (34 m de diámetro), recordaba el Panteón de Roma. En sus paredes se abrían dos hileras de ventanas y en la cubierta se alzaba una cúpula semiesférica.

También se realizó el último y el más importante documento topográfico de Roma antigua, la Forma Urbis. Es un plano a gran escala con fines catastrales, dibujado a línea incisa sobre losas de mármol blanco, que se encontraba en una pared del foro de la Paz

El impulso de las ciudades norteafricanas

Una gran vitalidad se registra en esta época en las ciudades del Norte de África. El urbanismo, que se había expandido en la segunda mitad del siglo II, continuó hasta el fin de la época severiana. Leptis Magna, en la Tripolitania (Libia), fue la mayor empresa constructiva del momento, en un claro intento de emular algunos edificios de Roma. Lugar de nacimiento de Septimio Severo, la ciudad se dotó de un notable conjunto arquitectónico formado por el Forum Novum Severianum y una basílica. La plaza era un amplio espacio rectangular (100 X 60 m) con un templo en situación contrapuesta a la

basílica. Estaba rodeada por cuatro pórticos, cuyos arcos descansaban directamente sobre capiteles. En las enjutas de los arcos había clipeos (medallones) con cabezas de Medusa.

Por exigencias planimétricas, la basílica se presentaba oblicua respecto al foro, desviación hábilmente resuelta por ambientes de creciente profundidad. Es el ejemplo más completo en su género. Tanto las tres naves como las exedras estaban recorridas por hileras de columnas superpuestas en dos pisos. La decoración arquitectónica del foro y de la basílica de Leptis denota una influencia egipcia o de la escuela de Pérgamo. En ella dominan los elementos vegetales y figurados.

Completaba el panorama de construcciones de la ciudad el arco de Septimio Severo (h. 203), decorado con relieves que llegaban hasta el ático, con el estilo pictórico del homónimo arco del foro de Roma.

La actividad constructiva del resto de ciudades norteafricanas, desde la Mauritania atlántica hasta la Proconsular (Tunicia), se traduce también en numerosos monumentos. Destacan los arcos de Thebeste (Tebessa, 214) y Cuicul (Djemila), en Argelia; el anfiteatro de Thisdrus (El Djem, Tunicia), parecido por sus medidas al Coliseo de Roma (148 X 122 m); y el teatro de Sabrata (Libia), el mejor conservado, con tres órdenes de columnas en el escenario, de composición muy parecida al Septizodium de Roma. Otras ciudades importantes

fueron Thugga (Tunicia), Volubilis (Marruecos) o Timgad, Tipasa y Setif (Argelia).

La arquitectura romana con los emperadores soldados: Galieno y Aureliano

Gordiano Pío (238) fue el último emperador designado por el senado. A continuación, hombres ávidos de poder, de procedencia itálica, árabe, tracia o ilírica, fueron quienes, con el apoyo de sus ejércitos, se convirtieron en emperadores. Constituyen una larga serie que se sucedió de forma trepidante hasta desembocar en la tetrarquía (285-312).

Durante el gobierno de Aureliano (270-275) se reemprendieron las actividades constructivas en Roma. En el Campo de Marte se levantó un templo circular. Era el templo del Sol (273), conocido por noticias históricas y por los dibujos de Palladio en el Renacimiento. Pero la obra más representativa del período son las murallas aurelianas (270-275). La amenaza incesante de los bárbaros del norte, que en tiempos de Galieno habían llegado hasta el valle del Po, evidenció la urgente necesidad de dotar a la ciudad de estructuras defensivas.

Aureliano construyó un cinturón amurallado, de unos 19 kilómetros de perímetro, que rodeaba las colinas y, sin dejar fuera ningún gran edificio, alcanzaba la orilla derecha del Tíber hasta el Vaticano. Se trata de un muro de hormigón con sus paramentos de ladrillos reutilizados, que embebió

en su recorrido algunos monumentos y construcciones preexistentes, así como jardines y casas privadas. En lo alto corría un camino de ronda, descubierto, protegido por un parapeto y con almenas en el borde. Cada determinados metros, el muro disponía de torres cuadradas de dos pisos. Las puertas, en número de dieciocho, tenían el nombre de la vías principales.

La arquitectura romana durante la Tetrarquía

La grandiosidad de las termas de Diocleciano **La arquitectura del emperador Majencio: la** **basílica**

Diocleciano instauró la tetrarquía (284-312), gobierno colegiado de cuatro césares, dos de ellos augustos, cada uno de los cuales tenía a su cargo la administración y defensa de una parte del Imperio. Roma fue sustituida por otras sedes o capitales más próximas a las zonas en peligro y a los campamentos militares establecidos en las fronteras septentrionales y orientales. Las nuevas capitales fueron Tréveris (Alemania), Milán (Italia), Sirmio (Sremska Mitrovica, Serbia), Tesalónica (Salónica, Grecia) y, en la actual Turquía, Nicomedia (Izmit), Antioquía del Orontes y Constantinopla, la mayor de todas. El patrocinio imperial impulsó una arquitectura y un arte sin fronteras, capaz de aunar técnicas, formas y decoraciones de distinto origen en un lenguaje común a Oriente y Occidente.

Desde Split y Salónica a Roma se levantaron mausoleos de planta centrada con nichos radiales,

según el modelo romano del Panteón. El palacio de Split (Croacia) es una obra clave en la arquitectura tardoantigua por su monumentalidad y excepcional estado de conservación. Es la residencia que Diocleciano mandó construir en la costa adriática para su retiro en 305. El palacio es una combinación entre residencia imperial y campamento militar, castrum. Una potente muralla con torres rodeaba el palacio, de planta ligeramente trapezoidal, atravesado por dos calles que se cruzaban en ángulo recto y desembocaban en las puertas de cada lado. En la fachada sur o marítima había una galería de columnas, coronada por arcos en el centro y en los extremos.

La grandiosidad de las termas de Diocleciano

Sin apartarse de los viejos hábitos constructivos, Diocleciano impulsó en Roma grandes obras de restauración y reconstrucción después del incendio de Carino (283), como la curia Julia. Sin embargo, el edificio más emblemático de su gobierno son las termas de Diocleciano, paradigma del modelo imperial por su grandiosidad, por su altura y por las soluciones arquitectónicas desarrolladas en bóvedas y cúpulas. Su construcción comenzó en el 298, en tiempos de Maximiano, y finalizó en el 306, según consta en la inscripción dedicada a Diocleciano. Se trata de un gigantesco recinto de 14 hectáreas, con capacidad para más de tres mil personas, situado en una zona superpoblada comprendida entre el Quirinal y el Viminal. Seguía el prototipo de las termas de Trajano, con una gran exedra en el sudoeste del recinto. Sin embargo, a diferencia de

aquéllas, tenía el edificio termal exento y no adosado.

El frigidarium, que en 1563-1566 Miguel Ángel convirtió en la iglesia de los Ángeles, es la mayor sala basilical en su género. La fachada, de gran ritmo y monumentalidad, daba a la natatio (baños públicos). El modelo de residencias impulsado por la tetrarquía tuvo su eco en las provincias. Tal es el caso del conjunto palatino de Cercadilla (Córdoba, España), datado entre fines del siglo III y principios del IV. A partir de un grandioso hemicíclo, se generaron en sentido radial diversos edificios, los más significativos de planta basilical.

La arquitectura del emperador Majencio: la basílica

Majencio (305-312), el gran rival de Constantino, eligió Roma como sede de su gobierno en Italia e impulsó un vasto programa de construcciones que devolvió a la ciudad algo de su viejo esplendor. Lo más peculiar de su época es la nueva residencia imperial en la vía Apia y, sobre todo, la basílica Nova, finalizada y modificada por Constantino. El complejo de la vía Apia se atenía a la asociación de circo, villa y tumba (mausoleo), propia de las capitales tetrárquicas. El circo permitía celebrar los juegos deportivos y aclamar la presencia del emperador. De ahí la existencia de un corredor que comunicaba el palco imperial con la residencia. El circo de Majencio (482 X 79 m) es de los mejor conservados. Todavía quedan en pie las dos torres cilíndricas que flanqueaban las carceres (caballerizas) y los muros que definían la alargada

«U» del edificio. La técnica constructiva alterna hiladas de ladrillos con otras de pequeños bloques de toba en los paramentos.

La basílica de Majencio, que es uno de los edificios más impresionantes de Roma, representa la audacia de aislar un aula termal, el frigidarium. El empuje lateral de las bóvedas de arista (35 m de altura) fue contrarrestado por muros transversales entre los compartimentos de las naves laterales. El extremo oeste acababa en un ábside y el este constituía la entrada a través de un estrecho vestíbulo con cinco puertas. Las paredes externas estaban perforadas por dos niveles de arcos que, junto a los lunetos superiores, contribuían a resaltar el esplendor de la estructura y la riqueza de los mármoles decorativos.

La arquitectura romana de Constantino a Teodosio: las últimas obras

Una nueva capital: Constantinopla

La tetrarquía no sobrevivió a Diocleciano por la ambición y la rivalidad de los emperadores. Constantino, tras vencer a Majencio (312) y a Licinio (324), quedó al frente del poder en solitario. En el 313 proclamó con el edicto de Milán la libertad religiosa en el Imperio y en el 330 estableció en Constantinopla, la antigua Bizancio, la sede de su gobierno. En el 380 Teodosio declaró el cristianismo religión oficial del estado. A la muerte de Teodosio (395) el Imperio se dividió en dos partes: Oriente, con capital en Constantinopla, y Occidente, con

capital en Roma, aunque gobernado desde las sedes de Milán o Ravena. La actividad constructiva de Constantino en Roma completó o modificó algunos trabajos preexistentes, como la basílica de Majencio, el circo Máximo y, tal vez, el arco que lleva su nombre. También construyó otros nuevos, como las termas del Quirinal o el arco cuadrifronte del foro Boario.

Otra clase de monumentos, como los mausoleos de Santa Helena y de Santa Constanza, adosados a las basílicas de San Pedro y San Marcelino, el primero, y de Santa Inés, el segundo, responden a la voluntad del soberano de asociar, por vez primera, las tumbas de su madre Helena y de su hija Constantina a los templos de los mártires cristianos.

El de Santa Helena era también llamado torre Pignatara, porque incorporaba vasijas vacías en su estructura, apenas conservada. El de Santa Constanza es, por su rotonda y por la decoración de mosaicos de su bóveda, el mejor exponente de la serie.

Sin embargo, el arco de Constantino es el monumento que mejor simboliza la autoridad de un emperador. Está situado al final de la vía Triunfal, cerca del anfiteatro flavio.

Además de Roma y Constantinopla, la ciudad de Tréveris (Alemania) es un excelente referente del arte constantiniano. Sede tetrárquica y residencia de Constantino en los primeros años de su reinado, refleja el ambiente oficial propio de una corte imperial. Los monumentos arquitectónicos

conservados, no siempre de datación precisa, son la Porta Nigra, grandiosa puerta de la muralla, al final de una calle columnada; las termas imperiales, nunca concluidas, que seguían en orden de tamaño a las de Roma; un gran almacén público, el Aula Palatina y dos iglesias gemelas debidas a la iniciativa de Constantino.

Por su carácter innovador, sobresale el Aula Palatina, basílica rectangular de una sola nave con ábside, ricamente decorada con mármoles. Las altas paredes de ladrillo están perforadas por dos filas de ventanas arqueadas bajo las cuales corren dos galerías.

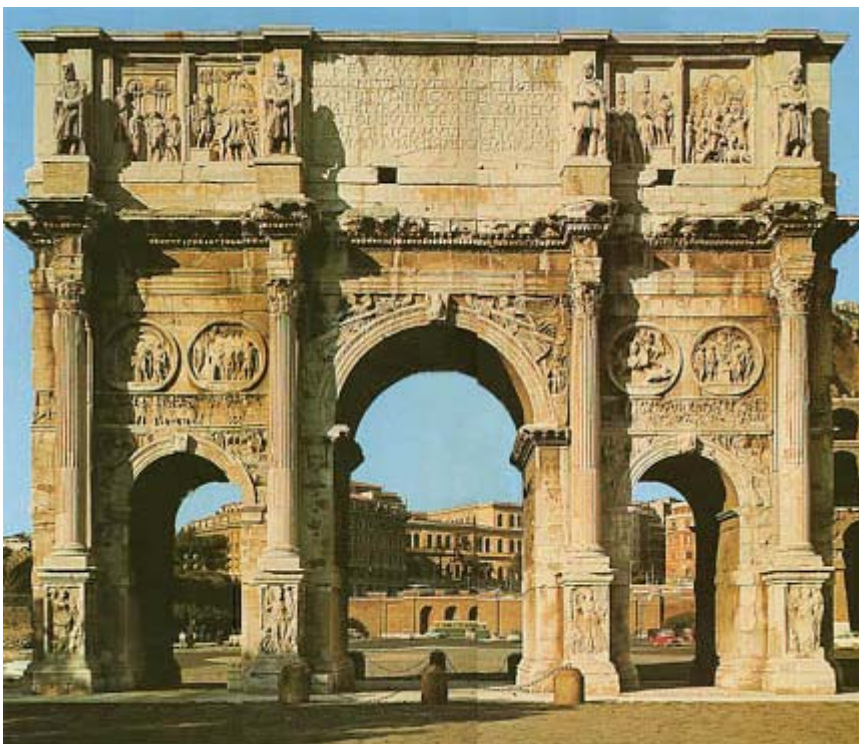
Una nueva capital: Constantinopla

Constantinopla, la vieja Bizancio a orillas del Bósforo, fue elegida capital del Imperio por Constantino, en 324, por su privilegiada posición, entre Asia y Europa. Quedan muy pocos restos de la ciudad de Constantino. En el 330 era inaugurada después de haber sido rodeada de unas nuevas murallas, que superaban por el oeste las severianas, y después de haber sido bellamente adornada con el expolio de muchos monumentos procedentes, en su mayoría, de ciudades de Asia Menor.

Constantino se limitó a trazar las grandes líneas que determinaron el desarrollo ulterior de la capital. Levantó su foro en la Mese, fuera de las murallas severianas. Tenía forma circular, al modo de los orientales de Apamea y Gerasa, en cuyo centro se alzaba una columna de pórfido (Çemberlitas),

coronada por la estatua colosal del emperador como divinidad solar (h. 328). En el extremo noroeste se alzaba la iglesia de los Santos Apóstoles, edificio del que también se piensa que pudo haber sido, en principio, un mausoleo, donde fue enterrado el emperador.

Con Teodosio I, Constantinopla recibió un nuevo impulso constructivo al ser dotada de un nuevo foro, el Forum Tauri, situado en la Mese, al oeste del constantiniano. En su centro se erguía una elevada columna historiada en sentido helicoidal y un arco monumental franqueaba su entrada. También a Teodosio se debe el embellecimiento de la spina (muro divisor central) del hipódromo (390), puesto que hizo situar sobre ella el obelisco que el emperador Juliano había traído de Egipto.



Arco de triunfo de Constantino (Roma)

La escultura romana: retratos y relieves

En la escultura romana, con respecto al arte griego antiguo, se advierten menos innovaciones materiales y técnicas que en la arquitectura. Al igual que en Grecia, los materiales utilizados fueron, por lo general, el mármol y el bronce. Las piedras de menor calidad se utilizaron para esculpir piezas secundarias, mientras que el barro, cuyo empleo fue predominante entre los etruscos, sirvió únicamente para realizar figurillas. Pero son los temas los que confieren personalidad a la escultura romana, sobre todo el llamado relieve histórico y el retrato. Los relieves históricos reproducían gestas protagonizadas por personajes romanos o acontecimientos de interés público y, generalmente, decoraban monumentos arquitectónicos encargados por los protagonistas de los episodios que conmemoraban o bien por entidades públicas que pretendían rendirles homenaje o acatamiento.

El relieve histórico no es una invención romana, ya que mucho antes los egipcios y los asirios lo habían utilizado para glorificar y recordar las hazañas de sus soberanos.

La escultura romana de retratos

El retrato, sobre cuyos orígenes se ha debatido ampliamente, es uno de los géneros más característicos de la escultura romana. Durante largo tiempo se consideró que el carácter eminentemente realista del retrato romano era fruto

de una necesidad no tanto estética como social y religiosa, relacionada con el culto a los antepasados practicado por la clase patricia y regulado en el *ius imaginum* (derecho de representar las imágenes de los antepasados), estrictamente reservado a la nobleza, que se concretaba en el privilegio de guardar las imágenes de los antepasados en muebles especiales en el atrio de las casas y de exhibirlas al público en ocasiones determinadas. En su origen se trataba de simples mascarillas de cera, pero a fines de la época republicana se reemplazaron por bustos esculpidos, de los que se debieron realizar numerosas reproducciones, contemporáneas y posteriores, para las diferentes ramas de la familia.

Si este componente puede rastrearse en algunos retratos de este período, gracias a su riguroso realismo, no pueden omitirse las aportaciones de las corrientes centroitalica y helenística. La primera corriente se caracteriza por la intensidad de expresión predominante, combinada con ciertos recursos técnicos heredados de la escultura en terracota, como lo atestiguan las cabezas en bronce de Brutus, antes mencionada, y la de un Joven, conservada en la Biblioteca Nacional de París. La contribución helenística en el retrato es eminentemente estilística. Esta confluencia de factores cristaliza, en el siglo I a.C., en dos modelos de retrato bastante definidos. Por una parte, los pertenecientes a individuos particulares desconocidos, cuya principal característica es su realismo exagerado, que no evita el menor rasgo por desagradable que pueda parecer. Una de las

mejores muestras de este tipo es la Cabeza (mediados de siglo I a.C.) del Albertinum de Dresde. En ella se representaron con todo realismo las arrugas que transmiten la delgadez de la piel y que, en conjunto, confieren al rostro una expresión cadavérica. Muy diferente a este modelo es el retrato honorífico. Aunque la identificación con personajes históricos no siempre es segura, en algunos casos la comparación con representaciones en monedas, en las que aparece la inscripción correspondiente, permite establecer su atribución con certeza. A este grupo pertenecen los retratos de Sila, Pompeyo y César. En especial, la cabeza de Pompeyo, posible copia imperial, conservada en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, parece atribuible, por sus características, a un artista helenístico. En general este tipo de retrato, nutrido en las experiencias helenísticas, se interesó más por la plasmación de la personalidad del retratado que por la reproducción minuciosa de las particularidades del rostro y persistió con posterioridad al período republicano.



Busto de Julio César (Museo Nacional, Nápoles)

Los primeros relieves históricos romanos

El primer relieve histórico conservado es el que Emilio Paulo encargó para conmemorar su victoria sobre los macedonios. El contenido del relieve, dispuesto en un friso que rodea el pilar destinado a sostener la estatua ecuestre de Emilio Paulo en el santuario de Delfos (Grecia), muestra episodios de la batalla de Pidna (168 a.C.). Estilo y técnica, esencialmente helenísticos, sugieren la mano de un artista griego.

Algo muy distinto se desprende del que está considerado como el relieve histórico más antiguo de Roma, el altar de Domitius Ahenobarbus, realizado, posiblemente, a comienzos del siglo I a.C. El relieve está dividido en dos partes que se conservan en los museos de Munich y del Louvre. La

serie de Munich representa las bodas de Poseidón y Anfítrite, con un séquito de tritones y nereidas tratado a la manera helenística tardía. La serie del Museo del Louvre muestra, a la izquierda, un censo y, a la derecha, una suovetaurilia (sacrificio de un cerdo, un cordero y un toro) desarrollada de forma narrativa, pero de factura y composición inferiores a la serie de Munich.

La diferencia entre las dos series, tanto en el contenido como en la forma, es notable. Mientras la primera desarrolla un tema mitológico griego, según el gusto helenístico, la segunda, de estilo realista, representa una escena romana con cierta torpeza en su composición.

El clasicismo de la escultura romana durante el período de Augusto

La tendencia clasicista afecta también al retrato durante el período de Augusto. La tradición del retrato republicano, en su versión más realista, no parece tener continuidad y, en general, los retratos de particulares siguen las pautas del retrato oficial, aunque con matizaciones importantes. Estas matizaciones se debían a la existencia en Roma de talleres diversos que trabajaban según distintas tendencias estilísticas, y a la actividad de talleres provinciales, cuyas obras presentaban diferencias sensibles de estilo en relación con obras realizadas en fechas contemporáneas en la metrópoli. De los muchos retratos de Augusto conservados, dos merecen especial atención porque, aun respondiendo a tipos distintos, son el paradigma de la tendencia clasicista. La estatua de Augusto

procedente de Prima Porta (Museos Vaticanos, Roma) representa al emperador dirigiéndose al ejército, con la mano derecha levantada, en la tradicional actitud del orador. Se trata en realidad de un trasunto del Doríforo de Policleto, pero revistiendo la desnudez del modelo y cubriéndolo con una coraza profusamente decorada con símbolos y personificaciones referidas al establecimiento de la paz en el Imperio y al papel desempeñado en ello por Augusto. La cabeza-retrato, realizada con absoluta corrección, resulta, no obstante, algo fría y carece de la penetración psicológica del retrato helenístico. La segunda estatua, hallada en la vía Labicana (Museo de las Termas, Roma), presenta a Augusto como pontifex, con toga y con la cabeza velada. Tipológicamente es romana, pero, al igual que la anterior, revela una mano griega en su ejecución.

Por el contrario, los retratos de Agripa, el yerno de Augusto, fueron elaborados con un discreto efecto de claroscuro y una acentuada penetración psicológica que los relaciona más estrechamente con la tradición helenística que había caracterizado al retrato oficial de los últimos años de la República.

Las mismas tendencias clásicas predominan en los relieves que decoran las vajillas de plata, las cuales dan lugar, a su vez, a versiones más modestas en cerámica de barniz rojo, cuyo primer y principal centro de producción estuvo ubicado en Arezzo. Entre los temas desarrollados (motivos vegetales, escenas paisajísticas y, sobre todo, representaciones relacionadas con Baco, dios del vino, y su séquito), no faltan las piezas portadoras

de mensaje político, como una de las copas del tesoro de Boscoreale (principios del siglo I, Colección Rothschild, París), donde se representa a Augusto como pacificador del mundo y presenciando la sumisión de los bárbaros. Sin embargo este tipo de mensaje es menos frecuente en la plata que en las gemas y camafeos, firmados con frecuencia por artistas griegos, de entre los cuales el más importante fue Dioscórides, autor del sello del emperador. A éste han atribuido algunos investigadores la Gemma Augustea (h. 12 a.C., Kunsthistorisches Museum, Viena), indiscutiblemente la muestra más notable en este campo. En ella se representa a Augusto, sentado junto a la diosa Roma, saludando a su heredero Tiberio y, en un registro inferior, bárbaros vencidos y soldados erigiendo un trofeo. Si bien en cuanto al estilo la obra es de tradición helenística, en lo referente al tema es romana.

La escultura romana de la época de los Julio-Claudios: la búsqueda de la caracterización

El mantenimiento de las tendencias propias del clasicismo de la época de Augusto es igualmente evidente en otras manifestaciones artísticas de este período, sobre todo en los retratos de sus inmediatos sucesores, como se observa, por ejemplo, en el de Tiberio, concebido en la más pura tradición de este clasicismo augustal. Si bien los retratos oficiales, tanto masculinos como femeninos, conservan todavía una impronta clasicista, no puede decirse lo mismo del retrato no oficial, que, alejado de los modelos de la corte, pierde entonación

académica y adopta formas mucho más expresivas y vivaces.

En realidad, la presencia de tales tendencias en el retrato oficial sólo parece atenuarse en las últimas representaciones de Calígula, cuando empieza a advertirse la búsqueda de características más realistas. Hay que esperar sin embargo hasta los tiempos de Claudio para que las caracterizaciones sean más acusadas y el modelado más rico y ágil. Los retratos de Nerón, su sucesor, son fieles a la línea iniciada por la retratística en época de Claudio. Insisten en una caracterización cada vez más vigorosa y realista de los rasgos y del peinado, encaminada hacia una nueva expresión, como la obra Nerón, que se conserva en los Museos Capitolinos de Roma. Un proceso renovador similar comenzó a afectar también, en época claudia, al relieve oficial, como se desprende de los relieves del Ara Pietatis Augustae, iniciada por Tiberio en el año 22 y terminada por el emperador Claudio en el año 43. Lo que queda de este monumento conmemorativo son fragmentos de los frisos (villa Médicis, Roma), modelados a la manera clásica. En ellos se desarrollan temas de procesión cívica y de sacrificios. Aunque el nexa ideal y formal con el Ara Pacis augustal es indudable, ofrece, sin embargo, interesantes matices diferenciales, como son una mayor soltura en las actitudes de las figuras y el esbozo de profundidad de las escenas mediante la incorporación de elementos del ambiente urbano como fondo. Un estilo genuinamente romano se observa en una obra más o menos contemporánea, el relieve conocido como de Los Vicomagistri

(mediados de siglo I, Museos Vaticanos, Roma), también de carácter conmemorativo pero elaborado, seguramente, por encargo de particulares. En él la representación de la procesión de magistrados, acompañados de animales para el sacrificio, adquiere un tono más realista, con un modelado menos sensible a los recursos clásicos. Aunque sólo intenta dar sensación de profundidad, anuncia, en cierto modo, el creciente dominio del espacio, propio de los relieves posteriores. Sin embargo, donde con mayor nitidez se reflejan los rasgos romanos es en los relieves de carácter popular, principalmente funerarios, en los que se capta con facilidad un tono mucho más realista, vivaz y desenvuelto.

Buenas muestras de este arte narrativo son los ejemplos en que se ve a una vendedora de aves (Museo Torlonia, Roma) o a unos vendedores de telas en su tienda (Galería de los Uffizi, Florencia).

Escultura romana: los retratos de la época flavia

Relieves del arco de Tito

El retrato de la etapa flavia abandona la corrección un tanto convencional de la época precedente y se inclina por la tradición romana de las representaciones realistas. Aunque este aspecto parece conducir al realismo propio del retrato tardorrepblicano, hay una diferencia notable. Mientras este último surge como algo espontáneo, el flavio es intencionado y el cromatismo y el

modelado que presenta reflejan una cultura artística distinta de la republicana. Tales características se observan en la natural sencillez que transmiten los retratos de Vespasiano (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague) y de Tito (Museos Vaticanos, Roma), de los cuales se alejan los de Domiciano, como muestra el ejemplar conservado en los Museos de los Conservadores de Roma, que tienden a adoptar un aspecto más idealizado, inspirado en el tipo de monarca helenístico.

Una novedad la constituye, en muchos retratos, la torsión lateral de la cabeza, que rompe con la frontalidad un tanto rígida de los retratos precedentes, a la par que se alarga la forma del busto, abarcando los hombros y modelando los pectorales. En el tratamiento de los peinados empiezan a prodigarse los efectos del trépano, sobre todo en los retratos femeninos que utilizan las diademas de rizos. La Cabeza de dama flavia (80-100, Museos Capitolinos, Roma) es un buen ejemplo de ello.

Relieves del arco de Tito

Entre los relieves merecen especial atención los que decoraban el arco de Tito de Roma (80-85). Se trata de dos paneles, situados a ambos lados del pasaje del arco, en los que se representaron dos momentos de la procesión triunfal organizada por Tito tras su victoria sobre Judea y la toma de Jerusalén. En uno de ellos se representa a Tito sobre el carro triunfal, precedido por un grupo de lictores y, en el otro, el botín conseguido en el templo de Jerusalén. Se advierte en estos relieves

un nuevo concepto de la interpretación visual, que incorpora la ilusión de profundidad y espacio, basada en la superposición y gradación de planos, así como en la atmósfera que circula por encima de las cabezas, cortada por las lanzas y los trofeos del botín. La leve concavidad de los paneles, cuyas figuras muestran un relieve progresivamente más alto a medida que se aproximan al centro, contribuye a reforzar la impresión de una participación más directa del espectador.

Una entonación muy distinta se advierte en los dos relieves del palacio de la Cancillería (Museos Vaticanos, Roma), de tema histórico-conmemorativo relacionado con las personalidades de Vespasiano y Domiciano. En ellos las figuras se disponen sobre un fondo neutro, sin que se manifieste interés por conseguir un efecto de profundidad espacial.

Escultura romana: relieves históricos del período de los Antoninos

La columna Trajana

La escultura en tiempos de Adriano: vuelta al clasicismo

Los relieves escultóricos de los últimos Antoninos

Al amparo de las grandes realizaciones arquitectónicas, los relieves monumentales alcanzan

ahora un desarrollo notable. De entre los relieves escultóricos de la época de Trajano se encuentran muestras procedentes del foro: la columna y el gran friso, este último incorporado después al arco de Constantino.

La columna Trajana

Estaba concebida como parte integrante del foro y representa las campañas de Trajano contra los dacios en un estilo narrativo continuo. Las escenas representadas se relacionan directamente entre sí, sin ruptura o separadas por algún elemento paisajístico, y están dominadas por las figuras humanas, mientras el paisaje, reproducido a escala reducida, parece que se contempla a vista de pájaro. El relieve es, en general, muy bajo, estando los detalles del fondo simplemente grabados.

Muy diferente en cuanto a concepción y composición es el gran friso. Realizado en estilo continuo, se representan en él, sin separación, dos escenas, una con la entrada triunfal del emperador en Roma y la otra dominada por Trajano arrollando a los bárbaros. El tono narrativo de la columna se sustituye aquí por otro más conmemorativo relacionado con la celebración de la victoria. Por otra parte, el tratamiento del relieve, mucho más alto que el de la columna, permite jugar con mayor variedad de planos.

Otro gran conjunto es el constituido por los relieves del arco erigido en Benevento para conmemorar la apertura de la vía Trajana. En ellos se ha

representado una síntesis de los acontecimientos del reinado de Trajano relacionados con Roma y con los hechos ocurridos en las provincias. A las personalidades del senado, de las provincias o de divinidades, se añaden tipos reales que proporcionan, por otra parte, un conjunto de excelentes retratos. Estos relieves reproducen, en cierto modo, el estilo histórico-alegórico del gran friso, con una técnica que, como en los relieves del arco de Tito, muestra la búsqueda de la ilusión espacial.

El arte del retrato crea igualmente obras maestras caracterizadas por un acertado equilibrio entre clasicismo y naturalismo. Buena muestra de ello son los retratos del emperador, entre los que destaca el hallado en Ostia, denominado Cabeza de Trajano (120-130, Museo de Ostia, Roma), realizado después de su muerte, y que, a pesar de presentar unos rasgos idealizados, transmite también una imagen profundamente humana.

En general, son estos rasgos de armonía y expresividad los que se perciben también en los retratos de particulares y en los funerarios realizados contemporáneamente.

La escultura en tiempos de Adriano: vuelta al clasicismo

El retorno a los ideales clásicos que experimenta el arte romano en este período, tanto en el estilo como en el contenido, se manifiesta notablemente en el arte del retrato. Así lo atestiguan los

numerosos retratos de Antinoo, el joven favorito del emperador, o los del propio Adriano, como se advierte, por ejemplo, en el busto conservado en el Museo de Ostia (Roma), realizado entre los años 117 y 118, cuya sola contemplación sugiere de inmediato modelos griegos clásicos a los que no son ajenos el tratamiento del cabello y el corte de la barba.

En el arte del retrato de esta época hay que señalar dos innovaciones: una, iconográfica, consistente en la representación de la barba poblada, rasgo que siguió siendo característico de la imagen de los emperadores durante casi un siglo hasta que, en época de los Severos, se introdujeron el cabello y la barba más cortos; la segunda, de carácter técnico, con la representación plástica del iris y de la pupila, recurso ya utilizado previamente en representaciones en bronce y en terracota, pero que en el mármol se había sustituido por la aplicación de color. En el retrato femenino se advierte que los peinados adoptan formas más simples, con raya central y diadema, apartándose sensiblemente de los modelos complicados que privaban en las épocas flavia y trajana.

El renovado interés por los ideales clásicos explica la acogida que, en esta época, tuvo en Roma la producción del taller de Afrodiasias (Caria, Asia Menor), donde se había formado una escuela de escultores, ya activa en época de Tiberio, que alcanzó su apogeo en tiempos de Adriano. Parte importante de las obras de dicha escuela, que cultivó todos los géneros escultóricos, procede de Roma. Ahora bien, el que uno de los conjuntos más

homogéneos e importantes de obras firmadas proceda de Tívoli permite pensar que muchos de estos escultores habrían trabajado en la decoración de la villa Adriana. El retrato del último período de los Antoninos se caracteriza, en líneas generales, por un paulatino alejamiento de los ideales clásicos griegos. La aplicación de nuevos recursos técnicos produce contrastes cada vez más acentuados entre las pulidas superficies, que representan la piel, y un marcado claroscuro, con el uso cada vez más intenso del trépano en el tratamiento del cabello. Estas modificaciones en el plano técnico se acompañan de transformaciones en el contenido, como el tratamiento de los ojos (que miran hacia arriba o a los lados) o los gruesos párpados superiores, rasgos que confieren a las caras una expresión de languidez.

Los relieves escultóricos de los últimos Antoninos

El resurgimiento del clasicismo afecta igualmente al relieve, como se desprende, por ejemplo, de los medallones de tema cinegético incorporados posteriormente en el arco de Constantino o de los relieves del palacio de los Conservadores, en los que se representa la Apoteosis de Sabina y un discurso público. Ambos ejemplos muestran un estilo ecléctico, sin sugerir profundidad y de tono más académico y convencional el segundo.

Importante forma de transmisión de la tradición clásica fueron los sarcófagos, cuya difusión y generalización, al amparo de la expansión creciente

del rito de inhumación, originaron una intensa producción en talleres especializados. Independientemente de que dicha producción comenzara primero en Atenas o en Roma, se hallan documentadas, junto a importaciones áticas en mármol pentélico, abundantes obras romanas, caracterizadas por una decoración en relieve que desarrolla, con técnica experta, temas inspirados en composiciones pictóricas helenísticas de tema mitológico. Buen ejemplo de ello son dos sarcófagos del Museo Laterano de Roma en los que se representan los mitos de Orestes y de los Nióbides, respectivamente, con especial predilección por composiciones densas y continuas que confieren una clara unidad a los distintos episodios reproducidos.

En esta misma orientación habría que incluir el relieve con la representación de la apoteosis de Antonino Pío y Faustina, que decoraba una de las caras del basamento de la columna de Antonino. En él se muestra a la pareja imperial elevada al cielo por un genio alado, flanqueado, en la parte inferior, por las personificaciones de Roma y del Campo de Marte. Tanto la composición como la ejecución de este relieve presentan un modelado cuidadoso y preciso. Se trata, sin embargo, de una obra correcta, pero excesivamente académica. Contrasta esto con los relieves laterales del mismo basamento, en los cuales se desarrolla el tema de la decursio o desfile de caballería, que solía celebrarse en honor del emperador en las ceremonias oficiales de su apoteosis. Las figuras, en altorrelieve, no siguen la normativa de la perspectiva clásica, pero

conforman unas representaciones originales que muestran gran vivacidad.

Una orientación muy distinta se observa en relieves de la época de Cómodo, que ilustran, según Bianchi Bandinelli, la revolución artística que tiene lugar en Roma entre los años 180 y 190. En este sentido son muy significativos los ocho relieves, integrados a posteriori en el ático del arco de Constantino, cuyas escenas narran acontecimientos del reinado de Marco Aurelio. En ellos los temas usuales del relieve histórico conmemorativo se tratan con una originalidad a la que no resulta ajeno el modelado negativo obtenido mediante el uso del trépano. Se consigue así un nuevo efecto espacial, en la línea iniciada en los relieves del arco de Tito, que se halla, en este momento, plenamente desarrollada, aunque participa todavía de una estructura de fondo helenística.

Otro ejemplo notable lo constituye la columna de Marco Aurelio, obra de los primeros años del reinado de Cómodo, en la que en un relieve continuo en espiral se representan las guerras de Marco Aurelio contra los germanos y los sármatas. Inspirada evidentemente en la columna de Trajano, revela, no obstante, una concepción artística profundamente distinta. La reducción de espirales y la mayor altura de éstas implica la adopción de figuras mayores -a menudo mal proporcionadas, con un relieve más acentuado y nítido-, en las cuales el uso del trépano crea acentuados contrastes. El elemento paisajístico, por otra parte, pierde importancia y las escenas se suceden de manera más concisa y separadas.



Columna de Trajano

La búsqueda de la expresión en la escultura del imperio romano tardío

Es en la escultura donde mejor se aprecian los cambios que definen el arte tardoantiguo. En el retrato, particular u oficial, el estilo clasicista se caracteriza, desde principios del siglo III, por la descomposición de la estructura anatómica del rostro que pone fin a la inmutable belleza clásica y da paso a la expresión deseada. El «expresionismo» que define los rostros afligidos, marcados por la angustia, afecta también a los jóvenes precozmente envejecidos. El ojo, agrandado más allá de lo natural, acentuado por la incisión de la pupila y el iris, es el rasgo más peculiar. Completan la

expresión la comisura de los labios caídos y la inclinación de la cabeza. La masa del cabello o la descuidada barba corta se labran con toques rápidos de cincel, que producen profundos surcos y orificios y rompen el anterior equilibrio del claroscuro.

El relieve de los arcos triunfales en la época de los Severos

El realismo de los retratos

En el relieve narrativo o funerario vuelven a encontrarse signos del nuevo arte. El arco de Septimio Severo (203), en Roma, reúne formas diversas: es tradicional en la forma arquitectónica y en el repertorio escultórico (victorias, genios de las estaciones y grandes ríos), pero se aparta de ellos al introducir formas nuevas de carácter popular. En el friso y en los paneles situados sobre los arcos menores se narran distintos episodios de la guerra. Las figuras, pequeñas, apiñadas, aplastadas, están tratadas como una masa. Los acontecimientos se suceden en distintos registros, indicados por líneas del terreno. Lo que cuenta es la acción y la exaltación de su protagonista, carácter que, de forma más explícita, se manifiesta en el arco homónimo de Leptis Magna (Libia).

En el arco o puerta de los Plateros (204), Septimio Severo y Julia Domna están representados asistiendo a un sacrificio. La emperatriz, en una posición de rígida frontalidad, rompe el carácter clasicista del monumento.

El arte del sarcófago en Roma se nutre de la producción propia y de las importaciones procedentes de los talleres de Ática (Grecia) y de Asia Menor (Turquía). Es propio del taller romano el predominio de la descripción simbólico-religiosa sobre la forma. Para los talleres orientales es fundamental, en cambio, la ordenación conforme a la estructura arquitectónica.

Después de los Antoninos y hasta Caracalla, hay una disposición de las figuras más pictórica, que hace libre uso del espacio, reduce su tamaño y las superpone en composiciones centralizadas y simétricas.

Como reacción de signo clasicista, en la época de Alejandro Severo (222-235) y en la década de los 230 se registra una tendencia hacia el barroquismo. El repertorio iconográfico se vale de mitos y motivos griegos y de escenas biográficas. Se impone la idea simbólica de salvación, que evoca las creencias en el más allá, de acuerdo con la ideología filosófica y religiosa. De todos los mitos el que mejor recoge el carácter de resurrección es el de Dionisos, el popular dios del vino. Le siguen, entre otros, Alceste, Endimión, Diana, Medea, Meleagro, Adonis e Hipólito. Los sarcófagos sobre la vida del difunto plasman escenas realistas, alusivas al matrimonio, la familia, la vida militar, la religión, o bien

simbólicas. Por ejemplo, la caza del león es el combate con la muerte, del que sale vencedora la figura del difunto.

El realismo de los retratos

Para la cronología de los diversos tipos y corrientes artísticas son fundamentales los retratos de los emperadores Caracalla (211-217), Heliogábalo (218-222) y Alejandro Severo (222-235). Un perfecto exponente del retrato psicológico es el que representa a Caracalla como la máscara de un tirano, en torsión forzada del cuello. La contracción de músculos, propia de un movimiento violento, expresa una personalidad nada común.

En el retrato de Alejandro Severo (222-235), aún de gusto clasicista, se consuma la tendencia a la disolución de la forma y se da paso a una corriente realista, que concentra la atención en rasgos particulares, como los ojos, las arrugas y la expresión. Son imágenes rotundas, que desprenden energía y el estado de humor del momento. Los mejores exponentes son los retratos de Maximino Tracio (235-238), Pupieno (238), Felipe el Árabe (244-249) y Decio (249-251), con el pelo cortado al rape y una barba de pocos días, acorde con el carácter viril y militar de los personajes.



Detalle del arco de Constantino



Arco de Septimio Severo

Escultura romana en época de Galieno. El auge de los sarcófagos

En los años cincuenta del siglo III surgió una reacción que provocó un retorno al clasicismo. De nuevo se intentó construir la forma y evitar su disolución. Pero la expresión es fría, melancólica, de estilo manierista, a pesar de la experta técnica que hizo un moderado uso del trépano en el cabello.

El relieve del sarcófago perdió, desde los años 240, cualquier aspecto de corporeidad y significado funcional, con figuras aplanadas de expresión simbólica. Tampoco con el neoclasicismo de Galieno (253-268) se obtuvo el sentido espacial y de volumen. Entre los suntuosos ejemplos de la serie romana destaca el sarcófago Ludovisi (Museo Nacional Romano, Roma), datable entre el 251 y el 260, que desarrolla el más amplio y espléndido tema de batalla.

El personaje central, un joven general a caballo con el brazo en alto, símbolo aparente de la realidad, no toma parte en la acción. A su alrededor se estructuran dos grupos de figuras: los bárbaros, jinetes orientales alineados por sus bonetes frigios, sucumben ante la potencia del ejército romano.

Hasta fines de siglo III, las clases más elevadas prefirieron para sus sarcófagos los temas que ensalzan el carácter espiritual y culto del hombre, de acuerdo con el ideal filosófico imbuido por Plotino. El más explícito es el de los filósofos que muestra al difunto como intelectual, con un rollo de

pergamino en la mano, a veces sentado entre los sabios y las musas, como en el sarcófago de Publio Peregrino (Museo Torlonia, Roma).

La escultura romana durante la Tetrarquía

Para entender el retrato de esta época es fundamental el estudio de dos grupos de imágenes en pórfido, que se encuentran en la Biblioteca del Vaticano y en San Marcos de Venecia, este último procedente de Constantinopla. Representan a los tetrarcas, abrazados por parejas, en claro signo de igualdad y reconocimiento de su poder. Visten traje militar y, salvo pequeñas diferencias en el tamaño y en los atributos imperiales, ambos participan de un mismo estilo y composición. Son rostros anchos y rechonchos, con pocas diferencias fisonómicas, y sólo la barba permite distinguir a los emperadores augustos de los jóvenes. Los cuerpos son desproporcionados, rompiéndose los principios de la forma clásica y dando un paso atrás.

Los diferentes hallazgos demuestran que los monumentos de los tetrarcas debieron ser bastante numerosos. Por otra parte, existe la hipótesis de que fueron producidos en Egipto, lugar de procedencia del pórfido rojo, y desde allí enviados como propaganda oficial. De los mismos talleres serían los sarcófagos constantinianos en pórfido de Santa Helena y de Constantina.

En el arco de Galerio (297-305, Salónica, Grecia) vuelven a encontrarse reproducidas en relieve las imágenes de los tetrarcas. Los césares, en pie, presentan las provincias conquistadas a los

augustos, sentados en el trono. A su alrededor, en cornisas vegetales nada clásicas, numerosas figuras, de proporciones diversas, interpretan motivos iconográficos tradicionales y escenas de campaña.

La escultura romana en la época de los últimos emperadores

El arco de Constantino estaba situado al final de la vía Triunfal y es el monumento más importante de esta época. En su estructura, sigue los cánones de la arquitectura clásica y fue decorado a costa de los relieves de otros monumentos anteriores, en buena parte antoninos. A lo largo de un estrecho friso, las escenas narran la batalla de Puente Milvio (Verona), un cortejo, un discurso imperial, oratio, y una distribución al pueblo, liberalitas.

Las figuras se superponen y escalonan en doble fila, atendiendo su mayor o menor tamaño al orden de importancia del personaje representado. El emperador, sentado en el centro, supera en altura a las restantes figuras. Adopta una posición frontal de absoluta inmovilidad, según el tipo de divina majestad, expresado aquí de forma popular.

Se trata de un concepto de origen oriental que tuvo gran trascendencia en el arte de esta época y en las siguientes. Las proporciones naturalistas se sustituyeron por el simbolismo jerárquico, principio que se aplicó luego en las composiciones religiosas medievales.

Si los relieves del arco son una referencia imprescindible para conocer la iconografía de

Constantino, en igual medida lo son las estatuas de la plaza del Capitolio y las del pórtico de la basílica de San Juan de Letrán.

El retrato registra, así mismo, diversas tendencias. Al principio, la cabeza se concibe al modo tetrárquico como un bloque, con los rasgos de la cara como elementos decorativos, el cabello corto y la barba punteada. Luego la cabeza tiende a la esfera, retoma el sentido de la plasticidad y excluye la barba. En torno al 320 el estilo es ya claramente clasicista, con una decidida orientación hacia el arte augustal. Tras la fundación de Constantinopla, la corriente clasicista se refuerza. Las cabezas colosales del palacio de los Conservadores en Roma, una en mármol y otra en bronce, son un buen reflejo de este tipo de retrato. Los rasgos de la cara no muestran ninguna diferenciación orgánica. Los ojos abiertos tienen las pupilas dilatadas e incisivas. Son de un expresionismo sobrehumano, que posteriormente se agudizó, tal como refleja la colosal estatua de Barletta atribuida a Valentiniano I, hasta llegar a los rostros bizantinos. Se consigue una construcción abstracta de tradición clasicista, capaz de expresar la exaltación del poder terrenal y la divina majestad del emperador.

No obstante, en época de Juliano (360-363) y de Teodosio (379-395) se produjeron rostros más delicados y alargados. Este clasicismo «bello» se refleja muy bien en el relieve de los sarcófagos paleocristianos.

Arte romano: mosaico y pintura mural de la época republicana y de la época de Augusto

Los cuatro estilos pictóricos de Pompeya **El mosaico augustal**

La escultura y, muy especialmente, la arquitectura son las manifestaciones artísticas en las que, en época tardorrepublicana, se afirmó con mayor fuerza el espíritu genuinamente romano, pero en otras manifestaciones, como el mosaico y la pintura mural, éste tardó más en afianzarse.

El mosaico, cuyos orígenes en Occidente deben buscarse en la Magna Grecia, empezó a difundirse en el mundo romano en el siglo II a.C., siendo el conjunto mejor conocido, para la primera época, el proporcionado por la ciudad de Pompeya. A fines del siglo II y comienzos del siglo I a.C., se generalizó el uso de pavimentos en opus signinum (mortero mezclado con trozos de cerámica) decorados con teselas (cubos de forma más o menos regular, de 5 a 15 mm de arista, de materiales diversos) o con crustae (fragmentos de mármol, regulares o irregulares, de mayores dimensiones). Esta técnica abunda en Pompeya y en Roma y su empleo se prolongó hasta el siglo I. Contemporáneamente se realizaron en Italia pavimentos en opus tessellatum (sólo teselas), generalmente bicromos con cenefas muy simples rodeando un campo monocromo. En algunos casos, puede admitir un panel central constituido por un emblema en opus vermiculatum,

técnica singular con la que se relacionan los pocos nombres de mosaístas de la época, todos griegos, y que consiste en ejecutar, sobre un soporte transportable, paneles realizados con minúsculas teselas de piedras de colores. Se trata de una modalidad característica de las últimas décadas de la República y de la cual hay buenos ejemplos en Pompeya, como el Mosaico de Alejandro, procedente de la casa del Fauno (siglo I a.C., Museo Arqueológico Nacional, Nápoles).

Los cuatro estilos pictóricos de Pompeya

Al margen de las «pinturas triunfales», de las cuales hay restos en Roma ya en el siglo III a.C., se asiste a un notable desarrollo de la pintura mural de tradición helenística. Como en otros aspectos, Pompeya constituye la principal fuente de información para este período, durante el cual se produjeron dos de los cuatro estilos que se han diferenciado en el conjunto pompeyano. El primer estilo se fecha a comienzos del siglo II a.C. y se caracteriza, tal como muestran los de la casa Samnita de Herculano, por presentar una división tripartita del muro, con un zócalo en la parte inferior, imitación de grandes losas de mármol en la parte media y, en la parte superior, una cornisa, un friso y otra cornisa.

Del segundo estilo, llamado «arquitectónico», que nació en Roma hacia el 90 a.C., se dispone de una excelente muestra en los de la casa de los Grifos. Este nuevo estilo comportó cambios notables, pues se creó sensación de profundidad con la

incorporación de columnas y arquitrabes y, en época posterior, la imitación del mármol cedió paso a escenas con figuras o paisajes, como se aprecia en la villa de los Misterios de Pompeya (mediados del siglo I a.C.). Cabe citar, también en relación al mismo, la villa de P. Fabio Sinistor de Boscoreale (segunda mitad del siglo I a.C.), caracterizada por la presencia de grandes paneles con vistas sobre varios planos, representados en perspectiva.

En la pintura, el segundo estilo había seguido evolucionando en época de Augusto. Partiendo de elementos inspirados en la arquitectura real, se había enriquecido con ornamentos, como pequeños cuadros con figuras, al tiempo que las representaciones arquitectónicas empezaban a ser irreales. Éstas son las características de algunos conjuntos romanos, como los de la casa de Livia en el Palatino y los de la Farnesina. De esta última proceden, además, bellos relieves en estuco, de tendencias clásicas, que decoraban las bóvedas.

Los dos ejemplos citados son el antecedente del tercer estilo, surgido en Roma en época de Augusto y caracterizado por una decoración articulada de paneles yuxtapuestos, de colores lisos, separados por representaciones de candelabros en sustitución de las columnas. Generalmente el panel central de cada pared presenta un cuadro más pequeño, en el que se representa un paisaje o una escena mitológica.

Tras el terremoto del año 62, las casas reconstruidas en Pompeya se decoraron según el cuarto estilo. En él las perspectivas arquitectónicas,

a la manera del segundo estilo, reaparecen junto a paneles lisos, pervivencia del tercero, en los que grandes pinturas centrales cuelgan, aparentemente, de las paredes.

En Pompeya, que tiene su mejor conjunto conservado en la casa de los Vetii, son frecuentes los cuadros murales, algunos de los cuales incluyen representación del marco. El espacio central suele reservarse para grandes composiciones mitológicas, de tema griego, aunque no faltan pinturas más pequeñas con temas inspirados en el repertorio helenístico.

En Roma abundan, en cambio, las pequeñas escenas, así como las representaciones de figuras humanas y de animales, reales o fantásticos, distribuidos sobre dilatados fondos blancos.

El mosaico augustal

El mosaico se caracteriza, en época de Augusto, por la creciente utilización de la decoración geométrica en blanco y negro. En la casa de Livia, en el Palatino, esta decoración bicroma desarrolla complejos diseños geométricos, modalidad que parece generalizarse a lo largo del siglo I. Los diseños, cada vez más complejos, incorporaron numerosos motivos, entre los cuales no faltan discretas representaciones figuradas, siempre en blanco y negro, integradas en la trama geométrica, como ilustra, por ejemplo, la casa del Poeta Trágico de Pompeya. Excepción hecha de los pavimentos policromos en opus sectile (composiciones realizadas con placas de mármol recortadas de

distintos colores), parece que, durante el siglo I, el mosaico policromo se reservaba para las paredes, como ilustra, por ejemplo, el cuadro con la representación de Aquiles en Skyros (siglo I, casa de Apolo, Pompeya), realizado en opus vermiculatum. Estas características se mantuvieron sin cambios notables en la época flavia, como muestra la información proporcionada por Pompeya y Herculano y, también, por Roma.



Escena inicial del friso de los misterios dionisiacos en la villa de los Misterios de Pompeya

El mosaico y la pintura en Roma en el período del imperio temprano y medio

La actividad de los centros asiáticos

En el arte de los mosaicos persiste, durante el siglo II, la tradición del mosaico en blanco y negro que desarrolla, junto a motivos geométricos ya conocidos, el denominado «estilo florido» y el gusto por las representaciones figuradas que, en algunos casos, se extienden por toda la superficie de los pavimentos. Así mismo, se observa la creciente incorporación del color hasta desembocar en las composiciones policromas del siglo III.

El uso de mosaicos implicó la pérdida de importancia de la pintura, cuyo repertorio tendió a simplificarse, como parece desprenderse de la información proporcionada por los hallazgos de la ciudad de Ostia, que colman parcialmente el vacío dejado por la desaparición de Pompeya y Herculano. Se trata, en general, de revestimientos pintados al servicio de una clase media que gusta de la técnica del temple, más rápida de ejecución y más económica que la del fresco.

Las composiciones se inspiran en el segundo, tercero y cuarto estilos, con creciente pérdida de

interés por la representación de motivos arquitectónicos. Relativamente frecuentes son los paneles enmarcados, conteniendo una o dos figuras o con representaciones de escenas mitológicas.

Mención aparte merecen los retratos de particulares de esta época, que se han conservado en El Fayum (Egipto) y que se inscriben dentro de la tradición pictórica helenística. Realizados sobre madera o, a veces, sobre tela, seguramente en vida del difunto, son obras individuales que tal vez se conservaban en la casa antes de ser colocadas sobre la momia.

La actividad de los centros asiáticos

Hay que recordar finalmente que, a lo largo del siglo II, y sobre todo en época de los Antoninos, los centros artísticos asiáticos se manifiestan especialmente activos, fieles, en cierto modo, a la herencia helenística, como lo atestiguan, por ejemplo, los mosaicos de Antioquía y de Apamea o las grandes realizaciones arquitectónicas de Palmira; los teatros, como el de Aspendos; las puertas monumentales, como la del mercado de Mileto, o los grandiosos complejos de extraordinaria riqueza planimétrica y decorativa, cuya muestra más notable es, sin lugar a dudas, el santuario de Baalbek (Siria), dedicado a Júpiter Heliopolitano, que es el ejemplo más claro y completo de lo que se ha denominado arquitectura «barroca».



Retrato de mujer procedente de El Fayum (Egipto)

El mosaico y la pintura en Roma en el período imperial tardío

Los frescos de la ciudad de Ostia

La pintura en la tetrarquía

La pintura y los mosaicos constantinianos

Los mosaicos tardorromanos

A la par de las grandes construcciones arquitectónicas en las provincias occidentales, surgió un original arte del mosaico en los centros de la Byzacena y de la Zeugitania, cuyos ejemplos se

conservan en el Museo del Bardo (Túnez). A partir del modelo itálico se define un estilo florido, policromo y muy sutil, de composiciones geométricas tratadas en sentido vegetal. En los bordes, paneles y medallones prevalecen los motivos florales y las guirnaldas de laurel.

Los elementos figurados se presentan en el interior de compartimentos ornamentales, geométricos y florales, o bien repartidos por toda la superficie. Se reproducen diversas figuras mitológicas, en especial Venus, Neptuno y Dionisos, acompañadas de sus correspondientes cortejos. Otros temas más populares evocan, de modo realista o alegórico, la naturaleza o las actividades cotidianas. Entre otros, hay cuadros campestres de las estaciones, de la caza, de género, de pesca o acuáticos. Igualmente, se evoca la cultura con los espectáculos o las musas como protagonistas. Se crea así un repertorio que se prodigó a lo largo de los siglos III y IV.

Mientras que en Italia prevaleció el mosaico bicromo hasta pleno siglo III, en Grecia y Próximo Oriente, en cambio, la policromía definió la herencia helenística y la identidad clasicista hasta fines del siglo IV.

En Oriente sobresale de forma notoria la producción de Antioquía (actual Turquía), que llega hasta el fin de la Antigüedad.

En las provincias occidentales, el mosaico evoluciona a partir del legado itálico hacia tendencias propias, asumiendo progresivamente la policromía. En las Galias, por ejemplo, hay un estilo

definido por estructuras geométricas. En ellas domina el cuadriculado de bandas, cubierto de motivos geométricos variados o medallones circulares en color.

A veces, elementos foráneos alteraron el carácter local y se produjeron obras tan singulares como el famoso Mosaico cósmico de Mérida (Badajoz, España), de filiación oriental, formado por un tapiz de fondo azul vítreo sobre el que desfila un cúmulo de personificaciones celestes, terrestres, fluviales y oceánicas, identificadas mediante inscripciones latinas.

Los frescos de la ciudad de Ostia

Si se exceptúa la de las catacumbas, la pintura romana de los siglos III y IV es poco conocida, seguramente porque los restos son escasos y mal conservados. Por ello cobran singular importancia los frescos de la ciudad de Ostia, que permiten seguir las vicisitudes de la pintura italiana desde Adriano hasta Teodosio. A fines del siglo II la pintura se caracteriza por su estilo abstracto y lineal, en rojo y verde, que recuerda la ficción ilusionista de las arquitecturas de la pintura pompeyana en la estructura de la pared. Hasta el segundo cuarto del siglo III, se trazan esquemas tripartitos lineales, que constan de un edículo central y dos alas o aperturas en los lados. Derivan del último desarrollo del segundo estilo pompeyano.

Sobre fondo blanco, dentro de las líneas de encuadre, se pintan, con pincelada rápida y ancha,

pequeños motivos y figuras con policromía contrastada sólo por las manchas de color y sombra para los rasgos de la cara. Es una pintura antiplástica, etérea, que anula el volumen y los particularismos para concentrar su fuerza en la imagen simbólica que transmite. Fue utilizada por igual en la decoración de casas y de catacumbas cristianas. Además de las habitaciones de Ostia, se conserva, en una casa bajo la basílica de San Sebastián en Roma, uno de los ejemplos más elegantes, datado en el primer tercio del siglo III. Los testimonios de las catacumbas, en Domitila, San Calixto o Pretextato, se produjeron a partir de estas fechas.

La pintura en la tetrarquía

A fines del siglo III y principios del IV, los murales figurados a amplia escala incluyen la composición mitológica. Uno de los mejor conocidos, un tema marino con la posible figura de Venus, adornaba el ninfeo o fuente de una casa situada bajo los cimientos de la iglesia de San Juan y San Pablo de Roma.

Un amplio número de murales pintados del siglo IV representan escenas ceremoniales y documentales. Destaca la pintura monumental que decoraba la sala del culto imperial de Luxor (Tebas, Egipto) del año 305. En ella, largos cortejos de soldados rinden homenaje a los tetrarcas. La composición, centrada por los emperadores en disposición frontal, es hierática y establece una escala jerárquica mediante

el tamaño de las figuras augustas, que son casi dobles que las de los soldados.

Los retratos pintados de El Fayum (Egipto), ya mencionados, que habían seguido hasta el siglo III los cánones de la técnica y el color helenísticos, se decantan por un gusto lineal y abstracto que anuncia el arte de los iconos.

La pintura y los mosaicos constantinianos

El documento más importante conservado del palacio imperial de Tréveris son los frescos de un techo de casetones. Bustos de poetas y de filósofos, junto a figuras femeninas nimbadas, se alternan con otras aladas que portan coronas de flores. En la interpretación se ha apuntado su carácter de exaltación y de felicidad. Así mismo se ha identificado la figura central con Máxima Fausta, esposa de Constantino. En todo caso, los motivos parecen testimoniar un simbolismo imperial. Es una pintura áulica, comparable a la tradición del relieve histórico, que aquí alcanza las máximas cotas de clasicismo por la sabia graduación tonal en contraste sobre el fondo azul.

A través de esta pintura se vislumbra la actividad artística (glíptica, orfebrería, platería, vidrio y marfil) que generó la construcción y decoración de los palacios y que halló eco entre la aristocracia. A partir del siglo IV, en los ambientes de cierta suntuosidad se decoran las paredes con mármoles recortados de ricos colores, opus sectile. De los diversos testimonios conservados, cabe señalar el

de la basílica civil de Junio Basso, en Roma, y el de Porta Marina, en Ostia. En el primero se han conservado escenas de combates de animales y de circo, así como el mito de Hylas entre las ninfas. En el segundo se imita una pared y se reproduce un bello friso vegetal con pájaros y otros animales.

Los mosaicos tardorromanos

Los mejores testimonios del arte y de la decoración de esta época son los mosaicos de pavimento. De nuevo son los talleres norteafricanos los que más se distinguen por el grueso y la vitalidad de su producción. Otro tanto cabe decir de la Siria romana. Por otra parte, en el resto de las provincias hay tendencias propias, que ya no están sujetas a la «influencia obligada» africana. Tal es el caso de las Galias (Aquitania) y de Hispania (valle del Duero o Mérida). El repertorio de temas y motivos es universal y sólo su selección, combinación y tratamiento formal permiten diferenciar una obra o taller local.

Determinados temas del tradicional repertorio de carácter esotérico y oscuro se tratan con total libertad y alcanzan gran popularidad. La Máscara de Océanos, por ejemplo, se transforma en figura divina. Otro tanto sucede con el triunfo de Venus Marina, que pasa de Nereida a Venus y que es objeto de un tratamiento solemne.

Pero es sobre todo el mito de Dionisos el que ocupa una posición única en el mosaico norteafricano del siglo II al siglo IV. La divinidad puede encontrarse

sola o rodeada de sus atributos, como vides o cántaros de vino. Sobre temas mitológicos, como Aquiles en Skyros, Orfeo o el rapto de Hylas, se imponen con fuerza en este período otros motivos más populares, como los espectáculos en el circo y en el anfiteatro o los de la caza. Se difunden de manera notoria por toda el área mediterránea (villa de Pedrosa, Palencia, España; villa constantiniana de Antioquía, Museo del Louvre, París). Decoran pavimentos, pero también las paredes (Museo Nacional de Arte Romano, Mérida) de las suntuosas casas de ciudad y sobre todo de las villae. En estas últimas los domini (dueños) se representan vestidos al uso de la época protagonizando una acción de innegable simbolismo. Otros ejemplos de mosaicos hispanos son: el de Ampurias (Gerona), que representa el tema del sacrificio de Ifigenia; el de Zaragoza, que reproduce a Orfeo amansando las fieras; o los temas marinos de la villa romana de La Vega de Toledo.

Es de cita obligada la villa de Piazza Armerina (Sicilia), que ha restituido el más amplio, rico y complejo conjunto de mosaicos tardorromanos que se conservan. Realizados por talleres africanos entre los años veinte y treinta del siglo IV, destaca entre ellos el de la Gran Cacería, que ilustra la captura en los confines del Imperio de fieras destinadas a los juegos en el anfiteatro. El estilo combina detalles naturalistas y fantásticos, mientras que el espacio se configura en registros y líneas de fondo que, a modo de paisaje, integran los episodios.

El arte paleocristiano

Con el advenimiento del cristianismo se produce en la historia de Roma una profunda transformación que preludia el comienzo de la Edad Media. Desde los primeros tiempos, los seguidores de Jesús de Nazaret, en el siglo I, y las primitivas iglesias cristianas se organizaron en comunidades en las principales ciudades del Imperio. Hasta principios del siglo IV, la religión cristiana estaba en conflicto con la del estado romano, al negarse sus seguidores a rendir culto a los dioses olímpicos y al emperador. Por este motivo, los cristianos de los primeros siglos formaron una iglesia clandestina, sobre todo a partir de los edictos de persecución, que cobraron especial virulencia durante la tetrarquía y, en particular, durante el principado de Diocleciano (284-305). En esta época, la figura de los mártires seguidores de Cristo, sacrificados por negarse a rendir culto a los dioses paganos, determinó de forma extraordinaria el devenir del culto cristiano posterior.

Constantino (306-337) firmó en el año 313 el edicto de Tolerancia -también conocido como edicto de Milán- que le consagró como protector del cristianismo. Con la dinastía constantiniana se inicia un período fundamental en el desarrollo y expansión de esta religión, conocido como «Paz de la Iglesia».

Pero lo que realmente determinó la decisiva expansión del cristianismo en el mundo romano fueron los decretos del emperador Teodosio (379-395), por los que el cristianismo se convirtió en la religión oficial del estado romano (380). A partir de ese momento puede hablarse del Imperio Romano Cristiano, impulsor de las expresiones artísticas cristianas con un peculiar distintivo de romanidad.

La arquitectura paleocristiana

La arquitectura constantiniana en Tierra Santa

Edificios constantinianos en Roma

La perduración de las formas arquitectónicas paleocristianas

Con la Paz de la Iglesia en el año 313 comienza una época en la que se construyen numerosos edificios dedicados al culto cristiano, muchos de ellos bajo el patrocinio imperial, coincidiendo con la cristianización del Imperio Romano. Con anterioridad a estas fechas, se desconoce cuáles eran los lugares utilizados por los cristianos para el culto. Los evangelios y los Hechos de los Apóstoles señalan que se reunían en los «lugares altos» de las casas privadas. Al parecer, en Roma existían este tipo de lugares privados, denominados tituli. Los especialistas han convenido en denominar domus ecclesiae al hallazgo en Doura Europos (Siria) de lo que podría considerarse como la iglesia más antigua, decorada con pinturas murales, que se han fechado hacia el año 230.

La edificación monumental de iglesias comienza con las fundaciones imperiales de Constantino en Tierra Santa, Roma y Constantinopla. La basílica y el edificio de planta centralizada son las dos tipologías

arquitectónicas que se consolidan en este momento y que perdurarán en la arquitectura cristiana.

La arquitectura constantiniana en Tierra Santa

La familia imperial constantiniana quiso dignificar el escenario de la pasión y muerte de Jesús en Jerusalén. La leyenda cuenta que fue santa Elena quien descubrió las reliquias de la Vera Cruz en la gruta del Gólgota. Constantino contrató los mejores arquitectos para llevar a cabo una majestuosa construcción que hiciera honor a la relevancia que dichos escenarios tenían para los cristianos. Con este patrocinio se erigió el complejo del Santo Sepulcro, importantísimo centro de peregrinaje a partir de aquel momento. Consistía en una rotonda levantada sobre la tumba, la Anástasis, comunicada mediante un patio porticado con una gran aula compuesta por cinco naves.

Otra gran construcción patrocinada por la familia imperial fue la iglesia de la Natividad en Belén (h. 333), destinada a conmemorar el lugar del nacimiento de Jesús. Concebida también como un gran centro de peregrinaje, esta iglesia contemplaba, en su parte oriental, un magnífico octógono, al cual se añadían un aula con cinco naves y, en su lado occidental, un patio porticado.

Edificios constantinianos en Roma

La dinastía constantiniana favoreció también un gran programa constructivo con el fin de magnificar las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo, así como la de otros mártires en Roma. El primer templo

construido fue el de San Juan de Letrán (312-319), al que se añadió un baptisterio, que fue posteriormente reedificado. No obstante, la obra más importante fue la construcción de San Pedro del Vaticano, erigida sobre la tumba del apóstol, en una antigua necrópolis, entre los años 320 y 340. En ella se consiguió fijar, de la manera más brillante, el tipo de planta basilical. Consistía en una enorme aula de cinco naves, unida a la cabecera mediante un transepto; el altar se situaba exactamente sobre la tumba de san Pedro. Sólo el ábside estaba abovedado, mientras que las restantes dependencias estaban cubiertas con una techumbre plana de madera. Este enorme conjunto se regía por el principio de subordinación y orientación de todas sus partes hacia el ábside, que constituye el núcleo principal del culto. Para la construcción de mausoleos y baptisterios se adoptaron como modelos los más variados tipos de edificaciones paganas centralizadas, como rotondas, construcciones octogonales o plantas en forma de cruz griega. Sin embargo, son nuevos unos edificios centrales que disponen en torno a un anillo interior de columnas una galería circular o poligonal, como en el mausoleo de Santa Constanza de Roma, construido bajo la protección de Constanza, hija de Constantino, entre el año 338 y el 350. Es éste un edificio circular, rodeado por un pórtico y precedido por un patio rectangular. El espacio interior está dividido en dos ámbitos concéntricos con doce parejas de columnas de capiteles compuestos. La bóveda está recubierta por un mosaico con la representación de la vendimia. En la pared opuesta a la entrada se hallaba el sarcófago de pórfito de

Constanza (320-340), que en la actualidad se conserva en los Museos Vaticanos de Roma.

Hispania cuenta con uno de esos magníficos mausoleos en Centcelles (Constantí, Tarragona), relacionado con la arquitectura imperial constantiniana. Schlunk y Hauschild defienden que puede tratarse de la tumba de Constante, hijo de Constantino, asesinado en Elna.

Otros edificios cristianos de esta época o algo más tardíos son, por ejemplo, San Pablo Extramuros, construido con el propósito de magnificar la tumba de san Pablo en el cementerio de la vía Ostiense y terminado hacia el año 440. De igual modo, la iglesia de San Lorenzo y la de San Pedro y San Marcelino son iglesias cementeriales, edificadas con la intención de albergar los restos venerados de dichos santos y mártires. Son posteriores las basílicas romanas de Santa María la Mayor (352-366), Santa Sabina (422-432) y San Clemente, todas ellas organizadas según el esquema de una planta longitudinal.

Cabe destacar así mismo algunas construcciones constantinianas en Constantinopla, donde el emperador hizo edificar la iglesia de los Santos Apóstoles y su propio mausoleo. Otra iniciativa de arquitectura imperial es la que se desarrolla en Milán a instancias de Teodosio y del obispo san Ambrosio en la segunda mitad del siglo IV. Entre las iglesias que se construyeron se encuentran la de San Lorenzo (355-372) y la basílica Martyrium o de San Ambrosio, primera muestra del tipo de arquitectura octogonal para los baptisterios.

La perduración de las formas arquitectónicas paleocristianas

Tanto las fórmulas arquitectónicas como la disposición de los espacios litúrgicos perduraron largo tiempo a pesar de la desaparición del Imperio Romano.

Ravena se convirtió en capital del Imperio Romano de Occidente en tiempos de Honorio; posteriormente, fue la capital del reinado ostrogodo de Teodorico, para convertirse, finalmente, en el siglo VI, en centro del exarcado bizantino del emperador Justiniano. Todo esto explica el gran número de monumentos importantes que allí se conservan. Entre sus edificios paleocristianos, de planta central, destaca el mausoleo de Gala Placidia (402-425), construido al final del nártex de la iglesia de Santa Cruz con el fin de albergar los sarcófagos del emperador Honorio, de Gala Placidia y de su esposo. La sencillez exterior del monumento contrasta con la riqueza decorativa de su interior a base de bellos mosaicos parietales de fondo azul oscuro.

La planta centralizada se mantiene en el baptisterio de los Ortodoxos, del primer cuarto del siglo V, copiado, a fines de dicho siglo, en otro edificio de esas características conocido como baptisterio de los Arrianos. Ambos conjuntos tienen una impresionante decoración de mosaicos, realizada en torno al año 450, que continúa la tradición iniciada en el mausoleo de Gala Placidia.

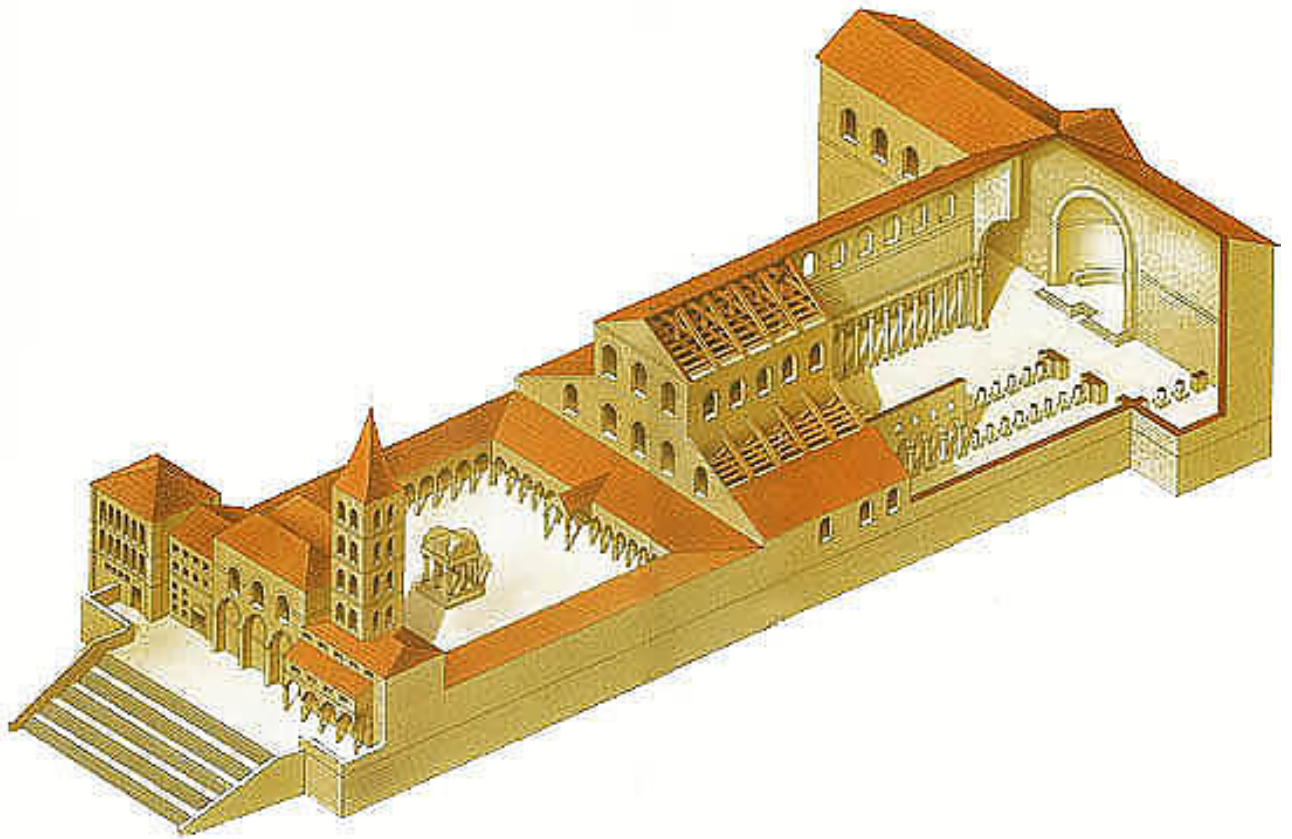
Las dos basílicas, San Apolinar el Nuevo y San Apolinar in Classe, construidas entre los siglos V y VI, enlazan con el período bizantino y serán estudiadas, por tanto, en el volumen dedicado a Bizancio.

En Hispania y en el Norte de África hay iglesias que presentan ábsides contrapuestos, como la iglesia de Casa Herrera (Badajoz, España) o la de Bellator (Sbeitla, Tunicia). En estas mismas zonas geográficas existen iglesias con cabecera tripartita y un contracoro, como la iglesia de Candidus (Haïdra, Tunicia) o la de El Bovalar (Serós, España).

En Siria y Palestina se construyeron iglesias con cabecera tripartita, aunque, a diferencia de las áreas geográficas anteriores, se reservan una o dos de las cámaras que flanquean el ábside como lugares para depositar las reliquias de los mártires. En Madaba (Jordania) se conocen más de veinticinco iglesias, de las que cabe destacar la de San Jorge o del Mapa, llamada así porque contiene un mapa de Tierra Santa que data del siglo VI, uno de los más antiguos documentos cartográficos de la humanidad.

En el Imperio Oriental fueron construidos también grandes centros de peregrinaje sobre lugares de culto martirial. En Siria destaca el santuario de Qalat Simán, dedicado a san Simeón el Estilita, que se erigió en el siglo V alrededor de la columna desde la que el santo predicaba. El espacio principal de este santuario fue concebido como un gran octógono, en cuyo centro se situó dicha columna, mientras los pies de cuatro edificios basilicales

comunicaban con el lugar venerado. Además de esta fastuosa edificación, el complejo contemplaba un majestuoso baptisterio al que se accedía por una enorme avenida porticada. En Egipto hay que señalar otro gran centro de estas características, el santuario de San Menas, lugar muy frecuentado por los peregrinos occidentales, a juzgar por el hallazgo de ampullae, botellas que contenían agua de San Menas. La más famosa de ellas es la ampulla que se conserva en la catedral de Monza (Italia).



Dibujo de la reconstrucción del conjunto paleocristiano de San Pedro del Vaticano

La escultura paleocristiana

Los talleres de Roma

Principales sarcófagos

Los talleres del mediodía de las Galias, Cartago y Tarragona

Escultura arquitectónica

La mayor parte de la escultura paleocristiana tiene un carácter funerario y se desarrolla a través de los sarcófagos.

La variedad decorativa y la disposición de los temas fue muy semejante en los sarcófagos cristianos y en los paganos. Un relieve central y otros dos en los extremos, separados por acanaladuras onduladas o estrigilos fue el esquema adoptado por los escultores en la representación de temas cristianos. En ocasiones, mantuvieron ciertos temas paganos que cristianizaron, como la representación de las estaciones o los vientos en los extremos de la caja, como símbolos de la eternidad alcanzada por el difunto. O también otros temas de la antigua iconografía funeraria romana, como las escenas de caza o bucólicas, que simbolizaban la caza de almas por Cristo y el Buen Pastor. La imago clipeata o representación del difunto en un medallón fue también un préstamo de la imaginería pagana funeraria del momento.

La escultura de los sarcófagos plantea también serios problemas de datación, ya que son pocos los que han conservado una inscripción fechada. Pero la verdadera cuestión que impide precisar su datación es que, al tratarse de piezas singulares, hechas por lo general de mármol, fueron muchas veces reutilizadas.

Los talleres de Roma

Durante el siglo IV, Roma fue el centro productor por excelencia de sarcófagos cristianos. La realización de este tipo de obras fue tan ingente que no sólo cubrió las necesidades de la capital y de toda Italia, sino que se exportaba una parte de la producción a otras provincias del Imperio. En las representaciones escultóricas de Cristo en los sarcófagos -estudiadas por F. Gerke y que ayudan a datar las obras-, se localiza en esta época el tipo de «Cristo filósofo», llamado así por su similitud con las representaciones de los filósofos paganos. Se trata de un Cristo pedagogo, con barba, ataviado con el palium, el cabello despeinado y una expresión estática y nerviosa.

Principales sarcófagos

Los temas más habituales en estos sarcófagos son la orante y el Buen Pastor, así como escenas bucólicas. Los sarcófagos elaborados en Roma en los primeros años que siguieron a la Paz de la Iglesia o época protoconstantiniana (311-320) se caracterizan por presentar una decoración muy prolija. Cristo está representado imberbe, joven, con el cabello rizado hasta la nuca, las orejas

descubiertas y la pupila del ojo sin horadar a trépano; lleva sandalias y vara taumaturga. Corresponde al «Cristo heroico» de la clasificación de Gerke. Los temas reproducidos son escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento como Noé, los tres hebreos en el horno, el bautismo de Jesús, la multiplicación de los panes y los peces, las bodas de Caná, la curación del ciego, la hemorroísa y las primeras escenas de Pedro. Magnífico ejemplo de esta época es el conjunto de sarcófagos empotrados en los muros de la iglesia de San Félix de Girona. Se dividen en dos grupos: por una parte, los decorados con un friso corrido en el que se suceden las escenas del Nuevo Testamento, representando en cada una de ellas a Cristo; por otra, los que plasman una decoración compuesta por dos o tres escenas combinadas con franjas de estrigilos que dan una gran sensación de movimiento.

En época constantiniana (321-335) los talleres de Roma empiezan a elaborar sarcófagos de doble registro, adoptándose los fondos arquitectónicos que separan las escenas mediante columnas. El cabello y los ojos de las figuras no están horadados al trépano. La representación de Cristo corresponde a la de un joven de edad indeterminada que lleva una vara taumaturga en su mano. Es el «Cristo de las estaciones» de Gerke. Los temas más frecuentes son los ciclos relacionados con Cristo y los milagros. Las cinco escenas que componen el sarcófago del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba datan de esta época.

Los relieves de los sarcófagos romanos de época tardoconstantiniana (336-360) se caracterizan por

el tratamiento mucho más realista de las figuras, en el que las caras se suavizan por el pulimento del mármol, por lo que se le denomina estilo blando. Como en el período precedente, se esculpen sarcófagos con doble registro. Cristo es representado como un niño peinado con melena por encima de los hombros, cubriéndole la nuca, la frente y las orejas, y con la pupila del ojo horadada. Se trata del «Cristo puer» o del también llamado «Cristo victorioso», en la clasificación de Gerke. Los temas más frecuentes en esta época son los de la Pasión, nunca representados de forma cruenta (la entrada en Jerusalén, Cristo ante Pilatos, el prendimiento de Pedro, su negación, etc.). Entre los sarcófagos más importantes de este momento se encuentran el de Adelfia de Siracusa (Italia), el llamado Dogmático (Museo de Letrán, Roma) y el de los Dos Hermanos (Museos Vaticanos, Roma), ambos fechados hacia el año 350. La tendencia hacia el clasicismo culmina con una obra maestra, el sarcófago de Junio Basso (359, Grutas Vaticanas, Roma), que consta de diez escenas con dos o tres personajes cada una.

El último tercio del siglo IV, la época teodosiana (361-400), presenta un cambio importante en la decoración de los sarcófagos esculpidos. El repertorio de los temas varía, elaborándose una sinopsis simbólica del triunfo de la Pasión. Son muy frecuentes las representaciones del apostolado en actitud de aclamar el triunfo de Cristo, así como la escena de la tradición de la ley, la traditio legis, que evoca la entrega de la ley a Moisés, pero tomando por protagonistas a Cristo y los apóstoles. Son

comunes en el relieve los fondos decorados con puertas de ciudad. La plástica en la figura de Cristo corresponde al «Cristo en majestad», según Gerke, que se caracteriza por la estilización, la barba tallada a trépano y la mirada serena. Ésta es la iconografía de Cristo que más se representó en el arte bizantino y durante la Edad Media.

Merecen una mención especial, en esta época, los sarcófagos de Bethesda, llamados así porque tienen como tema central el milagro de la curación del paralítico de la piscina probática, así como la entrada en Jerusalén y la curación de los ciegos y de la hemorroísa. Existe un magnífico ejemplo de este tipo de sarcófagos utilizado como piedra en una de las fachadas de la catedral de Tarragona.

Los talleres del mediodía de las Galias, Cartago y Tarragona

A inicios del siglo V, Roma deja de fabricar sarcófagos y se interrumpe, por tanto, el circuito de sus exportaciones. Paralelamente, en las diferentes provincias del Imperio empiezan a florecer talleres, cuya creación relacionan los especialistas con el hundimiento de la producción en Roma. En Provenza y Aquitania surgen también talleres, aunque se desconoce su número y volumen de obras. Cabe resaltar la colección existente en el Museo Lapidario de Arlés y otras en Marsella y Toulouse. Cartago y Tarragona inician una producción muy semejante, que ha llevado incluso a cuestionar si podría tratarse de un único taller o si, en el taller tarraconense, trabajaban artesanos

africanos. Son característicos de ambas producciones los relieves interrumpidos por estrigilos, como el del sarcófago de los Apóstoles y el de Leocadio, ambos conservados en el Museo de la Necrópolis (Tarragona).

Escultura arquitectónica

Por lo que se refiere a la decoración escultórica de las iglesias, se conoce un tipo de escultura vinculada al mobiliario litúrgico de las iglesias.

En primer lugar, hay que considerar las mesas de altar que, en época paleocristiana, presentan formas variadas y pueden estar sustentadas por uno, cuatro o cinco pies.

Por otra parte, existen las llamadas placas de cancel, que sirven para delimitar los espacios reservados al clero y restringir el acceso de los fieles a los lugares más sagrados del templo.

Durante el período paleocristiano, dichas placas de cancel se decoraban de forma sencilla, con temas geométricos o florales que incluían algunos símbolos cristianos, como cruces, crismones o también cráteras con uvas, en alusión directa al sacramento de la Eucaristía. Grecia es una de las provincias en la que se ha hallado más mobiliario de este tipo.



Sarcófago paleocristiano (Museo del Louvre, París)

La pintura cristiana de las catacumbas

Primer estilo de criptogramas

Segundo estilo o estilo narrativo

Las catacumbas son cementerios subterráneos situados alrededor de las ciudades. Las más conocidas son las de Roma, aunque también las hay en el Norte de África y en Nápoles. En estos vastos

cementerios existían zonas para el enterramiento de los cristianos, porque, contrariamente a las consideraciones tradicionales, no eran de uso exclusivo de los cristianos. Otro tópico romántico ha llevado a considerar las catacumbas como espacios de culto y de refugio de los cristianos durante las persecuciones. Contrariamente a esta creencia, estos cementerios subterráneos no fueron nunca escenarios del culto cristiano ni lugar de refugio. En todo caso, el único culto que allí se desarrollaba era el dedicado a los difuntos, que tenía sus orígenes en la tradición pagana y que desembocó en el culto a los mártires, las víctimas de las persecuciones.

Sin duda, uno de los aspectos que han consagrado el estudio de las catacumbas en la historia del arte es su decoración pictórica, que marcó el inicio de la iconografía cristiana. En los diversos cubicula y galerías de las catacumbas se localizan algunas de las más antiguas pinturas del arte paleocristiano, consideradas anteriores a la Paz de la Iglesia, aunque existen serias dudas sobre su exacta datación. El problema radica en que estos cementerios romanos fueron reutilizados hasta fechas muy tardías y remodelados continuamente en su trazado y decoración. Uno de los recursos más estimados en la actualidad para datar las pinturas es la fecha de construcción de la iglesia bajo la que se encuentran las catacumbas. Los ejemplos más antiguos de pintura cristiana se conservan en las catacumbas romanas de Domitila y Priscila, pertenecientes al siglo II.

Primer estilo de criptogramas

Se considera como primer estilo de las pinturas de las catacumbas un tipo de decoración pictórica sobre fondo blanco cremoso, cuya superficie se organiza mediante trazos finos, rojos y verdes. Los techos abovedados, generalmente cuadrangulares, se utilizaron para colocar un motivo central inscrito en el cuadrado. Los pintores de estos espacios no hicieron más que aplicar la fórmula habitual en los monumentos paganos análogos y contemporáneos, tomando incluso prestadas ciertas personificaciones paganas, como la de las estaciones o los vientos, propias del repertorio de los mausoleos antiguos.

En estas primeras obras no predominan los temas cristianos. Una de las figuras más frecuentes, la orante, muy bien conservada en uno de los cubículos de la catacumba de Priscila en Roma, que representa el alma del difunto en oración, puede encontrarse aislada o bien combinada con distintos temas cristianos. Otra imagen frecuente es la del Buen Pastor. Un claro ejemplo de esta representación se encuentra en la catacumba romana de Domitila. Pero los temas más corrientes en esta primera época son las alusiones a los sacramentos mediante símbolos crípticos extraídos de las Escrituras. Así, Adán y Eva recuerdan el pecado original; el bautismo de Cristo, el sacramento del Bautismo; la adoración de los Magos, la fundación de la Iglesia; la multiplicación de los panes y los peces, la Eucaristía, etcétera. Suele datarse esta primera etapa en la época preconstantiniana.

Segundo estilo o estilo narrativo

Con el triunfo del cristianismo, el mensaje iconográfico se vuelve más explícito. A partir de la época constantiniana, la pintura de las catacumbas incorpora escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento en ciclos narrativos. Los temas más representados son el ciclo de Jonás, los tres hebreos en el horno de Babilonia, Daniel salvado del foso de los leones, el Arca de Noé o Moisés haciendo brotar agua de la fuente de Marah. Respecto a la temática neotestamentaria, se representan escenas de la vida de Jesús, sobre todo los ciclos de Cristo taumaturgo (las bodas de Caná, la curación del ciego, la hemorroísa, la curación del paralítico en Bethsaida o la multiplicación de los panes y los peces). Resulta ajena a esta época la imaginería cruenta relacionada con la Pasión de Cristo. En la pintura de las catacumbas apenas hay temas alusivos a la Pasión, que, por el contrario, sí se localiza en los sarcófagos, excepción hecha de imágenes evocadoras, como la negación de Pedro o su prendimiento.

A partir de las tradiciones romano-orientales, en las provincias del este se desarrolla un lenguaje expresivo nuevo. Exponente de ello es el arte copto de Egipto, que se caracteriza por sus rígidas composiciones y sobrio dibujo. El descubrimiento de frescos y de tejidos coptos confirma que los monjes egipcios tenían un mundo particular de imágenes en el que se fundía la tradición local con los nuevos preceptos cristianos.

Los mosaicos de las iglesias paleocristianas

Las laudas sepulcrales de mosaico

Muchas iglesias de época paleocristiana presentaban mosaicos que servían de pavimento. Generalmente, sus motivos decorativos eran geométricos, florales o trezados similares a los que decoraban el suelo de los edificios profanos. De lo contrario, los temas del Antiguo y Nuevo Testamento raramente se colocaban como pavimento y solían ser concebidos como mosaicos parietales.

Han podido individualizarse varios talleres de mosaicos paleocristianos. Entre los más representativos destacan los de Sabrata (Libia), que decoran la mayoría de iglesias africanas y que datan del siglo VI.

En Hispania apenas hay iglesias con pavimento de mosaico, excepto las de las islas Baleares, cuyos talleres se emparentan con los africanos y los del Adriático. Quizás la iglesia más excepcional por su mosaico sea la de Santa Maria del Camí (Manacor, España), hoy desaparecida, que disponía de un magnífico mosaico con representaciones de la historia de José y Adán y Eva expulsados del Paraíso.

Prueba de la ambivalencia de los temas de mosaicos profanos es la iglesia de villa Fortunatus (Fraga, España), erigida reaprovechando elementos de la villa romana. Dichas estancias ya se hallaban pavimentadas con mosaicos, que se convirtieron en el suelo de la nueva basílica.

Otros talleres de producción extraordinaria son los del Adriático. Su máximo exponente es la basílica de

Aquileya, cuyo santuario está decorado con escenas marinas.

Sin embargo, dos de los talleres de mosaicos más ricos y conocidos en el arte cristiano son el de Ravena (Italia) y el de Madaba (Jordania), de cronología muy tardía, siglo VIII. Grandes complejos cristianos, como el Memorial de Moisés, presentan un pavimento con mosaicos muy rico, con temas de plena tradición paleocristiana, como cacerías, motivos florales, trenzados y geométricos. También cabe destacar la excepcionalidad de la decoración de la iglesia de San Esteban, del complejo conocido como iglesia del obispo Sergio, en Um er-Rasas -la antigua Kastron Mefaa-, datada entre los años 756 y 785. Lo más singular de su decoración es la representación de ciudades -probablemente las que formaban parte del territorio diocesano de Madaba- en los intercolumnios, destacando, de una forma sintética, las iglesias de cada una de ellas. Los temas plenamente cristianos se reservaban para la decoración parietal de los edificios, mencionándose al respecto la importancia del mausoleo de Centcelles (Constantí, España). Su construcción, datada en el año 350 y emplazada sobre el recinto termal de una villa romana, presenta una planta central con una cripta donde probablemente se hallaría el sarcófago.

La celebridad de este excepcional monumento estriba en la decoración de su cúpula, con mosaicos en varios registros. El inferior presenta temas profanos, de cacería, y los dos superiores temas eminentemente cristianos. La mayoría de las iglesias que presentan decoración parietal de

mosaicos se consideran ya de época bizantina, aunque hay que tener en cuenta que su origen se remonta a la Antigüedad tardía. Éste es el caso de los mosaicos del arco triunfal de la iglesia de Santa María la Mayor, en Roma.

Las laudas sepulcrales de mosaico

Una de las manifestaciones artísticas más representativas del primitivo cristianismo son las laudas sepulcrales de mosaicos, epitafios de fieles situados sobre el pavimento del propio edificio de culto o bien en algún mausoleo. La característica principal de estas laudas de mosaico es su estructura. En el centro se halla la inscripción o epitafio. A ambos lados de la inscripción se representan motivos simbólicos relacionados con el culto cristiano, generalmente un crismón y una cántara, o bien motivos geométricos y florales. La lauda suele estar delimitada por una cenefa de trenzas o motivos ovales.

En Hispania hay una importantísima necrópolis en Tarragona, junto a la basílica que albergaba los restos de los mártires Fructuoso, Augurio y Eulogio, conocida como la necrópolis del río Francolí. En ella se han hallado varias laudas sepulcrales de categoría artística encomiable, como el epitafio de Optimus, que representa al difunto togado, con un volumen en su mano izquierda, y recuerda su situación en un entorno sagrado mediante la fórmula *in sede quiescis* (en un lugar tranquilo).

Otra lauda muy famosa de dicha necrópolis es la que representa al Buen Pastor enmarcado por una

cenefa de trenzas. En las Baleares se conoce otro ejemplo, el epitafio de Baleria en la iglesia de Son Peretó, en Mallorca.

En las islas del Mediterráneo central existen edificios de culto que han conservado algunos ejemplos de laudas, como en Salemi (Sicilia), cuyas inscripciones están en griego, y en Porto Torres (Cerdeña). Otro gran taller de laudas sepulcrales se localiza en el Adriático, en torno a Grado, Aquileya y Salona. En Grado hay que destacar el epitafio del judío convertido, Petrus, en la iglesia de Santa Eufemia.

En Aquileya se han documentado algunas laudas y en Salona, en la iglesia de Kapljuc, se ha hallado diversos epitafios realizados sobre mosaico.

Sin embargo, los talleres con mayor producción son, sin duda, los africanos, datables desde mediados del siglo IV al VI. Los grupos importantes conocidos se encuentran vinculados a las iglesias. Los más famosos son los de Tabarka, Tebessa y Uppenna, en Tunicia, y Kelibia, Setif y Tipasa, en Argelia

Historia Del Arte
(sexta parte)

La arquitectura romana durante el imperio tardío (siglo III)

El siglo III se vio convulsionado por múltiples acontecimientos, tanto dentro como fuera de las fronteras del Imperio. Roma tuvo que defenderse en los frentes de oriente y occidente de los persas sasánidas y de los bárbaros del norte. La guerra influyó sobre la economía provincial, repercutiendo seriamente en el presupuesto del estado y de las ciudades. Aparte de los conflictos internos, la situación más grave fue la sucesión, rápida y dramática, de emperadores surgidos del ejército que dieron paso a un período de anarquía militar. No obstante, el Imperio continuó manteniendo su unidad, si bien con una intervención cada vez mayor y más autoritaria del estado, hasta desembocar en la gran reforma de Diocleciano, con su gobierno de cuatro emperadores (tetrarquía).

También el arte es sensible a tal estado de cosas, y a partir del siglo III acusa un crucial cambio en la forma, al irse apartando, progresivamente, de la tradición helenística. La pérdida del naturalismo, con el claroscuro y la perspectiva, en favor de formas disgregadas o simplificadas, que tienden a la abstracción y al simbolismo, fueron vistas por la historiografía más antigua como el comienzo de un período de «decadencia», en su sentido más peyorativo.

La arquitectura romana del período de los Severos

Las termas de Caracalla

El impulso de las ciudades norteafricanas

Con la dinastía de los Severos (193-235) concluyó el poder de las grandes familias itálicas que se habían sucedido al frente del Imperio Romano. La arquitectura, en la época de los Severos (193-235), reemprendió los motivos del siglo anterior pero sin alcanzar sus audaces innovaciones. Tras el incendio de Cómodo (191), en Roma se impulsaron diversos trabajos de reconstrucción en el templo de la Paz, los Horrea Piperataria y el pórtico de Octavia. En el Palatino, Septimio Severo ordenó ampliar, como residencia propia, la Domus Augustea por el lado sur, de la que sólo se han conservado las construcciones subterráneas. Tampoco persiste el célebre Septizodium, o monumental fachada compuesta de diversos órdenes de columnas superpuestas. Estaba situado en el lado sudeste del Palatino y se conoce por algunos grabados renacentistas.

En esta época se construyó, al pie del Capitolio, el arco más suntuoso de Roma, el de Septimio Severo (h. 203), de tres vanos, y el de los Plateros en el foro Boario (204).

Las termas de Caracalla

Pero el edificio más imponente del período son las termas de Caracalla (h. 212-217), situadas en el Aventino y que siguen el esquema de las de Trajano. En los lados este y oeste del recinto exterior se levantaban dos exedras tripartitas y en

el lado posterior una gradería ocultaba las cisternas de agua. El frigidarium, baño frío, centro de las termas, es la mayor y la más solemne sala del edificio (58 X 24 m); tiene planta basilical y cubierta de tres bóvedas de arista que descansan sobre ocho pilares. Desde él se accedía a otros ambientes, repetidos simétricamente, que finalizaban en patios triporticados, destinados al ejercicio físico. El caldarium, baño caliente, sobresalía del cuerpo del edificio. Por su planta circular (34 m de diámetro), recordaba el Panteón de Roma. En sus paredes se abrían dos hileras de ventanas y en la cubierta se alzaba una cúpula semiesférica.

También se realizó el último y el más importante documento topográfico de Roma antigua, la Forma Urbis. Es un plano a gran escala con fines catastrales, dibujado a línea incisa sobre losas de mármol blanco, que se encontraba en una pared del foro de la Paz

El impulso de las ciudades norteafricanas

Una gran vitalidad se registra en esta época en las ciudades del Norte de África. El urbanismo, que se había expandido en la segunda mitad del siglo II, continuó hasta el fin de la época severiana. Leptis Magna, en la Tripolitania (Libia), fue la mayor empresa constructiva del momento, en un claro intento de emular algunos edificios de Roma. Lugar de nacimiento de Septimio Severo, la ciudad se dotó de un notable conjunto arquitectónico formado por el Forum Novum Severianum y una basílica. La plaza era un amplio espacio rectangular (100 X 60 m) con un templo en situación contrapuesta a la

basílica. Estaba rodeada por cuatro pórticos, cuyos arcos descansaban directamente sobre capiteles. En las enjutas de los arcos había clipeos (medallones) con cabezas de Medusa.

Por exigencias planimétricas, la basílica se presentaba oblicua respecto al foro, desviación hábilmente resuelta por ambientes de creciente profundidad. Es el ejemplo más completo en su género. Tanto las tres naves como las exedras estaban recorridas por hileras de columnas superpuestas en dos pisos. La decoración arquitectónica del foro y de la basílica de Leptis denota una influencia egipcia o de la escuela de Pérgamo. En ella dominan los elementos vegetales y figurados.

Completaba el panorama de construcciones de la ciudad el arco de Septimio Severo (h. 203), decorado con relieves que llegaban hasta el ático, con el estilo pictórico del homónimo arco del foro de Roma.

La actividad constructiva del resto de ciudades norteafricanas, desde la Mauritania atlántica hasta la Proconsular (Tunicia), se traduce también en numerosos monumentos. Destacan los arcos de Thebeste (Tebessa, 214) y Cuicul (Djemila), en Argelia; el anfiteatro de Thisdrus (El Djem, Tunicia), parecido por sus medidas al Coliseo de Roma (148 X 122 m); y el teatro de Sabrata (Libia), el mejor conservado, con tres órdenes de columnas en el escenario, de composición muy parecida al Septizodium de Roma. Otras ciudades importantes

fueron Thugga (Tunicia), Volubilis (Marruecos) o Timgad, Tipasa y Setif (Argelia).

La arquitectura romana con los emperadores soldados: Galieno y Aureliano

Gordiano Pío (238) fue el último emperador designado por el senado. A continuación, hombres ávidos de poder, de procedencia itálica, árabe, tracia o ilírica, fueron quienes, con el apoyo de sus ejércitos, se convirtieron en emperadores. Constituyen una larga serie que se sucedió de forma trepidante hasta desembocar en la tetrarquía (285-312).

Durante el gobierno de Aureliano (270-275) se reemprendieron las actividades constructivas en Roma. En el Campo de Marte se levantó un templo circular. Era el templo del Sol (273), conocido por noticias históricas y por los dibujos de Palladio en el Renacimiento. Pero la obra más representativa del período son las murallas aurelianas (270-275). La amenaza incesante de los bárbaros del norte, que en tiempos de Galieno habían llegado hasta el valle del Po, evidenció la urgente necesidad de dotar a la ciudad de estructuras defensivas.

Aureliano construyó un cinturón amurallado, de unos 19 kilómetros de perímetro, que rodeaba las colinas y, sin dejar fuera ningún gran edificio, alcanzaba la orilla derecha del Tíber hasta el Vaticano. Se trata de un muro de hormigón con sus paramentos de ladrillos reutilizados, que embebió

en su recorrido algunos monumentos y construcciones preexistentes, así como jardines y casas privadas. En lo alto corría un camino de ronda, descubierto, protegido por un parapeto y con almenas en el borde. Cada determinados metros, el muro disponía de torres cuadradas de dos pisos. Las puertas, en número de dieciocho, tenían el nombre de la vías principales.

La arquitectura romana durante la Tetrarquía

La grandiosidad de las termas de Diocleciano

La arquitectura del emperador Majencio: la basílica

Diocleciano instauró la tetrarquía (284-312), gobierno colegiado de cuatro césares, dos de ellos augustos, cada uno de los cuales tenía a su cargo la administración y defensa de una parte del Imperio. Roma fue sustituida por otras sedes o capitales más próximas a las zonas en peligro y a los campamentos militares establecidos en las fronteras septentrionales y orientales. Las nuevas capitales fueron Tréveris (Alemania), Milán (Italia), Sirmio (Sremska Mitrovica, Serbia), Tesalónica (Salónica, Grecia) y, en la actual Turquía, Nicomedia (Izmit), Antioquía del Orontes y Constantinopla, la mayor de todas. El patrocinio imperial impulsó una arquitectura y un arte sin fronteras, capaz de aunar técnicas, formas y decoraciones de distinto origen en un lenguaje común a Oriente y Occidente.

Desde Split y Salónica a Roma se levantaron mausoleos de planta centrada con nichos radiales,

según el modelo romano del Panteón. El palacio de Split (Croacia) es una obra clave en la arquitectura tardoantigua por su monumentalidad y excepcional estado de conservación. Es la residencia que Diocleciano mandó construir en la costa adriática para su retiro en 305. El palacio es una combinación entre residencia imperial y campamento militar, castrum. Una potente muralla con torres rodeaba el palacio, de planta ligeramente trapezoidal, atravesado por dos calles que se cruzaban en ángulo recto y desembocaban en las puertas de cada lado. En la fachada sur o marítima había una galería de columnas, coronada por arcos en el centro y en los extremos.

La grandiosidad de las termas de Diocleciano

Sin apartarse de los viejos hábitos constructivos, Diocleciano impulsó en Roma grandes obras de restauración y reconstrucción después del incendio de Carino (283), como la curia Julia. Sin embargo, el edificio más emblemático de su gobierno son las termas de Diocleciano, paradigma del modelo imperial por su grandiosidad, por su altura y por las soluciones arquitectónicas desarrolladas en bóvedas y cúpulas. Su construcción comenzó en el 298, en tiempos de Maximiano, y finalizó en el 306, según consta en la inscripción dedicada a Diocleciano. Se trata de un gigantesco recinto de 14 hectáreas, con capacidad para más de tres mil personas, situado en una zona superpoblada comprendida entre el Quirinal y el Viminal. Seguía el prototipo de las termas de Trajano, con una gran exedra en el sudoeste del recinto. Sin embargo, a diferencia de

aquéllas, tenía el edificio termal exento y no adosado.

El frigidarium, que en 1563-1566 Miguel Ángel convirtió en la iglesia de los Ángeles, es la mayor sala basilical en su género. La fachada, de gran ritmo y monumentalidad, daba a la natatio (baños públicos). El modelo de residencias impulsado por la tetrarquía tuvo su eco en las provincias. Tal es el caso del conjunto palatino de Cercadilla (Córdoba, España), datado entre fines del siglo III y principios del IV. A partir de un grandioso hemicíclo, se generaron en sentido radial diversos edificios, los más significativos de planta basilical.

La arquitectura del emperador Majencio: la basílica

Majencio (305-312), el gran rival de Constantino, eligió Roma como sede de su gobierno en Italia e impulsó un vasto programa de construcciones que devolvió a la ciudad algo de su viejo esplendor. Lo más peculiar de su época es la nueva residencia imperial en la vía Apia y, sobre todo, la basílica Nova, finalizada y modificada por Constantino. El complejo de la vía Apia se atenía a la asociación de circo, villa y tumba (mausoleo), propia de las capitales tetrárquicas. El circo permitía celebrar los juegos deportivos y aclamar la presencia del emperador. De ahí la existencia de un corredor que comunicaba el palco imperial con la residencia. El circo de Majencio (482 X 79 m) es de los mejor conservados. Todavía quedan en pie las dos torres cilíndricas que flanqueaban las carceres (caballerizas) y los muros que definían la alargada

«U» del edificio. La técnica constructiva alterna hiladas de ladrillos con otras de pequeños bloques de toba en los paramentos.

La basílica de Majencio, que es uno de los edificios más impresionantes de Roma, representa la audacia de aislar un aula termal, el frigidarium. El empuje lateral de las bóvedas de arista (35 m de altura) fue contrarrestado por muros transversales entre los compartimentos de las naves laterales. El extremo oeste acababa en un ábside y el este constituía la entrada a través de un estrecho vestíbulo con cinco puertas. Las paredes externas estaban perforadas por dos niveles de arcos que, junto a los lunetos superiores, contribuían a resaltar el esplendor de la estructura y la riqueza de los mármoles decorativos.

La arquitectura romana de Constantino a Teodosio: las últimas obras

Una nueva capital: Constantinopla

La tetrarquía no sobrevivió a Diocleciano por la ambición y la rivalidad de los emperadores. Constantino, tras vencer a Majencio (312) y a Licinio (324), quedó al frente del poder en solitario. En el 313 proclamó con el edicto de Milán la libertad religiosa en el Imperio y en el 330 estableció en Constantinopla, la antigua Bizancio, la sede de su gobierno. En el 380 Teodosio declaró el cristianismo religión oficial del estado. A la muerte de Teodosio (395) el Imperio se dividió en dos partes: Oriente, con capital en Constantinopla, y Occidente, con

capital en Roma, aunque gobernado desde las sedes de Milán o Ravena. La actividad constructiva de Constantino en Roma completó o modificó algunos trabajos preexistentes, como la basílica de Majencio, el circo Máximo y, tal vez, el arco que lleva su nombre. También construyó otros nuevos, como las termas del Quirinal o el arco cuadrifronte del foro Boario.

Otra clase de monumentos, como los mausoleos de Santa Helena y de Santa Constanza, adosados a las basílicas de San Pedro y San Marcelino, el primero, y de Santa Inés, el segundo, responden a la voluntad del soberano de asociar, por vez primera, las tumbas de su madre Helena y de su hija Constantina a los templos de los mártires cristianos.

El de Santa Helena era también llamado torre Pignatara, porque incorporaba vasijas vacías en su estructura, apenas conservada. El de Santa Constanza es, por su rotonda y por la decoración de mosaicos de su bóveda, el mejor exponente de la serie.

Sin embargo, el arco de Constantino es el monumento que mejor simboliza la autoridad de un emperador. Está situado al final de la vía Triunfal, cerca del anfiteatro flavio.

Además de Roma y Constantinopla, la ciudad de Tréveris (Alemania) es un excelente referente del arte constantiniano. Sede tetrárquica y residencia de Constantino en los primeros años de su reinado, refleja el ambiente oficial propio de una corte imperial. Los monumentos arquitectónicos

conservados, no siempre de datación precisa, son la Porta Nigra, grandiosa puerta de la muralla, al final de una calle columnada; las termas imperiales, nunca concluidas, que seguían en orden de tamaño a las de Roma; un gran almacén público, el Aula Palatina y dos iglesias gemelas debidas a la iniciativa de Constantino.

Por su carácter innovador, sobresale el Aula Palatina, basílica rectangular de una sola nave con ábside, ricamente decorada con mármoles. Las altas paredes de ladrillo están perforadas por dos filas de ventanas arqueadas bajo las cuales corren dos galerías.

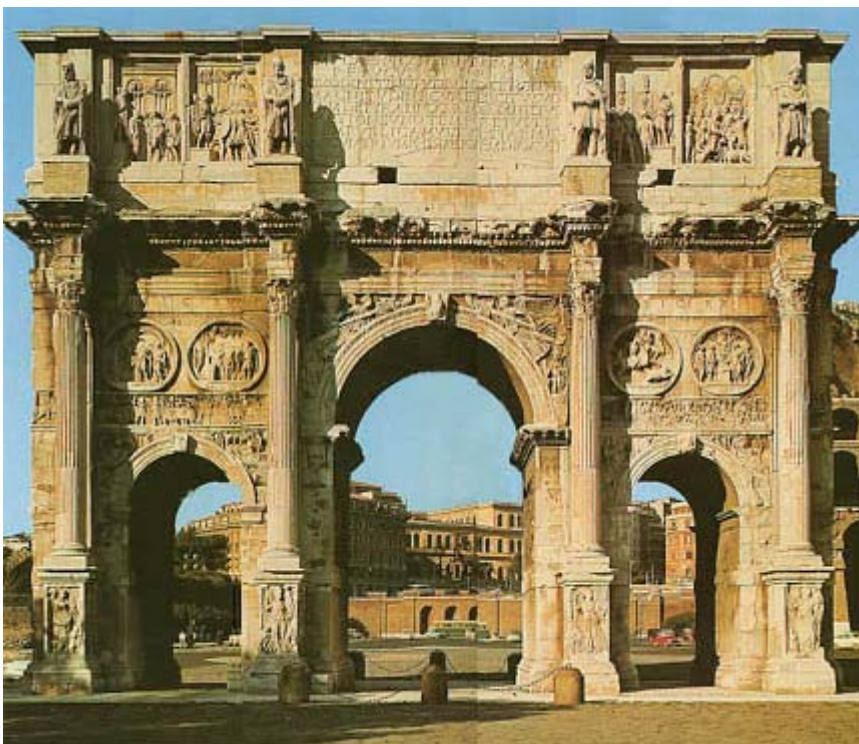
Una nueva capital: Constantinopla

Constantinopla, la vieja Bizancio a orillas del Bósforo, fue elegida capital del Imperio por Constantino, en 324, por su privilegiada posición, entre Asia y Europa. Quedan muy pocos restos de la ciudad de Constantino. En el 330 era inaugurada después de haber sido rodeada de unas nuevas murallas, que superaban por el oeste las severianas, y después de haber sido bellamente adornada con el expolio de muchos monumentos procedentes, en su mayoría, de ciudades de Asia Menor.

Constantino se limitó a trazar las grandes líneas que determinaron el desarrollo ulterior de la capital. Levantó su foro en la Mese, fuera de las murallas severianas. Tenía forma circular, al modo de los orientales de Apamea y Gerasa, en cuyo centro se alzaba una columna de pórfido (Çemberlitas),

coronada por la estatua colosal del emperador como divinidad solar (h. 328). En el extremo noroeste se alzaba la iglesia de los Santos Apóstoles, edificio del que también se piensa que pudo haber sido, en principio, un mausoleo, donde fue enterrado el emperador.

Con Teodosio I, Constantinopla recibió un nuevo impulso constructivo al ser dotada de un nuevo foro, el Forum Tauri, situado en la Mese, al oeste del constantiniano. En su centro se erguía una elevada columna historiada en sentido helicoidal y un arco monumental franqueaba su entrada. También a Teodosio se debe el embellecimiento de la spina (muro divisor central) del hipódromo (390), puesto que hizo situar sobre ella el obelisco que el emperador Juliano había traído de Egipto.



Arco de triunfo de Constantino (Roma)

La escultura romana: retratos y relieves

En la escultura romana, con respecto al arte griego antiguo, se advierten menos innovaciones materiales y técnicas que en la arquitectura. Al igual que en Grecia, los materiales utilizados fueron, por lo general, el mármol y el bronce. Las piedras de menor calidad se utilizaron para esculpir piezas secundarias, mientras que el barro, cuyo empleo fue predominante entre los etruscos, sirvió únicamente para realizar figurillas. Pero son los temas los que confieren personalidad a la escultura romana, sobre todo el llamado relieve histórico y el retrato. Los relieves históricos reproducían gestas protagonizadas por personajes romanos o acontecimientos de interés público y, generalmente, decoraban monumentos arquitectónicos encargados por los protagonistas de los episodios que conmemoraban o bien por entidades públicas que pretendían rendirles homenaje o acatamiento.

El relieve histórico no es una invención romana, ya que mucho antes los egipcios y los asirios lo habían utilizado para glorificar y recordar las hazañas de sus soberanos.

La escultura romana de retratos

El retrato, sobre cuyos orígenes se ha debatido ampliamente, es uno de los géneros más característicos de la escultura romana. Durante largo tiempo se consideró que el carácter eminentemente realista del retrato romano era fruto

de una necesidad no tanto estética como social y religiosa, relacionada con el culto a los antepasados practicado por la clase patricia y regulado en el *ius imaginum* (derecho de representar las imágenes de los antepasados), estrictamente reservado a la nobleza, que se concretaba en el privilegio de guardar las imágenes de los antepasados en muebles especiales en el atrio de las casas y de exhibirlas al público en ocasiones determinadas. En su origen se trataba de simples mascarillas de cera, pero a fines de la época republicana se reemplazaron por bustos esculpidos, de los que se debieron realizar numerosas reproducciones, contemporáneas y posteriores, para las diferentes ramas de la familia.

Si este componente puede rastrearse en algunos retratos de este período, gracias a su riguroso realismo, no pueden omitirse las aportaciones de las corrientes centroitalica y helenística. La primera corriente se caracteriza por la intensidad de expresión predominante, combinada con ciertos recursos técnicos heredados de la escultura en terracota, como lo atestiguan las cabezas en bronce de Brutus, antes mencionada, y la de un Joven, conservada en la Biblioteca Nacional de París. La contribución helenística en el retrato es eminentemente estilística. Esta confluencia de factores cristaliza, en el siglo I a.C., en dos modelos de retrato bastante definidos. Por una parte, los pertenecientes a individuos particulares desconocidos, cuya principal característica es su realismo exagerado, que no evita el menor rasgo por desagradable que pueda parecer. Una de las

mejores muestras de este tipo es la Cabeza (mediados de siglo I a.C.) del Albertinum de Dresde. En ella se representaron con todo realismo las arrugas que transmiten la delgadez de la piel y que, en conjunto, confieren al rostro una expresión cadavérica. Muy diferente a este modelo es el retrato honorífico. Aunque la identificación con personajes históricos no siempre es segura, en algunos casos la comparación con representaciones en monedas, en las que aparece la inscripción correspondiente, permite establecer su atribución con certeza. A este grupo pertenecen los retratos de Sila, Pompeyo y César. En especial, la cabeza de Pompeyo, posible copia imperial, conservada en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, parece atribuible, por sus características, a un artista helenístico. En general este tipo de retrato, nutrido en las experiencias helenísticas, se interesó más por la plasmación de la personalidad del retratado que por la reproducción minuciosa de las particularidades del rostro y persistió con posterioridad al período republicano.



Busto de Julio César (Museo Nacional, Nápoles)

Los primeros relieves históricos romanos

El primer relieve histórico conservado es el que Emilio Paulo encargó para conmemorar su victoria sobre los macedonios. El contenido del relieve, dispuesto en un friso que rodea el pilar destinado a sostener la estatua ecuestre de Emilio Paulo en el santuario de Delfos (Grecia), muestra episodios de la batalla de Pidna (168 a.C.). Estilo y técnica, esencialmente helenísticos, sugieren la mano de un artista griego.

Algo muy distinto se desprende del que está considerado como el relieve histórico más antiguo de Roma, el altar de Domitius Ahenobarbus, realizado, posiblemente, a comienzos del siglo I a.C. El relieve está dividido en dos partes que se conservan en los museos de Munich y del Louvre. La

serie de Munich representa las bodas de Poseidón y Anfítrite, con un séquito de tritones y nereidas tratado a la manera helenística tardía. La serie del Museo del Louvre muestra, a la izquierda, un censo y, a la derecha, una suovetaurilia (sacrificio de un cerdo, un cordero y un toro) desarrollada de forma narrativa, pero de factura y composición inferiores a la serie de Munich.

La diferencia entre las dos series, tanto en el contenido como en la forma, es notable. Mientras la primera desarrolla un tema mitológico griego, según el gusto helenístico, la segunda, de estilo realista, representa una escena romana con cierta torpeza en su composición.

El clasicismo de la escultura romana durante el período de Augusto

La tendencia clasicista afecta también al retrato durante el período de Augusto. La tradición del retrato republicano, en su versión más realista, no parece tener continuidad y, en general, los retratos de particulares siguen las pautas del retrato oficial, aunque con matizaciones importantes. Estas matizaciones se debían a la existencia en Roma de talleres diversos que trabajaban según distintas tendencias estilísticas, y a la actividad de talleres provinciales, cuyas obras presentaban diferencias sensibles de estilo en relación con obras realizadas en fechas contemporáneas en la metrópoli. De los muchos retratos de Augusto conservados, dos merecen especial atención porque, aun respondiendo a tipos distintos, son el paradigma de la tendencia clasicista. La estatua de Augusto

procedente de Prima Porta (Museos Vaticanos, Roma) representa al emperador dirigiéndose al ejército, con la mano derecha levantada, en la tradicional actitud del orador. Se trata en realidad de un trasunto del Doríforo de Policleto, pero revistiendo la desnudez del modelo y cubriéndolo con una coraza profusamente decorada con símbolos y personificaciones referidas al establecimiento de la paz en el Imperio y al papel desempeñado en ello por Augusto. La cabeza-retrato, realizada con absoluta corrección, resulta, no obstante, algo fría y carece de la penetración psicológica del retrato helenístico. La segunda estatua, hallada en la vía Labicana (Museo de las Termas, Roma), presenta a Augusto como pontifex, con toga y con la cabeza velada. Tipológicamente es romana, pero, al igual que la anterior, revela una mano griega en su ejecución.

Por el contrario, los retratos de Agripa, el yerno de Augusto, fueron elaborados con un discreto efecto de claroscuro y una acentuada penetración psicológica que los relaciona más estrechamente con la tradición helenística que había caracterizado al retrato oficial de los últimos años de la República.

Las mismas tendencias clásicas predominan en los relieves que decoran las vajillas de plata, las cuales dan lugar, a su vez, a versiones más modestas en cerámica de barniz rojo, cuyo primer y principal centro de producción estuvo ubicado en Arezzo. Entre los temas desarrollados (motivos vegetales, escenas paisajísticas y, sobre todo, representaciones relacionadas con Baco, dios del vino, y su séquito), no faltan las piezas portadoras

de mensaje político, como una de las copas del tesoro de Boscoreale (principios del siglo I, Colección Rothschild, París), donde se representa a Augusto como pacificador del mundo y presenciando la sumisión de los bárbaros. Sin embargo este tipo de mensaje es menos frecuente en la plata que en las gemas y camafeos, firmados con frecuencia por artistas griegos, de entre los cuales el más importante fue Dioscórides, autor del sello del emperador. A éste han atribuido algunos investigadores la Gemma Augustea (h. 12 a.C., Kunsthistorisches Museum, Viena), indiscutiblemente la muestra más notable en este campo. En ella se representa a Augusto, sentado junto a la diosa Roma, saludando a su heredero Tiberio y, en un registro inferior, bárbaros vencidos y soldados erigiendo un trofeo. Si bien en cuanto al estilo la obra es de tradición helenística, en lo referente al tema es romana.

La escultura romana de la época de los Julio-Claudios: la búsqueda de la caracterización

El mantenimiento de las tendencias propias del clasicismo de la época de Augusto es igualmente evidente en otras manifestaciones artísticas de este período, sobre todo en los retratos de sus inmediatos sucesores, como se observa, por ejemplo, en el de Tiberio, concebido en la más pura tradición de este clasicismo augustal. Si bien los retratos oficiales, tanto masculinos como femeninos, conservan todavía una impronta clasicista, no puede decirse lo mismo del retrato no oficial, que, alejado de los modelos de la corte, pierde entonación

académica y adopta formas mucho más expresivas y vivaces.

En realidad, la presencia de tales tendencias en el retrato oficial sólo parece atenuarse en las últimas representaciones de Calígula, cuando empieza a advertirse la búsqueda de características más realistas. Hay que esperar sin embargo hasta los tiempos de Claudio para que las caracterizaciones sean más acusadas y el modelado más rico y ágil. Los retratos de Nerón, su sucesor, son fieles a la línea iniciada por la retratística en época de Claudio. Insisten en una caracterización cada vez más vigorosa y realista de los rasgos y del peinado, encaminada hacia una nueva expresión, como la obra Nerón, que se conserva en los Museos Capitolinos de Roma. Un proceso renovador similar comenzó a afectar también, en época claudia, al relieve oficial, como se desprende de los relieves del Ara Pietatis Augustae, iniciada por Tiberio en el año 22 y terminada por el emperador Claudio en el año 43. Lo que queda de este monumento conmemorativo son fragmentos de los frisos (villa Médicis, Roma), modelados a la manera clásica. En ellos se desarrollan temas de procesión cívica y de sacrificios. Aunque el nexa ideal y formal con el Ara Pacis augustal es indudable, ofrece, sin embargo, interesantes matices diferenciales, como son una mayor soltura en las actitudes de las figuras y el esbozo de profundidad de las escenas mediante la incorporación de elementos del ambiente urbano como fondo. Un estilo genuinamente romano se observa en una obra más o menos contemporánea, el relieve conocido como de Los Vicomagistri

(mediados de siglo I, Museos Vaticanos, Roma), también de carácter conmemorativo pero elaborado, seguramente, por encargo de particulares. En él la representación de la procesión de magistrados, acompañados de animales para el sacrificio, adquiere un tono más realista, con un modelado menos sensible a los recursos clásicos. Aunque sólo intenta dar sensación de profundidad, anuncia, en cierto modo, el creciente dominio del espacio, propio de los relieves posteriores. Sin embargo, donde con mayor nitidez se reflejan los rasgos romanos es en los relieves de carácter popular, principalmente funerarios, en los que se capta con facilidad un tono mucho más realista, vivaz y desenvuelto.

Buenas muestras de este arte narrativo son los ejemplos en que se ve a una vendedora de aves (Museo Torlonia, Roma) o a unos vendedores de telas en su tienda (Galería de los Uffizi, Florencia).

Escultura romana: los retratos de la época flavia

Relieves del arco de Tito

El retrato de la etapa flavia abandona la corrección un tanto convencional de la época precedente y se inclina por la tradición romana de las representaciones realistas. Aunque este aspecto parece conducir al realismo propio del retrato tardorrepblicano, hay una diferencia notable. Mientras este último surge como algo espontáneo, el flavio es intencionado y el cromatismo y el

modelado que presenta reflejan una cultura artística distinta de la republicana. Tales características se observan en la natural sencillez que transmiten los retratos de Vespasiano (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague) y de Tito (Museos Vaticanos, Roma), de los cuales se alejan los de Domiciano, como muestra el ejemplar conservado en los Museos de los Conservadores de Roma, que tienden a adoptar un aspecto más idealizado, inspirado en el tipo de monarca helenístico.

Una novedad la constituye, en muchos retratos, la torsión lateral de la cabeza, que rompe con la frontalidad un tanto rígida de los retratos precedentes, a la par que se alarga la forma del busto, abarcando los hombros y modelando los pectorales. En el tratamiento de los peinados empiezan a prodigarse los efectos del trépano, sobre todo en los retratos femeninos que utilizan las diademas de rizos. La Cabeza de dama flavia (80-100, Museos Capitolinos, Roma) es un buen ejemplo de ello.

Relieves del arco de Tito

Entre los relieves merecen especial atención los que decoraban el arco de Tito de Roma (80-85). Se trata de dos paneles, situados a ambos lados del pasaje del arco, en los que se representaron dos momentos de la procesión triunfal organizada por Tito tras su victoria sobre Judea y la toma de Jerusalén. En uno de ellos se representa a Tito sobre el carro triunfal, precedido por un grupo de lictores y, en el otro, el botín conseguido en el templo de Jerusalén. Se advierte en estos relieves

un nuevo concepto de la interpretación visual, que incorpora la ilusión de profundidad y espacio, basada en la superposición y gradación de planos, así como en la atmósfera que circula por encima de las cabezas, cortada por las lanzas y los trofeos del botín. La leve concavidad de los paneles, cuyas figuras muestran un relieve progresivamente más alto a medida que se aproximan al centro, contribuye a reforzar la impresión de una participación más directa del espectador.

Una entonación muy distinta se advierte en los dos relieves del palacio de la Cancillería (Museos Vaticanos, Roma), de tema histórico-conmemorativo relacionado con las personalidades de Vespasiano y Domiciano. En ellos las figuras se disponen sobre un fondo neutro, sin que se manifieste interés por conseguir un efecto de profundidad espacial.

Escultura romana: relieves históricos del período de los Antoninos

La columna Trajana

La escultura en tiempos de Adriano: vuelta al clasicismo

Los relieves escultóricos de los últimos Antoninos

Al amparo de las grandes realizaciones arquitectónicas, los relieves monumentales alcanzan

ahora un desarrollo notable. De entre los relieves escultóricos de la época de Trajano se encuentran muestras procedentes del foro: la columna y el gran friso, este último incorporado después al arco de Constantino.

La columna Trajana

Estaba concebida como parte integrante del foro y representa las campañas de Trajano contra los dacios en un estilo narrativo continuo. Las escenas representadas se relacionan directamente entre sí, sin ruptura o separadas por algún elemento paisajístico, y están dominadas por las figuras humanas, mientras el paisaje, reproducido a escala reducida, parece que se contempla a vista de pájaro. El relieve es, en general, muy bajo, estando los detalles del fondo simplemente grabados.

Muy diferente en cuanto a concepción y composición es el gran friso. Realizado en estilo continuo, se representan en él, sin separación, dos escenas, una con la entrada triunfal del emperador en Roma y la otra dominada por Trajano arrollando a los bárbaros. El tono narrativo de la columna se sustituye aquí por otro más conmemorativo relacionado con la celebración de la victoria. Por otra parte, el tratamiento del relieve, mucho más alto que el de la columna, permite jugar con mayor variedad de planos.

Otro gran conjunto es el constituido por los relieves del arco erigido en Benevento para conmemorar la apertura de la vía Trajana. En ellos se ha

representado una síntesis de los acontecimientos del reinado de Trajano relacionados con Roma y con los hechos ocurridos en las provincias. A las personalidades del senado, de las provincias o de divinidades, se añaden tipos reales que proporcionan, por otra parte, un conjunto de excelentes retratos. Estos relieves reproducen, en cierto modo, el estilo histórico-alegórico del gran friso, con una técnica que, como en los relieves del arco de Tito, muestra la búsqueda de la ilusión espacial.

El arte del retrato crea igualmente obras maestras caracterizadas por un acertado equilibrio entre clasicismo y naturalismo. Buena muestra de ello son los retratos del emperador, entre los que destaca el hallado en Ostia, denominado Cabeza de Trajano (120-130, Museo de Ostia, Roma), realizado después de su muerte, y que, a pesar de presentar unos rasgos idealizados, transmite también una imagen profundamente humana.

En general, son estos rasgos de armonía y expresividad los que se perciben también en los retratos de particulares y en los funerarios realizados contemporáneamente.

La escultura en tiempos de Adriano: vuelta al clasicismo

El retorno a los ideales clásicos que experimenta el arte romano en este período, tanto en el estilo como en el contenido, se manifiesta notablemente en el arte del retrato. Así lo atestiguan los

numerosos retratos de Antinoo, el joven favorito del emperador, o los del propio Adriano, como se advierte, por ejemplo, en el busto conservado en el Museo de Ostia (Roma), realizado entre los años 117 y 118, cuya sola contemplación sugiere de inmediato modelos griegos clásicos a los que no son ajenos el tratamiento del cabello y el corte de la barba.

En el arte del retrato de esta época hay que señalar dos innovaciones: una, iconográfica, consistente en la representación de la barba poblada, rasgo que siguió siendo característico de la imagen de los emperadores durante casi un siglo hasta que, en época de los Severos, se introdujeron el cabello y la barba más cortos; la segunda, de carácter técnico, con la representación plástica del iris y de la pupila, recurso ya utilizado previamente en representaciones en bronce y en terracota, pero que en el mármol se había sustituido por la aplicación de color. En el retrato femenino se advierte que los peinados adoptan formas más simples, con raya central y diadema, apartándose sensiblemente de los modelos complicados que privaban en las épocas flavia y trajana.

El renovado interés por los ideales clásicos explica la acogida que, en esta época, tuvo en Roma la producción del taller de Afrodiasias (Caria, Asia Menor), donde se había formado una escuela de escultores, ya activa en época de Tiberio, que alcanzó su apogeo en tiempos de Adriano. Parte importante de las obras de dicha escuela, que cultivó todos los géneros escultóricos, procede de Roma. Ahora bien, el que uno de los conjuntos más

homogéneos e importantes de obras firmadas proceda de Tívoli permite pensar que muchos de estos escultores habrían trabajado en la decoración de la villa Adriana. El retrato del último período de los Antoninos se caracteriza, en líneas generales, por un paulatino alejamiento de los ideales clásicos griegos. La aplicación de nuevos recursos técnicos produce contrastes cada vez más acentuados entre las pulidas superficies, que representan la piel, y un marcado claroscuro, con el uso cada vez más intenso del trépano en el tratamiento del cabello. Estas modificaciones en el plano técnico se acompañan de transformaciones en el contenido, como el tratamiento de los ojos (que miran hacia arriba o a los lados) o los gruesos párpados superiores, rasgos que confieren a las caras una expresión de languidez.

Los relieves escultóricos de los últimos Antoninos

El resurgimiento del clasicismo afecta igualmente al relieve, como se desprende, por ejemplo, de los medallones de tema cinegético incorporados posteriormente en el arco de Constantino o de los relieves del palacio de los Conservadores, en los que se representa la Apoteosis de Sabina y un discurso público. Ambos ejemplos muestran un estilo ecléctico, sin sugerir profundidad y de tono más académico y convencional el segundo.

Importante forma de transmisión de la tradición clásica fueron los sarcófagos, cuya difusión y generalización, al amparo de la expansión creciente

del rito de inhumación, originaron una intensa producción en talleres especializados. Independientemente de que dicha producción comenzara primero en Atenas o en Roma, se hallan documentadas, junto a importaciones áticas en mármol pentélico, abundantes obras romanas, caracterizadas por una decoración en relieve que desarrolla, con técnica experta, temas inspirados en composiciones pictóricas helenísticas de tema mitológico. Buen ejemplo de ello son dos sarcófagos del Museo Laterano de Roma en los que se representan los mitos de Orestes y de los Nióbides, respectivamente, con especial predilección por composiciones densas y continuas que confieren una clara unidad a los distintos episodios reproducidos.

En esta misma orientación habría que incluir el relieve con la representación de la apoteosis de Antonino Pío y Faustina, que decoraba una de las caras del basamento de la columna de Antonino. En él se muestra a la pareja imperial elevada al cielo por un genio alado, flanqueado, en la parte inferior, por las personificaciones de Roma y del Campo de Marte. Tanto la composición como la ejecución de este relieve presentan un modelado cuidadoso y preciso. Se trata, sin embargo, de una obra correcta, pero excesivamente académica. Contrasta esto con los relieves laterales del mismo basamento, en los cuales se desarrolla el tema de la decursio o desfile de caballería, que solía celebrarse en honor del emperador en las ceremonias oficiales de su apoteosis. Las figuras, en altorrelieve, no siguen la normativa de la perspectiva clásica, pero

conforman unas representaciones originales que muestran gran vivacidad.

Una orientación muy distinta se observa en relieves de la época de Cómodo, que ilustran, según Bianchi Bandinelli, la revolución artística que tiene lugar en Roma entre los años 180 y 190. En este sentido son muy significativos los ocho relieves, integrados a posteriori en el ático del arco de Constantino, cuyas escenas narran acontecimientos del reinado de Marco Aurelio. En ellos los temas usuales del relieve histórico conmemorativo se tratan con una originalidad a la que no resulta ajeno el modelado negativo obtenido mediante el uso del trépano. Se consigue así un nuevo efecto espacial, en la línea iniciada en los relieves del arco de Tito, que se halla, en este momento, plenamente desarrollada, aunque participa todavía de una estructura de fondo helenística.

Otro ejemplo notable lo constituye la columna de Marco Aurelio, obra de los primeros años del reinado de Cómodo, en la que en un relieve continuo en espiral se representan las guerras de Marco Aurelio contra los germanos y los sármatas. Inspirada evidentemente en la columna de Trajano, revela, no obstante, una concepción artística profundamente distinta. La reducción de espirales y la mayor altura de éstas implica la adopción de figuras mayores -a menudo mal proporcionadas, con un relieve más acentuado y nítido-, en las cuales el uso del trépano crea acentuados contrastes. El elemento paisajístico, por otra parte, pierde importancia y las escenas se suceden de manera más concisa y separadas.



Columna de Trajano

La búsqueda de la expresión en la escultura del imperio romano tardío

Es en la escultura donde mejor se aprecian los cambios que definen el arte tardoantiguo. En el retrato, particular u oficial, el estilo clasicista se caracteriza, desde principios del siglo III, por la descomposición de la estructura anatómica del rostro que pone fin a la inmutable belleza clásica y da paso a la expresión deseada. El «expresionismo» que define los rostros afligidos, marcados por la angustia, afecta también a los jóvenes precozmente envejecidos. El ojo, agrandado más allá de lo natural, acentuado por la incisión de la pupila y el iris, es el rasgo más peculiar. Completan la

expresión la comisura de los labios caídos y la inclinación de la cabeza. La masa del cabello o la descuidada barba corta se labran con toques rápidos de cincel, que producen profundos surcos y orificios y rompen el anterior equilibrio del claroscuro.

El relieve de los arcos triunfales en la época de los Severos

El realismo de los retratos

En el relieve narrativo o funerario vuelven a encontrarse signos del nuevo arte. El arco de Septimio Severo (203), en Roma, reúne formas diversas: es tradicional en la forma arquitectónica y en el repertorio escultórico (victorias, genios de las estaciones y grandes ríos), pero se aparta de ellos al introducir formas nuevas de carácter popular. En el friso y en los paneles situados sobre los arcos menores se narran distintos episodios de la guerra. Las figuras, pequeñas, apiñadas, aplastadas, están tratadas como una masa. Los acontecimientos se suceden en distintos registros, indicados por líneas del terreno. Lo que cuenta es la acción y la exaltación de su protagonista, carácter que, de forma más explícita, se manifiesta en el arco homónimo de Leptis Magna (Libia).

En el arco o puerta de los Plateros (204), Septimio Severo y Julia Domna están representados asistiendo a un sacrificio. La emperatriz, en una posición de rígida frontalidad, rompe el carácter clasicista del monumento.

El arte del sarcófago en Roma se nutre de la producción propia y de las importaciones procedentes de los talleres de Ática (Grecia) y de Asia Menor (Turquía). Es propio del taller romano el predominio de la descripción simbólico-religiosa sobre la forma. Para los talleres orientales es fundamental, en cambio, la ordenación conforme a la estructura arquitectónica.

Después de los Antoninos y hasta Caracalla, hay una disposición de las figuras más pictórica, que hace libre uso del espacio, reduce su tamaño y las superpone en composiciones centralizadas y simétricas.

Como reacción de signo clasicista, en la época de Alejandro Severo (222-235) y en la década de los 230 se registra una tendencia hacia el barroquismo. El repertorio iconográfico se vale de mitos y motivos griegos y de escenas biográficas. Se impone la idea simbólica de salvación, que evoca las creencias en el más allá, de acuerdo con la ideología filosófica y religiosa. De todos los mitos el que mejor recoge el carácter de resurrección es el de Dionisos, el popular dios del vino. Le siguen, entre otros, Alceste, Endimión, Diana, Medea, Meleagro, Adonis e Hipólito. Los sarcófagos sobre la vida del difunto plasman escenas realistas, alusivas al matrimonio, la familia, la vida militar, la religión, o bien

simbólicas. Por ejemplo, la caza del león es el combate con la muerte, del que sale vencedora la figura del difunto.

El realismo de los retratos

Para la cronología de los diversos tipos y corrientes artísticas son fundamentales los retratos de los emperadores Caracalla (211-217), Heliogábalo (218-222) y Alejandro Severo (222-235). Un perfecto exponente del retrato psicológico es el que representa a Caracalla como la máscara de un tirano, en torsión forzada del cuello. La contracción de músculos, propia de un movimiento violento, expresa una personalidad nada común.

En el retrato de Alejandro Severo (222-235), aún de gusto clasicista, se consuma la tendencia a la disolución de la forma y se da paso a una corriente realista, que concentra la atención en rasgos particulares, como los ojos, las arrugas y la expresión. Son imágenes rotundas, que desprenden energía y el estado de humor del momento. Los mejores exponentes son los retratos de Maximino Tracio (235-238), Pupieno (238), Felipe el Árabe (244-249) y Decio (249-251), con el pelo cortado al rape y una barba de pocos días, acorde con el carácter viril y militar de los personajes.



Detalle del arco de Constantino



Arco de Septimio Severo

Escultura romana en época de Galieno. El auge de los sarcófagos

En los años cincuenta del siglo III surgió una reacción que provocó un retorno al clasicismo. De nuevo se intentó construir la forma y evitar su disolución. Pero la expresión es fría, melancólica, de estilo manierista, a pesar de la experta técnica que hizo un moderado uso del trépano en el cabello.

El relieve del sarcófago perdió, desde los años 240, cualquier aspecto de corporeidad y significado funcional, con figuras aplanadas de expresión simbólica. Tampoco con el neoclasicismo de Galieno (253-268) se obtuvo el sentido espacial y de volumen. Entre los suntuosos ejemplos de la serie romana destaca el sarcófago Ludovisi (Museo Nacional Romano, Roma), datable entre el 251 y el 260, que desarrolla el más amplio y espléndido tema de batalla.

El personaje central, un joven general a caballo con el brazo en alto, símbolo aparente de la realidad, no toma parte en la acción. A su alrededor se estructuran dos grupos de figuras: los bárbaros, jinetes orientales alineados por sus bonetes frigios, sucumben ante la potencia del ejército romano.

Hasta fines de siglo III, las clases más elevadas prefirieron para sus sarcófagos los temas que ensalzan el carácter espiritual y culto del hombre, de acuerdo con el ideal filosófico imbuido por Plotino. El más explícito es el de los filósofos que muestra al difunto como intelectual, con un rollo de

pergamino en la mano, a veces sentado entre los sabios y las musas, como en el sarcófago de Publio Peregrino (Museo Torlonia, Roma).

La escultura romana durante la Tetrarquía

Para entender el retrato de esta época es fundamental el estudio de dos grupos de imágenes en pórfido, que se encuentran en la Biblioteca del Vaticano y en San Marcos de Venecia, este último procedente de Constantinopla. Representan a los tetrarcas, abrazados por parejas, en claro signo de igualdad y reconocimiento de su poder. Visten traje militar y, salvo pequeñas diferencias en el tamaño y en los atributos imperiales, ambos participan de un mismo estilo y composición. Son rostros anchos y rechonchos, con pocas diferencias fisonómicas, y sólo la barba permite distinguir a los emperadores augustos de los jóvenes. Los cuerpos son desproporcionados, rompiéndose los principios de la forma clásica y dando un paso atrás.

Los diferentes hallazgos demuestran que los monumentos de los tetrarcas debieron ser bastante numerosos. Por otra parte, existe la hipótesis de que fueron producidos en Egipto, lugar de procedencia del pórfido rojo, y desde allí enviados como propaganda oficial. De los mismos talleres serían los sarcófagos constantinianos en pórfido de Santa Helena y de Constantina.

En el arco de Galerio (297-305, Salónica, Grecia) vuelven a encontrarse reproducidas en relieve las imágenes de los tetrarcas. Los césares, en pie, presentan las provincias conquistadas a los

augustos, sentados en el trono. A su alrededor, en cornisas vegetales nada clásicas, numerosas figuras, de proporciones diversas, interpretan motivos iconográficos tradicionales y escenas de campaña.

La escultura romana en la época de los últimos emperadores

El arco de Constantino estaba situado al final de la vía Triunfal y es el monumento más importante de esta época. En su estructura, sigue los cánones de la arquitectura clásica y fue decorado a costa de los relieves de otros monumentos anteriores, en buena parte antoninos. A lo largo de un estrecho friso, las escenas narran la batalla de Puente Milvio (Verona), un cortejo, un discurso imperial, oratio, y una distribución al pueblo, liberalitas.

Las figuras se superponen y escalonan en doble fila, atendiendo su mayor o menor tamaño al orden de importancia del personaje representado. El emperador, sentado en el centro, supera en altura a las restantes figuras. Adopta una posición frontal de absoluta inmovilidad, según el tipo de divina majestad, expresado aquí de forma popular.

Se trata de un concepto de origen oriental que tuvo gran trascendencia en el arte de esta época y en las siguientes. Las proporciones naturalistas se sustituyeron por el simbolismo jerárquico, principio que se aplicó luego en las composiciones religiosas medievales.

Si los relieves del arco son una referencia imprescindible para conocer la iconografía de

Constantino, en igual medida lo son las estatuas de la plaza del Capitolio y las del pórtico de la basílica de San Juan de Letrán.

El retrato registra, así mismo, diversas tendencias. Al principio, la cabeza se concibe al modo tetrárquico como un bloque, con los rasgos de la cara como elementos decorativos, el cabello corto y la barba punteada. Luego la cabeza tiende a la esfera, retoma el sentido de la plasticidad y excluye la barba. En torno al 320 el estilo es ya claramente clasicista, con una decidida orientación hacia el arte augustal. Tras la fundación de Constantinopla, la corriente clasicista se refuerza. Las cabezas colosales del palacio de los Conservadores en Roma, una en mármol y otra en bronce, son un buen reflejo de este tipo de retrato. Los rasgos de la cara no muestran ninguna diferenciación orgánica. Los ojos abiertos tienen las pupilas dilatadas e incisivas. Son de un expresionismo sobrehumano, que posteriormente se agudizó, tal como refleja la colosal estatua de Barletta atribuida a Valentiniano I, hasta llegar a los rostros bizantinos. Se consigue una construcción abstracta de tradición clasicista, capaz de expresar la exaltación del poder terrenal y la divina majestad del emperador.

No obstante, en época de Juliano (360-363) y de Teodosio (379-395) se produjeron rostros más delicados y alargados. Este clasicismo «bello» se refleja muy bien en el relieve de los sarcófagos paleocristianos.

Arte romano: mosaico y pintura mural de la época republicana y de la época de Augusto

Los cuatro estilos pictóricos de Pompeya **El mosaico augustal**

La escultura y, muy especialmente, la arquitectura son las manifestaciones artísticas en las que, en época tardorrepublicana, se afirmó con mayor fuerza el espíritu genuinamente romano, pero en otras manifestaciones, como el mosaico y la pintura mural, éste tardó más en afianzarse.

El mosaico, cuyos orígenes en Occidente deben buscarse en la Magna Grecia, empezó a difundirse en el mundo romano en el siglo II a.C., siendo el conjunto mejor conocido, para la primera época, el proporcionado por la ciudad de Pompeya. A fines del siglo II y comienzos del siglo I a.C., se generalizó el uso de pavimentos en opus signinum (mortero mezclado con trozos de cerámica) decorados con teselas (cubos de forma más o menos regular, de 5 a 15 mm de arista, de materiales diversos) o con crustae (fragmentos de mármol, regulares o irregulares, de mayores dimensiones). Esta técnica abunda en Pompeya y en Roma y su empleo se prolongó hasta el siglo I. Contemporáneamente se realizaron en Italia pavimentos en opus tessellatum (sólo teselas), generalmente bicromos con cenefas muy simples rodeando un campo monocromo. En algunos casos, puede admitir un panel central constituido por un emblema en opus vermiculatum,

técnica singular con la que se relacionan los pocos nombres de mosaístas de la época, todos griegos, y que consiste en ejecutar, sobre un soporte transportable, paneles realizados con minúsculas teselas de piedras de colores. Se trata de una modalidad característica de las últimas décadas de la República y de la cual hay buenos ejemplos en Pompeya, como el Mosaico de Alejandro, procedente de la casa del Fauno (siglo I a.C., Museo Arqueológico Nacional, Nápoles).

Los cuatro estilos pictóricos de Pompeya

Al margen de las «pinturas triunfales», de las cuales hay restos en Roma ya en el siglo III a.C., se asiste a un notable desarrollo de la pintura mural de tradición helenística. Como en otros aspectos, Pompeya constituye la principal fuente de información para este período, durante el cual se produjeron dos de los cuatro estilos que se han diferenciado en el conjunto pompeyano. El primer estilo se fecha a comienzos del siglo II a.C. y se caracteriza, tal como muestran los de la casa Samnita de Herculano, por presentar una división tripartita del muro, con un zócalo en la parte inferior, imitación de grandes losas de mármol en la parte media y, en la parte superior, una cornisa, un friso y otra cornisa.

Del segundo estilo, llamado «arquitectónico», que nació en Roma hacia el 90 a.C., se dispone de una excelente muestra en los de la casa de los Grifos. Este nuevo estilo comportó cambios notables, pues se creó sensación de profundidad con la

incorporación de columnas y arquitrabes y, en época posterior, la imitación del mármol cedió paso a escenas con figuras o paisajes, como se aprecia en la villa de los Misterios de Pompeya (mediados del siglo I a.C.). Cabe citar, también en relación al mismo, la villa de P. Fabio Sinistor de Boscoreale (segunda mitad del siglo I a.C.), caracterizada por la presencia de grandes paneles con vistas sobre varios planos, representados en perspectiva.

En la pintura, el segundo estilo había seguido evolucionando en época de Augusto. Partiendo de elementos inspirados en la arquitectura real, se había enriquecido con ornamentos, como pequeños cuadros con figuras, al tiempo que las representaciones arquitectónicas empezaban a ser irreales. Éstas son las características de algunos conjuntos romanos, como los de la casa de Livia en el Palatino y los de la Farnesina. De esta última proceden, además, bellos relieves en estuco, de tendencias clásicas, que decoraban las bóvedas.

Los dos ejemplos citados son el antecedente del tercer estilo, surgido en Roma en época de Augusto y caracterizado por una decoración articulada de paneles yuxtapuestos, de colores lisos, separados por representaciones de candelabros en sustitución de las columnas. Generalmente el panel central de cada pared presenta un cuadro más pequeño, en el que se representa un paisaje o una escena mitológica.

Tras el terremoto del año 62, las casas reconstruidas en Pompeya se decoraron según el cuarto estilo. En él las perspectivas arquitectónicas,

a la manera del segundo estilo, reaparecen junto a paneles lisos, pervivencia del tercero, en los que grandes pinturas centrales cuelgan, aparentemente, de las paredes.

En Pompeya, que tiene su mejor conjunto conservado en la casa de los Vetii, son frecuentes los cuadros murales, algunos de los cuales incluyen representación del marco. El espacio central suele reservarse para grandes composiciones mitológicas, de tema griego, aunque no faltan pinturas más pequeñas con temas inspirados en el repertorio helenístico.

En Roma abundan, en cambio, las pequeñas escenas, así como las representaciones de figuras humanas y de animales, reales o fantásticos, distribuidos sobre dilatados fondos blancos.

El mosaico augustal

El mosaico se caracteriza, en época de Augusto, por la creciente utilización de la decoración geométrica en blanco y negro. En la casa de Livia, en el Palatino, esta decoración bicroma desarrolla complejos diseños geométricos, modalidad que parece generalizarse a lo largo del siglo I. Los diseños, cada vez más complejos, incorporaron numerosos motivos, entre los cuales no faltan discretas representaciones figuradas, siempre en blanco y negro, integradas en la trama geométrica, como ilustra, por ejemplo, la casa del Poeta Trágico de Pompeya. Excepción hecha de los pavimentos policromos en opus sectile (composiciones realizadas con placas de mármol recortadas de

distintos colores), parece que, durante el siglo I, el mosaico policromo se reservaba para las paredes, como ilustra, por ejemplo, el cuadro con la representación de Aquiles en Skyros (siglo I, casa de Apolo, Pompeya), realizado en opus vermiculatum. Estas características se mantuvieron sin cambios notables en la época flavia, como muestra la información proporcionada por Pompeya y Herculano y, también, por Roma.



Escena inicial del friso de los misterios dionisiacos en la villa de los Misterios de Pompeya

El mosaico y la pintura en Roma en el período del imperio temprano y medio

La actividad de los centros asiáticos

En el arte de los mosaicos persiste, durante el siglo II, la tradición del mosaico en blanco y negro que desarrolla, junto a motivos geométricos ya conocidos, el denominado «estilo florido» y el gusto por las representaciones figuradas que, en algunos casos, se extienden por toda la superficie de los pavimentos. Así mismo, se observa la creciente incorporación del color hasta desembocar en las composiciones policromas del siglo III.

El uso de mosaicos implicó la pérdida de importancia de la pintura, cuyo repertorio tendió a simplificarse, como parece desprenderse de la información proporcionada por los hallazgos de la ciudad de Ostia, que colman parcialmente el vacío dejado por la desaparición de Pompeya y Herculano. Se trata, en general, de revestimientos pintados al servicio de una clase media que gusta de la técnica del temple, más rápida de ejecución y más económica que la del fresco.

Las composiciones se inspiran en el segundo, tercero y cuarto estilos, con creciente pérdida de

interés por la representación de motivos arquitectónicos. Relativamente frecuentes son los paneles enmarcados, conteniendo una o dos figuras o con representaciones de escenas mitológicas.

Mención aparte merecen los retratos de particulares de esta época, que se han conservado en El Fayum (Egipto) y que se inscriben dentro de la tradición pictórica helenística. Realizados sobre madera o, a veces, sobre tela, seguramente en vida del difunto, son obras individuales que tal vez se conservaban en la casa antes de ser colocadas sobre la momia.

La actividad de los centros asiáticos

Hay que recordar finalmente que, a lo largo del siglo II, y sobre todo en época de los Antoninos, los centros artísticos asiáticos se manifiestan especialmente activos, fieles, en cierto modo, a la herencia helenística, como lo atestiguan, por ejemplo, los mosaicos de Antioquía y de Apamea o las grandes realizaciones arquitectónicas de Palmira; los teatros, como el de Aspendos; las puertas monumentales, como la del mercado de Mileto, o los grandiosos complejos de extraordinaria riqueza planimétrica y decorativa, cuya muestra más notable es, sin lugar a dudas, el santuario de Baalbek (Siria), dedicado a Júpiter Heliopolitano, que es el ejemplo más claro y completo de lo que se ha denominado arquitectura «barroca».



Retrato de mujer procedente de El Fayum (Egipto)

El mosaico y la pintura en Roma en el período imperial tardío

Los frescos de la ciudad de Ostia

La pintura en la tetrarquía

La pintura y los mosaicos constantinianos

Los mosaicos tardorromanos

A la par de las grandes construcciones arquitectónicas en las provincias occidentales, surgió un original arte del mosaico en los centros de la Byzacena y de la Zeugitania, cuyos ejemplos se

conservan en el Museo del Bardo (Túnez). A partir del modelo itálico se define un estilo florido, policromo y muy sutil, de composiciones geométricas tratadas en sentido vegetal. En los bordes, paneles y medallones prevalecen los motivos florales y las guirnaldas de laurel.

Los elementos figurados se presentan en el interior de compartimentos ornamentales, geométricos y florales, o bien repartidos por toda la superficie. Se reproducen diversas figuras mitológicas, en especial Venus, Neptuno y Dionisos, acompañadas de sus correspondientes cortejos. Otros temas más populares evocan, de modo realista o alegórico, la naturaleza o las actividades cotidianas. Entre otros, hay cuadros campestres de las estaciones, de la caza, de género, de pesca o acuáticos. Igualmente, se evoca la cultura con los espectáculos o las musas como protagonistas. Se crea así un repertorio que se prodigó a lo largo de los siglos III y IV.

Mientras que en Italia prevaleció el mosaico bicromo hasta pleno siglo III, en Grecia y Próximo Oriente, en cambio, la policromía definió la herencia helenística y la identidad clasicista hasta fines del siglo IV.

En Oriente sobresale de forma notoria la producción de Antioquía (actual Turquía), que llega hasta el fin de la Antigüedad.

En las provincias occidentales, el mosaico evoluciona a partir del legado itálico hacia tendencias propias, asumiendo progresivamente la policromía. En las Galias, por ejemplo, hay un estilo

definido por estructuras geométricas. En ellas domina el cuadriculado de bandas, cubierto de motivos geométricos variados o medallones circulares en color.

A veces, elementos foráneos alteraron el carácter local y se produjeron obras tan singulares como el famoso Mosaico cósmico de Mérida (Badajoz, España), de filiación oriental, formado por un tapiz de fondo azul vítreo sobre el que desfila un cúmulo de personificaciones celestes, terrestres, fluviales y oceánicas, identificadas mediante inscripciones latinas.

Los frescos de la ciudad de Ostia

Si se exceptúa la de las catacumbas, la pintura romana de los siglos III y IV es poco conocida, seguramente porque los restos son escasos y mal conservados. Por ello cobran singular importancia los frescos de la ciudad de Ostia, que permiten seguir las vicisitudes de la pintura italiana desde Adriano hasta Teodosio. A fines del siglo II la pintura se caracteriza por su estilo abstracto y lineal, en rojo y verde, que recuerda la ficción ilusionista de las arquitecturas de la pintura pompeyana en la estructura de la pared. Hasta el segundo cuarto del siglo III, se trazan esquemas tripartitos lineales, que constan de un edículo central y dos alas o aperturas en los lados. Derivan del último desarrollo del segundo estilo pompeyano.

Sobre fondo blanco, dentro de las líneas de encuadre, se pintan, con pincelada rápida y ancha,

pequeños motivos y figuras con policromía contrastada sólo por las manchas de color y sombra para los rasgos de la cara. Es una pintura antiplástica, etérea, que anula el volumen y los particularismos para concentrar su fuerza en la imagen simbólica que transmite. Fue utilizada por igual en la decoración de casas y de catacumbas cristianas. Además de las habitaciones de Ostia, se conserva, en una casa bajo la basílica de San Sebastián en Roma, uno de los ejemplos más elegantes, datado en el primer tercio del siglo III. Los testimonios de las catacumbas, en Domitila, San Calixto o Pretextato, se produjeron a partir de estas fechas.

La pintura en la tetrarquía

A fines del siglo III y principios del IV, los murales figurados a amplia escala incluyen la composición mitológica. Uno de los mejor conocidos, un tema marino con la posible figura de Venus, adornaba el ninfeo o fuente de una casa situada bajo los cimientos de la iglesia de San Juan y San Pablo de Roma.

Un amplio número de murales pintados del siglo IV representan escenas ceremoniales y documentales. Destaca la pintura monumental que decoraba la sala del culto imperial de Luxor (Tebas, Egipto) del año 305. En ella, largos cortejos de soldados rinden homenaje a los tetrarcas. La composición, centrada por los emperadores en disposición frontal, es hierática y establece una escala jerárquica mediante

el tamaño de las figuras augustas, que son casi dobles que las de los soldados.

Los retratos pintados de El Fayum (Egipto), ya mencionados, que habían seguido hasta el siglo III los cánones de la técnica y el color helenísticos, se decantan por un gusto lineal y abstracto que anuncia el arte de los iconos.

La pintura y los mosaicos constantinianos

El documento más importante conservado del palacio imperial de Tréveris son los frescos de un techo de casetones. Bustos de poetas y de filósofos, junto a figuras femeninas nimbadas, se alternan con otras aladas que portan coronas de flores. En la interpretación se ha apuntado su carácter de exaltación y de felicidad. Así mismo se ha identificado la figura central con Máxima Fausta, esposa de Constantino. En todo caso, los motivos parecen testimoniar un simbolismo imperial. Es una pintura áulica, comparable a la tradición del relieve histórico, que aquí alcanza las máximas cotas de clasicismo por la sabia graduación tonal en contraste sobre el fondo azul.

A través de esta pintura se vislumbra la actividad artística (glíptica, orfebrería, platería, vidrio y marfil) que generó la construcción y decoración de los palacios y que halló eco entre la aristocracia. A partir del siglo IV, en los ambientes de cierta suntuosidad se decoran las paredes con mármoles recortados de ricos colores, opus sectile. De los diversos testimonios conservados, cabe señalar el

de la basílica civil de Junio Basso, en Roma, y el de Porta Marina, en Ostia. En el primero se han conservado escenas de combates de animales y de circo, así como el mito de Hylas entre las ninfas. En el segundo se imita una pared y se reproduce un bello friso vegetal con pájaros y otros animales.

Los mosaicos tardorromanos

Los mejores testimonios del arte y de la decoración de esta época son los mosaicos de pavimento. De nuevo son los talleres norteafricanos los que más se distinguen por el grueso y la vitalidad de su producción. Otro tanto cabe decir de la Siria romana. Por otra parte, en el resto de las provincias hay tendencias propias, que ya no están sujetas a la «influencia obligada» africana. Tal es el caso de las Galias (Aquitania) y de Hispania (valle del Duero o Mérida). El repertorio de temas y motivos es universal y sólo su selección, combinación y tratamiento formal permiten diferenciar una obra o taller local.

Determinados temas del tradicional repertorio de carácter esotérico y oscuro se tratan con total libertad y alcanzan gran popularidad. La Máscara de Océanos, por ejemplo, se transforma en figura divina. Otro tanto sucede con el triunfo de Venus Marina, que pasa de Nereida a Venus y que es objeto de un tratamiento solemne.

Pero es sobre todo el mito de Dionisos el que ocupa una posición única en el mosaico norteafricano del siglo II al siglo IV. La divinidad puede encontrarse

sola o rodeada de sus atributos, como vides o cántaros de vino. Sobre temas mitológicos, como Aquiles en Skyros, Orfeo o el rapto de Hylas, se imponen con fuerza en este período otros motivos más populares, como los espectáculos en el circo y en el anfiteatro o los de la caza. Se difunden de manera notoria por toda el área mediterránea (villa de Pedrosa, Palencia, España; villa constantiniana de Antioquía, Museo del Louvre, París). Decoran pavimentos, pero también las paredes (Museo Nacional de Arte Romano, Mérida) de las suntuosas casas de ciudad y sobre todo de las villae. En estas últimas los domini (dueños) se representan vestidos al uso de la época protagonizando una acción de innegable simbolismo. Otros ejemplos de mosaicos hispanos son: el de Ampurias (Gerona), que representa el tema del sacrificio de Ifigenia; el de Zaragoza, que reproduce a Orfeo amansando las fieras; o los temas marinos de la villa romana de La Vega de Toledo.

Es de cita obligada la villa de Piazza Armerina (Sicilia), que ha restituido el más amplio, rico y complejo conjunto de mosaicos tardorromanos que se conservan. Realizados por talleres africanos entre los años veinte y treinta del siglo IV, destaca entre ellos el de la Gran Cacería, que ilustra la captura en los confines del Imperio de fieras destinadas a los juegos en el anfiteatro. El estilo combina detalles naturalistas y fantásticos, mientras que el espacio se configura en registros y líneas de fondo que, a modo de paisaje, integran los episodios.

El arte paleocristiano

Con el advenimiento del cristianismo se produce en la historia de Roma una profunda transformación que preludia el comienzo de la Edad Media. Desde los primeros tiempos, los seguidores de Jesús de Nazaret, en el siglo I, y las primitivas iglesias cristianas se organizaron en comunidades en las principales ciudades del Imperio. Hasta principios del siglo IV, la religión cristiana estaba en conflicto con la del estado romano, al negarse sus seguidores a rendir culto a los dioses olímpicos y al emperador. Por este motivo, los cristianos de los primeros siglos formaron una iglesia clandestina, sobre todo a partir de los edictos de persecución, que cobraron especial virulencia durante la tetrarquía y, en particular, durante el principado de Diocleciano (284-305). En esta época, la figura de los mártires seguidores de Cristo, sacrificados por negarse a rendir culto a los dioses paganos, determinó de forma extraordinaria el devenir del culto cristiano posterior.

Constantino (306-337) firmó en el año 313 el edicto de Tolerancia -también conocido como edicto de Milán- que le consagró como protector del cristianismo. Con la dinastía constantiniana se inicia un período fundamental en el desarrollo y expansión de esta religión, conocido como «Paz de la Iglesia».

Pero lo que realmente determinó la decisiva expansión del cristianismo en el mundo romano fueron los decretos del emperador Teodosio (379-395), por los que el cristianismo se convirtió en la religión oficial del estado romano (380). A partir de ese momento puede hablarse del Imperio Romano Cristiano, impulsor de las expresiones artísticas cristianas con un peculiar distintivo de romanidad.

La arquitectura paleocristiana

La arquitectura constantiniana en Tierra Santa

Edificios constantinianos en Roma

La perduración de las formas arquitectónicas paleocristianas

Con la Paz de la Iglesia en el año 313 comienza una época en la que se construyen numerosos edificios dedicados al culto cristiano, muchos de ellos bajo el patrocinio imperial, coincidiendo con la cristianización del Imperio Romano. Con anterioridad a estas fechas, se desconoce cuáles eran los lugares utilizados por los cristianos para el culto. Los evangelios y los Hechos de los Apóstoles señalan que se reunían en los «lugares altos» de las casas privadas. Al parecer, en Roma existían este tipo de lugares privados, denominados tituli. Los especialistas han convenido en denominar domus ecclesiae al hallazgo en Doura Europos (Siria) de lo que podría considerarse como la iglesia más antigua, decorada con pinturas murales, que se han fechado hacia el año 230.

La edificación monumental de iglesias comienza con las fundaciones imperiales de Constantino en Tierra Santa, Roma y Constantinopla. La basílica y el edificio de planta centralizada son las dos tipologías

arquitectónicas que se consolidan en este momento y que perdurarán en la arquitectura cristiana.

La arquitectura constantiniana en Tierra Santa

La familia imperial constantiniana quiso dignificar el escenario de la pasión y muerte de Jesús en Jerusalén. La leyenda cuenta que fue santa Elena quien descubrió las reliquias de la Vera Cruz en la gruta del Gólgota. Constantino contrató los mejores arquitectos para llevar a cabo una majestuosa construcción que hiciera honor a la relevancia que dichos escenarios tenían para los cristianos. Con este patrocinio se erigió el complejo del Santo Sepulcro, importantísimo centro de peregrinaje a partir de aquel momento. Consistía en una rotonda levantada sobre la tumba, la Anástasis, comunicada mediante un patio porticado con una gran aula compuesta por cinco naves.

Otra gran construcción patrocinada por la familia imperial fue la iglesia de la Natividad en Belén (h. 333), destinada a conmemorar el lugar del nacimiento de Jesús. Concebida también como un gran centro de peregrinaje, esta iglesia contemplaba, en su parte oriental, un magnífico octógono, al cual se añadían un aula con cinco naves y, en su lado occidental, un patio porticado.

Edificios constantinianos en Roma

La dinastía constantiniana favoreció también un gran programa constructivo con el fin de magnificar las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo, así como la de otros mártires en Roma. El primer templo

construido fue el de San Juan de Letrán (312-319), al que se añadió un baptisterio, que fue posteriormente reedificado. No obstante, la obra más importante fue la construcción de San Pedro del Vaticano, erigida sobre la tumba del apóstol, en una antigua necrópolis, entre los años 320 y 340. En ella se consiguió fijar, de la manera más brillante, el tipo de planta basilical. Consistía en una enorme aula de cinco naves, unida a la cabecera mediante un transepto; el altar se situaba exactamente sobre la tumba de san Pedro. Sólo el ábside estaba abovedado, mientras que las restantes dependencias estaban cubiertas con una techumbre plana de madera. Este enorme conjunto se regía por el principio de subordinación y orientación de todas sus partes hacia el ábside, que constituye el núcleo principal del culto. Para la construcción de mausoleos y baptisterios se adoptaron como modelos los más variados tipos de edificaciones paganas centralizadas, como rotondas, construcciones octogonales o plantas en forma de cruz griega. Sin embargo, son nuevos unos edificios centrales que disponen en torno a un anillo interior de columnas una galería circular o poligonal, como en el mausoleo de Santa Constanza de Roma, construido bajo la protección de Constanza, hija de Constantino, entre el año 338 y el 350. Es éste un edificio circular, rodeado por un pórtico y precedido por un patio rectangular. El espacio interior está dividido en dos ámbitos concéntricos con doce parejas de columnas de capiteles compuestos. La bóveda está recubierta por un mosaico con la representación de la vendimia. En la pared opuesta a la entrada se hallaba el sarcófago de pórfito de

Constanza (320-340), que en la actualidad se conserva en los Museos Vaticanos de Roma.

Hispania cuenta con uno de esos magníficos mausoleos en Centcelles (Constantí, Tarragona), relacionado con la arquitectura imperial constantiniana. Schlunk y Hauschild defienden que puede tratarse de la tumba de Constante, hijo de Constantino, asesinado en Elna.

Otros edificios cristianos de esta época o algo más tardíos son, por ejemplo, San Pablo Extramuros, construido con el propósito de magnificar la tumba de san Pablo en el cementerio de la vía Ostiense y terminado hacia el año 440. De igual modo, la iglesia de San Lorenzo y la de San Pedro y San Marcelino son iglesias cementeriales, edificadas con la intención de albergar los restos venerados de dichos santos y mártires. Son posteriores las basílicas romanas de Santa María la Mayor (352-366), Santa Sabina (422-432) y San Clemente, todas ellas organizadas según el esquema de una planta longitudinal.

Cabe destacar así mismo algunas construcciones constantinianas en Constantinopla, donde el emperador hizo edificar la iglesia de los Santos Apóstoles y su propio mausoleo. Otra iniciativa de arquitectura imperial es la que se desarrolla en Milán a instancias de Teodosio y del obispo san Ambrosio en la segunda mitad del siglo IV. Entre las iglesias que se construyeron se encuentran la de San Lorenzo (355-372) y la basílica Martyrium o de San Ambrosio, primera muestra del tipo de arquitectura octogonal para los baptisterios.

La perduración de las formas arquitectónicas paleocristianas

Tanto las fórmulas arquitectónicas como la disposición de los espacios litúrgicos perduraron largo tiempo a pesar de la desaparición del Imperio Romano.

Ravena se convirtió en capital del Imperio Romano de Occidente en tiempos de Honorio; posteriormente, fue la capital del reinado ostrogodo de Teodorico, para convertirse, finalmente, en el siglo VI, en centro del exarcado bizantino del emperador Justiniano. Todo esto explica el gran número de monumentos importantes que allí se conservan. Entre sus edificios paleocristianos, de planta central, destaca el mausoleo de Gala Placidia (402-425), construido al final del nártex de la iglesia de Santa Cruz con el fin de albergar los sarcófagos del emperador Honorio, de Gala Placidia y de su esposo. La sencillez exterior del monumento contrasta con la riqueza decorativa de su interior a base de bellos mosaicos parietales de fondo azul oscuro.

La planta centralizada se mantiene en el baptisterio de los Ortodoxos, del primer cuarto del siglo V, copiado, a fines de dicho siglo, en otro edificio de esas características conocido como baptisterio de los Arrianos. Ambos conjuntos tienen una impresionante decoración de mosaicos, realizada en torno al año 450, que continúa la tradición iniciada en el mausoleo de Gala Placidia.

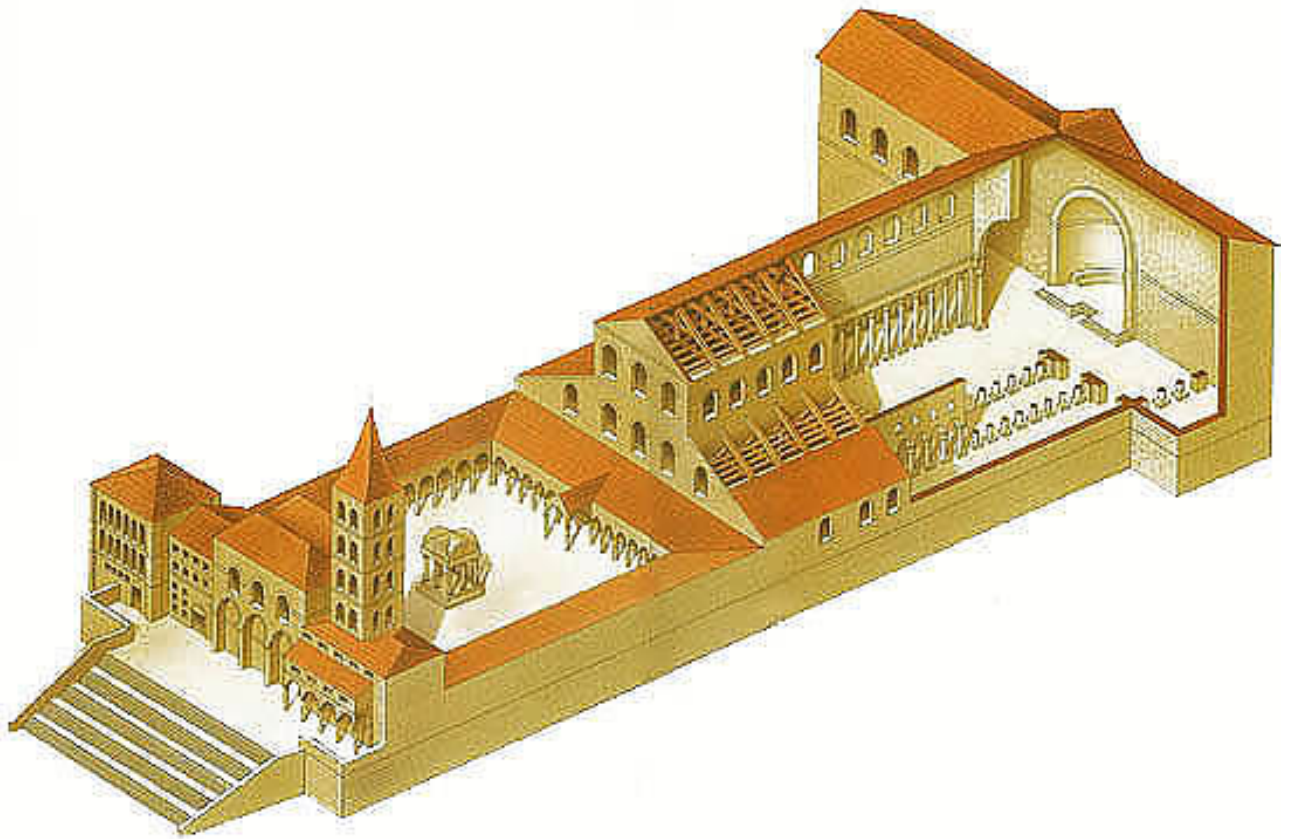
Las dos basílicas, San Apolinar el Nuevo y San Apolinar in Classe, construidas entre los siglos V y VI, enlazan con el período bizantino y serán estudiadas, por tanto, en el volumen dedicado a Bizancio.

En Hispania y en el Norte de África hay iglesias que presentan ábsides contrapuestos, como la iglesia de Casa Herrera (Badajoz, España) o la de Bellator (Sbeitla, Tunicia). En estas mismas zonas geográficas existen iglesias con cabecera tripartita y un contracoro, como la iglesia de Candidus (Haïdra, Tunicia) o la de El Bovalar (Serós, España).

En Siria y Palestina se construyeron iglesias con cabecera tripartita, aunque, a diferencia de las áreas geográficas anteriores, se reservan una o dos de las cámaras que flanquean el ábside como lugares para depositar las reliquias de los mártires. En Madaba (Jordania) se conocen más de veinticinco iglesias, de las que cabe destacar la de San Jorge o del Mapa, llamada así porque contiene un mapa de Tierra Santa que data del siglo VI, uno de los más antiguos documentos cartográficos de la humanidad.

En el Imperio Oriental fueron construidos también grandes centros de peregrinaje sobre lugares de culto martirial. En Siria destaca el santuario de Qalat Simán, dedicado a san Simeón el Estilita, que se erigió en el siglo V alrededor de la columna desde la que el santo predicaba. El espacio principal de este santuario fue concebido como un gran octógono, en cuyo centro se situó dicha columna, mientras los pies de cuatro edificios basilicales

comunicaban con el lugar venerado. Además de esta fastuosa edificación, el complejo contemplaba un majestuoso baptisterio al que se accedía por una enorme avenida porticada. En Egipto hay que señalar otro gran centro de estas características, el santuario de San Menas, lugar muy frecuentado por los peregrinos occidentales, a juzgar por el hallazgo de ampullae, botellas que contenían agua de San Menas. La más famosa de ellas es la ampulla que se conserva en la catedral de Monza (Italia).



Dibujo de la reconstrucción del conjunto paleocristiano de San Pedro del Vaticano

La escultura paleocristiana

Los talleres de Roma

Principales sarcófagos

Los talleres del mediodía de las Galias, Cartago y Tarragona

Escultura arquitectónica

La mayor parte de la escultura paleocristiana tiene un carácter funerario y se desarrolla a través de los sarcófagos.

La variedad decorativa y la disposición de los temas fue muy semejante en los sarcófagos cristianos y en los paganos. Un relieve central y otros dos en los extremos, separados por acanaladuras onduladas o estrigilos fue el esquema adoptado por los escultores en la representación de temas cristianos. En ocasiones, mantuvieron ciertos temas paganos que cristianizaron, como la representación de las estaciones o los vientos en los extremos de la caja, como símbolos de la eternidad alcanzada por el difunto. O también otros temas de la antigua iconografía funeraria romana, como las escenas de caza o bucólicas, que simbolizaban la caza de almas por Cristo y el Buen Pastor. La imago clipeata o representación del difunto en un medallón fue también un préstamo de la imaginería pagana funeraria del momento.

La escultura de los sarcófagos plantea también serios problemas de datación, ya que son pocos los que han conservado una inscripción fechada. Pero la verdadera cuestión que impide precisar su datación es que, al tratarse de piezas singulares, hechas por lo general de mármol, fueron muchas veces reutilizadas.

Los talleres de Roma

Durante el siglo IV, Roma fue el centro productor por excelencia de sarcófagos cristianos. La realización de este tipo de obras fue tan ingente que no sólo cubrió las necesidades de la capital y de toda Italia, sino que se exportaba una parte de la producción a otras provincias del Imperio. En las representaciones escultóricas de Cristo en los sarcófagos -estudiadas por F. Gerke y que ayudan a datar las obras-, se localiza en esta época el tipo de «Cristo filósofo», llamado así por su similitud con las representaciones de los filósofos paganos. Se trata de un Cristo pedagogo, con barba, ataviado con el palium, el cabello despeinado y una expresión estática y nerviosa.

Principales sarcófagos

Los temas más habituales en estos sarcófagos son la orante y el Buen Pastor, así como escenas bucólicas. Los sarcófagos elaborados en Roma en los primeros años que siguieron a la Paz de la Iglesia o época protoconstantiniana (311-320) se caracterizan por presentar una decoración muy prolija. Cristo está representado imberbe, joven, con el cabello rizado hasta la nuca, las orejas

descubiertas y la pupila del ojo sin horadar a trépano; lleva sandalias y vara taumaturga. Corresponde al «Cristo heroico» de la clasificación de Gerke. Los temas reproducidos son escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento como Noé, los tres hebreos en el horno, el bautismo de Jesús, la multiplicación de los panes y los peces, las bodas de Caná, la curación del ciego, la hemorroísa y las primeras escenas de Pedro. Magnífico ejemplo de esta época es el conjunto de sarcófagos empotrados en los muros de la iglesia de San Félix de Girona. Se dividen en dos grupos: por una parte, los decorados con un friso corrido en el que se suceden las escenas del Nuevo Testamento, representando en cada una de ellas a Cristo; por otra, los que plasman una decoración compuesta por dos o tres escenas combinadas con franjas de estrigilos que dan una gran sensación de movimiento.

En época constantiniana (321-335) los talleres de Roma empiezan a elaborar sarcófagos de doble registro, adoptándose los fondos arquitectónicos que separan las escenas mediante columnas. El cabello y los ojos de las figuras no están horadados al trépano. La representación de Cristo corresponde a la de un joven de edad indeterminada que lleva una vara taumaturga en su mano. Es el «Cristo de las estaciones» de Gerke. Los temas más frecuentes son los ciclos relacionados con Cristo y los milagros. Las cinco escenas que componen el sarcófago del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba datan de esta época.

Los relieves de los sarcófagos romanos de época tardoconstantiniana (336-360) se caracterizan por

el tratamiento mucho más realista de las figuras, en el que las caras se suavizan por el pulimento del mármol, por lo que se le denomina estilo blando. Como en el período precedente, se esculpen sarcófagos con doble registro. Cristo es representado como un niño peinado con melena por encima de los hombros, cubriéndole la nuca, la frente y las orejas, y con la pupila del ojo horadada. Se trata del «Cristo puer» o del también llamado «Cristo victorioso», en la clasificación de Gerke. Los temas más frecuentes en esta época son los de la Pasión, nunca representados de forma cruenta (la entrada en Jerusalén, Cristo ante Pilatos, el prendimiento de Pedro, su negación, etc.). Entre los sarcófagos más importantes de este momento se encuentran el de Adelfia de Siracusa (Italia), el llamado Dogmático (Museo de Letrán, Roma) y el de los Dos Hermanos (Museos Vaticanos, Roma), ambos fechados hacia el año 350. La tendencia hacia el clasicismo culmina con una obra maestra, el sarcófago de Junio Basso (359, Grutas Vaticanas, Roma), que consta de diez escenas con dos o tres personajes cada una.

El último tercio del siglo IV, la época teodosiana (361-400), presenta un cambio importante en la decoración de los sarcófagos esculpidos. El repertorio de los temas varía, elaborándose una sinopsis simbólica del triunfo de la Pasión. Son muy frecuentes las representaciones del apostolado en actitud de aclamar el triunfo de Cristo, así como la escena de la tradición de la ley, la traditio legis, que evoca la entrega de la ley a Moisés, pero tomando por protagonistas a Cristo y los apóstoles. Son

comunes en el relieve los fondos decorados con puertas de ciudad. La plástica en la figura de Cristo corresponde al «Cristo en majestad», según Gerke, que se caracteriza por la estilización, la barba tallada a trépano y la mirada serena. Ésta es la iconografía de Cristo que más se representó en el arte bizantino y durante la Edad Media.

Merecen una mención especial, en esta época, los sarcófagos de Bethesda, llamados así porque tienen como tema central el milagro de la curación del paralítico de la piscina probática, así como la entrada en Jerusalén y la curación de los ciegos y de la hemorroísa. Existe un magnífico ejemplo de este tipo de sarcófagos utilizado como piedra en una de las fachadas de la catedral de Tarragona.

Los talleres del mediodía de las Galias, Cartago y Tarragona

A inicios del siglo V, Roma deja de fabricar sarcófagos y se interrumpe, por tanto, el circuito de sus exportaciones. Paralelamente, en las diferentes provincias del Imperio empiezan a florecer talleres, cuya creación relacionan los especialistas con el hundimiento de la producción en Roma. En Provenza y Aquitania surgen también talleres, aunque se desconoce su número y volumen de obras. Cabe resaltar la colección existente en el Museo Lapidario de Arlés y otras en Marsella y Toulouse. Cartago y Tarragona inician una producción muy semejante, que ha llevado incluso a cuestionar si podría tratarse de un único taller o si, en el taller tarraconense, trabajaban artesanos

africanos. Son característicos de ambas producciones los relieves interrumpidos por estrigilos, como el del sarcófago de los Apóstoles y el de Leocadio, ambos conservados en el Museo de la Necrópolis (Tarragona).

Escultura arquitectónica

Por lo que se refiere a la decoración escultórica de las iglesias, se conoce un tipo de escultura vinculada al mobiliario litúrgico de las iglesias.

En primer lugar, hay que considerar las mesas de altar que, en época paleocristiana, presentan formas variadas y pueden estar sustentadas por uno, cuatro o cinco pies.

Por otra parte, existen las llamadas placas de cancel, que sirven para delimitar los espacios reservados al clero y restringir el acceso de los fieles a los lugares más sagrados del templo.

Durante el período paleocristiano, dichas placas de cancel se decoraban de forma sencilla, con temas geométricos o florales que incluían algunos símbolos cristianos, como cruces, crismones o también cráteras con uvas, en alusión directa al sacramento de la Eucaristía. Grecia es una de las provincias en la que se ha hallado más mobiliario de este tipo.



Sarcófago paleocristiano (Museo del Louvre, París)

La pintura cristiana de las catacumbas

Primer estilo de criptogramas

Segundo estilo o estilo narrativo

Las catacumbas son cementerios subterráneos situados alrededor de las ciudades. Las más conocidas son las de Roma, aunque también las hay en el Norte de África y en Nápoles. En estos vastos

cementerios existían zonas para el enterramiento de los cristianos, porque, contrariamente a las consideraciones tradicionales, no eran de uso exclusivo de los cristianos. Otro tópico romántico ha llevado a considerar las catacumbas como espacios de culto y de refugio de los cristianos durante las persecuciones. Contrariamente a esta creencia, estos cementerios subterráneos no fueron nunca escenarios del culto cristiano ni lugar de refugio. En todo caso, el único culto que allí se desarrollaba era el dedicado a los difuntos, que tenía sus orígenes en la tradición pagana y que desembocó en el culto a los mártires, las víctimas de las persecuciones.

Sin duda, uno de los aspectos que han consagrado el estudio de las catacumbas en la historia del arte es su decoración pictórica, que marcó el inicio de la iconografía cristiana. En los diversos cubicula y galerías de las catacumbas se localizan algunas de las más antiguas pinturas del arte paleocristiano, consideradas anteriores a la Paz de la Iglesia, aunque existen serias dudas sobre su exacta datación. El problema radica en que estos cementerios romanos fueron reutilizados hasta fechas muy tardías y remodelados continuamente en su trazado y decoración. Uno de los recursos más estimados en la actualidad para datar las pinturas es la fecha de construcción de la iglesia bajo la que se encuentran las catacumbas. Los ejemplos más antiguos de pintura cristiana se conservan en las catacumbas romanas de Domitila y Priscila, pertenecientes al siglo II.

Primer estilo de criptogramas

Se considera como primer estilo de las pinturas de las catacumbas un tipo de decoración pictórica sobre fondo blanco cremoso, cuya superficie se organiza mediante trazos finos, rojos y verdes. Los techos abovedados, generalmente cuadrangulares, se utilizaron para colocar un motivo central inscrito en el cuadrado. Los pintores de estos espacios no hicieron más que aplicar la fórmula habitual en los monumentos paganos análogos y contemporáneos, tomando incluso prestadas ciertas personificaciones paganas, como la de las estaciones o los vientos, propias del repertorio de los mausoleos antiguos.

En estas primeras obras no predominan los temas cristianos. Una de las figuras más frecuentes, la orante, muy bien conservada en uno de los cubículos de la catacumba de Priscila en Roma, que representa el alma del difunto en oración, puede encontrarse aislada o bien combinada con distintos temas cristianos. Otra imagen frecuente es la del Buen Pastor. Un claro ejemplo de esta representación se encuentra en la catacumba romana de Domitila. Pero los temas más corrientes en esta primera época son las alusiones a los sacramentos mediante símbolos crípticos extraídos de las Escrituras. Así, Adán y Eva recuerdan el pecado original; el bautismo de Cristo, el sacramento del Bautismo; la adoración de los Magos, la fundación de la Iglesia; la multiplicación de los panes y los peces, la Eucaristía, etcétera. Suele datarse esta primera etapa en la época preconstantiniana.

Segundo estilo o estilo narrativo

Con el triunfo del cristianismo, el mensaje iconográfico se vuelve más explícito. A partir de la época constantiniana, la pintura de las catacumbas incorpora escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento en ciclos narrativos. Los temas más representados son el ciclo de Jonás, los tres hebreos en el horno de Babilonia, Daniel salvado del foso de los leones, el Arca de Noé o Moisés haciendo brotar agua de la fuente de Marah. Respecto a la temática neotestamentaria, se representan escenas de la vida de Jesús, sobre todo los ciclos de Cristo taumaturgo (las bodas de Caná, la curación del ciego, la hemorroísa, la curación del paralítico en Bethsaida o la multiplicación de los panes y los peces). Resulta ajena a esta época la imaginería cruenta relacionada con la Pasión de Cristo. En la pintura de las catacumbas apenas hay temas alusivos a la Pasión, que, por el contrario, sí se localiza en los sarcófagos, excepción hecha de imágenes evocadoras, como la negación de Pedro o su prendimiento.

A partir de las tradiciones romano-orientales, en las provincias del este se desarrolla un lenguaje expresivo nuevo. Exponente de ello es el arte copto de Egipto, que se caracteriza por sus rígidas composiciones y sobrio dibujo. El descubrimiento de frescos y de tejidos coptos confirma que los monjes egipcios tenían un mundo particular de imágenes en el que se fundía la tradición local con los nuevos preceptos cristianos.

Los mosaicos de las iglesias paleocristianas

Las laudas sepulcrales de mosaico

Muchas iglesias de época paleocristiana presentaban mosaicos que servían de pavimento. Generalmente, sus motivos decorativos eran geométricos, florales o trezados similares a los que decoraban el suelo de los edificios profanos. De lo contrario, los temas del Antiguo y Nuevo Testamento raramente se colocaban como pavimento y solían ser concebidos como mosaicos parietales.

Han podido individualizarse varios talleres de mosaicos paleocristianos. Entre los más representativos destacan los de Sabrata (Libia), que decoran la mayoría de iglesias africanas y que datan del siglo VI.

En Hispania apenas hay iglesias con pavimento de mosaico, excepto las de las islas Baleares, cuyos talleres se emparentan con los africanos y los del Adriático. Quizás la iglesia más excepcional por su mosaico sea la de Santa Maria del Camí (Manacor, España), hoy desaparecida, que disponía de un magnífico mosaico con representaciones de la historia de José y Adán y Eva expulsados del Paraíso.

Prueba de la ambivalencia de los temas de mosaicos profanos es la iglesia de villa Fortunatus (Fraga, España), erigida reaprovechando elementos de la villa romana. Dichas estancias ya se hallaban pavimentadas con mosaicos, que se convirtieron en el suelo de la nueva basílica.

Otros talleres de producción extraordinaria son los del Adriático. Su máximo exponente es la basílica de

Aquileya, cuyo santuario está decorado con escenas marinas.

Sin embargo, dos de los talleres de mosaicos más ricos y conocidos en el arte cristiano son el de Ravena (Italia) y el de Madaba (Jordania), de cronología muy tardía, siglo VIII. Grandes complejos cristianos, como el Memorial de Moisés, presentan un pavimento con mosaicos muy rico, con temas de plena tradición paleocristiana, como cacerías, motivos florales, trenzados y geométricos. También cabe destacar la excepcionalidad de la decoración de la iglesia de San Esteban, del complejo conocido como iglesia del obispo Sergio, en Um er-Rasas -la antigua Kastron Mefaa-, datada entre los años 756 y 785. Lo más singular de su decoración es la representación de ciudades -probablemente las que formaban parte del territorio diocesano de Madaba- en los intercolumnios, destacando, de una forma sintética, las iglesias de cada una de ellas. Los temas plenamente cristianos se reservaban para la decoración parietal de los edificios, mencionándose al respecto la importancia del mausoleo de Centcelles (Constantí, España). Su construcción, datada en el año 350 y emplazada sobre el recinto termal de una villa romana, presenta una planta central con una cripta donde probablemente se hallaría el sarcófago.

La celebridad de este excepcional monumento estriba en la decoración de su cúpula, con mosaicos en varios registros. El inferior presenta temas profanos, de cacería, y los dos superiores temas eminentemente cristianos. La mayoría de las iglesias que presentan decoración parietal de

mosaicos se consideran ya de época bizantina, aunque hay que tener en cuenta que su origen se remonta a la Antigüedad tardía. Éste es el caso de los mosaicos del arco triunfal de la iglesia de Santa María la Mayor, en Roma.

Las laudas sepulcrales de mosaico

Una de las manifestaciones artísticas más representativas del primitivo cristianismo son las laudas sepulcrales de mosaicos, epitafios de fieles situados sobre el pavimento del propio edificio de culto o bien en algún mausoleo. La característica principal de estas laudas de mosaico es su estructura. En el centro se halla la inscripción o epitafio. A ambos lados de la inscripción se representan motivos simbólicos relacionados con el culto cristiano, generalmente un crismón y una cántara, o bien motivos geométricos y florales. La lauda suele estar delimitada por una cenefa de trenzas o motivos ovales.

En Hispania hay una importantísima necrópolis en Tarragona, junto a la basílica que albergaba los restos de los mártires Fructuoso, Augurio y Eulogio, conocida como la necrópolis del río Francolí. En ella se han hallado varias laudas sepulcrales de categoría artística encomiable, como el epitafio de Optimus, que representa al difunto togado, con un volumen en su mano izquierda, y recuerda su situación en un entorno sagrado mediante la fórmula *in sede quiescis* (en un lugar tranquilo).

Otra lauda muy famosa de dicha necrópolis es la que representa al Buen Pastor enmarcado por una

cenefa de trenzas. En las Baleares se conoce otro ejemplo, el epitafio de Baleria en la iglesia de Son Peretó, en Mallorca.

En las islas del Mediterráneo central existen edificios de culto que han conservado algunos ejemplos de laudas, como en Salemi (Sicilia), cuyas inscripciones están en griego, y en Porto Torres (Cerdeña). Otro gran taller de laudas sepulcrales se localiza en el Adriático, en torno a Grado, Aquileya y Salona. En Grado hay que destacar el epitafio del judío convertido, Petrus, en la iglesia de Santa Eufemia.

En Aquileya se han documentado algunas laudas y en Salona, en la iglesia de Kapljuc, se ha hallado diversos epitafios realizados sobre mosaico.

Sin embargo, los talleres con mayor producción son, sin duda, los africanos, datables desde mediados del siglo IV al VI. Los grupos importantes conocidos se encuentran vinculados a las iglesias. Los más famosos son los de Tabarka, Tebessa y Uppenna, en Tunicia, y Kelibia, Setif y Tipasa, en Argelia

Historia Del Arte
(séptima parte)

Las migraciones bárbaras y la crisis del mundo antiguo. Las manifestaciones artísticas

Consideraciones sobre el arte de las invasiones

El estilo animalístico I

El estilo policromo

La sociedad y la cultura de la Antigüedad tardía fueron modificadas profundamente por los grandes movimientos migratorios de diferentes pueblos, en su mayoría de origen germánico, pero también asiático, que cruzaron Europa de este a oeste.

El final del Imperio Romano estuvo marcado por la presencia en sus territorios de diversos pueblos nómadas que los romanos denominaron «bárbaros», es decir, «extranjeros». La consolidación de su presencia en las estructuras administrativas y militares romanas supuso, en cierto modo, lo que se ha dado en denominar la «barbarización» del Imperio Romano. Las manifestaciones artísticas de estos pueblos (ostrogodos, longobardos, francos, sajones, visigodos, burgundios, etc.), que preconizaron el paso de lo abstracto a lo concreto, puede rastrearse gracias a los objetos y adornos personales que transportaban y heredaban de generación en generación.

Por otra parte, el estudio del escaso arte monumental permite concretar la evolución y los núcleos en los que se establecieron.

Consideraciones sobre el arte de las invasiones

En primer lugar, cabe señalar que el arte de la época de las migraciones se caracteriza por ser particularmente prolífico en la fabricación de objetos de adorno personal. No por ello se debe desdeñar el trabajo de la madera, la decoración de las sepulturas, la iluminación de manuscritos, las esculturas o la escasa actividad constructiva. Si bien estas producciones tienen carácter propio, diferente de las obras romanas clásicas, todas ellas reflejan el proceso de aculturación al que estuvieron sometidos estos pueblos. En segundo lugar, se debe destacar que no se trata de un período de ruptura o decadencia, sino de una época de continuidad con innegables innovaciones y una evolución propia determinada por cada pueblo. Es evidente que no son iguales las producciones anglosajonas, que las visigodas, las ostrogodas o las francas y longobardas. Sin embargo, todas ellas responden a una cierta homogeneidad innovadora, que perfila las características de las producciones de los siglos posteriores.

El estilo animalístico I

El mar Negro, conocido en la Antigüedad como Pontus Euxinus, fue el punto geográfico aglutinador de diversos pueblos, procedentes del norte de Europa o de Asia, y el lugar donde se forjaron las técnicas e ideas básicas del arte de la época de las migraciones. Pero no debe pensarse que fuera éste el único polo de atracción, aunque se le considere el punto neurálgico, sino que debe tenerse en cuenta también toda la geografía germánica, es decir, toda el área donde durante la Edad del Bronce se desarrolló el arte celta, que marcó profundamente a

estos pueblos bárbaros. De forma paulatina, éstos se instalaron, como federados o no, en los territorios que entonces pertenecían al Imperio Romano y que luego se convertirían en las tierras de sus propios reinos.

Al parecer fue en el norte de Europa, es decir en la Germania septentrional, donde se forjó el original estilo que los historiadores del arte denominan animalístico I. La fuente de inspiración de este estilo debe buscarse, básicamente, en el arte provincial romano, donde se mezclaban la deformación y la estilización de animales fantásticos con motivos geométricos. Este estilo fue aplicado tanto a los objetos de carácter personal, fabricados en oro o bronce, como a las pocas obras escultóricas que se conservan. Su área de expansión no fue más allá de los países nórdicos, aunque causó un fuerte impacto en las artes del metal europeas e incluso llegó a ejercer cierta influencia en la escultura arquitectónica. La principal característica de la zona nórdica y pónica es la figuración esquemática, claramente diferenciable de las producciones occidentales de estilo policromo.

El estilo policromo

Los ostrogodos y los visigodos produjeron esencialmente objetos de adorno personal policromos y decorados con mosaicos de celdillas, técnica que habitualmente se define como cloisonné. El origen del estilo policromo debe buscarse en las producciones artesanales de los hunos, pueblo de origen asiático turco-mogol. Sus armas y objetos de adorno personal tenían una

decoración geométrica realizada con incrustaciones y cabujones de piedras duras. Los ejemplos más conocidos, fechados en la primera mitad del siglo V, son los tesoros de Kertsch, en la península de Crimea, Petrossa (Buzau) y Apahida (Cluj), ambos en Rumania, y, por último, el gran conjunto de Szeged Nagyszéksós, hallado en Hungría. Los vándalos, los ostrogodos y los visigodos desarrollaron este estilo y lo difundieron por los territorios occidentales que ocuparon.

Las obras artísticas ostrogodas

La actividad constructiva de Teodorico **La orfebrería y los adornos personales**

Los ostrogodos, pueblo godo, mandados por Teodorico, se establecieron definitivamente en Italia a fines del siglo V tras un largo recorrido desde las costas bálticas hasta el mar Negro. Teodorico, llamado el Grande (454-526), había sido enviado por el emperador Zenón para someter al usurpador Odoacro.

La actividad constructiva de Teodorico

Los edificios que se levantaron en Ravena, capital del reino ostrogodo, siguieron las pautas constructivas del Imperio Romano y, por tanto, la evolución lógica de lo que fueron la gran

arquitectura y la iconografía imperiales. Al norte de la ciudad, en el barrio godo de Ravena, se levantó un centro de culto, la Anástasis Gothorum, y un baptisterio, llamado de los Arrianos, de planta octogonal. En ese período también se construyeron de nueva planta la iglesia de San Apolinar el Nuevo (h. 490) y un palacio (493-526), donde debieron residir la familia real y la corte, además del mausoleo de Teodorico, uno de los edificios más sobresalientes de la Ravena ostrogoda.

Fue levantado a principios del siglo VI en el centro del cementerio ostrogodo, es decir, en un lugar privilegiado. Siempre se ha dicho que este tipo de edificio responde, posiblemente, al recuerdo romántico de una tienda de campaña, de un campamento bárbaro o de un túmulo funerario, construido con megalitos verticales. No obstante, es evidente que refleja también, de forma indirecta, el prototipo de la arquitectura funeraria imperial romana, que recurría siempre a los edificios de planta circular.

La orfebrería y los adornos personales

Gracias a las excavaciones arqueológicas, en la actualidad se conoce mejor el arte de los ostrogodos, pues, básicamente en el norte de Italia, se han descubierto diversos objetos fechados en su mayoría en la primera mitad del siglo VI. Entre ellos abundan las fíbulas y los broches de cinturón, producidos básicamente en metales nobles, como el oro y la plata, pero también en bronce, en el estilo policromo que habían adquirido a su paso por el mar Negro y el Danubio. La técnica más

característica es la de las piezas profundamente talladas produciendo un efecto de claroscuro y la de los mosaicos de celdillas o cloisonné. Claro ejemplo de esta última son los objetos hallados en una tumba femenina en Domagnano (República de San Marino), que muestran la calidad de los talleres ostrogodos, en este caso áulicos. El conjunto se compone de adornos personales pertenecientes a una dama de alta clase social. Destaca una pareja de fíbulas aquiliformes para sujetar el manto sobre los hombros (h. 500, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg). Es quizás en los tesoros de Desana, conservados en el Museo Municipal de Arte Antiguo de Turín y en el de Reggio Emilia, donde el proceso de aculturación romana de los ostrogodos es más patente. En ellos se vislumbran diversas influencias que anuncian la llegada del arte bizantino.



Pareja de fíbulas visigóticas en forma de águila
(Museo Arqueológico Nacional, Madrid)

Arquitectura y escultura longobardas

Conjunción de estilos

Obras escultóricas y arquitectónicas

Los longobardos formaban parte del grupo germánico septentrional. Se establecieron durante un tiempo en el valle del Elba, pasando posteriormente al Danubio y a Panonia, donde fueron admitidos como federados. Se instalaron en el año 568 en Italia bajo el mando del rey Alboino, pero, a causa de la presencia bizantina, el proceso de aculturación y de ocupación fue largo. Sin embargo, a fines del siglo VI conquistaron el valle del Po, donde finalmente se instalaron. A partir de ese momento y hasta el año 774, los artesanos y artistas desarrollaron un arte propio que se extendió por toda la Península, arraigando con fuerza a partir del año 571 en las tierras del ducado de Benevento (Campania).

Conjunción de estilos

Los longobardos, al igual que los anglosajones, conjugaron la utilización del estilo animalístico y el estilo policromo, tanto de origen pónico como bizantino. Uno de los cementerios que ha proporcionado mayor variedad de objetos situados cronológicamente entre los siglos VI y VII es el de

Castel Trosino (Ascoli Piceno), sin que deba olvidarse la necrópolis de Nocera Umbra (Foligno), cuyos restos se conservan en el Museo de Arte Antiguo de Roma. Así, por ejemplo, cabe citar que una de las mejores producciones, hallada en el interior de una tumba de una princesa alamana de Donauwörth (Ulm, Baviera), es la fíbula en plata y mosaico de celdillas de Wittislingen (siglo VII, Prahistorische Staatssammlung, Munich), cuyo artista, Wigerig, la firmó por el reverso. En lo que concierne al estilo animalístico, los artesanos longobardos crearon una variante que los investigadores han denominado estilo animalístico II, cuya principal característica es la profusión de entrelazos. Excelente muestra de este estilo son las cruces pectorales en lámina de oro, que en muchos casos debían ir cosidas a la indumentaria.

Sin embargo, y a pesar de la importancia de los objetos hallados en las necrópolis, uno de los tesoros que más información ha proporcionado acerca del horizonte cultural y artístico del mundo longobardo es el conservado en la catedral de Monza (Lombardía), ciudad que pertenecía al ducado de Spoleto y que fue capital del reino longobardo. Estos objetos fueron regalados por el papa Gregorio Magno a la reina Teodolinda en el año 603, acompañados de una carta de apoyo. Los objetos de este tesoro son casi todos de oro, con perlas y gemas engastadas, y fueron donados por Teodolinda a la catedral de San Juan, fundada por ella. Entre ellos cabe destacar la cubierta de dos hojas del evangelario con soporte de madera, varias coronas, las cruces votivas de Adaloaldo y

Agilulfo, un relicario llamado de San Juan Bautista con incrustación de piedras preciosas y filigrana, además de un disco de plata dorada en el que se hallan representados una gallina y siete polluelos.

Cabe recordar que Teodolinda estuvo casada con el rey Agilulfo (590-616), del que existe una representación entronizada, de tipo imperial, sobre una lastra de bronce (h. 600, Museo del Bargello, Florencia), hallada en la localidad toscana de Val di Nievole.

Obras escultóricas y arquitectónicas

El pueblo longobardo realizó algunas obras escultóricas procedentes en su mayoría del norte de Italia, como el altar del duque Ratchis hallado en Cividale del Friuli. Esta obra, fechada entre los años 739 y 744, fue donada por Ratchis (702-760), duque del Friul y rey de los longobardos, entre los años 744-749. Se trata de un altar cuadrangular con las cuatro caras decoradas. En una de ellas está representado Cristo en majestad; en otra, la visitación de María; dos cruces trabajadas ocupan la superficie de una tercera y en la cuarta se representa la adoración de los Magos. Es en los rostros almendrifformes y en la frontalidad de esta escena donde se detecta la gran influencia oriental.

La misma frontalidad se repite en las esculturas de bulto redondo en estuco policromo que forman parte de la iglesia de Santa Maria in Valle, llamada «el templete», de Cividale del Friuli, ciudad que fue capital del primer ducado longobardo de Italia, bajo

Alboino en el año 568, y que después pasó a ser un ducado franco. Dicha construcción fue levantada al parecer hacia el año 762, es decir, en las postrimerías del gobierno longobardo de Italia. Las enigmáticas y grandes figuras de la iglesia señalan la vuelta a una cierta tradición clásica que anuncia el posterior renacimiento carolingio. También se debe señalar la perfección escultórica, tradicional e innovadora, del baptisterio de Calixto, edificado en la misma ciudad y que lleva el nombre del obispo que ordenó su construcción hacia el año 730. Por último, hay que detenerse en uno de los pocos casos que se conocen de decoración pictórica. Los frescos, hallados en Santa Sofía de Benevento, son la muestra, prácticamente única, de una decoración que parecía desconocida en esa época.

Los anglosajones y sus creaciones artísticas

Los anglosajones, originarios del este de Europa, no formaban parte del grupo germánico oriental, sino del septentrional, como los longobardos. Tras diversas incursiones por mar, los anglos, sajones, jutos y frisonos conquistaron las islas Británicas, siendo su instalación en estos territorios definitiva a partir del siglo VI. Una de las características de las producciones artísticas anglosajonas es que combinan el estilo policromo, de la técnica del mosaico de celdillas, y la decoración sobre pequeñas planchas, propia del estilo animalístico. Uno de los mejores ejemplos de este tipo de arte lo proporciona el tesoro de Sutton Hoo (h. 650, Museo Británico, Londres). En 1939 fue hallada en dicha localidad la tumba de un príncipe sajón, concebida

como una barca para viajar a la otra vida, aunque el cadáver no se encontraba en el interior. Entre los diferentes objetos del tesoro mortuario sobresale una bolsita de oro, con superficie de mosaico de celdillas y planchas animalísticas, con una escena que puede ser interpretada como Daniel en el foso de los leones. También resaltan, entre los materiales de este tesoro, un gran plato de plata con el sello de Anastasio I (491-518) y algunas monedas merovingias acuñadas entre los años 650 y 670.

En Irlanda arraigó con fuerza el cristianismo y se construyeron monasterios -el de Clonmacnoise es uno de los más destacados- de los que sólo se conservan las torres cilíndricas de piedra. En escultura, destacan las cruces, también de piedra, como la de Ruthwell y la de Bewcastle, talladas con temas religiosos. Tuvo gran desarrollo la miniatura, que alcanzó un elevado nivel artístico. Ello se refleja en obras como el Libro de Durrow (siglo VII, Trinity College, Dublín), el Evangelionario de Lindisfarne (siglo VIII, Museo Británico, Londres) o el Libro de Kells (h. 800, Trinity College, Dublín).



Página miniada del Libro de Kells, de los siglos VII-VIII (Trinity College, Dublín)

La producción artística de los francos

Aspectos iconográficos y estilísticos

El renacimiento del siglo VII

Los francos, pueblo germánico compuesto por varias etnias, ocuparon los territorios de la desembocadura del Rin y de la actual Colonia hasta que, entre los años 430 y 450, penetraron en la Galia. De este pueblo nacieron las dinastías de los merovingios y de los carolingios. Las manifestaciones artísticas de los francos o merovingios son abundantes, pero se ciñen a objetos personales hallados en las

sepulturas y a la escultura, a menudo también funeraria.

Aspectos iconográficos y estilísticos

Uno de los descubrimientos más importantes del período es el de la tumba del rey franco Childerico I (436-481), hallada en la ciudad belga de Tournai, la capital de su reino. Los objetos contenidos en el interior de la tumba, conservados en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París, atestiguan la calidad productiva y las influencias que de los ambientes artísticos circundantes, siendo muy probable que algunas de las piezas de estilo policromo hubieran sido realizadas en talleres hunos.

Los temas iconográficos utilizados, entrelazos, serpientes de dos cabezas, esquematizaciones vegetales, motivos geométricos, rostros humanos frontales, grifos y animales fantásticos, se utilizaron tanto en los objetos de adorno personal como en la escultura. También podrían citarse las placas con la figura de Cristo en el cancel de la iglesia de Saint-Pierre aux Nonnains de Metz, las lajas de Narbona, la placa de tierra cocida de Grésin (Museo Nacional de Antigüedades de Saint-Germain, París) e incluso, en el área de los francos de Austrasia, la magnífica estela funeraria de Niederdollendorf (Rheinisches Landesmuseum, Bonn), en la que está representado un soldado empuñando una espada y rodeado de una serpiente de dos cabezas.

Con respecto a las artes suntuarias se deben mencionar el cáliz y la patena de oro de Gourdon (siglo VI, Biblioteca Nacional de París), realizados con una técnica refinada que combina la filigrana, la ensambladura de piedras y las incrustaciones. Del siglo VII es el cofre de reliquias de Teuderico (Tesoro de San Mauricio de Agaune, Suiza), también de extraordinaria calidad.

El renacimiento del siglo VII

Los edificios conservados de esta época se caracterizan por la pureza de sus volúmenes y por su pequeño tamaño. Se construyeron numerosos baptisterios, entre los que destaca el de Saint-Jean de Poitiers, del siglo VII, que consta de planta rectangular y tres ábsides, con bellísimos capiteles en mármol. También se conoce la existencia de basílicas, como la de Saint-Pierre de Vienne y criptas como las de Saint-Laurence de Grenoble y las de Jouarre (Meaux). En estas últimas, la amplísima serie de sarcófagos merovingios -tumbas de Agilberto y de la abadesa Teodequilda, admirablemente conservadas, y que se fechan entre fines del siglo VII y principios del VIII- permiten observar que su decoración se limitaba siempre a los repertorios geométricos, incluidas las cruces de diversos tipos y, en algunos casos, las esquematizaciones de árboles que simbolizan el árbol de la vida. Uno de los mejores ejemplos de este repertorio de modelos escultóricos es el hipogeo de las Dunas, en la ciudad francesa de Poitou, que ha sido fechado en el siglo VII. Tiene

numerosas inscripciones pintadas o grabadas, y una de ellas cita a Mellebaude como su fundador.

Los vikingos y el arte escandinavo

El arte de los vikingos es la manifestación de un pueblo rudo y aventurero. Desarrollaron un tipo de arte acorde con su propio mundo mitológico presidido por Odín, el dios cabalgador. De su arquitectura, fabricada en madera, apenas se conserva nada. Sí se sabe que cuando morían, al menos los principales miembros del pueblo, eran sepultados en barcos de madera, como el que se conserva en el Museo de las Antigüedades de la Universidad de Oslo, de la reina Asa, hallado en Oseberg (Noruega) y datado en el año 850.

La decoración es muy estilizada y se distinguen varios estilos en la ornamentación vikinga. El que se denomina estilo de Vendel, del siglo VII, se caracteriza por los entrelazados constituidos por finos tallos, que en realidad son estrechos cuerpos de animales cuyas cabezas asoman en la terminación.

También se han conservado lápidas o laudas sepulcrales talladas con un suave relieve. En ellas se ve a Odín cabalgando y a los vikingos navegando en barcos, aunque hay lápidas cuya representación es tan estilizada que no se puede descifrar el tema.

Una de las estelas más importantes es la de Tängelgarda (siglo VIII, Nationalmuseum, Estocolmo), en la que se representa la muerte del héroe en combate.

El arte de los visigodos

La incierta configuración del arte de los visigodos

Las corrientes artísticas en las artes menores Creaciones arquitectónicas y escultóricas

El pueblo godo, procedente de los territorios bañados por el mar del Norte, formó un grupo coherente hasta el siglo IV, momento en que se dividió en ostrogodos y visigodos.

Ambos grupos, instalados en la Gothia, en la costa norte y oeste del mar Negro, franquearon las fronteras del Imperio Romano en busca de nuevos territorios.

Los primeros se establecieron en la península Itálica. Los visigodos, en cambio, tras un largo peregrinaje por la cuenca mediterránea, se instalaron en el sur de la Galia, en las provincias romanas de la Aquitania y de la Narbonense, y establecieron su capital en Toulouse.

La incierta configuración del arte de los visigodos

Durante el siglo V, período de ocupación, las creaciones artísticas que los visigodos dejaron en

estas regiones son escasas y es difícil discernir cuáles son las producciones de origen romano y cuáles las de los talleres que acompañaban a los recién llegados. Un caso paradigmático de este problema es el de los sarcófagos que se fabricaban por aquel entonces en Aquitania. Los talleres que los producían eran de carácter local, pero definen una cierta evolución con respecto a las producciones de épocas anteriores. Se incluyen en los repertorios iconográficos nuevos motivos, basados en la ornamentación vegetal esquematizada y la geométrica. Arquitectónicamente, existió en Toulouse, la capital del reino establecida por Wialia en el año 419, una renovación constructiva de la cual existen pocos datos, a excepción de la iglesia de planta central de La Dorada.

Las corrientes artísticas en las artes menores

La presencia de los visigodos en Hispania se ha demostrado gracias a la excavación de grandes cementerios aislados en el centro de la meseta castellana que sólo fueron utilizados durante el siglo VI. En las sepulturas, sobre todo femeninas, se han hallado innumerables broches de cinturón y fíbulas, que han permitido comprobar la maestría de los talleres locales. En ellos se utilizaba básicamente el estilo policromo de mosaico de celdillas y el trabajo del bronce. Los visigodos, durante el siglo VI y al menos hasta el año 589, fecha de la conversión del rey Recaredo al cristianismo, convivieron pacíficamente con el pueblo hispanorromano. De modo paulatino y, sobre todo, gracias a la

conversión, la fusión entre romanos y visigodos fue creciendo de manera notable.

Los mejores ejemplos de la plasmación definitiva de este arte en el siglo VII son los tesoros de Guarrazar (Toledo), cuyas piezas se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y el de Torredonjimeno (Martos, Jaén), conservado en el Museo Arqueológico de Barcelona. Se trata de dos tesoros que presentan una alta calidad técnica y que proceden probablemente de los talleres áulicos. El tesoro de Guarrazar se compone de varias coronas votivas, cruces colgantes y una cruz procesional, objetos, todos ellos, que recurren a la utilización del oro y al engaste de gemas y perlas. Diversas inscripciones y letras colgantes permiten situar el conjunto en los reinados de Suintila (621-631) y de Recesvinto (649-672), aunque las fuentes literarias permiten asegurar que la práctica de ofrecer coronas votivas era un hecho común, al menos desde Recaredo.

Creaciones arquitectónicas y escultóricas

En el siglo VII los arquitectos visigodos construyeron diversas iglesias en la meseta castellana, cuyo punto neurálgico fue Toledo, capital del reino. Todas presentan la misma característica constructiva de utilizar un aparejo de grandes bloques de piedra, bien escuadrados y asentados en seco. Un elemento que se mantiene constante en la arquitectura visigoda es el empleo del arco de herradura. Algunas construcciones, como San Juan de Baños de Cerrato en Palencia (661), fueron

dedicadas a los monarcas, en este caso a Recesvinto. Otras, de gran belleza plástica, en las que se ensayan fórmulas arquitectónicas, son las de Santa María de Quintanilla de las Viñas en Burgos (fines del siglo VII) y San Pedro de la Nave en Zamora (segunda mitad del siglo VII). En ambos edificios se advierte una importante compartimentación del espacio en tres naves, que responde a necesidades litúrgicas. La ornamentación escultórica es sumamente rica. En Quintanilla de las Viñas, la cabecera de la iglesia presenta, exteriormente, varios registros ornamentales superpuestos y continuos, decorados con motivos vegetales y animales. El origen de este tipo de motivos se localiza en diversos focos artísticos de la geografía peninsular occidental, esencialmente en Mérida y en Lisboa, donde los escultores crearon un estilo propio. En el caso específico de la iglesia de Quintanilla de las Viñas, la rica ornamentación, exterior e interior, ilustra un programa iconográfico cerrado. Lo mismo ocurre con la decoración escultórica de la iglesia zamorana de San Pedro de la Nave, donde, gracias al análisis del trabajo de la piedra y al estudio de la propia producción escultórica, se han podido detectar dos artesanos o bien dos talleres diferentes. Ello permite suponer, a su vez, que existieron restauraciones posteriores.

Hay diversos registros que recorren interiormente los muros de la iglesia, compuestos, exclusivamente, por motivos geométricos, como cruces inscritas en círculos, florones, rosetas y estrellas. Por otra parte, las basas y los capiteles de

las columnas del cimborrio presentan una iconografía diferente, que incluye motivos animales y escenas figuradas. Así, por ejemplo, la escena de Daniel en el foso de los leones y la del sacrificio de Isaac muestran la complejidad del programa iconográfico que establecieron los artistas en este conjunto.

Otras construcciones arquitectónicas importantes del mundo visigodo son San Fructuoso de Montelios en Braga (Portugal), edificio concebido como mausoleo del propio santo y en el que se aprecian claros influjos mediterráneos, procedentes sobre todo de Ravena. En esta actividad constructiva destacan también las iglesias portuguesas de San Pedro de Balsemao y de San Gíao de Nazaré; y, en Orense, Santa Comba de Bande.



Corona votiva del rey Recesvinto (Museo Arqueológico Nacional, Madrid)



Iglesia de San Juan de Baños (Palencia, España)

Relaciones e influencias de las culturas bizantina e islámica

El estudio del arte bizantino e islámico ofrece la posibilidad de acercarse a dos de las culturas más significativas, ricas y complejas que se desarrollan en la confluencia de Asia, Europa y África. Su amplia extensión geográfica y temporal contribuye a conferirles una singular importancia, tanto por su valor intrínseco como por su proyección e influencia en otros ámbitos culturales. Bizancio y el Islam fueron durante largo tiempo dos mundos con los que limitaba Europa. Esta situación física e histórica, particularmente durante la Edad Media, los convirtió en la frontera cultural y artística de Occidente. De

ahí que sus creaciones y aportaciones puedan ser apreciadas, desde la perspectiva europea, tanto por su valor dentro de su propio contexto y desarrollo, como en relación a sus aportaciones a la cultura occidental.

El paralelismo y las conexiones entre Bizancio y el Islam nacen de su proximidad geográfica y de la cercanía de sus comienzos históricos, separados solamente por un siglo. Así mismo, coinciden en lo que puede considerarse el origen de su inmenso bagaje cultural, al ser los principales y directos herederos de las tradiciones clásicas grecorromanas y del Oriente Próximo. Receptores, intérpretes y transmisores de esos legados, a ellos deben, en buena medida, su grandeza y calidad, y por su mediación alcanzan y nutren a la Europa medieval, en especial durante la Baja Edad Media, preparando el camino para el Renacimiento occidental.

Igualmente, su proyección sobre el mundo moderno y contemporáneo ha sido y es trascendental, en mayor medida en el caso del Islam, ya que su presencia cultural en extensas áreas geográficas se ha mantenido viva y constante. También debe tenerse en cuenta que el arte islámico se constituyó, casi esencialmente, tomando las técnicas y los temas de los países y culturas que fue conquistando a lo largo de su historia. Consiguió sintetizar en sus manifestaciones artísticas elementos de Bizancio, Persia y Egipto. Además, la crisis iconoclasta facilitó los acercamientos con Bizancio en ese momento histórico.

Origen y evolución del arte bizantino

Predominio de las iglesias con cúpula
Afirmación de la iconografía cristiana
La crisis iconoclasta
El apogeo de las artes suntuarias y la miniatura

El arte bizantino nació en Constantinopla (la antigua Bizancio), capital de la parte oriental del Imperio Romano que fue fundada por Constantino el Grande en el año 330 d.C. La Iglesia bizantina sirvió muy especialmente a las necesidades del culto de los cristianos de Oriente y tomó, más tarde, el nombre de Iglesia Ortodoxa. Sus obras artísticas no funcionan como algo independiente del resto de las manifestaciones sociales, políticas y culturales, sino que están inscritas dentro de la vida litúrgica de la Iglesia; no es un estilo meramente «decorativo» o un logro de gran valor estético, sino un medio de acrecentar la religiosidad en el hombre.

Sin embargo, la formación y el desarrollo del arte bizantino durante los diez turbulentos siglos que duró el Imperio, no se vieron influidos solamente por factores religiosos, sino también políticos. Constantinopla conoció dos polos dinámicos del poder: el estado, o sea el emperador, y la Iglesia, es decir, el patriarca ecuménico.

El arte bizantino se expresó principalmente a través de la arquitectura y la pintura. La escultura estuvo menos presente, mientras que la miniatura y las artes suntuarias alcanzaron una calidad inigualable. Conoció tres épocas de apogeo, verdaderas «edades de oro»: la primera transcurrió durante la época de

Justiniano I (527-565), la segunda coincidió con el final de la etapa iconoclasta (725-843) y el triunfo de las imágenes, y comprendió la dinastía macedónica (867-1059); y la tercera apareció después de la última cruzada, bajo la dinastía paleóloga (1258-1453).

El influjo de este arte con sus diferenciaciones y adaptaciones inevitables se extendió más allá de las regiones del Imperio llegando hasta Rusia y los países eslavos. También se desarrolló en los países del Mediterráneo (Grecia e Italia), incluso en el sur de España, e influyó con sus características formales y estéticas en el arte románico.

Origen y evolución del arte islámico

Arquitectura: la creación de la mezquita
El arte profano en la decoración pictórica
Cerámica, tejidos y alfombras

El arte islámico, como el bizantino, tiene un origen religioso. La diferencia radica solamente en que el bizantino utilizó un lenguaje simbólico figurativo-antropomórfico, mientras que en el islámico predominó la temática anicónica (de carácter abstracto y geométrico) poniendo de relieve, con su multiplicidad y repetición, una oculta armonía.

En el año 622, año de la Hégira, cuando Mahoma llegó a Medina, empieza la historia del mundo islámico. Posteriormente, los árabes arrebataron Egipto y Siria al Imperio Bizantino, y Persia e Irak al imperio sasánida, y todas las manifestaciones artísticas de aquellas regiones históricas

conquistadas, sirvieron de base al arte islámico. El original y primordial carácter no figurativo del mundo árabe que se extendió por Occidente hacia España y por Oriente a la India, no se debe tanto a una prohibición expresa del Corán, su libro sagrado, sino a una interpretación del espíritu no figurativo del Oriente, que provocará en el Imperio Bizantino la crisis iconoclasta.

Arquitectura: la creación de la mezquita

Desde aquel año 622, cuando Mahoma y sus discípulos construyeron en Medina un edificio primitivo como oratorio, la arquitectura islámica experimentó una notable evolución, entretejiendo las enseñanzas y experiencias de las tradiciones bizantina y sasánida. Sus logros fueron impresionantes y majestuosos: mezquitas, palacios, castillos y ciudades enteras, todo adaptado a las tradiciones locales de cada pueblo conquistado. Estas construcciones con cúpulas resplandecientes, son la expresión de una consciente meditación oriental mezclada con el confort y la discreta alegría de la vida.

Cuando el Islam aumentó las tierras ocupadas, los califas, por razones administrativas, trasladaron su capital desde La Meca a Damasco. Este cambio fue decisivo para la arquitectura, porque la distanció de las construcciones religiosas para despertar un interés mayor por las obras civiles. Así, se fundaron las ciudades de Basora y Kufa (641-642), esta última con la mezquita Amr, la más antigua de la arquitectura islámica.

Durante el período omeya se erigió en Jerusalén uno de los más célebres edificios religiosos, la ejemplar mezquita de Omar (691), también llamada la Cúpula de la Roca, en la que se adoptaban las soluciones que habían aportado los bizantinos para los problemas de sustentación de las cúpulas. Otras construcciones importantes fueron la gran mezquita de Damasco y la de al-Aqsa de Jerusalén. Al mismo tiempo, se construyeron en Siria y Palestina palacios para los soberanos y notables árabes, con sus altas murallas y torres redondas que se convirtieron en núcleos de futuras ciudades.

A mediados del siglo VIII, durante el período abasí, los constructores iraquíes introdujeron una de las más impresionantes singularidades de la arquitectura islámica, el *iwan*, sala cuadrada con su fachada completamente abierta al exterior. Se fundó entonces la ciudad circular de Bagdad (762) con el palacio de los califas y la mezquita en su centro. Sin embargo, un siglo más tarde, en el año 836, esta magnífica ciudad fue abandonada, porque el centro del poder se trasladó a Samarra, ciudad célebre por sus minaretes cilíndricos.

El estilo y la técnica iraquí se propagaron por tierras de Túnez y Egipto a través de la construcción de *ribat*. En la época de la dinastía selyuquí, este tipo de construcción, mitad monasterio mitad castillo, proliferó también por Afganistán y llegó hasta Anatolia, en donde surgió otro tipo de edificio, la *madrasa*, sede de la escuela religiosa. Así, se erigieron espléndidas mezquitas en Ispahán y en Siria con minaretes poligonales y muros exteriores recubiertos de bellos azulejos con decoraciones

geométricas. Los Selyuquíes del Rum levantaron construcciones de piedra de líneas y formas sobrias. Por otra parte, la dinastía fatimí en Egipto perpetuó la tradición arquitectónica bizantina que posteriormente los mamelucos enriquecieron con la construcción de monumentos funerarios, en especial mausoleos, y mezquitas.

En el siglo XVI, el Imperio Otomano se inspiró e imitó el estilo arquitectónico bizantino, compitiendo con él en la realización de grandes monumentos (mezquita de Suleymaniye en Estambul). Por otro lado, los monumentos de los Mongoles adornaban Azerbaiján e Ispahán con notable influencia persa e hindú (mezquita en Agra, el insuperable Taj Majal y Lahore).

En las tierras de la India, la arquitectura islámica y el arte en general se ramificó y perdió su rostro auténtico al diluirse dentro de múltiples tradiciones locales, no solamente artísticas sino también religiosas, llegando a múltiples formas de sincretismo estético.

El arte profano en la decoración pictórica

Las manifestaciones pictóricas del Islam, apoyadas en la escritura árabe común, debieron mucho a las experiencias bizantina y sasánida. Los artesanos de los países conquistados ofrecían sus dotes y su sabiduría artística para que la nueva religión islámica manifestara su presencia visible en el mundo real.

Del primer período islámico no quedó casi ningún resto de pintura o de iluminación de manuscritos, tejidos u obras en metal. Se han salvado solamente unos objetos de cerámica con colores azules y verdes, siguiendo la forma que utilizaban tradicionalmente los partos.

A partir del siglo VIII artistas bizantinos decoraron el interior de la Cúpula de la Roca de Jerusalén y de la gran mezquita de Damasco con un sentido excepcional de la belleza y del equilibrio. Multitud de construcciones, árboles de espeso follaje, cortinas y adornos, de una riqueza impresionante, mostraban una consciencia artística más alta, muy madura, que revela su parentesco inmediato con los mosaicos del palacio imperial de Constantinopla.

Pero las obras pictóricas más significativas del período de los Omeyas son aquellas que vencieron el espíritu antifigurativo oriental. Ejemplos como los frescos helenísticos y sasánidas del palacio Qasr al-Hair con figuras humanas, o el pequeño palacio Qusayr Amra (724-743) con hombres y mujeres desnudos, de características también helenizantes, hacen suponer que la regla antifigurativa de la pintura islámica quedó reservada solamente a los lugares religiosos y no afectó a los civiles.

Así, en el palacio de Samarra se han encontrado algunos frescos (833-841), pertenecientes al período de los Abasíes, en el que aparecen unas bailarinas de estilo sasánida. Hasta el siglo X, los testimonios pictóricos del Islam se centraron en la cerámica: los platos, vasos y otros objetos útiles, pintados con adornos armoniosos y figuras humanas

de tipo más bien oriental. En este mismo período triunfaron dos de los logros más importantes del arte islámico: los relieves en yeso o en estuco, y los mosaicos en pavimentos y paredes. Con esta técnica se decoraron el mausoleo de Ismael en Bujará (907) y la mezquita Masjid-i en Ispahán (1088).

En los siglos XI y XII volvieron a aparecer pinturas, como las de un baño a las afueras de El Cairo. Pero lo realmente importante fue la producción de manuscritos iluminados. En ellos, el artista buscó representar el volumen de los cuerpos humanos y la perspectiva de los paisajes paradisíacos. La iluminación de manuscritos alcanza el máximo esplendor en el mundo persa. La riqueza visual de las escenas, la fuerza de las figuras, la ornamentación admirable y la escritura arábiga de armoniosas curvas se pueden apreciar especialmente en obras maestras como *El libro de los antídotos* (1199), *De materia médica* de Dioscórides (1229), *Coloquios de Haridi* (siglo XIII) y la *Historia Universal* de Rashid al-Din (1306).

Cerámica, tejidos y alfombras

La misma tendencia decorativa se expresó en la cerámica y en todas las artes menores. Con todo tipo de objetos de color oro, azul verdoso o marrón amarillento, la cerámica musulmana consiguió alcanzar un gran prestigio en el mundo occidental. Los tejidos islámicos fertilizaron la inestimable experiencia bizantina, enriqueciéndola con motivos geométricos y temas de la fauna o de la flora,

mientras en las magníficas alfombras se adoptaron la inmortal sabiduría de los artesanos turcos y persas, poseedores de una técnica y un gusto asombrosos, con temas también geométricos, como evolución de un pensamiento decorativo disciplinado y variable.

Introducción al arte hispanomusulmán

El arte islámico llegó en Occidente hasta España. Allí encontró no sólo un temperamento distinto al de los pueblos orientales, sino unos modos artísticos diferentes. Y mientras en otros países el clima fue el factor primordial en la construcción de edificios pesados y majestuosos, en el sur de España el espíritu islámico se entrelazó con la madurez poética de estos territorios para lograr obras, especialmente arquitectónicas, que son síntesis admirables de un pensamiento matemático geométrico mezclado con la visión poética del vivir y soñar.

Así, durante dos siglos, esta síntesis fue visible y palpable en Córdoba a través de su mezquita, obra maestra y única: un bosque transformado en columnas que soportaban de una manera originalísima y con severa gracia, unos arcos dobles sobrepuestos, de mármol rojo y blanco. A lo largo del siglo X, las obras de ampliación de la mezquita provocaron la transformación de la estructura original.

En el año 936 se construyó, a ocho kilómetros de Córdoba, una ciudad palacial de carácter enteramente islámico, la Madinat al-Zahra,

residencia de la corte de Abd-al-Rahmán III, hoy en ruinas.

En la época de los Almorávides y de los Almohades (siglos XI-XIII) se enriqueció el arte hispanomusulmán con obras tan importantes como la mezquita de Sevilla, de la que se ha salvado solamente su minarete, la famosa Giralda, obra monumental y ligera a la vez, y la alcazaba de Granada.

Fue precisamente en Granada donde, bajo los Nazaríes, se inmortalizó el último, más perfecto y total logro de la arquitectura y la ornamentación hispanomusulmana, llegando a una inimaginable perfección: la Alhambra con sus palacios, patios, fuentes vivas, allí donde el ensueño más fino y misterioso se hace realidad, himno a la hermosura de la vida, meditación íntima sobre el misterio del arte y de la creación entera, reconciliación del universo dentro de una armonía de los sentidos e intuiciones, auténtica conclusión de nobleza artística.

La actitud de tolerancia artística y de asimilación del arte de los países ocupados consiguió en España una fusión con el arte cristiano, dando lugar a dos estilos artísticos muy especiales: el arte mudéjar, hecho por los musulmanes que vivían en territorio cristiano y el arte mozárabe, creado por los cristianos que vivían entre musulmanes.

Igual que el arte bizantino, el islámico sigue desarrollándose, pues ambos interpretan religiones en plena vida y no solamente copian sus admirables

arquetipos, sino que inventan formas nuevas y estilos paralelos. Ambos, el bizantino y el islámico, significan proposiciones de una comunicación no sólo estética, sino también espiritual con lo divino.

La distinción entre "Bizancio" y el "arte bizantino"

«Byzantion», antigua polis griega fundada por los jonios en el siglo VII a. C. en un privilegiado enclave geográfico a caballo entre Occidente y Oriente, cambia su nombre por el de Constantinopla en el año 330. Con ello, el promotor de este cambio, el emperador Constantino el Grande, intentaba potenciar una segunda capital del Imperio Romano, ésta cristiana, en evidente contraposición con la Roma pagana.

Poco después, con la muerte del emperador Teodosio en el año 394, queda establecida la separación del Imperio Romano entre Oriente y Occidente. Unas décadas más tarde, en el año 476, el Imperio de Occidente se extinguiría ante la presión de los ostrogodos.

El imperio de Oriente comienza en este momento su propia andadura histórica, continuando el proyecto universalista de Roma y reimplantado el imperio al lado este del Mediterráneo en torno a un potente centro de gravedad, Constantinopla. Los historiadores consideran, no sin algunas discrepancias, que «Bizancio» o el «Imperio Bizantino» equivale precisamente al extenso período de historia independiente de este estado surgido de la supervivencia del Imperio Romano en Oriente,

desde la desaparición de su equivalente occidental hasta su propia desaparición tras la conquista por los turcos en 1453.

En cambio, en el campo de la historia del arte, los límites de lo que se ha considerado como «arte bizantino» no son tan unánimes en la delimitación de sus inicios ni de su final. Ello se debe a la complejidad de las características que lo integran desde sus primeras obras y a la gran repercusión externa que el arte bizantino tiene a lo largo de todas las etapas de su desarrollo, incluso con posterioridad a 1453.

Constantes históricas del Imperio Bizantino

La fuerza espiritual de la Iglesia

A lo largo de sus casi mil años de existencia, el Imperio Bizantino atravesó diferentes épocas de variado signo político, económico y social que oscilaron entre la casi total hegemonía en el Mediterráneo en el siglo VI, y la decadencia política, económica y militar que favoreció su conquista definitiva por el Islam; pero en todas ellas hay unas constantes históricas que marcaron profundamente su arte y su cultura.

En primer lugar, el poder autocrático y absoluto del «*basileus*» -el título latino de «imperator» se conserva también pero queda en un segundo plano. El *basileus* habla en nombre de Dios y no en nombre del pueblo; su autoridad se extiende sobre todos y, naturalmente, sobre la Iglesia, dado que su poder tiene un origen divino. Es ayudado por una

burocracia ligada a él con funciones palatinas diversas desarrolladas en el palacio imperial, que se convierte en el centro político, administrativo y militar del imperio; así, las tensiones entre la corte y su funcionariado por un lado, y la aristocracia campesina alejada de la metrópoli por otro, constituyen las lacras fundamentales de la historia de este imperio.

La fuerza espiritual de la Iglesia

La Iglesia y el pensamiento cristiano desempeñan en Bizancio un papel esencial como fuerza política y espiritual, y como elemento aglutinante de su geografía diversa, de sus características, de su organización, de sus crisis internas e incluso de la expansión de su órbita de influencia. La Iglesia bizantina ortodoxa comenzó a separarse de la occidental en la declaración de no obediencia a Roma, proclamada por el patriarca Focio en el año 867, a la que siguió la ruptura entre las iglesias de Occidente y Oriente, producida con ocasión del Gran Cisma en el año 1054.

Por otra parte, hubo discusiones en torno a la doble naturaleza de Cristo y la conveniencia o no de las imágenes y de su culto, hecho que provocó la llamada crisis iconoclasta, que durante todo el siglo VIII y la primera mitad del siglo IX mantuvo divididas las fuerzas sociales entre iconoclastas e iconodulos, llegando a poner en peligro la supervivencia misma del imperio.

De su fuerza y poder indiscutibles deriva igualmente su importante labor de evangelización en el mundo eslavo y ruso a partir del siglo X, esencial como vía de penetración cultural y artística bizantina en estas zonas.

Además de la Iglesia como fuerza aglutinante del estado, Bizancio se fundamenta en el derecho y la administración romanos, si bien hay que destacar de igual modo el protagonismo de la lengua griega y del helenismo prerromano latente en la configuración de su personalidad cultural y artística, que neutralizan los ascendentes latinos. Esta fusión de tradiciones latina y griega es protagonista de toda la actividad bizantina y define en gran parte sus características.

Por otro lado, la ubicación de Bizancio y de su capital Constantinopla en el extremo del Mediterráneo oriental justifica su importante papel como «estado bisagra», tanto desde un punto de vista económico y comercial como de contención y expansión militar, pues en diferentes momentos contuvo la avalancha de numerosos pueblos sobre su marco geográfico, y por tanto sobre el mar Mediterráneo y los Balcanes, siendo esta actuación determinante para la historia medieval de Occidente.

Hay que recordar cómo consiguió frenar la expansión de los persas hacia Occidente con el establecimiento de la «Pax Perpetua» del año 532 y, posteriormente, con la victoria definitiva del año 628; cómo consiguió limitar igualmente la influencia de los pueblos germanos en los Balcanes, y también

hacer frente a los ataques sucesivos del Islam sobre Constantinopla durante los siglos VII y VIII, frenando la penetración del imperio omeya y abasí en el oriente europeo, y creando tanto una línea de frontera entre los estados islámicos y los estados europeos, entonces en proceso de integración, como una delimitación entre el cristianismo oriental y el Islam hasta el siglo XV.

Por otra parte, esta importante labor de contención se ve complementada por la expansión de sus fronteras, muy desigual según los momentos, pero que, en cualquier caso, justifica con creces la denominación de imperio a sus territorios y áreas de influencia.

En este aspecto destaca claramente la figura del emperador Justiniano (527-565) que consiguió unificar bajo su mando toda la cuenca del Mediterráneo, desde las costas meridionales de la península Ibérica, el norte de África y Egipto hasta Constantinopla, además de la península griega, la Europa balcánica, la mitad meridional de Italia y las grandes islas del Mare Nostrum. Este momento histórico marca, sin duda, el punto culminante del Imperio Bizantino.

En el siglo X, con la victoria sobre los búlgaros, la figura de Basilio II (976-1025) protagoniza igualmente otro gran momento de expansión bizantina hacia Oriente, que queda plasmada en la subordinación de la naciente Iglesia rusa al patriarcado de Constantinopla.

Principales etapas históricas del Imperio Bizantino

Tras la caída de Roma en el año 476, y un primer momento de consolidación que marca a principios del siglo VI la definitiva supremacía de Constantinopla bajo Justino I, la figura de su hijo Justiniano el Grande (527-565) protagoniza la primera gran época o primera edad de oro del Imperio Bizantino, presidida por el reforzamiento de la autoridad imperial, por la restitución del imperio cristiano en el Mediterráneo con la creación de los exarcados o gobiernos provinciales de Ravena y Cartago y por la supremacía sobre los persas. A su muerte, se inicia una crisis paulatina que domina todo el siglo VII y que culmina en la centuria siguiente bajo las dinastías isáurica (717-802) y armoriana (820-867).

Esta primera gran crisis, conocida también como Imperio Medio, está marcada por la pérdida de poder a causa de varios elementos: reducción de territorios en Italia -entre ellos el de Ravena en el año 751-, la ascensión de Carlomagno en Occidente, coronado emperador en Roma en el año 800, y la imparable expansión del Islam bajo las dinastías omeya y abasí que arrancan del dominio bizantino a Siria, Egipto y el norte de África.

En lo referente a la política interior, la guerra de las imágenes domina gran parte de este período. Los historiadores han visto en este conflicto no sólo una cuestión teológica acerca de la legitimidad de su culto, en la que tienen evidente importancia los ascendentes anicónicos de origen oriental sirio de la

dinastía isáurica, la tradición semita y los contactos con el Islam, sino también, y en un sentido más amplio, la cristalización de un enfrentamiento entre el poder imperial, que se proclama iconoclasta, y el poder creciente de los monasterios y de su área de influencia, defensores a su vez de las imágenes.

La llegada al poder de la dinastía macedónica (867-1056) marca una segunda etapa de esplendor dentro del Imperio Bizantino, la segunda edad de oro. Durante sus casi doscientos años de existencia el poder del *basileus* alcanza su punto máximo, y entre éstos, la figura de Basilio II Bulgaróctono (976-1025) es representativa del auge del poder bizantino en el mundo, con el afianzamiento de territorios esenciales como Siria, Bulgaria y el sur de Italia. Al mismo tiempo, el matrimonio de la hermana de Basilio II con el príncipe Vladimir de Rusia marca la penetración de la influencia bizantina en aquella gran potencia naciente.

A la muerte de Basilio II comienza un proceso lento de feudalización social y económica que va a ir minando las bases del imperio; se inicia de este modo una etapa de decadencia progresiva que culmina en 1204 con la conquista de Constantinopla por los cruzados y la fundación del Imperio Latino.

Las dinastías comnena (1081-1185) y ángel (1185-1204) se suceden en el trono, siendo ambas testigo del auge creciente de los turcos y de la hegemonía comercial de la república de Venecia. Al mismo tiempo, la necesidad de apoyo militar occidental para frenar al Islam, supone para Bizancio la llegada ante las mismas puertas de Constantinopla de los

cruzados, cuyas conquistas sucesivas, en 1203 y 1204, ponen fin momentáneo al imperio.

Tras cincuenta años de dominio occidental, conocidos históricamente como el Imperio Latino (1204-1261), durante los cuales gran parte de las posesiones y los centros de gravedad bizantinos son objeto de reparto entre las distintas potencias, Miguel VIII Paleólogo logra la restauración del Imperio Bizantino.

Se inicia de este modo el último gran período histórico, bajo la dinastía de los Paleólogos, presidido por una crisis social endémica y por un difícil equilibrio político entre Bizancio, los intereses comerciales de Venecia y Génova y las presiones de Francia, el papado, Aragón y la Horda de Oro.

Además, las primeras grandes victorias militares de los turcos otomanos y su penetración en Asia Menor, Serbia y Bulgaria anuncian la inevitable caída de Constantinopla a finales del mes de abril de 1453 y, a partir de este momento, la hegemonía en el Mediterráneo oriental del gran imperio turco.

Características esenciales del arte bizantino

Cronología

Fusión de tradiciones

Como punto de partida para comprender el arte de esta época, hay que tener en cuenta que «lo

bizantino» es un fenómeno heterogéneo tanto en su geografía y cronología como en sus características artísticas.

En la historiografía del arte se pone de relieve sin grandes discrepancias la rica diversidad del arte romano, englobando en esta acepción obras muy heterogéneas en estilo, técnica y estética, pero enmarcadas todas en el territorio que comprendía el imperio y en su cronología más amplia, sin tener en cuenta la importancia cualitativa o cuantitativa de influencias etruscas, helenísticas u orientales. Del mismo modo, consideramos aquí como arte bizantino toda la producción arquitectónica, plástica, pictórica y de artes suntuarias y decorativas que Bizancio promovió y desarrolló en su territorio diverso y en un entorno áulico o monástico, desde su permanencia y desarrollo como gran potencia imperial en el Mediterráneo oriental, tras la caída de Roma en el año 476, hasta su desaparición en 1453.

Es de destacar, por otra parte, la gran impronta que Bizancio dejó en los territorios que estuvieron bajo su dominio en algún momento de su historia, e incluso, a través de la religión ortodoxa, en territorios extensos que nunca estuvieron bajo su dominio desde un punto de vista político. Tal es el caso de amplias zonas de los Balcanes y de Rusia, que, sobre la base de un bizantinismo evidente, consolidarán unas personalidades artísticas que hay que considerar, pese a su afinidad, independientes.

Volviendo al arte bizantino propiamente dicho, se trata pues de mil años de historia que alumbraron

obras de excepcional valía, tanto en sí mismas como por la influencia que tuvieron en muy diferentes ámbitos contemporáneos alto o bajomedievales, cristianos e islámicos. Esta valía se ve acrecentada también por la asimilación de elementos ajenos que fueron incorporados al quehacer artístico y cultural bizantino debido a los contactos frecuentes y heterogéneos que la sociedad bizantina mantuvo gracias a su situación geográfica y cronológica.

Cronología

Se considera una primera edad de oro el período comprendido entre los años 476 y 717. Esta etapa se halla vinculada esencialmente a la figura del emperador Justiniano y a la ciudad de Constantinopla (527-565), en la que, tras unas décadas previas de formación, aparece ya definida la personalidad artística bizantina en todo su esplendor, especialmente a lo largo del siglo VI.

Al Imperio Medio situado entre los años 717 y 867, fecha esta última de la instauración de la dinastía macedónica, corresponde una segunda etapa artística, en el siglo VIII y primera mitad del siglo IX, monopolizada por la crisis de las imágenes y su repercusión en las artes figurativas, lo que justifica su denominación como arte del período iconoclasta.

La recuperación protagonizada por la dinastía macedónica (867-1056) y continuada por la dinastía comnena (1081-1185) marca, entre los años 867 y 1204, una tercera etapa artística, considerada como una segunda edad de oro, en la que los territorios

provinciales griegos, italianos y balcánicos rivalizan en creatividad con la metrópoli.

Desde el punto de vista cultural y artístico, en ambos períodos, macedónico y comneno, se produce una renovación en la que se retorna hacia un clasicismo arcaico. El fasto y la espiritualidad resultantes justifican que el príncipe Vladimir de Kiev eligiera la religión bizantina para reforzar su proyecto político de creación del estado ruso.

Los cincuenta años de presencia occidental y dominio extranjero del Imperio Latino y el desmembramiento bizantino en diferentes reinos en torno a Constantinopla, Trebisonda, Épiro y Nicea, suponen un paréntesis en el que se produce un importante intercambio de influencias artísticas, esencial para comprender el siglo XIII occidental y bizantino.

La cuarta y última gran etapa es considerada como una tercera edad de oro, que desde la reunificación llevada a cabo por la dinastía de los Paleólogos en 1261 hasta la caída definitiva ante los turcos, supone un momento de gran refinamiento y esplendor artísticos, contrapuesto a una etapa política de inevitable decadencia.

Fusión de tradiciones

La personalidad del arte bizantino emana de la compleja fusión en que se resuelve el encuentro de la tradición grecolatina mediterránea con elementos orientales de ascendencia semita y mesopotámica, filtrada y enriquecida por la religión cristiana.

Constantinopla es la nueva Roma; pero las ricas ciudades costeras helenísticas también dependen de ella, al igual que los territorios de Asia Menor, el Creciente Fértil e incluso las mesetas de Altai, en Irán. Es comprensible, por tanto, que todos esos elementos vivifiquen, en mayor o menor medida, con sus propias tradiciones, el arte que la corte imperial promueve en Constantinopla bajo el aglutinante esencial del cristianismo oriental.

La tradición arquitectónica bajoimperial romana -en su momento igualmente enriquecida por elementos de procedencia griega- y, dentro de ella, muy especialmente la arquitectura paleocristiana, configura la base esencial de la primera arquitectura bizantina. De hecho, una parte de las discrepancias antes citadas en torno a los comienzos del arte bizantino se basan precisamente en esta indiscutible relación.

En las artes figurativas, las notas esenciales del arte oficial romano, su sistematizado y característico lenguaje representativo al servicio de la exaltación de los gobernantes, aparecen desde un principio; pero éstas se desarrollan matizadas, según los casos, por el idealismo delicado latente en las antiguas ciudades-estado helenísticas de la «koiné» griega, que, con anterioridad, ya habían producido un efecto de características semejantes en el arte romano.

Junto a estas notas clasicistas, la aportación oriental es determinante también a través de los repertorios de elementos iconográficos zoomorfos y decorativos

que evocan el arte primitivo de las tierras altas de Asia Menor y del mundo hitita.

Todo ello está tamizado por la fuerza expresiva y conceptual que Bizancio recibe del legado cultural sirio de ascendencia semita, que da lugar a la aparición de su modo de hacer figurativo, sin duda uno de los más profundos y sentidos del cristianismo.

Sólo considerando y valorando debidamente esta diversidad de puntos de partida es posible aproximarse a la comprensión de la grandeza del arte bizantino y de sus creaciones, a su originalidad y a su papel axial en la evolución histórico-artística de Occidente.

Tras la crisis iconoclasta, se reconoce la conveniencia de las imágenes y se considera al arte como elemento esencial para la expresión y enseñanza de las ideas religiosas y la manifestación del poder de Dios y de su representante en la tierra, el *basileus*.

De este modo, el edificio y la decoración interior conforman un todo inseparable, en el que se plasman dogmas o narraciones, emblemas o liturgias, debidamente sistematizados por los teólogos en un variado corpus iconográfico y ejecutados por los artistas, aleccionados siempre por la persistencia del arte antiguo, por las características de su estilo y por la diversidad de sus técnicas.



Representación del Pantocrátor en mosaico situado en la galería alta de Santa Sofía, en Constantinopla

Características generales de la arquitectura bizantina

La arquitectura paleocristiana había desarrollado desde la época de Constantino el Grande, en el siglo IV, una rica tipología de edificios, procedentes de Roma, que fueron adaptados a las necesidades litúrgicas y del protocolo imperial.

El edificio basilical, de origen civil, se desarrolló en iglesias de tres o cinco naves longitudinales, precedidas de un nártex, orientadas al este y abiertas a un transepto que da paso a un volumen

semicircular o prismático, el presbiterio. Este transepto fue un elemento menos frecuente en el Imperio Romano de Oriente.

La cubierta de madera, el muro arquiteado y el soporte en columna, originarios del tipo basilical romano, fueron sustituidos progresivamente en el edificio paleocristiano por sucesiones de arcos de medio punto apoyados sobre columnas y por la nueva estructura del capitel, que desarrolló sobre él el cimacio, elevando así la arquería considerablemente.

Ejemplos significativos de esta tipología son las iglesias romanas de Santa Maria Maggiore o San Paolo Fuorimuri, construidas en el siglo IV, así como Santa Sabina, del año 425, y la basílica Eufrasiana de Parenzo (Porec, Croacia), en las que aparecen ya los arcos de medio punto en sustitución del muro arquiteado.

Al mismo tiempo, la aparición de techumbres abovedadas en zonas orientales del imperio, como Siria, exigió la sustitución de la columna por pilares prismáticos, de mayor solidez, o bien por la alternancia de pilares y columnas para reforzar los apoyos de los abovedamientos. En este tipo de solución, uno de los edificios mejor conservados es la basílica de San Demetrio de Salónica, obra también del siglo V.

Este modelo de iglesia basilical persistió en la arquitectura occidental a lo largo de la Alta Edad Media; en cambio, en la arquitectura bizantina tuvo escaso desarrollo, debido a la sencillez excesiva de

la estructura espacial que generaba, más acorde con las exigencias de la liturgia latina que con las necesidades simbólicas y litúrgicas de la iglesia oriental.

Los edificios de planta centralizada cubiertos con cúpula, que fueron igualmente característicos del arte paleocristiano, heredados a su vez de modelos grecorromanos anteriores, fueron utilizados tanto para edificaciones funerarias como para edificios martiriales y baptisterios.

Esta tipología tiene ejemplos como el mausoleo de Santa Constanza en Roma, construido entre los años 324 y 326, el de Diocleciano en Split, obra de estos mismos años, o el desaparecido edificio martirial de Santa Eufemia en Constantinopla.

Pero el ejemplo más característico de todos, construido en tiempos de Constantino y que quedará como paradigma de edificio cristiano funerario, es, sin duda, la Rotonda del Santo Sepulcro de Jerusalén. En este grupo de edificios, el protagonismo de la cúpula es esencial, tanto en los casos en los que ésta se asienta directamente sobre una planta circular, como en San Jorge de Salónica, obra del siglo IV, o San Stefano Rotondo en Roma, del año 475, como en los ejemplos en los que la cúpula se apoya sobre una planta cuadrangular, como es el caso de San Lorenzo de Milán.

Destaca, por último, como gran precedente de las futuras conquistas de la arquitectura propiamente bizantina, un grupo de edificios paleocristianos orientales que asociaron de diferente forma y en un

mismo conjunto la planta basilical y la centralizada. Esto sucede en el *martyrium* de San Babylas, en Antioquía, construido hacia el año 380, en donde el espacio martirial de la tumba del santo aparece rodeado de cuatro volúmenes basilicales dispuestos en forma de cruz en torno a él.

De diferente forma, el conjunto del Santo Sepulcro en Jerusalén -mencionado anteriormente- compuesto por la Rotonda de la Anástasis y la basílica propiamente dicha, aúna, dentro de un mismo recinto, los edificios construidos hacia los años 325 y 350.

Son esta riqueza arquitectónica y esta diversidad tipológica la base sobre la que se asienta a partir de la segunda mitad del siglo V el desarrollo de las características que definen la personalidad de la arquitectura bizantina.

La presencia y simbología de la cúpula en la arquitectura bizantina

Una de las polémicas más fuertes que han surgido en torno al estudio de la arquitectura medieval deriva, precisamente, del problema planteado por el origen de los edificios cubiertos con cúpula y sus diferentes sistemas de articulación de los puntos de apoyo. El problema arquitectónico de las cúpulas da soluciones constructivas diversas que tendrán diferente aceptación y penetración en la arquitectura de la cuenca mediterránea.

Las diferencias en el origen del edificio centralizado y cubierto con cúpula, y, sobre todo, en el modo en

que esta cúpula se apoya sobre los puntos de la planta cuadrangular, son de especial significación en el arte bizantino, dado el enorme énfasis que éste va a conceder a dicho elemento a lo largo de las distintas fases de su desarrollo.

En efecto, los edificios paleocristianos habían utilizado los dos sistemas posibles de articulación de la cúpula y su base: las pechinas y las trompas. Las pechinas son secciones de esfera de forma triangular que rellenan los cuatro espacios de ángulo generados por los cuatro lados de la base, formando la circunferencia sobre la que se asienta la cúpula, mientras que las trompas son, en realidad, pequeños arcos de ángulo que generan espacios angulares independientes y que transforman el cuadrado en un octógono sobre el que descansa la media esfera.

Strzygowsky reclama para Armenia y Persia el origen del sistema de trompas, evolucionadas a partir de modelos desaparecidos construidos primero en madera en la zona de Altai y que luego pasaron a la Persia sasánida, donde se construyeron ya en ladrillo y en piedra. En efecto, el caso del palacio sasánida de Firuzabad, construido hacia el siglo III a. C., así lo corrobora, si bien otros ejemplos que podrían afianzar esta hipótesis pertenecen a edificios más tardíos.

Por lo que respecta al elemento pechina, Creswell defiende la hipótesis de un origen sirio, basándose en edificios de principios del siglo III en Ammán y Gerasa, desde donde había pasado a Italia, Armenia y Bizancio.

Tanto el sistema de trompas como el de pechinas tendrían por tanto un origen oriental. No obstante, lo cierto es que ambas gozaron de diferente aceptación en la arquitectura posterior: la pechina fue el elemento característico de la arquitectura del período justiniáneo y se utilizó luego en edificios muy importantes de la arquitectura románica europea, y la trompa fue también utilizada en Bizancio a partir de la segunda edad de oro, de donde su uso pasó a Italia y se implantó en el románico europeo y, sobre todo, en la arquitectura islámica medieval.

Las posibilidades de desarrollo del modelo de edificio de planta central cupulado sobre una base cuadrangular, una vez solucionado el problema de los apoyos, no sólo explica una parte esencial de la arquitectura bizantina, sino también la construcción de un rico grupo de iglesias levantadas a partir del siglo V en Armenia y conocidas gracias a los trabajos publicados por Strzygowsky.

La arquitectura prebizantina

Los primeros edificios pertenecientes ya a una cronología bizantina son consecuencia directa de los anteriormente citados y antecedentes de la eclosión que se produce en tiempos de Justiniano; forman un pequeño conjunto de iglesias entre las que destaca la basílica de San Juan de Studios en Constantinopla, levantada entre los años 454 y 463 por el patricio Studios y ejemplo un tanto excepcional de esta tipología arquitectónica que se abandona prácticamente una generación después. Por otra parte, el edificio centralizado tiene en la

desaparecida catedral de Bosra en Siria, obra realizada hacia el año 512, un ejemplo muy representativo que pone de relieve el gran desarrollo que este modelo tuvo en una amplia zona formada por Siria, Armenia y Persia, antes de la conquista de estos territorios por el Islam. En este caso se trata de una cúpula que apoya sobre cuatro puntos entre los que se abren exedras y rodeada por un deambulatorio, también bordeado de exedras. El conjunto está inscrito en un cuadrado con un ábside abierto al lado este.

La conjunción de ambas tipologías aparece también en el conjunto de San Simeón Estilita en Qalat Siman (Siria) construido entre los años 476 y 520 para conmemorar la columna sobre la que vivió el santo hasta su muerte.

La arquitectura bizantina en la época de Justiniano: Constantinopla

La iglesia de los Santos Sergio y Baco La iglesia de Santa Irene

La política constructiva emprendida por el emperador Justiniano da lugar a uno de los momentos más brillantes de la historia de la arquitectura medieval. Los edificios asociados a su persona se convirtieron en modelos de perfección y belleza, expresivos de una fe religiosa triunfante y del poder político.

La variedad de soluciones y la audacia de sus planteamientos son pruebas irrefutables de la madurez artística que se consigue, desde un primer

momento, en el arte bizantino, una madurez que, en muchos aspectos, no será superada en las sucesivas etapas de su desarrollo.

Esta madurez procede evidentemente de la rica tradición constructiva del primer arte cristiano y, sobre todo, de la fusión de sus notas más significativas, de lo que surge la personalidad y el genio de la arquitectura bizantina.

La búsqueda de la monumentalidad y el fasto son notas esenciales de todos los grandes edificios conservados y desaparecidos correspondientes a su reinado, tal y como se lee en las descripciones hechas por Procopio, cronista bizantino del siglo VI, en su obra *De Aedificiis*.

La iglesia de los Santos Apóstoles que, tras la conquista de la ciudad por los turcos, fue destruida para utilizarse su solar como mezquita, era un antiguo edificio del siglo IV, mandado rehacer desde sus cimientos por Justiniano entre los años 536 y 546 como un edificio de planta de cruz griega cubierto por cinco cúpulas, una en cada brazo de la cruz y la quinta sobre el tramo central de la iglesia.

Antes de su destrucción, fue restaurada y redecorada en su interior en distintas épocas, debido a que fue considerada en Constantinopla como el segundo edificio en importancia, tras Santa Sofía, y por ser el lugar donde se enterraron bastantes emperadores.

Fue modelo para otras iglesias, como San Juan de Éfeso, hoy en ruinas, concluida en el año 565. Otros ejemplos de adecuación a este mismo modelo,

aunque de construcción posterior, son la basílica de San Marcos de Venecia (1063-1095), dentro del ámbito bizantino, y la iglesia francesa de Saint-Front de Périgueux, levantada en el siglo XII y cabeza de escuela a la vez que un importante foco bizantinizante dentro del ámbito románico europeo.

La iglesia de los Santos Sergio y Baco

La iglesia de los Santos Sergio y Baco fue comenzada en el año 527 y terminada diez años después. Su organización es diferente de la anterior, ya que en esta «pequeña Santa Sofía» - nombre con el que la denominaron los turcos tras la conquista- los arquitectos justiniáneos perfeccionaron el modelo paleocristiano de edificio de planta centralizada cubierto con cúpula, que unos años después se repetiría en la iglesia de San Vital de Ravena.

El edificio consta de una gran cúpula apeada sobre un octógono y ocho pilares entre los que se arquean pequeñas exedras y series de dos columnas. El conjunto está enmarcado en un cuadrado algo irregular, dentro del cual se articula con cierta torpeza; ello ha sido interpretado como uno de los primeros pasos de los arquitectos ante un modelo que se experimentaba, pero que, más tarde, se empleará con frecuencia en las construcciones de Ravena.

El interior se estructura en dos pisos, arquivado el inferior y con arcos el superior, y su decoración pintada actual responde a una restauración

reciente, que, sin embargo, no oculta la riqueza espacial de sus ritmos arquitectónicos.

Este modelo será seguido, igualmente, en sus elementos esenciales en el planteamiento de la Cúpula de la Roca en Jerusalén, que la dinastía omeya levantará un siglo y medio más tarde.

En la Constantinopla anterior a Justiniano destacó, ya desde el siglo IV, la «Megalé Ecclesia», conjunto monumental formado por la primitiva catedral de la ciudad, Santa Irene, dedicada a la paz divina, y la iglesia de Santa Sofía, templo de exaltación de la Santa Sabiduría, unidas ambas por un gran espacio porticado.

Ambos edificios sufrieron graves daños con ocasión de la célebre revuelta popular de Nika, acaecida en el año 532. Una vez sofocada esta sublevación y reafirmado el poder absoluto del emperador, se iniciaron las obras de reconstrucción del conjunto, cuya advocación fue mantenida: la divina paz y la divina sabiduría, símbolos del origen divino del *basileus*, quien, en nombre de Dios, regía los destinos de su inmenso imperio.

Estas circunstancias históricas son fundamentales a la hora de aproximarse a la valoración de los dos edificios, sobre todo de Santa Sofía, ya que sin duda fueron paradigma de un mundo y expresión simbólica de toda una teoría del estado.

En ambas construcciones se plantea la fusión de la planta basilical de tres naves con el espacio centralizado originado por una gran cúpula; esta fusión constituye, sin duda, la gran aportación de

Bizancio a la historia de la arquitectura. Santa Irene es una primera gran tentativa, mientras que Santa Sofía es la consagración de un modelo único e irrepetible en su monumentalidad espacial. Su modelo fue utilizado en Santa Sofía de Salónica, obra del siglo VIII, en la desaparecida Asunción de Nicea o en ejemplos no cristianos posteriores entre los que destacan las numerosas mezquitas del período otomano en Istanbul.

La iglesia de Santa Irene

Por lo que respecta a Santa Irene, las obras se iniciaron en el año 532, debiendo ser parcialmente reconstruida en el 740, tras un terremoto que destruyó una parte importante de los pies del templo.

Se trata de una basílica de tres naves construida con sillería de piedra alternada con hiladas de ladrillo. Precedida por un gran atrio y un nártex, consta su interior de una nave central de dimensiones gigantescas (40,8 X 28,7 metros) y dos naves laterales muy estrechas, separadas de la central por fuertes pilares y series de columnas, con tribuna en un segundo piso. El ábside es de forma semicircular al interior y conserva -probablemente rehechas- seis gradas del «synthronon».

A pesar de su estructura basilical a nivel de planta, dada la anchura de la nave mayor y la estrechez de las laterales, la presencia de la gran cúpula de 16 metros de diámetro, gracias sobre todo a su gran elevación sobre un tambor muy esbelto, equilibra el

desarrollo longitudinal del edificio y confiere al espacio interior una gran unificación y amplitud.

La segunda cúpula, que cubre la parte de los pies, tiene forma elíptica, es de dimensiones menores y no presenta tambor; corresponde sin duda a las obras de restauración llevadas a cabo en el siglo VIII, lo mismo que la mampostería de parte del casquete de la cúpula mayor.

Ambas cúpulas se apoyan por medio de pechinas sobre cuatro pilares fuertes, lo que permite abrir en los muros laterales numerosas ventanas que, además de iluminar abundantemente el interior, contribuyen también a conseguir la sensación de unidad espacial.

La culminación de la arquitectura bizantina: Santa Sofía

La iglesia de Santa Sofía (532-537) fue definida por Millet como la síntesis perfecta de todos los elementos arquitectónicos conocidos. Se trata de una «Summa Architectonica» en la que no se escatimaron costes y para la que se llamó a dos arquitectos, Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, dos «mechanikoi» especializados en cinética, estática y matemática, y acreditados tratadistas.

Este dato pone de relieve la importancia que se concedió desde un principio a la obra, acometida como un definitivo experimento del arte constructivo, que justifica la afirmación de Procopio, para quien el edificio fue obra de la misma divinidad: «Siempre que se acude a esta iglesia

para rezar, se comprende inmediatamente que este trabajo se ha realizado no por el poder o la habilidad humanas, sino por la influencia de Dios. Y así la mente del visitante se eleva hacia Dios y flota en las alturas, pensando que Él no puede estar lejos, sino que debe amar el habitar en este lugar que Él mismo ha escogido...» (*De Aedificiis*, Libro I, 50.11).

Las obras se llevaron a cabo entre los años 532 y 537, siendo inaugurado el templo el 26 de diciembre de ese año, y convirtiéndose, desde entonces, en el centro religioso de Bizancio hasta su transformación en mezquita en 1453.

Debido a diferentes temblores de tierra, sufrió numerosos daños que exigieron la reconstrucción de la cúpula en 563. Desde ese momento y hasta el siglo XV, las obras de restauración y enriquecimiento no cesaron dada la extraordinaria significación del edificio.

La idea esencial del templo aparece ya desde el primer momento como prototipo de basílica con cúpula. Su apariencia externa es la de una gran mole de volúmenes agregados y macizos; por el contrario, en su interior, el espectador se ve sorprendido por el inmenso espacio unificado, que, por la estructura de sus cúpulas, le obliga a describir un movimiento circular con la mirada conducido por una inmensa cúpula que parece sostenerse en el aire, envuelta en la luz proveniente de las ventanas del tambor y de los muros.

De este a oeste, esto es, en sentido longitudinal, se produce un escalonamiento perfecto de volúmenes a partir de la cúpula mayor central y a través de dos semicúpulas más pequeñas, contrarrestadas a su vez por otras cuatro, que define el espacio interior.

Al mismo tiempo el peso de la gran cúpula se transmite, de norte a sur, por encima de las tribunas de las naves laterales, a cuatro enormes contrafuertes que fueron reforzados en la época turca. Este refuerzo permite abrir en los muros tres niveles de ventanales, esenciales en la escenografía luminosa del espacio.

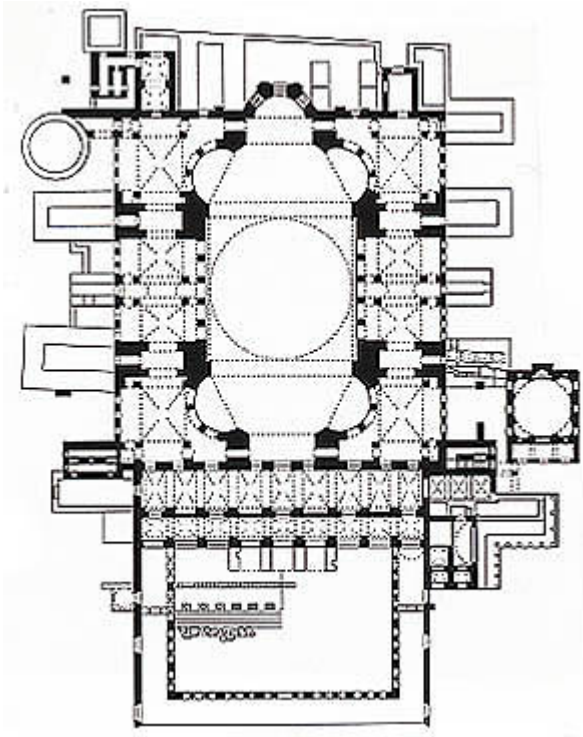
El alzado lateral presenta tres alturas: el piso bajo de separación de las naves por medio de columnas y arcos de medio punto, la tribuna abierta al espacio central por medio de arcos y columnas de idéntico tipo pero de menor tamaño, y por último el cuerpo de ventanas antes citado. Las columnas exhiben un completo repertorio de capiteles de imposta, ricamente labrados y con anagramas de Justiniano y su esposa Teodora.

La obra de Santa Sofía supuso en la arquitectura bizantina la consolidación del modelo ideal de iglesia y la representación del microcosmos expresado por medio de la unión del círculo y el cuadrado; la cúpula sobre el cubo evoca la relación entre lo infinito y lo tangible, lo metafísico y lo físico. Esta idea estará presente en las numerosas variantes que la arquitectura bizantina desarrollará posteriormente. La novedad reside, pues, en las grandiosas dimensiones del proyecto, con una cúpula central de 31 metros de diámetro, y en el

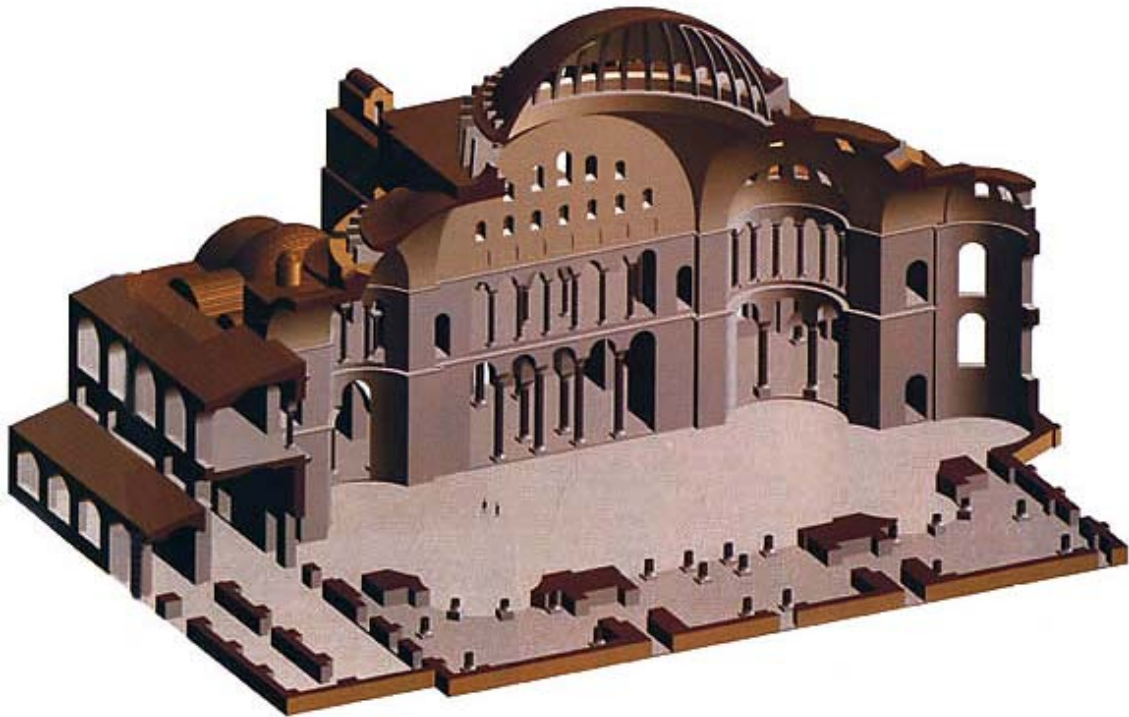
sistema de contrarresto de la misma: dos cúpulas de cuarto de esfera dispuestas en el eje longitudinal del espacio, es decir, en el este y en el oeste. Estas cúpulas descansan, a su vez, en dos pequeños nichos situados en diagonal con respecto al eje.



Vista parcial del interior de Santa Sofía



Planta de Santa Sofía



Sección axonométrica de Santa Sofía

La influencia de Constantinopla en Oriente y Occidente: Ravena, Siria y Palestina

Ravena y el estilo «imperial» de Bizancio **Siria y Palestina**

El influjo de las grandes construcciones de la metrópoli marcó en mayor o menor medida las obras emprendidas en las diferentes provincias del Imperio Bizantino. Varios monumentos atestiguan la pujante expansión del arte bizantino en Occidente en el siglo VI, especialmente en el exarcado de Ravena. En Oriente, las iglesias se mantuvieron

firmes al tipo antiguo de piedra, aunque su plan, estilos y materiales y el lujo de la decoración recuerdan los edificios imperiales de Bizancio

Ravena y el estilo «imperial» de Bizancio

La ciudad de Ravena, capital temporal del Imperio de Occidente en el siglo anterior, es uno de los grandes centros de creación artística, dada su rica tradición paleocristiana y las aportaciones de los pueblos bárbaros que allí se instalaron. Cuando Belisario, general de Justiniano, toma la ciudad en el año 540, ésta no hace sino acrecentar un esplendor artístico iniciado en época de Gala Placidia y continuado durante el reinado ostrogodo de Teodorico, quien también hizo de ella su capital.

Durante la dominación bizantina, entre los años 540 y 750, año en que fue tomada por los longobardos, Ravena fue capital del exarcado homónimo y vivió su momento de mayor esplendor en época del obispo Maximiano, que fue primado de Italia, nombrado por el emperador Justiniano.

A este momento pertenece la construcción de San Vital, edificio martirial, dedicado al santo mártir de la ciudad, que sustituye a otro edificio anterior arruinado. La edificación comenzó financiada por Juliano Argentarius hacia el año 532, antes de la conquista bizantina, pero en un momento en que ya se hacía sentir su influencia. Las obras concluyeron en el año 547. El edificio, tan importante por su arquitectura como por su decoración de mosaicos,

es semejante al de la iglesia constantinopolitana de los Santos Sergio y Baco.

A pesar de la armonía de sus volúmenes, su mayor esbeltez de proporciones así como la perfecta articulación de sus partes, hacen de San Vital un edificio más perfecto que el anterior. Su perfección lo convirtió en modelo para Occidente, siendo adoptado como referencia entre otros ejemplos valiosos para la construcción de la Capilla Palatina de Aquisgrán en tiempos del emperador Carlomagno.

Consta de una cúpula con tambor, apoyada sobre ocho pilares y rodeada por un octógono que alberga una nave con deambulatorio. Entre los pilares, ocho exedras con tribunas. Tanto en el piso inferior como en el superior, el muro abre arcos de medio punto sobre columnas con una rica serie de capiteles muy característicos, del tipo de imposta muy desarrollada, que adopta la forma de tronco de pirámide invertida.

Aparecen en estos capiteles los anagramas imperiales de Justiniano y Teodora. La talla de sus diferentes facetas, menuda y realizada a trépano, constituye un ejemplo claro del ascendente bizantino oriental de la obra y de su total alejamiento del modelo del capitel de tradición clásica.

También de Ravena son dos importantes iglesias basilicales, especialmente conocidas por los mosaicos que albergan. La primera, San Apolinar el Nuevo, se organiza en torno a una planta basilical

de tres naves separadas por hileras de columnas, con el techo de la central cerrado con una cubierta de madera y las laterales, en cambio, abovedadas. La segunda iglesia, a las afueras de Ravena, en el puerto, es San Apolinar in Classe, comenzada en 534 y consagrada en 549. Consta de tres naves separadas por columnas, muy semejantes a las de San Apolinar el Nuevo, con capiteles de acantos espinosos y ábaco trapezoidal.

Siria y Palestina

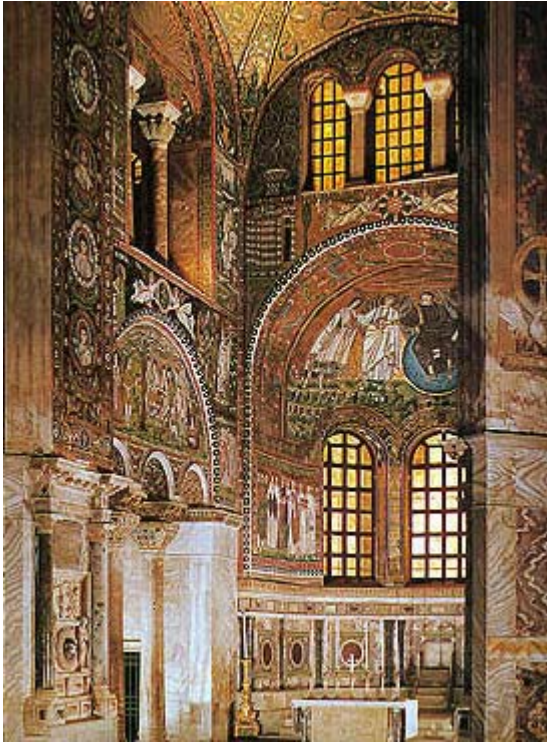
En las provincias de Siria y Palestina cabe destacar la construcción, en época de Justiniano, del monasterio de la Virgen Madre de Dios Theotokos que con posterioridad cambió su advocación por la de Santa Catalina, levantado en las laderas del Monte Sinaí. En este enclave, apartado y conflictivo por la expansión del Islam, se veneraba el lugar donde la tradición situaba el episodio bíblico de Moisés y la zarza ardiendo.

Este monasterio, fuertemente protegido por un recinto de bloques de granito, incluye una iglesia de planta basilical de tres naves, con habitáculos monacales a los lados; es, por tanto, uno de los raros ejemplos conservados de edificios de esta tipología. Además, por lo apartado de su emplazamiento, pudo conservar una importante colección de mosaicos e iconos que consiguieron quedar a salvo de la furia destructiva del período iconoclasta.

Como ejemplo de la repercusión que fuera de Constantinopla tuvo el modelo de Santa Sofía, cabe destacar la desaparecida iglesia de la Dormición o Asunción de la Virgen de Nicea en Asia Menor, edificio destruido en 1922, y que, por lo que indican los restos de cimentación conservados y según se ve en grabados antiguos, reproducía, con alguna variante, el tipo de basílica de tres naves asociada a una gran cúpula; su cronología parece pertenecer a finales del siglo VII o principios del siglo VIII.

Coincidente con este primer período bizantino, se produce en Armenia un gran desarrollo arquitectónico cuyo interés es indiscutible a la vista de una serie de iglesias que seguían una tradición ya iniciada en el siglo V. Estos edificios se distinguen, sobre todo, por la calidad de la sillería con la que están contruidos y por seguir el modelo de planta centralizada con cúpula sobre base cuadrada.

En estos ejemplos, el edificio se completa con la aparición de pequeñas cámaras alojadas en los ángulos y de ábsides en los lados del cuadrado, que cumplen una importante función de refuerzo de la cúpula. Así sucede en la iglesia de San Hripsimeh en la localidad de Etchmiadzin, construida entre los años 618 y 630, que es uno de los ejemplos más significativos de esta peculiar escuela arquitectónica que culminará en el siglo X.



Interior de la iglesia de San Vital en Ravena (Italia)

La arquitectura bizantina del período iconoclasta (717-867)

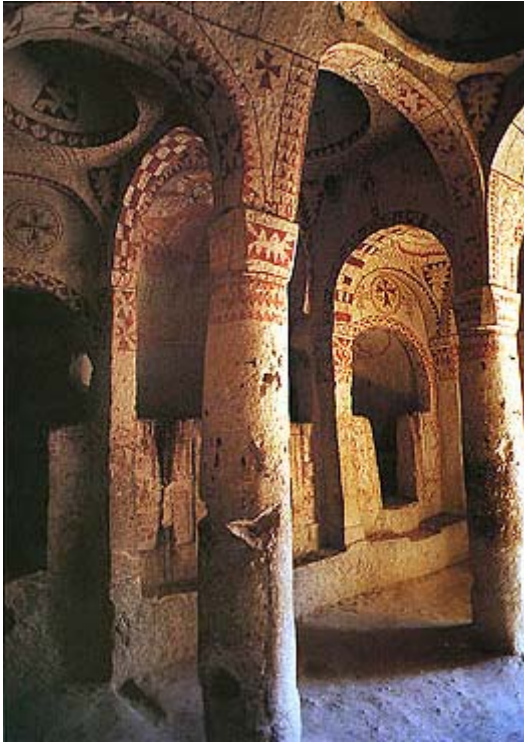
A pesar de la crisis política que preside este período, se mantuvo una cierta actividad constructiva que puede ejemplificarse en Santa Sofía de Salónica como edificio más representativo, y que debió ser obra de un arquitecto constantinopolitano que la construyó entre los años 780 y 797. Su planta es de cruz griega cubierta por cúpula central, contrarrestada por las cuatro bóvedas de cañón de sus naves. Pilares y columnas reaprovechadas y alternadas soportan la tribuna del segundo piso.

Dentro de esta cronología, hay que destacar la aparición, en la región turca de Capadocia, de una escuela arquitectónica de gran personalidad, caracterizada por su tosquedad y por su simplicidad constructiva.

Esta región fronteriza, que las comunidades paleocristianas que la habitaban convirtieron en un centro de cierta prosperidad, se vio amenazada constantemente por los persas en primer lugar y después por el Islam.

Aunque el gran desarrollo de este grupo de iglesias se produce en la etapa siguiente, a partir del siglo IX -cuando la presencia de Bizancio estabilizó la zona hasta finales del siglo XI-, es durante el período iconoclasta cuando surgen los primeros ejemplos. A pesar de la dificultad de su datación, el contenido iconográfico de las pinturas, de marcado carácter iconoclasta, remite claramente a este momento.

San Basilio de Sinassos, Cavusin o la iglesia Gülle Dere Tres son los ejemplos más significativos de estas construcciones rupestres excavadas en la roca volcánica, que adoptan generalmente forma basilical de una o dos naves, cubiertas con bóvedas de medio cañón.



Valle del Göreme, en Capadocia, Turquía

El retorno a la Antigüedad en la segunda edad de oro del Imperio Bizantino

Constantinopla

Grecia

Otras escuelas provinciales

San Marcos de Venecia

Si la etapa justiniánea supone la aparición y consagración de una primera arquitectura bizantina -cimentada en la tradición paleocristiana y rubricada por la creación de grandes prototipos

arquitectónicos medievales-, a lo largo de la segunda edad de oro no se introducen grandes novedades estructurales, aunque la arquitectura cambia de signo, partiendo, eso sí, de las ideas esenciales de la primera edad de oro.

De aquel primer momento permanece la organización interior del edificio por medio de plantas basilicales con forma de cruz y coronadas por cúpulas; pero en torno a esta idea básica se van a generar multitud de combinaciones que dificultan, por su variedad, cualquier intento de clasificación tipológica.

Las variaciones fundamentales afectan a la cúpula, a su sistema de articulación por medio de trompas o pechinas, y a su contrarresto a través de cúpulas menores o bien por bóvedas contrapuestas en cruz, de medio cañón o de arista. También varía la existencia o no de determinados elementos, como son las tribunas del segundo piso sobre las naves laterales en el interior, la existencia de capillas a los lados del ábside o incluso la existencia o no de un tramo recto precediendo a éste.

Todo ello conduce a una primera consideración en torno a este período: la heterogeneidad de soluciones arquitectónicas en torno a una idea básica de edificio religioso heredada de la época precedente.

Por otra parte, sí aparecen novedades de otra índole que repercuten muy directamente en el resultado arquitectónico espacial y estético, diferente al de la gran etapa anterior. En primer lugar, el empleo de

aparejo pequeño es sistemático, observándose un predominio del uso del ladrillo en Constantinopla, Salónica y Asia Menor y una preferencia por la sillería de piedra combinada con ladrillo en Grecia.

De igual modo, frente a la monumentalidad de los edificios ya estudiados, los pertenecientes a esta etapa se caracterizan por unas proporciones más modestas, derivadas en parte -y a su vez- del predominio, como ejemplos fundamentales a seguir, de edificios monásticos en los que vivían comunidades pequeñas. También la generalización de un modelo de iglesia abovedada en su totalidad justifica la reducción de su tamaño.

Esta reducción de proporciones se acompaña, en cambio, de un mayor desarrollo vertical, lo que hace que estas pequeñas superficies sean, vistas desde el exterior, construcciones paradójicamente esbeltas, gracias al incremento progresivo de la proporción de los tambores de las cúpulas. Pero en los interiores, estas pequeñas iglesias presentan necesariamente una gran diferenciación y compartimentación de espacios, contraria a la sensación de unidad espacial de la etapa anterior.

Por último, estas menores dimensiones posibilitan soluciones audaces en el contrarresto lateral de las cúpulas, y, desde un punto de vista estético, el empleo de ladrillo, o de piedra y ladrillo, va a redundar en un enriquecimiento plástico e incluso pictórico del muro exterior.

Surge de este modo un efectismo cromático que irá en aumento hasta culminar en la última época de la

arquitectura bizantina. Se basa en la abundancia de impostas diversas, la utilización de series de arquillos ciegos decorativos, la incrustación de hiladas de tejas dispuestas siguiendo determinados diseños, e incluso la incrustación de elementos cerámicos, idea tomada de ejemplos islámicos contemporáneos. Hay que resaltar también la utilización en algunos casos de elementos escultóricos en edificios, que adquieren así una significación muy particular.

Constantinopla

En Constantinopla, los edificios conservados pertenecientes a este período han sido objeto de remodelaciones y han sufrido daños posteriores que han empobrecido en gran manera la imagen de una etapa constructiva de la ciudad que, por las fuentes documentales, se revela de una gran riqueza, siendo por ello la inspiradora de las diferentes escuelas locales. A pesar de la escasez de ejemplos conservados, son suficientes para apreciar, en su conjunto, casi todas las características citadas anteriormente.

En el siglo X se construyó la iglesia del monasterio dedicado a Maria Theotokos Panachrantos (Fenari Isa en lengua turca) financiada por el funcionario de corte Constantino Lipis. Se trata de un edificio totalmente abovedado y con un sistema de contrarrestos muy hábil que permitía la apertura de amplios vanos en los muros.

De igual modo la iglesia del Salvador o Myrelaion se caracteriza por su planta de cruz inscrita en un

cuadrado y cubierta por una cúpula sabiamente contrarrestada por los abovedamientos envolventes de la cruz griega. De la misma centuria, la iglesia de San Teodoro (Kilisse Cami) es representativa de la importancia del ladrillo como material de decoración exterior.

Frente a los ejemplos anteriores, pertenecientes todos a la época macedónica, solamente las dos iglesias dedicadas al Pantocrátor, edificios alineados y unidos por un vestíbulo, corresponden a la época posterior comnena.

Grecia

Grecia constituye, sin duda, el gran centro arquitectónico de esta etapa, por la abundancia de ejemplos conservados y la riqueza de soluciones que presenta.

En Atenas, y presididas desde la Acrópolis por la mole del Partenón reconvertida en iglesia catedral consagrada a la Virgen, destacan una serie de pequeñas edificaciones de los siglos XI y XII muy diversas en sus soluciones arquitectónicas; entre ellas la de los Santos Teodoros, construida hacia el año 1070, y la del Salvador Lycodimou, de mediados del siglo XI, caracterizadas ambas por la riqueza de su decoración exterior en ladrillo. La iglesia de la Presentación de la Virgen Capnicarea es también un edificio de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado y cubierta con cúpula, construida entre 1060 y 1070, con un gran basamento de sillería de piedra, a la que en el siglo XII se

añadieron el pórtico o exonártex y el «paraclesion». Este «paraclesion» está formado por un conjunto de volúmenes arquitectónicos envolventes añadidos, que tienen un origen indudablemente monástico y que se hacen frecuentes a partir de este momento. Van a adosarse en muchos casos a edificios eclesiales preexistentes, y se convierten en una constante de la arquitectura bizantina desde el siglo XII, que contribuye a diversificar aún más la tipología arquitectónica antes mencionada.

Muy representativa es la armoniosa iglesia del siglo XII conocida como la Pequeña Metrópoli, excepcional por la riqueza plástica de sus relieves exteriores -lo que evidencia un retorno en este momento a la valoración de la plástica clásica- y por su construcción en sillería de piedra de gran tamaño.

En las proximidades de Eleusis y Delfos respectivamente se encuentran los dos grandes conjuntos de Daphni y San Lucas u Hosios Lukas, famosos ante todo por la riqueza de sus mosaicos interiores y porque son, sin duda, perfectos ejemplos de iglesias monásticas del siglo XI. Entre sus rasgos peculiares destaca el hecho de disponer sus cúpulas sobre trompas, el de Daphni en la iglesia y el de Hosios Lukas en el «catholicón» o capilla adosada. Esta característica origina ocho puntos de apoyo que, a su vez, crean un espacio cupulado de mayor amplitud que en los casos en los que se utiliza la pechina. Sin duda, el conjunto formado por la iglesia y el «catholicón», de Hosios Lukas (h. 1040), que aún en estas dos

dependencias ambas soluciones constructivas, es considerado el más completo y representativo.

Otras escuelas provinciales

Es muy significativa, por su repercusión posterior, la construcción, entre los años 1037 y 1046, de la iglesia de Santa Sofía de Kiev. Aunque muy restaurada en época moderna, reproduce una planta basilical inscrita en un rectángulo, cubierta con una gran cúpula central y cúpulas menores en los ángulos. En este caso las proporciones del edificio son mayores, ya que la basílica presenta cinco naves; las necesidades de prestigio político de la capital del principado de Kiev así lo exigían.

A raíz de su construcción, el edificio se convirtió en modelo para la iglesia rusa, pasando posteriormente a otras ciudades como Novgorod, Vladimir y Moscú, donde sobre esta base bizantina a la que se agregarán influencias occidentales -ante todo italianas- se gestará una arquitectura nacional rusa que vivirá su máximo esplendor a lo largo de los siglos XIV y XV.

Ante esta aparente homogeneidad arquitectónica, en este período sin embargo se produjeron curiosas excepciones de diversa índole. Entre ellas cabe destacar el ejemplo de edificio basilical evidentemente excepcional de Serres en Macedonia, construido entre los siglos XI y XII como edificio de tres naves cubierto por madera y sin presencia alguna de elementos cupulados. Este edificio puede ser considerado como uno de los pocos ejemplos de

persistencia del modelo de iglesia basilical, que si bien tiene una continuidad evidente en la arquitectura medieval occidental, es olvidado en el seno de la Iglesia bizantina.

Junto a esta excepción, se desarrolla en este momento, el gran esplendor de iglesias rupestres de Capadocia.

Estos conjuntos monásticos fueron construidos en su gran mayoría entre el año 850 y el siglo XI. Se agrupan en grandes regiones conocidas con los nombres de Zelve, Göreme o Peritrema entre otros. La variedad de plantas es, junto con su carácter de iglesias rupestres, su característica más representativa; se trata bien de sencillos edificios de una nave cuadrangular, de dos y tres naves, o bien de construcciones más complejas de plantas de cruz libre o cruz inscrita en cuadrado con cúpulas. Los ejemplos más significados son las iglesias de Tokali y Carikli en Göreme.

Pese a que no aportan nada nuevo a la arquitectura bizantina, las iglesias de Capadocia por el hecho de reinterpretar soluciones venidas de la metrópoli en un contexto tan extraño como es el monástico rupestre de esta zona, constituyen un capítulo de gran exotismo, que enriquece con su heterogeneidad la arquitectura de la segunda edad de oro.

Es en este momento cuando en Armenia se construyen, siguiendo la tradición de la sillería de piedra bien labrada de los períodos anteriores, los ejemplos sin duda más representativos de esta

escuela. Tanto la catedral de Ani, levantada en el siglo X, como la conocida iglesia de Achtamar, junto al lago Van, diferenciada de otros ejemplos por la riqueza plástica de su exterior, enriquecido con relieves de gran expresionismo, son sus edificios más destacados. Además, son precedentes de otras construcciones algo posteriores que se levantarán en la región vecina de Georgia y que plantean interesantes y complejas coincidencias con la arquitectura románica europea.

San Marcos de Venecia

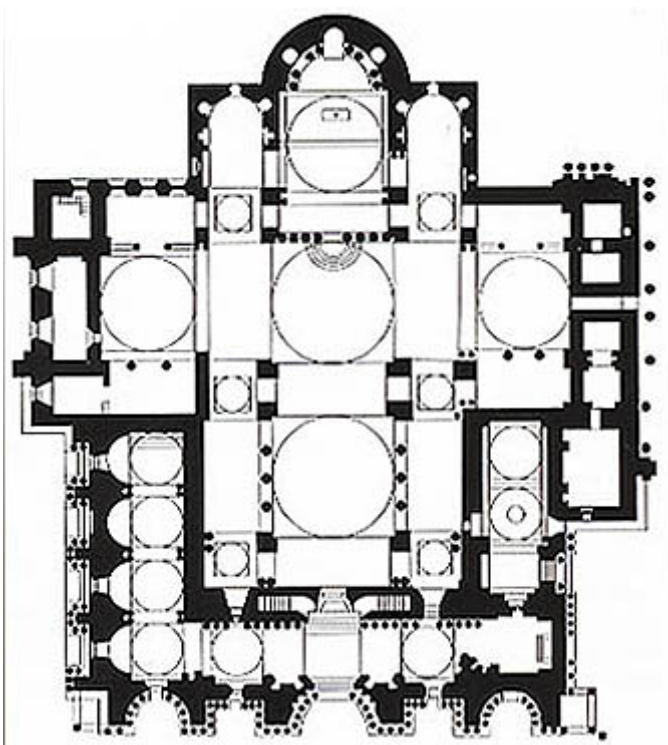
En la zona de Occidente situada bajo la influencia bizantina, la ciudad de Venecia construye en 830 la primera iglesia de San Marcos, inspirada en la desaparecida iglesia justiniánea de los Santos Apóstoles de Constantinopla; se incendió en 976 y fue reconstruida en 1063, en época del dogo Contarini. Su fachada primitiva se organizaba en dos pisos de arcos ciegos y el conjunto del edificio estaba rodeado por una galería superior abierta, hoy desaparecida tras las obras posteriores. Del mismo modo que lo bizantino se constituye en la base del desarrollo de la arquitectura rusa, esta impronta marca la personalidad artística de la república de Venecia tras su separación política de Bizancio. En 1106 comenzó su decoración de mosaicos por artistas que fueron llamados de Bizancio y, después de 1204, fue prolongado su nártex, progresivamente decorado en años posteriores.

La basílica tiene planta de cruz griega y sus brazos están rematados, en la parte superior, por cúpulas, que suman, en total, cinco. Si la comparamos con Santa Sofía de Constantinopla, es una iglesia pequeña; pero la armonía de las proporciones, y los recursos de la perspectiva la hacen parecer mayor. A la sensación de grandiosidad contribuye, fundamentalmente, la suntuosidad de su decoración interior: las lámparas antiguas que cuelgan de los techos, el cancel del altar con sus ricas columnas y estatuas, los mármoles labrados de los púlpitos y, sobre todo, los mosaicos que cubren los muros y las cúpulas.

Exteriormente, San Marcos ofrece también un aspecto de riqueza, que no tienen la mayoría de los edificios bizantinos. Los venecianos consiguieron proveerse de valiosos mármoles y esculturas para enriquecer esta fachada. Sobre la puerta central, una cuadriga de bronce atestigua la gloria militar de Venecia, porque es el recuerdo del saqueo de Bizancio por la armada de la República en el año 1204.



Monasterio de Hosios Lukas (Grecia)



Planta de la iglesia de San Marcos

El Renacimiento de la arquitectura bizantina en los períodos Paleólogo y Comneno

Constantinopla Grecia

A partir de 1261, y tras el paréntesis de disgregación correspondiente al período de influencia latina, en el que se producen importantes intercambios en el ámbito de las artes plásticas, aunque menos significativos en el orden arquitectónico, la arquitectura bizantina vive hasta 1453 un relativo continuismo de las características de la dinastía comnena. En este período se produce un incremento de la decoración exterior de los edificios que rivaliza con el interior y sus grandes conjuntos de pintura monumental y mosaico. Es en este momento cuando los edificios adquieren su mayor nivel de efectismo basado en la diversidad de sus materiales y de su policromía. Por ello, no es erróneo considerar la arquitectura de este período como la culminación de la del período anterior.

Igualmente, el desarrollo vertical de los tambores de las cúpulas acentúa la esbeltez de estos conjuntos al tiempo que las cornisas de las cubiertas exteriores adoptan una ondulación que incrementa su riqueza decorativa.

Por otra parte, adquieren mayor importancia los volúmenes anexos, ya sean capillas llamadas «catholicon», galerías circundantes o celdas u otras dependencias monásticas o «paraclesion», que se

construyen en torno a edificios preexistentes; el gran desarrollo de esta característica se explica fácilmente ateniéndose a la decadencia progresiva de la economía bizantina que imposibilitaba la construcción de grandes conjuntos nuevos, pero permitía, en cambio, la ampliación de otros ya existentes.

Constantinopla

Las obras más representativas de esta época son las iglesias de Cristo en Cora -Kariye Cami- y la de la Virgen Madre de Dios Theotokos Pammakaristos -Fetiye Cami-. En ambos casos se trata de edificios construidos durante la dinastía comnena que fueron rehechos y ampliados en este momento.

En el primer ejemplo, Cristo en Cora, el templo fue rehecho ya a partir del año 1200 y sobre todo, gracias al mecenazgo del gran protector de las artes y de la cultura Teodoro Metochites, entre los años 1315 y 1321, en que se le añadieron un «paraclesion» y un exonártex.

La iglesia de la Virgen Pammakaristos, por su parte, fue ampliada a principios del siglo XIV, añadiéndose a su planta primitiva de tres naves y tres ábsides con gran cúpula central, toda una serie de dependencias envolventes y un «paraclesion» funerario dedicado a Miguel Dukas, cuya organización es la de una pequeña iglesia de planta de cruz griega inscrita y cúpula central.

Este conjunto constituye un ejemplo muy representativo de la importancia concedida en este

período a los ritmos ondulantes de las cornisas de las cúpulas y también de las molduras de los vanos. De igual modo, un tercer ejemplo significativo es el del templo de San Juan Bautista que Teodora, viuda del emperador Miguel VIII Paleólogo, mandó construir junto a la iglesia de la Virgen Theotokos Panachrantos, obra del siglo X ya citada; su cabecera constituye uno de los mejores ejemplos de riqueza plástica de los muros, dado que los tres ábsides presentan arcos ciegos o abiertos en sus dos pisos, que recorren toda su superficie.

Grecia

En el Peloponeso, tras la reconquista de estos territorios por Bizancio en el año 1262, floreció con especial riqueza la ciudad de Mistra, en donde la cultura y el arte formaron un foco fundamental hasta su caída en manos de los turcos producida en 1460, e incluso con posterioridad a esta circunstancia. Como fruto de este renacer artístico ha llegado hasta nuestros días un conjunto de iglesias muy representativas de este último período constructivo.

Hacia 1310, se levantó la basílica de la Virgen Hodigitria, que es para algunos especialistas el mejor ejemplo de un pretendido foco de iglesias denominadas del «tipo Mistra»; se trata de una basílica de tres naves con tribunas y cruz griega inscrita, con cúpula central.

Este modelo es seguido en la iglesia del convento de la Pantanassa, construida ya en el siglo XV, cuyo

mayor interés reside, sin duda, en la riqueza plástica y pictórica de los muros exteriores, en los que se mezclan las notas características bizantinas de diversidad de materiales, piedra y ladrillo, con su correspondiente alternancia cromática, y una serie de arcos apuntados de claro ascendente occidental gótico, que se repiten, invertidos, en un segundo nivel, pero que por su tratamiento decorativo, nada occidentalizante, se integran perfectamente en la decoración tardobizantina.

En Salónica, el monte Athos constituyó igualmente uno de los centros principales del monacato bizantino a partir del siglo X en que se fundó el monasterio de Lavra, uno de los veinte monasterios del monte Athos, cuya iglesia central se terminó en 1004. Se trata de monasterios-fortaleza que albergaban comunidades casi eremíticas y cuyas edificaciones se agrupaban en forma de rectángulo, dejando en el interior un amplio espacio central para la iglesia.

Desde ese momento florecieron pequeñas comunidades llamadas igualmente «lavras», protegidas por la aristocracia bizantina a través de fundaciones piadosas. Es, sin duda, en el siglo XV cuando el monte Athos vive su mayor apogeo religioso y artístico

Entre los múltiples conventos edificadas a lo largo de este período, cabe destacar el «catholicón» del convento Chilandari, obra de finales del siglo XIII, formado por doble nártex y un cuerpo de iglesia de cruz griega inscrita, con cúpulas y numerosos

ábsides necesarios para los oficios de estas comunidades.

La arquitectura civil bizantina

El *Libro de las Ceremonias*, escrito por el *basileus* Constantino VII Porfirogéneta en el siglo X, da testimonio, a través de sus detalladas descripciones, del ceremonial de corte en la época macedónica, del complejo ritual en el que los desfiles y procesiones conmemorativos se sucedían por las numerosas estancias, galerías e iglesias que formaban el Gran Palacio o Palacio Sagrado de Constantinopla. De los edificios de carácter civil representativos del poder del *basileus*, sólo podemos hacer una referencia basada en descripciones y hallazgos arqueológicos de diferente índole.

El saqueo del que fue víctima la metrópoli por parte de los latinos en el año 1204 y la toma de la ciudad por los otomanos en el siglo XV, hicieron desaparecer las grandes obras civiles y palatinas de la Constantinopla bizantina, que, según cronistas orientales y occidentales, no tenía parangón en el mundo conocido. Así lo refieren Benjamín de Tudela en el siglo XI y de la *Crónica Skilitzés* (Biblioteca Nacional de Madrid).

La vieja capital, Constantinopla, contaba con anterioridad al año 500 con 19 kilómetros de murallas terrestres y marítimas que albergaban numerosos palacios, baños, teatros y foros, así como acueductos, cisternas y puertas de acceso, todo ello obra de sucesivos emperadores que, desde

la época de Constantino, habían enriquecido la ciudad.

En este conjunto destacaban el gran palacio y el hipódromo a él adosado, que fue destruido por los otomanos, y el palacio de las Blaquernas extramuros de la ciudad.

En el siglo VI y coincidiendo con el reinado de Justiniano, que inaugura la primera edad de oro bizantina, se estima que la población de la capital se aproximaba a los 500 000 habitantes; y el emperador procedió en este momento a la construcción de nuevos pabellones y a la restauración de otros preexistentes que habían sido parcialmente destruidos durante la revuelta de Nika, por él sofocada. El gran palacio, cuyo recinto ocupaba el espacio existente hoy en día entre Santa Sofía y la mezquita del sultán Ahmet, estaba compuesto por una serie de propileos monumentales, salas de recepción de planta basilical y centralizada, cubiertas por cúpulas, que se sucedían sin orden aparente, fruto de la yuxtaposición en diferentes épocas. Este desorden contribuía a un cierto trazado laberíntico, acorde con las necesidades del complejo protocolo de corte, pero evoca, por otra parte, una organización semejante en los palacios sasánidas e islámicos.

Entre estas dependencias se han descrito hermosos jardines y pórticos favorecidos por la estructura en terrazas condicionada por el desnivel del terreno, así como un variado repertorio de elementos mecánicos y acústicos que complementaban la riqueza de los interiores, en un intento claro de

fascinar al visitante. El palacio alcanzó su máximo esplendor a lo largo del siglo X y particularmente durante el reinado de Basilio I, pero, a partir de la época comnena, su crecimiento fue disminuyendo paulatinamente al preferir esta dinastía el conjunto palacial de las Blaquernas. Aunque la dinastía paleóloga lo habitó y enriqueció de nuevo, cuando se produjo la caída de la ciudad sus dependencias estaban ya dedicadas a otras actividades e incluso algunas de ellas habían sido ya abandonadas.

De este magnífico conjunto solamente dan fe un escaso número de obras; entre ellas cabe citar un valioso mosaico que recubría el suelo de un peristilo y que se considera obra del siglo VI. En él se suceden una serie de temas decorativos y de juegos asociados con la caza, la pesca y el hipódromo, así como escenas de temática mitológica.

El palacio de las Blaquernas, situado en un extremo de las murallas del Cuerno de Oro y abandonado desde 1453, fue igualmente obra de sucesivas campañas desde época prebizantina. Bajo Manuel I Comneno, se convirtió en residencia de la corte y fue enriquecido y ampliado con numerosos pabellones.

Mejor estado de conservación presenta el palacio del Porfirogéneta, Tekfur Seray, construcción de la segunda mitad del siglo XIII, que fue residencia imperial durante los dos últimos siglos de la dinastía paleóloga. Ha conservado un edificio de tres pisos, abovedado el inferior y cubiertos por madera los dos superiores, que se abren al exterior por numerosos vanos de medio punto. Los muros presentan al

exterior la riqueza decorativa característica de este período, debida en este caso a la alternancia y disposición de materiales como la piedra, el ladrillo, la cerámica y el mármol en diseños de bandas, dameros y círculos.

Junto a los escasos restos de arquitectura palatina, se han conservado algunas obras de carácter civil entre las que destacan los lienzos de las murallas terrestre y marítima, recrecidas en diferentes épocas, y, sobre todo, dos cisternas cubiertas, relacionadas con Justiniano, la llamada Cisterna Basílica construida hacia el año 532, que abastecía de agua el Gran Palacio y que consta de una gran sala cubierta con bóvedas de arista de ladrillo que apoyan sobre columnas de orden corintio reaprovechadas, y la Cisterna de las Mil y Una Columnas o Bin Bir Derek, que, por su estructura, parece pertenecer igualmente al siglo VI, a pesar de haber sido también relacionada con la época de Constantino.

Las artes figurativas bizantinas. Evolución y simbología

Precedentes

Función teológica y litúrgica

Afirmación de la estética

La riqueza iconográfica

Evolución estilística y estética

El estudio de las artes figurativas bizantinas plantea de entrada una serie de problemas derivados de la ausencia de fuentes documentales, del casi sistemático anonimato de sus artistas y de la pérdida lamentable de una parte esencial de sus obras, producida tanto durante la crisis iconoclasta y el saqueo llevado a cabo por los cruzados en 1204, como por la conquista turca.

Esta dificultad se ve acrecentada por la aparente uniformidad de sus obras frente al proceso evolutivo que, paralelamente, se produce en la arquitectura de la Europa prerrománica, románica y gótica. Por otra parte, las diferencias que, a pesar del vacío documental mencionado, se han querido marcar entre un arte metropolitano y otro provincial, o un arte áulico en contraposición a otro monástico, arrojan más interrogantes sobre este capítulo.

Sin embargo, esta parte esencial del arte bizantino es, sin duda, una de las de mayor personalidad artística universal, constituyéndose en uno de los puntos culminantes del arte cristiano que, además, ejerció una influencia determinante en el arte europeo con las aportaciones de su pretendido inmovilismo desde los tiempos de Justiniano hasta el siglo XIV.

A través de sus mosaicos, pinturas murales, iconos, manuscritos, marfiles y esmaltes se expresó artísticamente un mundo teocrático que, a pesar de sus épocas de crisis, supo mantener inalterada su esencia al tiempo que introducía elementos nuevos o antiguos que actualizaron y revitalizaron su lenguaje.

Precedentes

De igual forma que en el estudio de la arquitectura, también en las artes figurativas surge en primer lugar la cuestión de delimitar las propiamente bizantinas de las paleocristianas del Bajo Imperio. En el desarrollo de la estética bizantina se parte de la fusión de dos tradiciones figurativas previas que en principio se suponen contrapuestas, la tradición clásica grecorromana -fundamentalmente helenística- y la oriental. De la primera, Bizancio toma el gusto por la armonía, la proporción y la realidad idealizada; de la segunda, la fuerza expresiva de lo abstracto, la brillantez y el refinamiento. La fusión de estas dos estéticas produce un arte figurativo esplendoroso en el que la riqueza, la grandiosidad, el brillo y el efectismo intentan ser instrumentos de una expresión mística y pálidos reflejos de la belleza divina.

Función teológica y litúrgica

El arte figurativo es fundamental en la sociedad bizantina. Cumple una función múltiple; es un arte dirigido, que pretende, por un lado, la exaltación de la fe cristiana, el embellecimiento de la casa de Dios, ser enseñanza para los iletrados y, por otro, convertirse en un medio de propaganda política para resaltar la victoria o el poder de su *basileus* o el origen divino de su mandato.

Su función religiosa queda perfectamente definida, ya desde los últimos años del siglo IV, en los textos de grandes personajes del cristianismo oriental

como san Gregorio Nacianceno, muerto hacia el año 390, o san Nilo de Sinaí, muerto en el año 430.

Este último, en su *Epístola al prefecto Olimpiodoro*, recomienda, con motivo de la construcción de una iglesia dedicada a los santos mártires, lo siguiente: «...me preguntas en tu carta si sería adecuado colocar sus imágenes (de los mártires) en el santuario [...] y llenar los muros con todo tipo de cacerías de animales [...] como liebres, gacelas y otros [...] Debo decir que sería muestra de una mente firme representar una única cruz en el santuario [...] al Este [...] y cubrir ambos lados de la iglesia con pinturas del Antiguo y Nuevo Testamento [...] para que los iletrados puedan, observando las pinturas, conocer los hechos humanos de quienes verdaderamente han servido a Dios.»

El *basileus* y la Iglesia son sus mecenas. La idea de perpetuación del poder de ambos anula cualquier idea de progreso asociada al arte figurativo bizantino, al tiempo que justifica, en parte, el relativo inmovilismo que se aprecia en sus casi mil años de creación artística. Sólo momentos decisivos de crisis de estos mecenas supusieron una ruptura en su desarrollo: el primero de ellos, la crisis de las imágenes, superada en la segunda mitad del siglo IX, y el segundo, la definitiva desaparición del estado tras la caída de Constantinopla.

Afirmación de la estética

La estética bizantina, considerada en su conjunto, da un paso más en la desintegración del arte clásico; y en este proceso no hace sino continuar algo ya iniciado en las obras profanas y, sobre todo, religiosas paleocristianas del Bajo Imperio a partir del siglo III. Ejemplos significativos de esta evolución pueden ser las pinturas de la sinagoga de Doura Europos realizadas hacia el año 245, los retratos a la encaústica de Al Fayum (Egipto) del siglo IV, o los escasos restos de escultura civil constantinopolitana, como los relieves del obelisco de Teodosio, esculpidos hacia el año 390.

En todas estas obras tan separadas en el tiempo y en el espacio, pero pertenecientes al oriente del Mediterráneo, se aprecia que, sobre una base grecorromana, se valoraron más la fuerza expresiva y la monumentalidad transmitida por el hieratismo y la frontalidad que la belleza, la elegancia formal y la fidelidad en la representación del natural.

Sin embargo, este proceso no debe ser interpretado como negación del ideal antiguo, sino como utilización de éste a modo de punto de referencia. En las primeras obras la tradición antigua pesa más en las de carácter profano y civil, mientras que la renovación se produce muy especialmente en el arte religioso. Debe señalarse, en este punto, que la vitalidad creadora de este arte religioso está en relación directa con la progresión de la teología, la liturgia, el monaquismo, la peregrinación y el culto a las reliquias desde el siglo IV en las zonas orientales del Mediterráneo.

Por ello, la formación de una estética, un estilo y una iconografía propiamente bizantinos es coincidente con la consolidación de la expresión artística cristiana oriental, y Bizancio juega, por tanto, un papel esencial en su configuración.

La realidad no se plasma tal y como aparece ante nuestros ojos, sino que se interpreta. No se trata de reproducir de un modo ilusionista la realidad física de las cosas, sino de convertirlas en signos representativos de conceptos más elevados. Del mismo modo, la figura humana, no intenta individualizar a la persona sino crear arquetipos fijos de determinadas personalidades, caracteres o jerarquías; por ello, a la diferenciación de rasgos, suceden unos convencionalismos de dibujo en la reproducción de las facciones. Y, del mismo modo, su ubicación en el espacio se aísla en muchos casos de un suelo concreto o un ambiente físico determinado, para presentar a personajes isocefálicos en posición frontal y en relación directa con el espectador.

Estas características esenciales contribuyen a elaborar un arte figurativo en el que todo es símbolo de una realidad superior e integrado en una jerarquía universal. Surge de este modo una realidad intelectualizada en la que los efectismos cromáticos, el brillo y los destellos convierten a la obra de arte en fuente de luz, y son elementos capaces de transmitir a los fieles pequeñas chispas de la belleza última y de la omnipotencia divina, tal y como afirma el cronista del siglo XI Miguel Psellos en su *Cronografía*.

La riqueza iconográfica

Proliferan, en la primera edad de oro, la exaltación de la figura de Cristo y los temas relacionados con episodios de su vida, los cortejos de santos, derivados sin duda de una iconografía imperial, al igual que los retratos de los donantes, de los emperadores y sus esposas y altas jerarquías de la Iglesia. La crisis iconoclasta, que trascurrió entre los años 726 y 843, desempeña un papel esencial en el desarrollo de las artes figurativas bizantinas. Este período significó en la historia de Bizancio la destrucción de muchas esculturas y pinturas anteriores, con el pretexto del peligro de caer en la idolatría que su existencia implicaba para los fieles.

Este celo iconoclasta coincide cronológicamente con idénticas promulgaciones en el seno del Islam, en un momento, además, de gran confrontación política y militar entre ambas potencias.

El arte figurativo religioso fue víctima de su intransigencia, no así el arte profano; pero una vez superada la crisis, la importancia de la imagen salió muy reforzada como vehículo útil y necesario de ilustración de los fieles y también como reflejo beneficioso de la Divinidad. Por ello, los teólogos serán los responsables de controlar los diferentes programas iconográficos, que, en estrecha relación con el marco arquitectónico, forman un microcosmos coherente y ordenado.

Así, la cúpula será lugar para la representación de lo invisible, el Dios Pantocrátor, mientras que el

presbiterio lo será para ubicar su presencia entre los hombres con la representación del Niño Jesús en brazos de su Madre, la Virgen Theotokos, y las zonas laterales, próximas a los fieles, se reservarán para la narración de los episodios más destacados de las Sagradas Escrituras, sobre todo las escenas evangélicas exaltadas por las grandes fiestas litúrgicas de la Iglesia, como la Anunciación, la Natividad, la Purificación o el Bautismo de Cristo.

Evolución estilística y estética

Frente a las composiciones preferentemente cerradas y simétricas de la primera etapa, se tiende, a partir de la segunda mitad del siglo IX, a esquemas más abiertos de simetría ponderada en los que los personajes huyen del hieratismo y la frontalidad anteriores para adoptar escorzos variados, de modo que las claras y fuertes líneas que los definen forman unas armonías lineales reforzadas por las masas cromáticas.

A este cambio se añade, a partir de finales del siglo XII, un interés nuevo por la expresión de sentimientos, por la mayor estilización de las figuras y por la introducción de un repertorio de anécdotas que desvía la atención del espectador, hasta ahora centrada sólo en el concepto o la idea religiosa esencial.

Ello se debe a un cambio de sensibilidad religiosa que responde, a su vez, a una pérdida de poder de las comunidades monásticas, sobre todo a partir de la restitución del imperio en 1263. Y, una vez más,

la renovación estilística que ello produce se apoya en una nueva mirada hacia atrás, una nueva inspiración en modelos de la Antigüedad.

Este proceso de vuelta a un lenguaje figurativo ilusionista es paralelo a un proceso idéntico en el arte figurativo de la Baja Edad Media occidental, en particular del *Trecento* italiano. Pero, mientras que éste llega por evolución unas décadas más tarde a la plasmación de un arte «real» que anuncia el humanismo moderno, los talleres bizantinos adoptan un conservadurismo de carácter manierista, que se mantiene fiel a una temática y a unas finalidades con Bizancio y con la Iglesia oriental que laten vivas a lo largo de los siglos XIV y XV, en momentos de grandes conflictos para la supervivencia del estado bizantino que anuncian ya su próxima desaparición. Consolidan así una «koiné» bizantina en la que se acentúan la emotividad y el sentimiento y el refinamiento manierista de proporciones, escorzos y plegados, características que perviven, tras 1453, en el arte religioso ortodoxo hasta los albores del siglo XX, de espaldas a la evolución de la pintura occidental.

Origen y evolución del mosaico bizantino

Los primeros mosaicos **Constantinopla**

La tradición del mosaico pavimental y parietal se remonta al mundo clásico. Uno de los elementos de

mayor riqueza del arte grecorromano era el revestimiento de las paredes con ricas composiciones elaboradas con pequeños cubos de mármol o barro cocido policromado. También en el pavimento se utilizaba esta misma técnica, alternada con placas de mármol, en los llamados «opus sectile» y «opus alejandrino», que desarrollaban un amplio repertorio de temas paganos y decorativos geométricos o vegetales.

Los primeros mosaicos

A partir del siglo IV, el arte paleocristiano se valió de esta técnica para revestir sus ábsides y mausoleos cambiando la iconografía decorativa y mitológica del mundo antiguo por un repertorio cada vez más complejo de símbolos de contenido eucarístico y litúrgico, y composiciones narrativas más explícitas inspiradas en las Sagradas Escrituras que pretendían aleccionar a los fieles al tiempo que embellecían los templos.

El arte del mosaico inicia así un extraordinario desarrollo, que acabará relegando a la pintura monumental a un segundo puesto y que culminará con las extraordinarias creaciones mosaísticas de Bizancio.

Entre las obras más destacadas del primer mosaico cristiano, se encuentran los exquisitos ejemplos romanos del ábside de la iglesia de Santa Pudenciana y el mausoleo de Santa Constanza, realizados en el siglo IV, o los excelentes mosaicos

con que se decora el arco triunfal de la basílica de Santa Maria Maggiore, obra del siglo V.

En estas primeras muestras de mosaico paleocristiano, el interés por el espacio, la luz, el modelado de los cuerpos y la ilusión perspectiva evocan todavía una gran proximidad con los postulados clásicos de idealización y refinamiento, si bien matizados claramente por una nueva valoración del contenido y de la fuerza expresiva.

Herederos de esta tradición, los primeros ejemplos bizantinos van a introducir una serie de novedades técnicas e iconográficas que llevan el arte del mosaico al punto culminante de su historia. Técnicamente se aprecia una mayor variedad de materiales en la elaboración de las teselas, que en unos casos serán pequeñas piezas de vidrio coloreado, de mármol o, las más de las veces, pequeños cubos de barro cocido policromado, y, sobre todo, dorado.

Estas piezas, además, son dispuestas sobre la superficie de los muros de forma ligeramente irregular, resaltando en el plano unas con respecto a otras. Esta disposición peculiar, unida a la proliferación de espacios arquitectónicos cóncavos derivados del uso de cúpulas y medias cúpulas en la arquitectura, produce una rica serie de efectos de luz, dependiendo del ángulo muy variado de reflexión de la misma. Con ello se consiguen la extraordinaria riqueza y variedad de efectos luminosos y cromáticos que son inseparables de la estética bizantina.

Dentro de este período es de destacar la pérdida de calidad de las obras emprendidas en tiempos de los emperadores Justiniano (482-565) y Heraclio (h. 574-641), una pérdida relativa que señala los efectos del período iconoclasta.

Constantinopla

Al comienzo del siglo VI, se conoce la existencia de importantes mosaicos en las iglesias de los Santos Apóstoles y Santa Sofía de Constantinopla, lamentablemente desaparecidos, lo que plantea una imposibilidad de estudio directo del arte constantinopolitano y la necesidad de remitirnos a obras provinciales, que, dado el gran protagonismo de la corte de Justiniano en todo el ámbito imperial, debieron reflejar, sin duda, el esplendor del arte del mosaico de la metrópoli y seguir sus pautas.

Los únicos ejemplos conservados en Constantinopla son unos mosaicos pavimentales de un peristilo del Gran Palacio, excavados en 1935, que representan una serie muy variada de escenas profanas en que abundan temas de caza, lucha de animales y juegos infantiles, enmarcadas por una cenefa de hojas de acanto muy naturalistas con máscaras y animales insertos en ella. La cronología de este conjunto es incierta, y los datos arqueológicos remiten aproximadamente al año 500.

Los grandes centros de mosaico conservados de este primer período correspondiente a los siglos VI y VII se localizan fuera de Constantinopla, en la

ciudad italiana de Ravena, capital del exarcado, en Salónica (Grecia) y en el Sinaí (Israel).

**Historia Del Arte
(octava parte)**

Los grandes mosaicos bizantinos de Ravena

Los mosaicos de San Vital **Otros centros provinciales**

Las relaciones de la ciudad de Ravena con el oriente del Mediterráneo fueron constantes ya desde el siglo V, como gran puerto de la flota del mar Adriático. De su importancia da testimonio el florecimiento artístico que se produjo desde el segundo cuarto de este siglo. Los conjuntos de mosaicos que decoran sus edificios son muy valiosos para comprender el cambio sutil pero evidente que, a lo largo de esta centuria y hasta llegar a los tiempos de la conquista bizantina en el año 540, se produce en el arte del mosaico. En realidad, este cambio no es otra cosa que la manifestación del proceso lento de gestación de la personalidad artística del lenguaje figurativo bizantino.

En efecto, mientras que las obras más antiguas, como los mosaicos del mausoleo de Gala Placidia, pertenecientes al segundo cuarto del siglo V, y los del baptisterio de la catedral, también llamado «de los Ortodoxos», obra de mediados de la misma centuria, son obras maestras del arte paleocristiano en las que la tradición helenística, los hábiles «contrappostos» de las figuras y el interés por los fondos de arquitecturas y vegetación son evidentes, en la transición al siglo VI, en tiempos del rey

ostrogodo Teodorico, se aprecian signos claros del proceso de cambio que conduce a la eclosión del lenguaje bizantino.

Tanto en el baptisterio de los Arrianos como en la capilla arzobispal, obras de esta segunda época de hacia el año 520, se hace notar una evidente simplificación y esquematización de los plegados de las telas y unas líneas de contorno que delimitan con mayor vigor las distintas zonas cromáticas. Al tiempo, los fondos dorados van adquiriendo mayor entidad, hasta cobrar un absoluto protagonismo frente a los paisajes.

La comparación del tema del Bautismo de Cristo que aparece en las cúpulas de ambos baptisterios, de los Ortodoxos y de los Arrianos, es concluyente: la gracia del cortejo de apóstoles que rodean la escena principal de aquél es sustituida en éste por idéntico cortejo, aunque menos individualizado en sus diferentes personajes y más hierático en sus escorzos. Al mismo tiempo, también se incluye entre estos últimos el tema de la Etimasia o trono vacío esperando la Segunda Venida definitiva de Cristo de la que habla el Apocalipsis, una referencia iconográfica que, a través de Bizancio, se difundirá por todo el Occidente medieval.

Se ha querido marcar una diferencia estilística en el baptisterio de los Arrianos entre el medallón central, en que se representa el Bautismo de Cristo y aparecen la figura de san Pedro y el trono vacío, que corresponderían a una primera fase decorativa del tiempo de Teodorico, y el resto del cortejo

triumfal, que habría sido realizado posteriormente, ya en la época de Justiniano.

Idéntica evolución se puede apreciar en el rico conjunto de mosaicos de las naves laterales de la iglesia de San Apolinar el Nuevo, entre los recuadros superiores realizados hacia el año 520, en los que se reproducen los milagros de Cristo y el ciclo de su Pasión, y los cortejos del registro inferior, obra posterior, de hacia el año 561. Éstos están formados por el séquito de los santos, representados en el muro sur partiendo de una arquitectura que evoca el palacio de Teodorico, y el séquito de las santas precedidas por los Reyes Magos, que procede de la ciudad portuaria de Classe, en el muro norte. Unos y otras convergen respectivamente ante Cristo Pantocrátor y la Virgen y el Niño.

Por otra parte, el ábside de la iglesia de San Apolinar in Classe, decorado entre los años 535 y 549, presenta una filiación bizantina madura en el tema simbólico de la Transfiguración de Cristo, presidida por el retrato orante del santo patrono de la iglesia. Mientras que los profetas Moisés y Elías aparecen representados físicamente de busto, Cristo y los apóstoles lo están bajo forma de cruz «gemmata» -recubierta de gemas- y tres corderos, respectivamente.

La composición se rige por una estricta simetría en cuyo eje se sitúa San Apolinar flanqueado por un cortejo de doce corderos que representan a los fieles. La escena se desarrolla en un paisaje totalmente intelectualizado, en el que rocas,

vegetación y nubes se desintegran en unidades autónomas simbólicas y la ilusión perspectiva, los efectos de luz y el naturalismo propios de la Antigüedad clásica han desaparecido.

Los mosaicos de San Vital

La obra maestra de este gran conjunto ravenático es, sin duda, la decoración del interior de la iglesia de San Vital. Lamentablemente, sólo se conservan el conjunto correspondiente al ábside y el tramo recto que le precede, pues el resto de la decoración fue sustituido por un conjunto de pinturas al fresco de época moderna.

Estos mosaicos fueron terminados el año 547 o 548, ya que éstas son las fechas que se conocen de la consagración de la iglesia por el obispo Maximiano. Son representativos del preciosismo del mosaico bizantino y de cómo el espacio generado por la arquitectura se transforma, de la mano de los artistas musivaras, en un microcosmos ordenado y jerarquizado donde se expresa la idea de la omnipotencia de Dios, la presencia de su Hijo en la tierra y la prefiguración de su sacrificio, y, por último, la indiscutible autoridad de origen divino del emperador, como representante de Dios entre los hombres.

El análisis estilístico de sus escenas permite valorar la fusión de elementos helenísticos y orientales en un equilibrio entre la realidad idealizada y la solemnidad hierática y expresiva.

En una lectura de abajo a arriba y desde la nave hacia el ábside, encontramos los temas siguientes: el intradós del arco de acceso al presbiterio presenta una serie de medallones con figuras en su interior en los que aparecen Cristo Pantocrátor flanqueado por delfines, símbolo de origen clásico evocador de la Resurrección, y los apóstoles y los santos Gervasio y Protasio. El Pantocrátor responde al tipo iconográfico siriano oriental, con pelo negro hasta los hombros y barba, y fija su poderosa mirada en el espectador desde la clave del arco.

Los laterales del ábside estructurados en dos pisos, abiertos a la nave deambulatorio por medio de tres arcos de medio punto levemente peraltados, presentan escenas del Antiguo Testamento como prefiguración de la venida de Cristo, que aparece como víctima del sacrificio para la salvación de los hombres.

En el luneto inferior del lado norte, se representan la hospitalidad de Abraham para con los ángeles y la figura del patriarca en el momento en que detiene su cuchillo, a punto de sacrificar a su hijo Isaac, ante la orden de Dios, cuya voluntad aparece representada por una mano que emerge de las nubes. Sobre estas escenas dispuestas sin elemento separador, en composición cristalina, aparecen, en las enjutas, Jeremías y Moisés y, en el centro, la Cruz con las letras griegas «alfa» y «omega», expresivas de la divinidad, principio y fin de todas las cosas, sostenida por dos ángeles que forman una «imago clipeata» o composición de clipeo.

En el segundo piso, los evangelistas Juan y Lucas aparecen representados con sus símbolos correspondientes, el águila y el toro. Por encima de ellos, dos cráteras de las que salen guirnalda vegetales con pámpanos, uvas y aves picando en ellas, en claro significado eucarístico, culminan con una cruz gemada dentro de un medallón.

En el muro sur, y siguiendo un estricto paralelismo con lo anterior, se encuentran los sacrificios de Abel y Melquisedec, flanqueados por las figuras de Moisés, que aparece representado dos veces, vigilando el rebaño y ante la zarza ardiendo, y de Isaías. Sobre ellos, los evangelistas Mateo y Marcos acompañados del ángel y el león, e idénticas cráteras envolviendo la cruz.

El presbiterio está cubierto por una bóveda de arista, revestida también de mosaicos y perfectamente adecuada a las formas arquitectónicas: las aristas están decoradas por guirnalda de frutas y flores que parten de cuatro pavos reales, animal que es presentado como símbolo de la Resurrección de Cristo y de la inmortalidad del alma.

En la clave, y dominando todo el espacio, la representación del Cordero Místico, flanqueado por cuatro ángeles dispuestos en cruz, y representativo del Hijo de Dios como víctima para el sacrificio, en un alineamiento perfecto con el Pantocrátor del arco de acceso y el Cristo Cosmocrátor del ábside.

Los plementos de la bóveda están tapizados con roleos vegetales animados con aves, sobre un fondo de oro.

El espacio absidal está dedicado a la representación de Cristo Cosmocrátor, gobernador del mundo, sentado sobre el cosmos y los cuatro ríos del Paraíso, flanqueado en un esquema de simetría absoluta por dos ángeles y san Vital, patrono de la iglesia, quien recibe la corona, y el obispo Eclesius, constructor del templo, que presenta a Cristo su iglesia. Los personajes, presentados en un único plano de profundidad, destacan sobre un fondo dorado y caminan sobre un discreto paisaje ordenado y descriptivo. En este caso, la iconografía de Cristo responde al modelo helenístico de joven imberbe e idealizado.

El Cosmocrátor se alza literalmente sobre la representación de los dos cortejos imperiales en el nivel inferior, formados por el emperador Justiniano y su esposa Teodora. Justiniano aparece en el lado norte, asistido por la Iglesia representada en la figura del obispo Maximiano, a su izquierda, y el ejército con la figura probable de Belisario y sus soldados, a su derecha. En el lado sur, la emperatriz Teodora, vestida con ricas ropas y joyas bizantinas y acompañada de sus damas, se dirige a presentar en ofrenda al altar un cáliz de oro, semejante a las ofrendas presentadas al Niño por los Reyes Magos, tema que se detalla en la decoración bordada de la banda inferior de su vestido.

Esta descripción detallada de uno de los más importantes conjuntos pictóricos del arte medieval

es muy expresiva de la madurez iconográfica del siglo VI bizantino y de la consolidación de una personalidad artística propia. En ella se aúnan elementos de una muestra elocuente con otros de diversa procedencia, en un compromiso que define y definirá artísticamente a Bizancio hasta su desaparición.

Otros centros provinciales

La ciudad de Salónica, centro esencial de las provincias bizantinas, fue igualmente un importante foco de creación de mosaicos, directamente influido por los talleres constantinopolitanos.

Las obras conservadas en sus templos responden a diferentes momentos, entre los siglos IV y VII, que, al igual que en el caso de Ravena, permiten seguir con cierto rigor la evolución artística que se produce desde obras claramente paleocristianas, en las que la tradición clásica está latente, como es el caso de los mosaicos de las iglesias de San Jorge y de la Virgen «Acheiropoietos», hasta el bizantinismo indiscutible del conjunto de la iglesia de San Demetrio.

La iglesia de San Demetrio conservaba las reliquias de este santo, uno de los más venerados en la Iglesia oriental. Sus mosaicos, pertenecientes a los siglos VI y VII, tienen por tanto muchos elementos característicos de los iconos como imágenes de devoción.

En las diferentes escenas, entre las que destacan San Demetrio rodeado de los donantes, el obispo y

el gobernador, y el santo protegiendo a los niños, obras de hacia el 635, se aprecia un absoluto desprecio por la profundidad. Los cuerpos frontales y hieráticos están cubiertos por unos paños de los que ha desaparecido cualquier intento de modelado anatómico, que sí encontramos en las obras más tempranas de esta ciudad y en este mismo templo. Los rostros idealizados y expresivos transmiten al espectador una sensación de permanencia y trascendencia claramente bizantina.

En el monasterio de Santa Catalina, en el monte Sinaí, merece destacarse un importante ejemplo que recubre el casquete absidal de la iglesia y que pertenece al siglo VI. Se trata de la escena de la Transfiguración en el monte Tabor, en la que la figura de Cristo preside una composición simétrica que, prescindiendo de cualquier referencia espacial, utiliza sólo un fondo dorado; le acompañan, siguiendo la iconografía evangélica, los profetas Isaías y Moisés y los apóstoles Juan, Pedro y Santiago. Es de destacar la síntesis de elementos que conforman esta escena y que hacen de ella la expresión de un concepto, de una idea, y no la narración de un hecho concreto.



Mosaico de Justiniano y su séquito



Mosaico de Teodora y su séquito

La repercusión de la crisis iconoclasta en el mosaico bizantino

Entre los años 726 y 843 los mecenas iconoclastas no interrumpieron en absoluto su apoyo a la elaboración de mosaicos, sin embargo las obras por ellos impulsadas se han perdido en su mayoría, dado que fueron destruidas y reemplazadas por los iconodulos triunfantes. Las descripciones de que disponemos provienen precisamente de estos últimos, por lo que están teñidas de ciertos prejuicios que sin duda disminuyeron su valía.

A raíz de la proclamación iconoclasta de León III, se destruyeron numerosas y valiosas obras figurativas religiosas pertenecientes a la etapa anterior, como es el caso de los mosaicos de Santa Irene de Constantinopla y de las iglesias de Santa Sofía de Nicea y de Salónica. En su lugar se dispusieron grandes cruces sobre fondo dorado, que, en el caso de esta última, fueron destruidas a su vez en el período siguiente.

La prohibición de imágenes se circunscribió a las de carácter religioso, porque podían ser objeto de idolatría; pero se sustituyeron por todo un repertorio simbólico de objetos, animales y plantas, en los que, probablemente, se acrecentó cierto carácter naturalista de décadas anteriores, que si bien no puede ser valorado debido a la pérdida de las obras, sí podemos reconocer en importantes obras islámicas, como los mosaicos de la Cúpula de la Roca en Jerusalén, o los de la mezquita de Damasco, obras en las que es indiscutible la intervención de artistas bizantinos de aquella

generación. Estas obras serán estudiadas en la segunda parte de este volumen, dada su significación en el contexto de la formación del arte islámico del período omeya.

Entre las acusaciones que lanzan los iconodulos contra sus enemigos, en las crónicas conservadas, se insiste particularmente en la suplantación de los programas iconográficos religiosos por una temática procedente del mundo profano, de la decoración de los palacios, que incluía el arte del retrato, dado que -según los iconodulos- los grandes personajes de la Iglesia fueron sustituidos por retratos de los emperadores.

De este modo, la obsesión por el lujo y el refinamiento de la sociedad bizantina, al prescindir de la posibilidad de grandes conjuntos figurativos religiosos, se volcó en una iconografía diferente en la que arquitecturas fingidas, retratos de los líderes, escenas de caza y de hipódromo, guirnaldas vegetales y pájaros suplantaban con idéntica riqueza al arte figurativo religioso anterior.

Fuera del contexto bizantino, en la ciudad de Roma, profundamente contraria a la iconoclastia, es donde encontraron refugio artistas del imperio que extendieron la impronta bizantina en obras itálicas como los mosaicos de Santa Maria in Domenica, Santa Práxedes -capilla de San Zenón- y Santa Cecilia, realizados durante el primer cuarto del siglo IX.

La vuelta a los modelos clásicos en la segunda edad de oro del Imperio Bizantino

Una iconografía simbólica

Los nuevos emplazamientos de los mosaicos

El amplio y diverso catálogo de mosaicos pertenecientes a este período constituye uno de los puntos culminantes del arte bizantino y de su influencia en entornos contemporáneos muy diversos.

Una vez superada la crisis iconoclasta y aceptada definitivamente la conveniencia de la representación figurada de Cristo y de los santos, dado que en estas representaciones hay una chispa evocadora de la divinidad de gran ayuda para el fiel, el arte figurativo adquiere un extraordinario valor religioso que supera la mera estimación artística.

En su proceso de creación, la intervención de la Iglesia será imprescindible, ya que, en definitiva, se trata de representar la realidad y veracidad de un mundo espiritual a través del refinamiento y la riqueza y, sobre todo, a través de un realismo tamizado, capaz de evocar esta espiritualidad y conmover a los fieles.

Una iconografía simbólica

Los teólogos van a fijar los modos de representación de los personajes esenciales del cristianismo, su jerarquía, la ubicación de los temas en los diferentes espacios arquitectónicos, e incluso determinadas valoraciones cromáticas, de modo que el artista se convierte en la mano ejecutora, más o

menos hábil, de un programa estrictamente diseñado, al que debe ceñirse con toda precisión.

Las homilias y sermones de personajes fundamentales como Focio o León VI son fuentes documentales esenciales para el conocimiento del origen de la iconografía junto con la liturgia misma de las fiestas principales del año, inspiradora de las escenas representadas en las paredes y zonas más próximas a la vista de los fieles en el interior del templo.

Así por ejemplo, en las *Homilias* de Focio pronunciadas en el año 867, el patriarca constantinopolitano hace una apasionada defensa de la bondad de las imágenes y de sus rasgos característicos, como estímulo a la piedad, al exaltar la imagen de una Virgen con Niño: «...Con tal bienvenida nos anima la representación de la Virgen, invitándonos a recibir no un bol de vino, sino un justo espectáculo por el cual la parte racional de nuestra alma, suavizada a través de nuestros ojos corporales [...] despliega las vías para que fructifique la más exacta visión de la verdad.» (*Homilia VII*, 127.1)

Y en el segundo caso: «...Se ha conseguido por medio de los colores que sus labios parezcan de carne y que se muestren callados y apretados como en los misterios, ya que su silencio no es en absoluto inerte ni tampoco la belleza de su forma derivada, sino más bien es el arquetipo real...» (*Homilia XII*, 127.3)

De este modo se crean grandes escenas y ciclos temáticos que se han conservado en una importante mayoría y en una geografía muy extensa que desborda los límites del Imperio Bizantino en escuelas como las de los Balcanes, Venecia, Sicilia o Rusia, territorios que si bien se desvinculan de la influencia política, quedan de este modo adscritos a su geografía artística.

En todos ellos rige una estricta normativa, surgida del triunfo de los iconodulos, en la que los temas fundamentales son dos. En primer lugar, el Pantocrátor, Dios Todopoderoso, con un rostro barbado de tez morena y mirada penetrante que preside, desde la cúpula mayor de las iglesias, un microcosmos jerarquizado. La imagen del Dios Hombre helenístico, que se había mantenido en la primera época, cede su lugar al Dios-Hombre adulto.

En segundo lugar, la Virgen Madre de Dios, Theotokos, sentada en majestad en un trono, o de pie -Hodigitria- se sitúa en el cascarón del ábside. Y bajo ella, los apóstoles y los santos. En los muros laterales de las naves se despliega una temática más próxima a la vida común, de gran contenido narrativo, en la que se seleccionan los momentos esenciales de los evangelios y escenas del Antiguo Testamento consideradas como anunciadoras o prefiguradoras de la buena nueva que proclama el Nuevo Testamento.

De este modo, la representación de Dios, creador y juez, hecho hombre por medio de María, las enseñanzas de las Escrituras y los hechos

ejemplares de los santos aparecen desplegados y jerarquizados, expuestos a la mirada de los hombres para su adoctrinamiento y para ser objeto o estímulo de veneración.

Los nuevos emplazamientos de los mosaicos

Como en el caso precedente de la primera edad de oro, el estudio sólo puede hacerse a partir de los grandes conjuntos alejados de Constantinopla, si bien mantienen una estrecha relación de dependencia con la metrópoli.

Las obras pertenecientes a los siglos IX y X durante el período macedonio, mucho menos abundantes que las de los dos siglos siguientes, muestran una monumentalidad trascendente que aparece ya desde los tiempos de Basilio I (867-886), gran restaurador del arte del mosaico y promotor de una primera serie de ejemplos en los que se detecta una cierta torpeza técnica, aunque también una indudable voluntad artística de restitución de la tradición de mosaicos de la primera edad de oro.

Estilísticamente, el mosaico del período macedonio se caracteriza por una monumental sobriedad y un cierto esquematismo de formas.

A partir del siglo XII se introducen importantes novedades de carácter iconográfico que atañen sobre todo a los ciclos de la Infancia y de la Pasión de Cristo, procedentes del arte de la iluminación de manuscritos; en ellas, la intención narrativa propia de la tradición hagiográfica del primer arte cristiano adquiere gran protagonismo. Lo descriptivo, e incluso anecdótico, cobra un incremento que debe

ser relacionado con un nuevo retorno a modelos antiguos.

Formalmente, esta nueva tendencia rompe con la frontalidad y el hieratismo de las centurias precedentes, incorporando a las composiciones una gran variedad de escorzos y movimientos, logrados a base de elegantes armonías lineales y cromáticas. Se inicia igualmente una discreta valoración del vacío, al tiempo que permanece la dependencia del marco arquitectónico como elemento esencial de composición.

La evolución del mosaico bizantino a partir del siglo IX

Grecia
Venecia
Sicilia

Aunque son muchos los testimonios escritos que narran la belleza de los mosaicos realizados en la capital del imperio tras la restauración de las imágenes y a finales del siglo IX, de nuevo son muy escasos los ejemplos conservados.

En la iglesia de Santa Sofía no ha quedado constancia alguna de un programa unitario que revistiera su interior; por el contrario, han llegado hasta hoy una serie de composiciones fragmentadas, pertenecientes a diferentes épocas, en las que se aprecia una diversidad estilística e

iconográfica muy significativa, que, a pesar de su fragmentación y escasez, vuelven a servir de puntos esenciales de referencia a la hora de estudiar otros conjuntos provinciales mejor conservados.

Estas composiciones aisladas, ex votos de los principales *basileus*, son expresivas del papel de centro de gravedad eclesiástico y político de la iglesia de Santa Sofía, en la que debe mostrarse bajo formas evidentes la autoridad indiscutible de aquéllos como representantes de Dios en la Tierra.

En primer lugar debe mencionarse la monumental composición de la Virgen y el Niño, ubicada en el ábside mayor de la iglesia, flanqueada por los arcángeles Miguel y Gabriel; de ella, sólo la Virgen, el Niño y San Gabriel se han conservado parcialmente. Su cronología ha sido objeto de fuertes polémicas ya que autores como Mango y Grabar defienden una cronología temprana dentro del siglo IX, identificándola con la obra descrita por Focio en las *Homilías* anteriormente citadas, mientras que otros autores retrasan su ejecución al siglo XI e incluso al siglo XIV.

De tratarse de la obra primitiva, estaríamos ante una de las muchas obras de restitución de imágenes de la Virgen y el Niño que se hicieron tras el triunfo de la iconodulía en los principales ábsides de los templos bizantinos; éstas sustituyeron, a su vez, las grandes cruces que los iconoclastas habían dispuesto con anterioridad. En el ábside de Santa Sofía de Salónica, obra de hacia el año 885, encontramos un caso idéntico que aparece fechado con seguridad.

El estilo monumental de las figuras que destacan sobre el fondo de oro, con la técnica de la disposición en líneas curvas de las teselas, y los excelentes efectos de gradación cromática de los rostros denotan la mano de un artista excepcional.

De este primer momento se considera también el friso de apóstoles, santos y patriarcas de la ciudad que aparecen representados en los muros laterales de las naves, obra probable de diferentes momentos, entre la segunda mitad del siglo IX y el siglo X, de acusada rigidez, como colección de ex votos en los que se intenta una cierta individualización de rasgos, y que transmite una sensación de volumen de gran plasticidad.

Pero los mosaicos sin duda más sobresalientes son los que aparecen en el nártex, obra de los siglos IX, XI y XII, y expresivos del origen divino del poder del *basileus*; constituyen una galería de emperadores presentando su homenaje ante Cristo o la Virgen en una serie de iconografías de clara exaltación imperial.

La composición más antigua presenta a Cristo flanqueado por dos medallones con los bustos de María y San Gabriel, invistiendo la Santa Sabiduría al *basileus* León VI (886-912) postrado a sus pies en proskinesis. Más tardía y asociada a Basilio II (976-1025) es la composición que cubre un luneto del vestíbulo meridional, en el que aparecen Constantino el Grande y Justiniano ofreciendo a la Virgen y al Niño la ciudad de Constantinopla y el templo de Santa Sofía, respectivamente.

Por último, en la tribuna sur, se hallan dos composiciones también de carácter votivo, aunque de mayor refinamiento, en las que se representa a Cristo Pantocrátor flanqueado por el emperador Constantino Monomaco y su esposa Zoe, obra de hacia 1030, y a la Virgen y el Niño entre el *basileus* Juan II Comneno e Irene, realizada hacia 1120.

A partir de este momento se produce en todo el imperio un nuevo renacimiento de las artes figurativas que, de la segunda mitad del siglo XI en adelante, se difunde por toda el área de influencia política y religiosa del Bizancio de la dinastía comnena, y que justifica la ubicación tan alejada de Constantinopla de los principales ejemplos.

Grecia

Tres son los grandes conjuntos monásticos griegos del siglo XI, cuya decoración con mosaicos presenta todo el esplendor iconográfico y estilístico de que hablan las fuentes documentales constantinopolitanas. Estos ejemplos desarrollan, además, diferencias de estilo que son interpretadas como síntomas de una mayor o menor relación con los maestros de la metrópoli y como elementos diferenciadores de una personalidad local que, siguiendo las pautas de aquélla, evoluciona hacia un arte provincial parcialmente independiente.

El primero de ellos, obra probable de principios del siglo XI, es el del monasterio de San Lucas de Fócida -«Hosios Lukas»- bajo la advocación del santo ermitaño local. Sus mosaicos son obra de

diferentes manos. Los de las bóvedas son los de mayor calidad y están en relación con un arte urbano refinado, mientras que los de las naves son algo más rudos y han sido puestos en relación con el entorno monástico. La ubicación de sus temas iconográficos es muy representativa del arte bizantino posticonoclasta.

La cúpula está ocupada por un Pantocrátor rodeado de arcángeles; las cuatro trompas, por su parte, presentan las cuatro fiestas litúrgicas principales del año cristiano bizantino, la Anunciación, la Natividad, la Presentación en el templo y el Bautismo de Cristo, ubicadas con gran habilidad en un marco arquitectónico tan irregular. En el cuarto de esfera del ábside, la Virgen de pie con el Niño en sus brazos -Virgen Hodigitria-, y en la parte inferior del mismo, la escena de Pentecostés. Por último, los episodios de la Pasión y de la vida gloriosa de Cristo están situados en el vestíbulo.

En la isla de Chios, la iglesia del Nuevo Monasterio o «Nea Moni», construida entre los años 1046 y 1056 con vinculación al *basileus* Constantino Monomaco, presenta unos mosaicos estilísticamente diferentes a los anteriores en los que se aprecia un arte más simplificado, de gran fuerza cromática y marcados contornos y dintornos en negro, que dan a las composiciones una cierta rudeza y una intensa fuerza expresiva.

Estas peculiaridades se han puesto en relación con obras contemporáneas de miniatura como el *Salterio* del British Museum. A pesar de que se ha perdido una parte importante de sus mosaicos, se

ha conservado un gran conjunto de catorce escenas evangélicas, desde la Anunciación a Pentecostés, que tienen un especial valor narrativo.

Por último, en las proximidades de Eleusis, el monasterio de Daphni conserva, sin duda, el conjunto más conocido de todos, que en opinión de Millet, fue realizado a finales del siglo XI. En este caso, y estableciendo una comparación con los ejemplos anteriores, los anónimos artistas saben impregnar las figuras de un mayor clasicismo, tanto en la elegancia y variedad de sus escorzos como en la serenidad de los rostros y el realismo de los ropajes.

Esto es patente en las composiciones localizadas en las trompas que sujetan la cúpula, entre las que destacan la Natividad o el Bautismo de Cristo, o en las escenas evangélicas de las naves, como la Crucifixión.

En estas composiciones de los ciclos neotestamentarios de la Infancia y de la Pasión de Jesús se aprecia un interés creciente por representar los detalles secundarios, que, procedentes de las fiestas litúrgicas del año, anuncian la renovación iconográfica que se va a producir en la centuria siguiente.

Este clasicismo se ha puesto en relación con posibles obras perdidas de Constantinopla y también con los mosaicos de Santa Sofía de Kiev. Sin embargo, ciertos autores quieren ver en este retorno a modelos realistas de la Antigüedad, no una influencia metropolitana, sino una influencia

directa local de modelos griegos, semejante a la que se observa al valorar los relieves escultóricos de edificios como la Pequeña Metrópoli de Atenas.

Muy alejado, por el contrario, del refinamiento clasicista en las escenas narrativas, el Pantocrátor de la cúpula es una de las imágenes de mayor fuerza expresiva del Todopodoroso de las realizadas por el arte bizantino.

Por lo que respecta a Santa Sofía de Kiev, nos encontramos ante el ejemplo más significativo de la expansión artística bizantina; el príncipe Jaroslav financió hacia el año 1040 la construcción y decoración de la iglesia. Solamente el ábside tiene decoración con mosaicos ejecutada, probablemente, por artistas procedentes de Grecia dado el clasicismo bizantino de su iconografía y de su estilo. El resto del edificio se decora con pinturas murales, técnica menos costosa, que se desarrollará a partir de aquí en la vieja Rusia.

Venecia

Italia constituye un foco esencial para el estudio del mosaico de la segunda edad de oro, tanto por lo que respecta al grupo de obras en torno a San Marcos de Venecia como en el abundante grupo de iglesias de Sicilia. En ambos casos, se trata de territorios desvinculados del poder político bizantino pero artísticamente dependientes de él.

Su carácter de escuela local explica la coexistencia de una iconografía y técnica en relación con Constantinopla, pero explica también, al mismo

tiempo, la aparición de elementos estilísticos ajenos a la metrópoli y a las obras contemporáneas griegas, que anuncian, a su vez, la aparición de la personalidad pictórica del arte románico italiano.

La basílica de San Marcos, cuyo interior tapizado de mosaicos conserva hoy en día una atmósfera muy semejante a la que describen las crónicas, que hablaban de la sensación percibida por los fieles al entrar en los grandes edificios constantinopolitanos desaparecidos, fue arrasada por un incendio en el año 1106. Casi nada se ha conservado de los mosaicos del siglo IX realizados por artistas de Bizancio. Solamente una Ascensión y algunos temas de la vida de la Virgen podrían responder a aquella primera fase artística.

A lo largo de los siglos XII y XIII se restituyeron progresivamente las obras perdidas lográndose escenas como la que cubre la cúpula este con el tema de Cristo Emmanuel rodeado por los símbolos de los evangelistas, el tetramorfo, obra de fines del siglo XII, o las escenas del Pentateuco que decoran el nártex, realizadas a principios del siglo XIII. En ellas, el artista italiano se despega de la tradición bizantina para profundizar en la realidad, tal y como sucede en el naturalismo de las escenas de la vida de Moisés en que éste alimenta al pueblo de Israel con codornices enviadas por Dios y haciendo brotar manantiales para calmar su sed.

La obra de San Marcos tuvo una importante irradiación en otros centros del Véneto como Murano, Trieste o Torcello.

La iglesia de la Asunción de la Virgen de Torcello estuvo en un principio adornada con pinturas al fresco, de las que han quedado algunos restos. Solamente a finales del siglo XII y principios del XIII, éstas fueron recubiertas por los importantes mosaicos, que, a diferencia de los de San Marcos, están mucho más próximos a la estética bizantina. Tanto el ábside con la monumental Virgen Hodigitria, de pie, con el Niño en brazos y realizada por el gran espacio vacío cubierto de oro que la rodea, como el magnífico Juicio Final del hastial occidental, que es, sin duda, uno de los ejemplos más antiguos y completos del tema de la Segunda Venida de Cristo, son considerados como obras maestras del arte del mosaico bizantino.

Sicilia

La conquista de la isla de Sicilia por Bizancio frente al califato fatimí de El Cairo en el siglo X y, tras la recuperación por el Islam, el establecimiento posterior de la monarquía sículo-normanda hicieron de la Sicilia del siglo XII un enclave artístico y cultural de excepcional riqueza. En él, la tradición fatimí, algunos elementos septentrionales importados por los normandos y la fuerte impronta bizantina se unieron dando origen a uno de los capítulos más originales y eclécticos del arte medieval occidental.

En este ambiente, monarcas como Roger II (1130-1154) y Guillermo II, a finales del siglo XII, financiaron la decoración con mosaicos de un importante grupo de iglesias y edificios de carácter

civil en los que la intervención de artistas bizantinos es indiscutible.

Sin embargo, el estilo algo más pesado que se aprecia en general en los ejemplos más significativos evidencia la obra de artistas alejados del refinamiento y la elegancia propios de los talleres constantinopolitanos. No obstante, esta relativa «vulgarización» da cabida a una gran riqueza iconográfica, que aparece sobre todo en las escenas narrativas de los muros laterales, en las que prima la proximidad expresiva de los temas antes que la belleza delicada.

Dado que se trata de un tipo de edificios de planta basilical, en los que no existe el elemento cúpula, la ubicación tradicional de los temas iconográficos se adapta a esta circunstancia, apareciendo el Pantocrátor en el casquete del ábside, y se desplaza, de este modo, el tema de la Virgen y el Niño, que se sitúa en el centro del muro absidal en un nivel intermedio, mientras que la representación de los apóstoles se sitúa en la zona inferior. Esta ubicación aparecerá también en el contexto de la pintura románica europea.

Los mosaicos más antiguos de la isla se encuentran en el ábside de la catedral de Cefalú, obra del año 1148; destaca ante todo la monumentalidad del Pantocrátor, cuya mirada penetrante es expresiva de esa «energía» que según los teólogos posticonoclastas debe emanar de la representación de Dios hecho hombre. El clasicismo bizantino de esta obra la hace figurar entre las más representativas del período comneno.

Algo posteriores -hacia 1150- son los mosaicos de la iglesia de Santa María del Almirante, más conocida como la Martorana, construida por el almirante de Roger II, Jorge de Antioquía. En este caso, la existencia excepcional en el entorno siciliano de la cúpula devuelve el tema del Pantocrátor a su localización habitual. Igualmente, es de destacar el mosaico votivo que representa a Roger II recibiendo la corona de las manos de Cristo.

La Capilla Palatina de Palermo responde en su decoración de mosaicos a varias campañas, de entre las que merece destacarse la más primitiva, que aparece en el muro occidental, obra de artistas bizantinos de hacia el año 1143; en ella se representa al Pantocrátor flanqueado por los apóstoles Pedro y Pablo. Por el contrario, las escenas evangélicas de los muros corresponden ya a artistas locales de la segunda mitad del siglo XII.

Pertenece al reinado de Guillermo II la obra de decoración de la catedral de Monreale, concluida en el año 1192, que, junto con los importantes temas profanos que se han conservado en los palacios de la Cuba y de la Zisa de Palermo, cierran este capítulo del arte del mosaico bizantino de la segunda edad de oro. En este último caso, se trata de composiciones que decoran estancias como la llamada cámara de Roger II, en las que se detecta una indudable influencia de los tejidos importados de Bizancio o de estados islámicos.

Aparecen animales afrontados tales como leones, pavos reales o seres fantásticos dispuestos entre formas vegetales de gran esquematismo, que

constituyen uno de los escasos ejemplos de persistencia de decoración profana en torno al mundo de la caza, tan abundante, según la documentación, en el arte bizantino desde la primera época, un tema que cobró gran incremento con motivo de la prohibición iconoclasta.



Figura del Pantocrátor de la catedral de Cefalú (Sicilia, Italia)

El paso del mosaico a la pintura mural en Bizancio en la época de los Paleólogos

Principales conjuntos conservados

La restauración imperial de los Paleólogos marca la etapa final del arte del mosaico bizantino. Los pocos

ejemplos conservados demuestran claramente el triunfo de la pintura mural sobre los costosos conjuntos de mosaicos. Ambas artes evolucionan estilísticamente en la misma dirección y, aunque el mosaico es minoritario y en este caso se halla radicado en la metrópoli, sus obras van a marcar el rumbo a las escuelas de pintura.

A finales del siglo XIII y sobre todo a lo largo del siglo XIV, surge un arte de extremado refinamiento en el que los artistas adquieren un grado de libertad de ejecución y composición que no habían tenido en las fases precedentes. Los personajes se estilizan con elegancia, envueltos en ropajes de gran amplitud y con pliegues muy elaborados.

El color, distribuido con equilibrio en superficies amplias, no pretende captar la realidad cromática, sino llevar hasta el máximo de expresividad la yuxtaposición de un sinfín de matices y medios tonos en los que predominan los violetas y azules para los sombreados. De esta forma se presentan unos temas consagrados por la tradición y acordes con la autoridad y el magisterio de la Iglesia, pero a la luz de una interpretación más delicada y humanizada.

Desde un punto de vista iconográfico, se renueva el interés por las fuentes evangélicas apócrifas, que aportan datos cotidianos y anecdóticos acerca de la vida de la Virgen y de la Infancia de Cristo. Este nuevo contenido colabora a crear un ambiente intimista y próximo, que caracteriza también a este período.

Principales conjuntos conservados

Destaca en primer lugar la magnífica composición de la Déesis de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla. Obra de cronología muy polémica entre los siglos XII y XIV, en la actualidad se tiende a considerarla de finales del siglo XIII y, por tanto, ya de época paleóloga. Se caracteriza por la delicadeza humana y expresiva de los rostros de la Virgen y San Juan y por la espléndida belleza del Pantocrátor, que es una de las obras maestras del arte figurativo bizantino.

Pero el gran conjunto de la iglesia de Cristo en Cora (Kariye Cami) de la capital es, sin duda, el prototipo de la delicadeza artística de este momento. La decoración del templo fue financiada por Teodoro Metochites, funcionario imperial, y en ella la plasmación de la naturaleza adquiere una calidad comparable a la de los primeros mosaicos ravenáticos; al mismo tiempo, cobran un gran relieve los temas tomados de los Evangelios Apócrifos en la inspiración de sus numerosas escenas dedicadas a la Infancia de Cristo y a la vida de la Virgen, en donde el artista intenta conmover antes que representar la realidad.

Su cronología se enmarca en el comienzo del siglo XIV al igual que los mosaicos del Pantocrátor rodeado de Apóstoles de la cúpula de la iglesia de Santa María Pammakaristos (Fetiye Cami), que fueron realizados hacia 1315 y que cierran el ciclo de la gran creatividad del mosaico bizantino.

Evolución de la pintura mural bizantina

Primeras decoraciones murales

Los edificios del siglo VI no ponen ningún empeño en la decoración exterior; la basílica es un monumento sobrio de muros desnudos. El esfuerzo se aplica a la decoración interior, donde aparece la pintura en todas sus formas: mosaicos, frescos e iconos.

El estudio de la pintura mural y del mosaico debe ser hecho en conjunto, ya que, salvando la diferencia fundamental de la técnica de ambas artes y su discreta repercusión estilística, presentan idénticas características formales e iconográficas y evolucionan en la misma dirección.

Es evidente que el costo muy inferior que supone pintar los interiores con amplios programas ejecutados con una técnica mixta de buen fresco y, en la mayoría de los casos, con numerosos retoques en fresco seco, facilitó el incremento de la pintura mural sobre el mosaico, mucho más caro.

Primeras decoraciones murales

Así, son numerosos los casos en los que ambas técnicas se utilizan en un mismo edificio, con un criterio claramente jerarquizado, apareciendo el fresco en los muros de las naves y reservándose el mosaico para la decoración del ábside. El ejemplo más destacado es el magnífico conjunto de la iglesia de Cristo en Cora de Constantinopla.

La pintura mural, que existe desde los inicios del arte bizantino en ejemplos muy escasos, cobra un especial desarrollo a partir del siglo XI por la progresiva crisis económica, que favoreció su utilización. Además su estudio ha de basarse en una mayoría de ejemplos de carácter provincial e, incluso, en zonas que escapan al dominio político de Bizancio pero no a su influencia cultural. Éste es el caso del protagonismo de las escuelas de los Balcanes, Bulgaria, Italia y Rusia.

Dado el carácter aleccionador e incluso litúrgico de los grandes conjuntos pintados, éstos fueron objeto de numerosas restauraciones a lo largo de los siglos, hechas no sólo con una intención artística, sino, sobre todo, con el interés religioso de conservar las diferentes escenas. Ello ha hecho particularmente ardua la tarea de analizar y diferenciar elementos estilísticos y formales, aunque son muy numerosos los ejemplos de limpiezas recientes que han devuelto a las obras sus capas de pintura originales.

La metrópoli, Constantinopla, se mantiene especialmente fiel a la tradición de mosaicos, si bien algunos descubrimientos recientes han venido a demostrar la existencia de un importante arte pictórico de la capital, y a confirmar la existencia de múltiples opciones técnicas y artísticas, independientemente de consideraciones económicas.

La expansión de la pintura mural bizantina a partir del siglo XI

Las pinturas rupestres de Capadocia

Los primeros ejemplos conservados nos remiten a diferentes zonas alejadas entre sí y, por tanto, evocadoras de la impronta de Bizancio en áreas geográficas tan extensas como Macedonia, Kiev, Capadocia y la Italia central.

Corresponden al siglo XI un importante conjunto de obras localizadas en Macedonia, entre las que se encuentran las pinturas más antiguas, del año 1040, de Santa Sofía de Ochrid con una serie de retratos de santos y patriarcas locales, la *Ascensión* de la iglesia de la Virgen de los Caldereros de Salónica y las más tardías de Kurbinovo y Castoria, ejecutadas entre los años 1191 y 1200. Dentro de este primer grupo merece destacarse como obra esencial el conjunto pictórico de San Pantaleimon de Nerezi, asociado al *basileus* Alexis Comneno y obra de 1161. Su anónimo maestro demuestra una ejecución técnica de gran perfección, de procedencia metropolitana, en la que se conjuga perfectamente la tradición monumental bizantina con una humanización en la representación de la vida y en la expresión de los sentimientos que queda bien patente en algunas escenas evangélicas de sus naves, tan significativas como la *Entrada de Cristo en Jerusalén* o el *Lamento sobre Cristo muerto*. Son también de este momento las pinturas de Santa Sofía de Kiev. De nuevo se encuentra aquí la utilización jerarquizada de pintura y mosaico en un mismo conjunto. Y, si bien en lo concerniente a los mosaicos ya se ha dicho que es evidente la participación de artistas de filiación bizantina,

probablemente griega, por lo que respecta a la pintura, en cambio, se trata con bastante seguridad de pintores locales que, influidos por los artistas de mosaicos, inician una tradición pictórica propia que sienta las bases de una importante escuela de pintura monumental rusa.

La desaparición de las pinturas del monasterio de Montecassino, al sur de Roma, supone una pérdida irreparable para la historia de la pintura medieval y la valoración de la influencia bizantina en la pintura italiana del siglo XI.

En efecto, el abad Didier llamó a esta antigua abadía, fundada por san Benito en el siglo VI, a artistas procedentes de Constantinopla para la decoración de los muros de su iglesia, tal y como cuenta la crónica de León de Ostia. El ábside fue cubierto de mosaicos y las naves se decoraron de frescos, que sirvieron a su vez de foco de irradiación bizantina en ejemplos tan significados, en este caso conservados, como los frescos de Sant'Angelo in Formis, en las proximidades de Capua, encargados también por el abad Didier a finales del mismo siglo.

Las pinturas rupestres de Capadocia

Por otra parte, las iglesias rupestres de Capadocia (Turquía) han conservado un importante conjunto de pinturas, de complicada diferenciación cronológica, que forman un grupo tangencial al resto de la pintura bizantina. Aunque su dependencia iconográfica es indudable, están ejecutadas siguiendo un estilo muy simplificado y

popular, a veces algo torpe, pero claro exponente de un carácter local determinado que consiguió conservarse, a pesar de los avatares históricos de esta zona, gracias a sus características de aislamiento, que le salvaron tanto de la total dependencia de los postulados iconoclastas como de la destrucción a manos de los Selyuquies tras su conquista posterior. Destacan, en primer lugar, un conjunto de pinturas de marcado estilo iconoclasta, en las que abunda la temática decorativa abstracta y vegetal y la representación de la cruz, ejecutadas en tonalidades ocres rojizas sobre el fondo enlucido. Éste es el caso de las capillas de San Basilio o de Santa Bárbara en Göreme.

Ya dentro del siglo X se fechan conjuntos como el de Toçalé Kilisé, también en Göreme en el que se vuelve a la figuración en composiciones un tanto arcaicas con numerosos personajes yuxtapuestos en frisos y sin separación entre las diferentes escenas. A partir del siglo XI, en el que se impone el modelo arquitectónico bizantino de iglesia con planta de cruz inscrita, se aprecia una mayor dependencia de los modelos bizantinos también en la localización y disposición de los temas.

Culminación de la pintura mural durante la dinastía paleóloga

Años antes de que una misión americana devolviera su esplendor al conjunto de pinturas del «paraclesion» de la iglesia de Cristo en Cora de Constantinopla, ya Millet había formulado la hipótesis de un taller pictórico en la metrópoli desde

el siglo XIV, que habría servido de modelo a otros grandes ejemplos provinciales de la dinastía paleóloga.

En efecto, la recuperación de estas pinturas ha supuesto el redescubrimiento de un modo de hacer pictórico, probablemente independiente del autor de los mosaicos del mismo edificio y algo más tradicional en su iconografía, pero evocador de la alta calidad del taller constantinopolitano, contemporáneo del *Trecento* italiano, que marca el apogeo de la realidad espiritualizada y refinada del último período bizantino.

Tanto la *anástasis* o bajada al Limbo, temática bizantina por excelencia de la Resurrección de Cristo, como las diferentes escenas del Antiguo Testamento -la *Zarza ardiendo* o el *Seno de Abraham*, prefiguraciones sin duda de la figura de la Virgen María- constituyen obras maestras de la pintura cristiana del siglo XIV que, a diferencia de Occidente, se mantienen, en su progresión iconográfica y estilística, dentro de la tradición bizantina, despreocupadas de la realidad física de las cosas y de la captación de la ilusión perspectiva tridimensional.

Un segundo foco de importancia en relación directa con Constantinopla a través de su gran mecenas, el *basileus* Andrónico II (1282-1328), es el formado por una serie de iglesias de la capital del despotado griego de Morea en Mistra. En ellas surge una pintura de gran efectismo cromático, con figuras de proporciones estilizadas y vehementes en la expresión del sentimiento.

Destacan entre otros muchos ejemplos, las pinturas de la iglesia Peribleptos, asociada a la figura de Manuel Cantacuceno, en torno al año 1348, con composiciones de gran calidad, como la de la Natividad, y las posteriores del monasterio Pantanassa, pertenecientes ya al primer tercio del siglo XV, cuyo estilo se difunde por un importante conjunto de escuelas griegas como las del monte Athos o Creta, muy representativas de la pintura religiosa ortodoxa hasta bien entrado el siglo XVI.

Por otra parte, el renacimiento paleólogo protagoniza también un gran desarrollo en Salónica y Serbia en un numeroso conjunto de iglesias cuyas pinturas, de calidad muy desigual y quizás menos sutiles que las de la metrópoli, muestran igualmente una realidad evangélica emotiva y directa en composiciones como la del Ángel de la *Resurrección de Cristo* de Milesevo, obra de hacia 1265, la *Dormición de la Virgen* o el expresivo retrato de *Juan Bautista* de la iglesia de Gračanica, fechadas hacia el año 1320.

Dada la coincidencia en el tiempo de este renacer pictórico paleólogo con las novedades que se producen en Italia de la mano de pintores como Cimabue y Giotto, es significativo señalar la dicotomía que se observa en ambas tendencias. Mientras que la atención prestada por los italianos al estudio de valores táctiles, gradaciones cromáticas reales e ilusiones perspectivas en arquitecturas y paisajes es prioritaria, los pintores bizantinos profundizan en un realismo emotivo y espiritualizado en el que son fundamentales la distorsión de proporciones, los efectismos y matices

cromáticos y los ritmos lineales elegantes. Mientras aquéllos están sentando las bases de la pintura moderna, éstos permanecen fieles a una tradición pictórica espiritualizada y vinculada a un mundo que vive la crisis anterior a su desaparición.



Anástasis de la iglesia de Cristo en Cora de Constantinopla

El arte de la miniatura en Bizancio

La gran tradición de la ilustración y decoración de manuscritos del mundo clásico permaneció viva e ininterrumpida durante los mil años de extensión artística bizantina.

Ya sea en talleres constantinopolitanos o provinciales, monásticos o seculares, para una clientela imperial, de familias patricias o para las

bibliotecas de los monasterios, y en relación con manuscritos de temática religiosa o profana, floreció en todas las etapas de Bizancio un abundante conjunto de *scriptoria*. Constantinopla, monte Athos, monte Olimpo y Patmos fueron algunos de los más sobresalientes. En este ámbito diverso, la iluminación del códice y, en algunos casos excepcionales, del rollo implicaba una obra de arte para una elite social, cultural y religiosa y, por tanto, de reducida difusión. Esto permite, sin duda, explicar la mayor libertad de ejecución temática y la diversidad artística que el arte de la miniatura presenta en comparación con el mosaico y la pintura monumental contemporáneos que, por su mayor difusión, estaban mucho más mediatizados por las necesidades iconográficas de los teólogos.

A pesar de la existencia de algunos manuscritos firmados o asociados a un escritorio concreto, nos encontramos ante una actividad fundamentalmente anónima en sus talleres y en sus pintores y en la que, además, la copia y la repetición de obras famosas precedentes fue una práctica muy común. Ello dificulta a los estudiosos la adscripción de numerosas obras a diferentes talleres, e incluso la consideración de una buena parte de ellas como obras originales o copias de otras más antiguas desaparecidas.

Esta práctica explica igualmente un cierto inmovilismo estilístico que algunos autores no han dudado en calificar de manierista. Pero, por otra parte, esta condición convierte el arte de la miniatura en un elemento esencial a la hora de analizar los numerosos renacimientos a los que se

ha hecho referencia al estudiar la evolución del mosaico y de la pintura monumental. En efecto, es en la miniatura de etapas anteriores donde los grandes mecenas y artistas van a inspirarse a la hora de renovar sus propios modos pictóricos.

Los primeros ejemplos de la miniatura bizantina: entre las tradiciones helenística y asiática

La fecha de 512 marca el comienzo documentado de la miniatura bizantina; se refiere a una copia del tratado de medicina *De Materia Medica*, obra del siglo I de Dioscórides realizada para Julia Anicia, esposa del cónsul Areobindo. Este manuscrito, conservado en la Nationalbibliothek de Viena, presenta, por una parte, la perpetuación de las características clásicas en su interés por el paisaje y el naturalismo de los animales, mientras que en el folio en el que aparece el retrato de la donante se reconocen la frontalidad hierática y la monumentalidad del retrato bizantino.

Por otra parte, la tradición paleocristiana siria persiste en un grupo de códices llamados purpúreos, por ser la púrpura el elemento cromático base de todos ellos. Si bien esta característica los relaciona con el taller imperial, dado el uso casi monopolístico de la púrpura por la corte de Constantinopla, no es segura su adscripción en conjunto a la metrópoli. Su cronología es dudosa aunque en la actualidad se consideran del siglo VI.

El primero de ellos, el *Génesis de Viena* (Nationalbibliothek, Viena), realizado entre los siglos V y VI, destaca de entre los demás por el clasicismo de sus representaciones, lo cual permite plantear la hipótesis de una filiación constantinopolitana. Alojadas en la parte inferior de los folios, sus escenas, entre las que destaca la página de Rebeca y Eliezer, son obra de diversas manos, pero en todas ellas se aprecia un naturalismo de honda tradición clasicista.

Los Evangelios llamados Rossano, de finales del siglo VI, conservados en el palacio episcopal de esta localidad de Calabria, y los fragmentos Sinope del *Evangelio de San Mateo* (h. 600, Biblioteca Nacional, París) por otra parte, se caracterizan por una mayor simplicidad formal en la representación de la figura humana y por la pérdida de interés por la abundancia de referencias ambientales, elementos que han sido puestos en relación con una procedencia oriental, quizás siria.

La adscripción estilística plenamente bizantina es indiscutible, por el contrario, en los Evangelios de Rábula (Biblioteca Laureniana, Florencia), manuscrito del año 584, iluminado por el monje de este nombre, procedente del monasterio de Zagba al norte de Mesopotamia. En este caso, la ilustración aparece en grandes composiciones a toda página, individualizadas del texto y debidamente enmarcadas como unidades artísticas independientes. La fuerza expresiva de los colores y el modelado menos sutil de sus tonos nos ponen en contacto con un proceso de simplificación de la

realidad y de valoración de la expresividad cromática acorde con la personalidad bizantina.



Página del *Codex Purpureus de Rossano*

El esplendor de los manuscritos bizantinos

Tras el triunfo sobre los iconoclastas, en el siglo IX, y, sobre todo, a lo largo de las dos centurias posteriores, se produce el gran desarrollo de la miniatura bizantina, a través de una vasta producción de manuscritos de carácter religioso entre los que abundan los salterios, evangeliarios, octateucos y menologios. En todos ellos aparece una profunda renovación iconográfica. También se decoraron numerosos códices de carácter científico entre los que son frecuentes los compendios de farmacopea, las obras de historia natural, los bestiarios y las topografías cristianas.

Los grandes centros de iluminación, ubicados en Constantinopla en el recinto del Palacio Sagrado o en San Juan de Studios, en torno a grandes monasterios o incluso zonas provinciales apartadas de la metrópoli como Alejandría o Antioquía, van a desarrollar diferentes tendencias que confieren al arte de la iluminación una gran diversidad estilística que oscila entre un helenismo acusado, un expresionismo orientalizante o un mayor clasicismo bizantino.

En el período macedonio destacan, en el siglo IX, las *Homilías de San Gregorio Nacianceno* (Biblioteca Nacional, París), de la época de Basilio I y fechadas en torno a los años 880-888, cuyas composiciones a toda página, como la correspondiente a la *Visión de Ezequiel*, evidencian el retorno a modelos helenísticos, en el modelado de los cuerpos y los paños, y la atención prestada a las referencias ambientales.

También pertenecen a este momento un grupo de salterios conocidos con el nombre de salterios «aristocráticos», vinculados a esta misma influencia helenística y a un taller constantinopolitano, probablemente relacionado con Constantino Porfirogéneta.

Entre ellos es obra capital el *Salterio de París* (Biblioteca Nacional, París). En páginas como la que representa a David como Orfeo se aprecian la maestría de la composición en diagonal, en diferentes planos de profundidad, y la importancia de la recuperación helenística que se observa en sus paisajes, arquitecturas y referencias mitológicas.

A pesar de una larga polémica sobre su cronología, en la actualidad el *Rollo de Josué* (Biblioteca Vaticana) se considera obra del siglo X. Esta obra presenta de modo excepcional el formato de manuscrito en rollo, lo que señala de entrada su gran dependencia de modelos clásicos, probablemente del siglo IV. Las diferentes escenas de la vida de Josué se suceden sin enmarcamientos ni delimitaciones en una composición continua o cristalina que evoca la seriación de los relieves de crónica romanos. El pintor se limita al uso de un color, el ocre rojizo, para dibujar con una técnica suelta e impresionista los hábiles escorzos de los personajes.

Durante los siglos XI y XII se produce un equilibrio mayor entre la inspiración de la Antigüedad, que caracteriza las obras anteriormente estudiadas, y la estética propiamente bizantina; ello se aprecia en el *Menologio de Basilio II* (975-1025, Biblioteca Vaticana).

En tiempos de la dinastía comnena, y sobre todo a partir del año 1100, se recupera una atención especial a los pliegues de las telas y a los elementos de paisaje y arquitectura que, de nuevo, suponen un retorno a modelos de la Antigüedad. Pero en este caso no se vuelve tanto a la monumentalidad de las figuras y al equilibrio compositivo del período macedonio como a un naturalismo expresivo, de trazos nerviosos y estilizados, casi caligráficos, que transmite a las escenas una espontaneidad y una frescura totalmente nuevas.

Esta novedad se aprecia con claridad en obras de la relevancia de los Evangelios de la Biblioteca Nacional de París, los de la Biblioteca Laurenciana de Florencia o las *Homilías de la Virgen* de la Biblioteca Vaticana de Roma.

Otro aspecto muy característico de la miniatura de la segunda edad de oro es el de la atención prestada a todo un rico repertorio de decoración marginal, que enriquece los códices con un magnífico conjunto de orlas, bajos de página y letras capitales o de iniciación de capítulo. En este caso el miniaturista, libre de las ataduras religiosas que podían coartar su libertad creadora al ilustrar grandes pasajes o escenas sagradas, se vuelca con espontaneidad en la creación de una iconografía fresca y de gran fantasía. En ella se recupera también un importante repertorio de temas profanos que, procedentes de la tradición clásica, llegan a nosotros a través de estas composiciones, dada la pérdida sistemática de aquellos temas y obras de carácter civil.

La miniatura bizantina a partir de la conquista de los cruzados

La conquista de Constantinopla por los cruzados supuso la interrupción del trabajo de los grandes *scriptoria* que, tras la restauración del imperio, nunca volverían a brillar con el esplendor que alcanzaron antes de 1204.

Sin embargo, fue definitivo el contacto de los pintores latinos con la tradición artística de estos

talleres, resultando de ello un gran caudal de influencia bizantina o bizantinizante que se escalonaría a lo largo de todo el siglo XIII, no sólo en talleres orientales como el de San Juan de Acre sino en toda Europa.

Durante la dinastía paleóloga, la producción de manuscritos no llegó nunca a alcanzar la importancia que había conseguido con las obras del período anterior, dado el carácter elitista y suntuario de estos códices y las difíciles condiciones económicas de este momento. Pero, a pesar de ello, han llegado a nosotros obras pertenecientes a la mitad del siglo XIV, demostrativas de la persistencia de una cierta actividad miniaturística en torno al *basileus* Juan VI Cantacuceno y al taller imperial.

Mientras que la pintura mural de este mismo período se enriquece con un estilo muy narrativo y descriptivo, cargado de referencias y anécdotas que podrían proceder o ser propias del arte de la miniatura del período anterior, ésta tiende ahora a una simplificación de sus composiciones, más propia del arte del icono, o a un creciente interés por el retrato individualizado de sus mecenas.

Pertenece a este escritorio el *Tratado teológico* de la Biblioteca Nacional de París, realizado entre los años 1347 y 1354, cuyas ilustraciones de la escena evangélica *Transfiguración* y el retrato del *Emperador Juan VI* son representativas de este momento.

Los iconos bizantinos

Aunque en la actualidad hablar de iconos equivale a tratar de un amplio capítulo de tablas pintadas de variado formato pero siempre dedicadas a la piedad religiosa, en el estudio del arte bizantino esta acepción debe ser ampliada.

Icono equivale a imagen; y el arte del icono bizantino engloba a toda imagen pintada, esculpida o grabada en una gran variedad de soportes -madera, marfil, bronce, plata, etcétera- con una finalidad de devoción individual, familiar o colectiva. Sólo esta acepción nos aproxima al valor real que desempeñó en la religiosidad y en la actividad artística de la sociedad bizantina y, con posterioridad a la desaparición de Bizancio, en el ámbito de la Iglesia ortodoxa griega y rusa.

El icono es el vehículo de expresión de la religiosidad individual y de la colectiva, significa la posibilidad de prostración -proskinesis- y culto a la imagen de Dios, su Hijo, la Virgen o los santos universales y locales, por medio de la colocación de velas y lámparas encendidas o el ofrecimiento de incienso para la petición de su protección o como agradecimiento por su ayuda.

Tal y como se proclama en el VII concilio de Nicea en el año 787, ante el comienzo de la crisis iconoclasta y en un intento de superación de la misma, el fervor hacia una imagen significa la veneración de lo que ésta representa, y su culto no puede ser considerado, por tanto, de adoración o idolatría.

La mera consideración de las polémicas que se sucedieron durante más de 150 años entre iconodulos e iconoclastas da a entender la importancia de su existencia y de las prácticas religiosas que en torno al icono se desarrollaron.

Son muy numerosas las referencias documentadas al valor que insignes personajes de la historia de Bizancio les concedieron como protectores de estirpes o ciudades, e incluso como sanadores de toda suerte de males confiriéndoles, por tanto, cierto valor sobrenatural.

Entre los ejemplos más significativos destacan la piedad del *basileus* Heraclio, quien al abandonar Constantinopla al partir a una campaña militar, dejó la ciudad bajo la protección de un icono de la Virgen Theotokos, tal y como nos narra la rica tradición literaria de milagros medievales, o también la referencia que el cronista Miguel Psellos hace en el siglo XI de la alegría del *basileus* Romano II al recuperar un icono que creía perdido ante el enemigo.

Todo ello explica el desarrollo artístico que adquirió dentro del arte bizantino como conjunto de obras generalmente de pequeño formato y de carácter mueble, sin el cual la valoración de su arte pictórico quedaría incompleto. En una lógica relación iconográfica y estilística, el arte del icono complementa la monumentalidad de los grandes conjuntos de mosaico y pintura mural.

Iconos y reliquias formaron a partir de la oficialidad del cristianismo un capítulo esencial de la

religiosidad, y evolucionaron de diferente forma. Mientras que en la Europa occidental, a lo largo de toda la Edad Media, las reliquias alcanzarían un gran desarrollo que incluso derivó en creaciones de elementos arquitectónicos tales como capillas, criptas o deambulatorios, los iconos por su parte se desarrollaron a partir del siglo VI en la Iglesia oriental, alcanzando su mayor apogeo a partir del siglo X.

Ello contribuyó igualmente al desarrollo de elementos de carácter arquitectónico como el iconostasio, soporte esencial de los iconos de veneración colectiva en el interior de las iglesias. Así, la delimitación espacial entre el espacio de los fieles, accesible a todos, y el Tabernáculo donde reside la Divinidad, se convirtió en el espacio adecuado para la exposición de los iconos esenciales de la Déesis: Cristo Juez acompañado de la Virgen María y San Juan como intercesores en favor de la humanidad, y también, sobre todo tras la crisis iconoclasta, de los iconos narrativos de las escenas evangélicas fundamentales y de los santos locales.

Precedentes y primeros ejemplos del arte del icono en Bizancio

Iconos anteriores a la crisis iconoclasta

Su precedente artístico inmediato se encuentra en la tradición de los retratos pintados sobre madera, de carácter funerario y de pequeño formato, del Bajo Imperio y del arte paleocristiano. Desde este precedente van a heredar una característica fundamental que persistirá hasta la última etapa: la intensa fuerza expresiva de la mirada del personaje, que aparece colocado siempre de frente al espectador, en lo que quiere ser un retrato del protagonista.

Destacan como primeros ejemplos un grupo de obras de datación polémica y procedentes de Egipto y del entorno copto que se consideran realizadas en el siglo V, entre las cuales se encuentra el icono del *Obispo Abraham*, conservado en el Staatliche Museen de Berlín.

La técnica empleada en los iconos más antiguos remite igualmente a estos precedentes, ya que se han conservado algunos ejemplos primitivos - siempre anteriores al siglo X- en los que sobrevive la técnica de la encáustica, en la que los pigmentos se disuelven en cera. Además, fue común el uso del temple.

La temática del icono es mucho más reducida que la de la pintura monumental, y se concreta fundamentalmente en la representación de la Virgen María con el Niño, el Pantocrátor y una serie de santos universales o locales.

A partir de la crisis iconoclasta comenzaron a incorporarse temas de carácter narrativo asociados a las escenas más destacadas de la vida de Cristo,

manteniéndose, sin embargo, la tradición anterior de los iconos de una sola figura.

Son muy escasos los ejemplos conservados anteriores al siglo XIII, y en la mayoría de los casos se trata de iconos depositados en lugares muy alejados de los centros de producción, a los que llegaron traídos por los peregrinos. Por esta misma razón, se hallan diseminados por toda la geografía europea y rusa.

Así sucede con los ejemplos romanos, obras probables del siglo VII, de la Virgen del Panteón y de la Virgen de la Clemencia de la iglesia de Santa María en Trastevere.

Iconos anteriores a la crisis iconoclasta

A pesar de las numerosas referencias a la abundancia de centros productores y a la riqueza iconográfica desde épocas muy remotas, son muy escasos los iconos anteriores al siglo X. Por esta razón, el importante conjunto conservado en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí cobra un valor especial.

Destacan tres obras a la encaústica de iconografías diferentes que muestran la riqueza temática del icono desde fecha temprana. Los tres se consideran del siglo VI y responden estilísticamente a tendencias también diferentes.

Mientras que el icono de la *Virgen y el Niño con los santos Jorge y Teodoro y ángeles* es una obra de cierto realismo sintético asociado a la tradición siria,

el icono de *Cristo Pantocrátor* presenta una imagen refinada y dulce de una belleza extraordinaria.

Por otra parte, el icono de San Pedro, flanqueado por las efigies, dentro de medallones, de Cristo, la Virgen y San Esteban, mantiene una clara relación con el clasicismo en el interés espacial de su trono y el rico modelado de los pliegues de su toga.



Icono de la iglesia de San Clemente, en Ohrid (Macedonia)

El apogeo de los iconos bizantinos a partir del siglo X

A partir del siglo X se produce un auge espectacular del arte del icono, en relación directa con la proliferación de los iconostasios, en donde, además

de los iconos de la Déesis aparecen los de los santos y la serie más o menos completa de las doce fiestas litúrgicas de la Iglesia oriental.

Uno de los mejores ejemplos conservados de estos iconostasios lo hallamos en el convento de Santa Catalina del Sinaí, en un icono obra del siglo XII que unifica en la misma tabla y en composición cristalina la Déesis, en el centro, flanqueada por el Bautismo de Cristo, la Transfiguración y el milagro de la resurrección de Lázaro.

Desgraciadamente, son pocos los ejemplos conservados pertenecientes a la segunda edad de oro, y todos ellos se encuentran en la actualidad en importantes colecciones como las del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, del monte Athos, los museos del Bargello de Florencia, Benaki de Atenas, Ermitage de San Petersburgo, Moscú o Skoplje.

Desaparece en este momento la utilización de la técnica a la encáustica y surgen, sin embargo, los iconos de mosaico y de esmalte. Estos mosaicos portátiles tienen probablemente un origen constantinopolitano y están hechos con una técnica muy delicada y cara, por medio de teselas diminutas, a veces de oro, plata o lapislázuli, dispuestas sobre una capa de cera, en relación exclusiva con un uso privado y para una clientela de elite. Por su parte, los iconos de esmalte son obras de gran complejidad técnica en la que se complementan la pintura al temple y diversas técnicas de orfebrería.

Entre las obras más significativas debe recordarse el icono de *San Miguel*, hoy en el Tesoro de San Marcos de Venecia, que es una obra en plata repujada y esmalte tabicado y campeado del siglo XI; el icono de la *Anástasis*, obra de pintura al temple sobre tabla del siglo XII, perteneciente al Museo del Ermitage, y, sobre todo, el icono de *Nuestra Señora de Vladimir*, de hacia el año 1130, hoy en la Galería Tretjakov de Moscú.

Esta Virgen de Vladimir es obra constantinopolitana traída en primer lugar a Kiev y llevada desde allí a la ciudad de Vladimir de la que toma el nombre. Se trata de un icono de la Virgen del tipo Eleousa que lleva al Niño consigo y acerca melancólicamente su mejilla a la de su Hijo en una clara premonición de su sacrificio.

Este icono es expresivo de la gran impronta que las obras bizantinas importadas de la metrópoli dejarían en las ciudades rusas como Moscú, Kiev o Novgorod, en donde se desarrollarán posteriormente importantes escuelas especializadas.

Como ejemplo de la delicadeza estilística y técnica de los iconos de mosaico, destaca el de la *Transfiguración*, del Museo del Louvre de París, de cronología discutida entre los siglos XII y XIII.

A finales del siglo XIII y durante el período paleólogo, se produce un enriquecimiento evidente en la producción de iconos y en la diversidad de su temática. Irrumpe con fuerza una iconografía narrativa en la que proliferan historias de la vida de la Virgen y de los santos. Al mismo tiempo, se

produce una evolución estilística idéntica a la observada en la pintura monumental y la miniatura hacia el sentimentalismo, el refinamiento y el gusto por un detallismo anecdótico.

Entre el repertorio de ejemplos fundamentales, destacan el icono de *San Nicolás*, obra del siglo XIII, en el que el retrato del santo aparece enmarcado por numerosas escenas de su vida, y el de la *Dormición de la Virgen*, de finales del mismo siglo, ambas obras en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí, y la bella tabla de la *Hospitalidad de Abraham*, del Museo Benaki de Atenas, perteneciente ya al siglo XIV.

Como ejemplo de mosaico portátil de este momento, es pieza muy singular el icono, fragmento de un díptico, de las *Doce fiestas*, conservado en el Museo del Louvre de París.

A partir del siglo XIV, se produjo el gran desarrollo de importantes escuelas en Rusia, surgidas bajo la influencia del icono bizantino procedente de Constantinopla. Así las ciudades de Novgorod, Vladimir, Kiev, Suzdal, a partir de 1300, o posteriormente Moscú y Pskov, fueron centros productores de iconos, cuyos talleres trabajaron ininterrumpidamente hasta el siglo XIX.

Artistas documentados como el pintor Teófanos el Griego, en la ciudad de Novgorod a partir de 1378, y Andrea Rublev, probable discípulo del anterior, activo en Moscú en torno a los años 1400, son los nombres más representativos de una actividad artística definida por la estilización, el refinamiento

espiritual y la exquisitez cromática, y escriben el primer capítulo de la historia de la pintura religiosa rusa. Hay que destacar aquí, como obras representativas de estos pintores, el icono pintado por Teófanos hacia el año 1405 con el tema de la Transfiguración, y el muy conocido icono de la *Trinidad*, ejecutado por Rublev unos años más tarde, pertenecientes ambos a la Galería Tretjakov de Moscú.

Fuera del contexto ruso, y bajo la influencia más directa de Salónica, se crearon importantes escuelas en Bulgaria, Serbia, Chipre y Creta cuya actividad continuaría con esplendor a lo largo del siglo XVI.

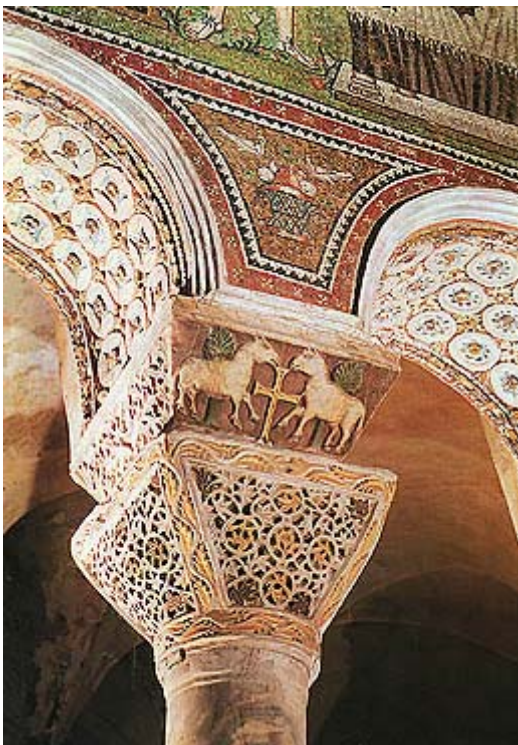


Icono de *Nuestra Señora de Vladimir* (Galería Tretjakov, Moscú)

La escultura bizantina

Los avances registrados en el estudio del arte bizantino han descubierto recientemente que el capítulo de escultura es mucho más rico de lo que hasta hace unas décadas se pensaba, debido al hallazgo de importantes restos de decoración arquitectónica, tales como cornisas e impostas, y de paneles decorativos hasta hace muy poco tiempo ignorados. Este es el caso del fragmento de ambón procedente de Salónica, con la Virgen y el Niño, obra del siglo VI, hoy en el Museo Arqueológico de Istanbul.

Es en la escultura donde pervive, de manera más clara, la influencia de los modelos clásicos. Proliferan las estatuas de emperadores y altos dignatarios, en pie o a caballo, así como las columnas conmemorativas.



Capitel de la iglesia de San Vital, en Ravena (Italia)

La escultura exenta en el arte bizantino

Bien es cierto que Bizancio supuso el fin de la escultura exenta, ya que, aunque hay abundantes referencias a la continuidad del arte plástico del Bajo Imperio dedicado a la exaltación de la figura del *basileus* -hay que recordar la mención de una estatua ecuestre desaparecida de Justiniano- los escasos ejemplos conservados son realmente excepciones que confirman esta regla.

Tanto el busto de Eutropios, procedente de Éfeso y hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena, obra de la segunda mitad del siglo V, como la cabeza femenina en la que se quiere ver a Teodora, obra de hacia el año 530, conservada en el Museo Sforzesco de Milán, son obras en las que sobresale ante todo el afán por destacar la fuerza expresiva de la mirada. En ambas, el modelado es muy sintético.

Por desgracia, los documentos mencionan numerosas destrucciones de esculturas, fundamentalmente grecorromanas y bizantinas, producidas durante la crisis de las imágenes y el saqueo de 1204, que, sin duda, nos han privado de un importante legado.

A pesar de estas pérdidas, es evidente que con Bizancio desaparece la importancia de la escultura figurativa como unidad espacial autónoma, pasando ésta a integrarse a un marco compartimentado en el que se sumerge, claramente mediatizada.

La escultura arquitectónica bizantina

Es sin duda en el arte del relieve donde quedó concretada la personalidad plástica del arte bizantino, y es también en este capítulo donde se produjo una cesura mayor entre la tradición antigua y la creación propiamente bizantina.

Dentro de la escultura arquitectónica cabe destacar en primer lugar la aparición de un tipo de capitel llamado de imposta, debido a la importancia de este elemento que corona el cuerpo del capitel hasta el punto de parecer, en algunos casos, un segundo capitel superpuesto. Todo el conjunto parece tapizado por una decoración en relieve menuda de temática vegetal y abstracta, que hace desaparecer elementos tradicionales clásicos como la voluta y las hojas de acanto entre sus diseños. Estos capiteles son conocidos con el nombre de capiteles de Marmora, por ser esta localidad próxima a Constantinopla el lugar donde fueron tallados, pero existieron también otros centros especializados repartidos por la geografía del imperio.

Tanto la forma del capitel como la ubicación y el tipo de decoración dan la espalda a la tradición clásica y constituyen una de las notables aportaciones de la arquitectura y de la plástica bizantinas al arte medieval.

El mismo criterio estético aparece, por otra parte, en paneles decorativos de mármol, minuciosamente tallados con rosetas, tallos vegetales y roleos como los que se conservan en el Museo de Ravena,

procedentes de la iglesia de San Vital y pertenecientes al siglo VI.

Las artes suntuarias en Bizancio

Por su propia ubicación geográfica e histórica, Bizancio es heredero de una tradición artística suntuaria y decorativa de excepcional riqueza. A ello hay que añadir que su sociedad y su organización política y religiosa demandaron más que ninguna otra potencia contemporánea un fasto y un refinamiento imprescindibles para consolidar y prestigiar su indiscutible poderío.

Estas ideas explican por sí solas la riqueza y diversidad de este capítulo del arte bizantino. Desde los primeros tiempos prejustiniáneos hasta los difíciles momentos de lucha por su supervivencia, la elite tanto política como religiosa de la sociedad demandó la creación de vajillas de uso cortesano, joyas, placas decorativas, lámparas, tejidos, objetos de uso litúrgico como cálices, patenas, relicarios, trípticos de devoción para oratorios privados, etcétera, de cuya belleza, perfección técnica y variedad en el diseño ha quedado referencia documentada bastante abundante.

Desgraciadamente, en muchos casos estas piezas fueron objeto de saqueos y destrucciones muy frecuentes, pero la riqueza de obras conservadas a pesar de estas circunstancias dan testimonio de su protagonismo artístico y social.

Las tradiciones suntuarias del Bajo Imperio así como las del imperio sasánida persa persistieron en los talleres bizantinos, que asimilaron también

nuevas aportaciones procedentes del mundo bárbaro occidental y del Islam oriental. De esta forma, el estudio de las piezas suntuarias y decorativas bizantinas presenta como un primer punto esencial la diversidad y la alta calidad de sus técnicas así como la heterogeneidad de sus temas decorativos. Junto con la iconografía cristiana propia de su entorno, introduce en sus obras un inmenso repertorio de formas profanas, figurativas o abstractas, que se incorporan a su acervo cultural.

Los estudiosos han señalado en muchas ocasiones que es a través de una placa repujada o de una seda adquirida en un centro comercial bizantino por mercaderes europeos, como los temas y estilos de estas obras fueron adoptados en la Europa románica por los escultores de grandes portadas o por los pintores y adquirieron amplia difusión.

El arte de la orfebrería en Bizancio

Un primer capítulo importante es el formado por las obras realizadas en metales más o menos preciosos. Éstas incluyen fundamentalmente el oro, un metal raro y, por tanto, en una proporción muy pequeña, la plata y, sobre todo, la plata dorada, el bronce y el cobre.

Aunque los documentos abundan en referencias al brillo y la riqueza de las piezas de oro, se trata las más de las veces de plata dorada.

A la luz de las piezas conservadas, las más frecuentes y prestigiadas fueron tanto de carácter profano como religioso. Entre las primeras destacan

las vajillas de la corte y de la aristocracia, las joyas y las placas conmemorativas y de encuadernación de códices.

Las técnicas más frecuentes utilizadas en ellas tienen un origen anterior y son, sobre todo, el grabado y el repujado. En muchos casos, éstas aparecen complementadas con otras que realzan su belleza; destacan la inserción de filigrana, decoración en relieve a base de hilos de oro o plata soldados sobre el metal, la incrustación de piedras preciosas en cabujón, técnica aprendida de los pueblos bárbaros, y de otros metales con el uso del nielado y damasquinado, ambos de procedencia oriental y, por último, la decoración con esmaltes.

En algunos casos, la utilización de punzones ha servido para asociar diferentes obras a talleres y épocas concretas. Constantinopla fue sin duda el foco principal, si bien existieron desde los primeros tiempos centros como Alejandría y Antioquía, cuya tradición se remonta al arte paleocristiano, y otros de época posterior dentro ya de la segunda edad de oro en Grecia e Italia.

Las piezas más antiguas corresponden a platos de plata de finales del siglo V, decorados con temática mitológica de origen helenístico como la lucha de Hércules y el león de Nemea, que, cristianizada, aparece por ejemplo en el bello plato de David luchando con el león, perteneciente ya a fines del siglo VI o al siglo VII. La temática cristiana irrumpe muy pronto en este tipo de obras, y de ello dan testimonio el Plato de Paternus, del año 518, decorado con el Crismón y el «alpha» y «omega», y

el de la Comunión de los apóstoles del año 565, en el que Cristo, representado dos veces, da la Comunión a sus apóstoles, agrupados simétricamente a los lados.

Entre las escasas joyas de oro conservadas merece destacarse un conjunto de medallas repujadas que formaban por yuxtaposición cinturones o collares y que alternan temática religiosa y profana. Entre las más representativas figuran las que forman el Collar de Antioje del siglo VII, decoradas con escenas varias de la vida de Cristo, y la medalla de la colección Dumbarton Oaks de Washington, decorada con el tema del Triunfo del Emperador.

La cruz de Justino II (565-578), magnífica cruz relicario de plata dorada, de forma patada y realzada con piedras preciosas en cabujón, es sin duda una de las obras más representativas de la primera edad de oro. En la segunda edad de oro, las artes suntuarias alcanzaron el nivel máximo de lujo y refinamiento. Los cronistas refieren con gran frecuencia largos catálogos de objetos preciosos depositados en el Palacio Sagrado o en Santa Sofía de Constantinopla, incluso con posterioridad al saqueo de 1204. En este contexto de refinamiento exquisito se produjo su expansión en territorios externos a su ámbito político, como Italia. Las placas de encuadernación de códices cobraron un gran protagonismo. Entre las conservadas pueden destacarse ejemplos tan significados como el Evangelionario de la Biblioteca Marciana de Venecia, obra del siglo IX, realzada con esmaltes y perlas y decorada con una gran Crucifixión en el centro, o la Biblia de Nicéforo Focas, conservada en el

monasterio de Lavra y realizada a finales del siglo X.

Los relicarios son también piezas fundamentales. Entre ellos destacan las estaurotecas o relicarios de la Santa Cruz, que presentan generalmente una cruz de doble travesaño, en donde se guarda la reliquia, y cuya decoración grabada y repujada se completa con esmaltes, camafeos y labor de filigrana. Entre las más valoradas debe recordarse la Estauroteca de Esztergom (Hungría), obra probable del siglo XI. Entre las puertas de bronce, que seguían sin duda la pauta marcada por las famosas de Santa Sofía de Constantinopla, tienen especial relevancia las del Monte Sant'Angelo, fundidas en Constantinopla en el año 1076 y que ofrecen grabado un ciclo iconográfico muy completo de la historia del Arcángel.



Tapa del evangelionario de *San Miguel* (Tesoro de San Marcos de Venecia)



Ortophoron (Tesoro de San Marcos de Venecia)

Los objetos en marfil en el arte bizantino

Siguiendo la tradición de importantes centros artísticos paleocristianos como Roma, Milán, Alejandría, Antioquía y Constantinopla, a partir de la segunda mitad del siglo V se desarrolla la escultura en relieve en piezas de carácter suntuario de pequeño formato tales como dípticos, trípticos, placas y arquetas de carácter religioso, en relación con la devoción privada, y también de tema profano. Estas piezas, dada la carestía de la materia prima, están vinculadas a una elite social y

económica. Se incluyen también una serie de obras elaboradas con otros materiales como la esteatita.

Todas estas obras, consideradas en su conjunto, presentan una gran diversidad estilística que ha empujado a los estudiosos a intentar diferenciar procesos, talleres, escuelas y zonas de influencia. Pero, dada la escasez de referencias cronológicas fiables para la mayoría de los ejemplos, en la actualidad se tiende a admitir la coexistencia dentro de una misma época de características diversas vinculadas a talleres igualmente diversos, de lo que se desprende la importancia y riqueza artística de este trabajo del marfil.

Por lo que se refiere a las obras de la primera edad de oro, sin embargo, es apreciable una diferenciación entre obras de marcado carácter helenizante tanto en su estilo como en su iconografía, y vinculadas, por tanto, a talleres como Alejandría y Constantinopla, y otras obras de mayor realismo expresivo en relación con Antioquía.

Hasta el año 541 en que los consulados fueron abolidos, subsistió en Constantinopla la tradición de celebrar el nombramiento de los cónsules con la elaboración de los llamados dípticos consulares, que también se extendieron a la figura del *basileus*, pudiéndose hablar de dípticos imperiales.

Entre estas obras es donde se encuentran los primeros ejemplos de arte de mosaicos bizantinos. El díptico de Magnus del año 578, y el díptico del cónsul Flavio Anastasio, del año 517, ambos en el

Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París, son los más representativos.

En los dos ejemplos persiste la tradicional iconografía bajoimperial del díptico consular, donde el personaje aparece sentado flanqueado por asistentes o representaciones de virtudes y dando la orden del comienzo de las fiestas y juegos con los que se conmemora su nombramiento.

Pero también en ambos casos se detecta la excesiva rigidez y frontalidad de las figuras, la mayor expresividad de sus rostros, la simplificación del modelado en las anatomías y los pliegues y, sobre todo, un cierto horror al vacío que se traduce en la proliferación de elementos decorativos rellenando cualquier espacio.

Sin embargo, piezas como la placa del *Arcángel San Miguel* del Museo Británico, considerada también como obra del siglo VI, muestra, por el contrario, la persistencia del interés por la gracia elegante y los pliegues mojados de una estética más antigua. Como ejemplo de díptico imperial destaca el *Panel Barberini* del Museo del Louvre, probable obra de exaltación del *basileus* Anastasio, realizada hacia el año 500, en la que el altorrelieve del personaje a caballo parece salir del marco. En esta obra se funden las dos tendencias mencionadas en los ejemplos anteriores y aparece, por tanto, el llamado «compromiso bizantino».

La famosa *Cátedra de Maximiano*, obispo de Ravena (Museo Arzobispal, Ravena) es, sin duda, la obra más representativa de este momento. Se considera

obra de los años 545-550 y los diferentes paneles que la forman, enmarcados por ricas bandas de roleos vegetales y referencias eucarísticas, pertenecen al menos a cuatro manos y probablemente son obra producida por talleres diferentes, dada la diferencia de estilo que se aprecia entre ellos.

El trono está cubierto en su totalidad de decoración y su programa iconográfico presenta, en la parte delantera, los retratos de los cuatro evangelistas y san Juan Bautista; en el respaldo, escenas del Nuevo Testamento de gran elegancia, y en los laterales, escenas de la vida de José. Aunque se ha apuntado la posibilidad de un taller local ravenático, en la actualidad se estima que esta obra pudiera haber sido importada de la metrópoli, o incluso compuesta *in situ* con placas procedentes de varios talleres entre los cuales estarían los de Constantinopla y Alejandría. A partir del siglo VIII, la caída de Antioquía y Alejandría en poder del Islam y la crisis de los talleres de Italia, hacen de Constantinopla el foco esencial de las obras en marfil, que a partir de este momento producirán dípticos y trípticos religiosos y arquetas o cajas de uso y carácter profano.

Dentro de la segunda edad de oro, los períodos macedonio y comneno fueron ambos muy ricos en el arte del mosaico, coincidiendo en el ámbito mediterráneo con idéntica producción en el marco del arte islámico, tanto del califal cordobés como del fatimí, de modo que es a veces difícil marcar los límites entre las piezas de estas tres culturas.

Son muy representativas, a lo largo del siglo X, una serie de arquetas probablemente de bodas, de forma rectangular, caracterizadas por sus enmarcamientos decorados con rosetas y sus composiciones centrales de gran dinamismo y a veces de temática mitológica. Entre éstas, que reciben el nombre de arquetas «de rosetas», debe mencionarse la arqueta Veroli, que es hoy propiedad del Victoria Albert Museum de Londres.

Más hieratismo y frontalidad presentan, por el contrario, las placas imperiales en las que Cristo corona a los emperadores y a sus esposas, como es el caso de la placa de *Romano II y su esposa Eudoxia*, del Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París, o la placa de *Constantino Porfirogéneta*, del Museo Puskin de Moscú. En ambos casos, la estilización de los cuerpos, la serenidad de los pliegues y la severidad de los escorzos evoca idénticas características analizadas en la pintura monumental contemporánea y en torno a un arte oficial de evidente intencionalidad política.

El tríptico de Harbaville, del Museo del Louvre, constituye un punto culminante del clasicismo bizantino metropolitano del período macedonio. Pertenece a la segunda mitad del siglo X y presenta una Déesis en la tabla central, flanqueada por grupos de apóstoles y santos de rostros expresivos y plegados sosegados. El exterior está decorado con una gran cruz flanqueada por elementos vegetales de evocación paradisíaca.

Por el contrario, otras piezas contemporáneas como la placa del *Cristo Pantocrátor* del Victoria Albert Museum de Londres, desarrollan un arte más narrativo y emotivo, que también aparece en otras obras como el *Descendimiento* que forma parte de la colección Dumbarton Oaks de Washington.

Son muy numerosas las placas pertenecientes a los siglos XI y XII, ya sea con figuras individualizadas representando al Pantocrátor o a la Virgen y el Niño, como con series de escenas evangélicas; entre estas últimas destaca la placa del Victoria Albert Museum fechada en el siglo XII, en la que se suceden con gran interés narrativo la Anunciación, la Natividad, la Transfiguración, la resurrección de Lázaro, las Marías ante el sepulcro y la aparición del Resucitado a sus discípulos.

A partir de este momento, y sobre todo durante el período paleólogo, el marfil fue sustituido por otros materiales como la esteatita, con la que se produjeron obras semejantes en iconografía y estilo pero de menor costo. Entre ellas figuran la placa de las *Doce fiestas* del Tesoro de la catedral de Toledo, obra perteneciente al siglo XII, y la placa del *Arcángel*, conservada en el Museo Bandini (Fiésole), realizada hacia el año 1100. Tras la restitución del imperio por la dinastía paleóloga, el arte del marfil tuvo menor desarrollo que en los períodos precedentes, si bien se mantuvo la tradición en algunas obras aisladas como la placa de los *Mártires de Sebaste*, obra del siglo XIII, conservada en el Staatliche Museen de Berlín.



Cátedra del obispo Maximiano de Ravena (Museo Arzobispal, Ravena, Italia)



Tríptico de Harbaville (Museo del Louvre, París)

Los esmaltes bizantinos

Bizancio hereda la técnica del esmalte de la tradición artística del Bajo Imperio que contaba con importantes centros en las provincias orientales. Aunque se han conservado piezas que utilizan la técnica del excavado o *champlevé*, en la que se vacía el fondo del metal para albergar el esmalte, la más utilizada fue la del tabicado o *cloisonné* en la que la pasta de esmalte o la piedra se encaja en pequeñas celdillas hechas con láminas de metal soldadas sobre la base.

Los talleres más prestigiados se localizaron en Constantinopla y Sicilia y Georgia durante la segunda edad de oro. El hecho de que sean muy pocas las piezas fechadas ha llevado a los especialistas a situar cronológicamente la mayoría de las obras según sus características de estilo e iconografía en comparación con otras artes.

Aunque se han conservado ejemplos de la primera edad de oro como la Cruz relicario llamada de Beresford Hope, hecha en Constantinopla en fecha discutida entre los siglos VI y IX, los más destacables pertenecen a la época posticonoclasta. Éste es el caso de la estauroteca del Tesoro de San Marcos de Venecia, obra del siglo X, enriquecida con piedras preciosas en cabujón.

La *Pala d'Oro* de San Marcos de Venecia, famoso frente de altar que se encuentra en el Tesoro de esta iglesia, es sin duda una pieza sobresaliente

que, aunque muy reformada en diferentes momentos, guarda esmaltes primitivos en los que aparecen escenas de la vida de Cristo, como el Bautismo y la Crucifixión, demostrativas de la calidad de los orfebres bizantinos de fines del siglo XII.

Los tejidos bizantinos

La fama de los tejidos bizantinos en los grandes mercados europeos queda demostrada de antemano al analizar la ubicación de los pocos restos conservados. Estas telas sirvieron en muchos casos para forrar los interiores de relicarios, o como sudarios de santos y personajes destacados de la Europa medieval.

Al analizar su importancia artística, nos hallamos ante una tradición heredada que Constantinopla va a desarrollar tanto en trabajos de lino y lana como en seda. El monopolio de la púrpura y de la seda durante grandes períodos de la historia bizantina convirtió a la capital en un centro de producción fundamental en toda el área mediterránea, en conexión evidente con otros focos de producción islámicos contemporáneos.

A veces la diferenciación entre ambos resulta muy difícil, dado que, salvo en los restos de tejidos con temática cristiana, los fragmentos conservados presentan una temática abstracta, vegetal o animalística marcada por una clara influencia oriental persa. Entre ellos destacan animales como leones, águilas o elefantes afrontados, o el hōm o árbol de la vida mesopotámico.

Generalmente, los temas aparecen enmarcados en círculos y respondiendo a estrictos esquemas simétricos de composición. Se asocian a los telares de Constantinopla pequeñas piezas de los siglos VII y VIII como el fragmento de la *Anunciación*, que se conserva en San Pedro de Roma, o el de la Cuadriga del Museo de Cluny en París. Es muy significativo valorar que, tras la crisis iconoclasta, no se produce un retorno a la figuración; por el contrario, las obras conservadas denotan un incremento de temática animalística, perceptible, por ejemplo, en los fragmentos del Águila de Auxerre, obra del siglo X, o la de los Elefantes de Aquisgrán, tejida hacia el año 1000.

Durante el período comneno florecieron nuevos talleres, entre los cuales destacan los de Chipre, Corinto y Sicilia, claramente influidos por la metrópoli. También proliferaron otras técnicas, entre ellas el bordado. Las piezas más representativas de esta técnica son las llamadas «epitaphioi», grandes telas utilizadas para cubrir las iglesias los días de viernes santo. El «epitaphion» procedente de Salónica, hoy en el Museo bizantino de Atenas, obra del siglo XIV, es uno de sus mejores ejemplos.

La fuerza unificadora del Islam

El estudio del arte islámico es inseparable de los acontecimientos históricos que se desarrollaron en su territorio. La aparición del Islam, la creación del estado islámico y su expansión, son consustanciales al arte de esa época. Religión, estado, arte y cultura forman un todo inseparable, en el que, lógicamente,

estos dos últimos son dependientes de los dos primeros.

Cronológicamente, estos acontecimientos trascendentales para la historia de la civilización occidental y oriental, se sitúan entre los siglos VII y XVI. Es indiscutible que, desde un punto de vista artístico, sus cimientos y capítulos más brillantes se localizan en una cronología medieval que abarca desde los tiempos del profeta Mahoma hasta la concreción de la personalidad artística otomana en torno a Istanbul, la antigua Constantinopla, a lo largo del siglo XVI.

El Islam medieval coincide en el tiempo y en el espacio con Bizancio. Surge y se expande durante la crisis que sigue a la muerte de Justiniano el Grande; y la conquista turca de Constantinopla, en el año 1453, marca simbólicamente el final del estado bizantino y el comienzo del Imperio Otomano y del Islam de la Edad Moderna.

Por lo tanto, Bizancio e Islam son mundos contemporáneos y vecinos. Sus alianzas y, las más de las veces, sus rivalidades políticas y religiosas fueron un marco fundamental en el que se produjeron constantes intercambios de influencias.

A pesar de su extensión geográfica y cronológica y de la diversidad de elementos locales que caracterizan los períodos que se acaban de mencionar, el arte islámico presenta desde los primeros tiempos unas constantes que se convierten en aglutinantes esenciales de su personalidad.

En primer lugar debe destacarse su unidad en el Islam como credo religioso. Los pilares de su fe, y muy especialmente la oración y la peregrinación, van a determinar un arte religioso específico, común a toda la geografía islámica.

Del mismo modo, y a pesar de que a partir de la dinastía omeya la etnia árabe pasó a constituir una minoría de elite, la lengua árabe fue, no sin algunas excepciones, el vehículo de expresión cultural y artística de este mundo desde los confines occidentales de la India hasta las costas atlánticas del norte de África y la meseta ibérica. Religión y lengua son las dos grandes fuerzas unificadoras de esta extensa civilización.

Va a ser desde los primeros momentos del siglo VII un arte vinculado a un entorno urbano que, por lo tanto, se adelanta varias centurias al arte cristiano contemporáneo, ya sea éste bárbaro, prerrománico o bizantino, en lo referente a la recuperación del protagonismo de la ciudad como motor histórico.

Por lo que respecta a las características estéticas, los preceptos religiosos consolidaron dentro del Islam una tendencia claramente mayoritaria hacia un concepto de decoración que hunde sus raíces en la tradición del Próximo Oriente y da la espalda a los criterios grecorromanos del mundo mediterráneo.

Por último, la exaltación de la intimidad y de la privacidad condicionaron muchas de sus características arquitectónicas, urbanísticas y, lo que es más importante, la existencia de una creación artística directamente relacionada con el

mundo privado, en el que se marcan unas claras diferencias con respecto al arte religioso u oficial.

Elementos fundamentales de la mezquita

Tipos de mezquita

En las aljamas van a concentrarse los elementos esenciales del edificio. En primer lugar, la tradición de orientar el rezo comunitario hacia La Meca hace destacar el muro de orientación o *qibla*, ante el que se postran los fieles; este muro constituye generalmente uno de los lados mayores de la sala de oración o *haram* de la aljama, y no es más que la evocación respetuosa del centro de gravedad de la comunidad islámica. En el sistema de creencias del musulmán son numerosos los momentos en los que es esencial la orientación a La Meca, como por ejemplo para la orientación de las tumbas en los cementerios.

En la *qibla* se distingue un punto concreto, marcado con un nicho, que fue en un principio portátil y que posteriormente se construyó en el muro, centrado o no: es el mihrab, y en torno a él se va a concentrar la decoración. Su origen ha planteado muy diversas influencias o relaciones. Mientras que para Scerrato el nicho del mihrab debe relacionarse con el ábside cristiano o el nicho de la Torah hebrea, Papadopoulos ve en él la evocación del trono, ahora vacío, desde el cual el Profeta, en

su casa de Medina, se dirigía a los fieles; en este sentido se trataría de una evocación de claro ascendente imperial romano y bizantino, relacionado igualmente con el tema iconográfico cristiano de la «Hetimasía», el trono vacío a la espera de la venida última de Cristo.

Por otro lado, otros autores consideran el mihrab como una evolución de la *musalla*, o lugar de reunión al aire libre, en el que la mera colocación de un nicho portátil para el Profeta era suficiente para la congregación de enormes multitudes, sobre todo en las dos grandes fiestas del Islam, es decir el fin del ayuno de Ramadán y la celebración del sacrificio de Abraham.

Junto al mihrab aparece ya desde tiempos omeyas la costumbre de delimitar un espacio acotado, claramente jerarquizado, la *maqsurá*, que en un principio se cerraba con una simple cancela, pero que poco a poco llegó a generar una estructura arquitectónica integrada en el espacio de la mezquita.

En su interior y a un lado del mihrab, se sitúa el púlpito o almimbar, desde el que el imán dirige la oración y pronuncia la *jutba*.

Ya en la Baja Edad Media y en las grandes aljamas, este almimbar no era suficiente para garantizar la buena acústica, lo que obligó a colocar unas plataformas entre la multitud, llamadas *dikkas*, desde las cuales se repetían las palabras del imán. En el exterior de la sala de oración, los elementos más representativos son el patio o *sahn*, en el que

en un principio se sitúan la fuente de las abluciones previas a la oración, llamada *sabil*, y un templete para la custodia de la limosna, llamado «casa del tesoro» o *bayt al-mal*.

A un lado del *sahn*, y a partir de la construcción de la mezquita omeya de Damasco, se generaliza también la existencia de la torre o alminar, elemento de gran desarrollo vertical que, desde la distancia, anuncia la presencia de una mezquita; desde su cuerpo superior, coronado por el *yamur*, serie de esferas metálicas decrecientes superpuestas, que son en cierto modo evocadoras del brillo o destello del Islam, el almuédano llama a los fieles a la oración cinco veces al día.

El número, la localización y la forma de los alminares es muy variable pero su presencia es constante, dado que este elemento arquitectónico, que destaca por encima de los tejados del caserío, recuerda a todos el prestigio y poder del Islam en el territorio.

Tipos de mezquita

La aljama desarrolla tres tipos arquitectónicos fundamentales: la mezquita hipóstila, la mezquita de *iwan*es y la mezquita cupulada, que aparecen, respectivamente, en el siglo VII, a finales del siglo X y en el siglo XV.

La mezquita hipóstila es el primer modelo, que se concreta ya desde la dinastía omeya. Su característica principal es la existencia de un *haram* de numerosas hileras de columnas paralelas o

perpendiculares al muro de la *quibla*, que se ha relacionado con las grandes salas apadanas de la Persia sasánida. La techumbre, generalmente plana, es de madera, lo que no crea problemas de sujeción. Su origen se encuentra probablemente en la organización de la Casa del Profeta en Medina, formada por un recinto cuadrangular que constaba de un gran patio descubierta y un cobertizo en uno de sus lados, bajo el cual, según la tradición, Mahoma adoctrinaba a sus seguidores. En otro de sus lados se cerraba con pequeñas alcobas para las esposas. Por haber sido enterrado el Profeta en una de ellas, esta casa se convirtió de inmediato en santuario del Islam, siendo ampliada en numerosas ocasiones hasta convertirse, junto con la mezquita de La Meca, en la más venerada por el pueblo musulmán.

Si bien los primeros ejemplos de aljama hipóstila como Kufa, Medina o Bosra no presentaban tipo alguno de diferenciación de espacios, a partir de la mezquita de Damasco sí se producirá una fuerte y progresiva jerarquización, coincidente con la que se estaba produciendo en la sociedad. La centralización del mihrab en el muro de la *quibla* justificará la construcción frente a él de una nave central a modo de eje, más ancha que las otras, y ésta, junto con la aparición de una nave diferenciada de *quibla*, marcará un esquema en forma de «T» muy característico de las aljamas hipóstilas medievales.

Además, este esquema en «T» queda resaltado posteriormente por medio de una serie de cúpulas que refuerzan estos puntos esenciales al situarse en

la nave del eje, junto al patio y delante del mihrab, y en la nave de *quibla*.

A fines del siglo X, en Irán, surge un segundo tipo, la mezquita de *iwan*, que se extenderá a partir de entonces por Egipto y el oriente del Islam.

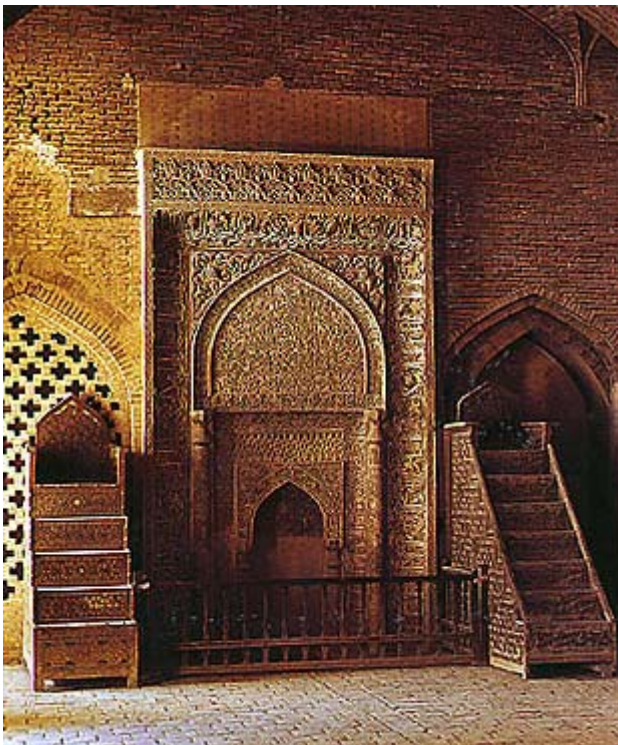
A diferencia de la mezquita hipóstila, la mezquita de *iwan* deriva del edificio *madrassa* o escuela. Además, en ella se mantienen asociadas las funciones de oración y educación. Su aparición en el siglo X está relacionada, sin duda, con el importante incremento que la enseñanza tuvo sobre todo en el mundo selyuquí, en un intento de promover la ortodoxia sunnita desde las escuelas coránicas, frente a un entorno islámico en el que había triunfado el movimiento chiíta.

Este tipo presenta grandes diferencias espaciales con respecto de la hipóstila. Su elemento diferenciador es el *iwan*, un espacio cuadrado generalmente cupulado, abierto al exterior del patio por uno de sus lados, que es característico, ya desde el siglo VIII, de las casas de la región del Jorasán (Irán), que presentaban hasta cuatro *iwan* en torno a sus patios, que albergan generalmente una gran alberca.

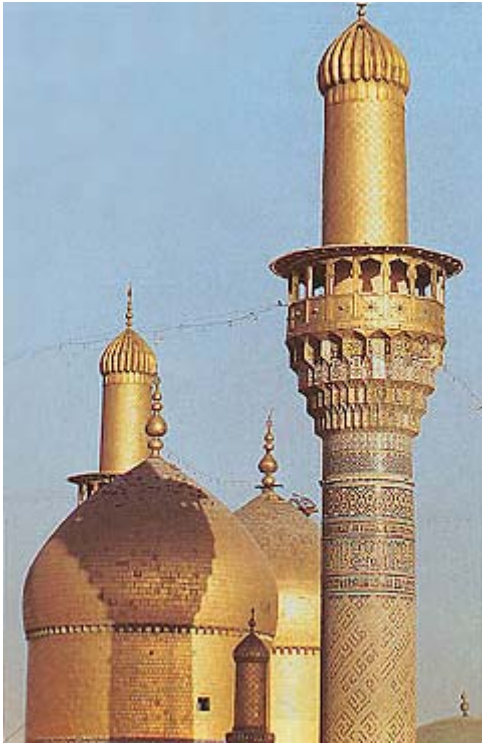
Esta estructura habría sido adoptada primero en las *madrassas* y más tarde en las mezquitas, de manera que el *iwan* mayor es el correspondiente a la *quibla*. Los fieles se sitúan en el patio, mientras que las numerosas dependencias que se generan alrededor están dedicadas a alojar a profesores y alumnos, a

incorporar bibliotecas, hospederías de peregrinos, etc.

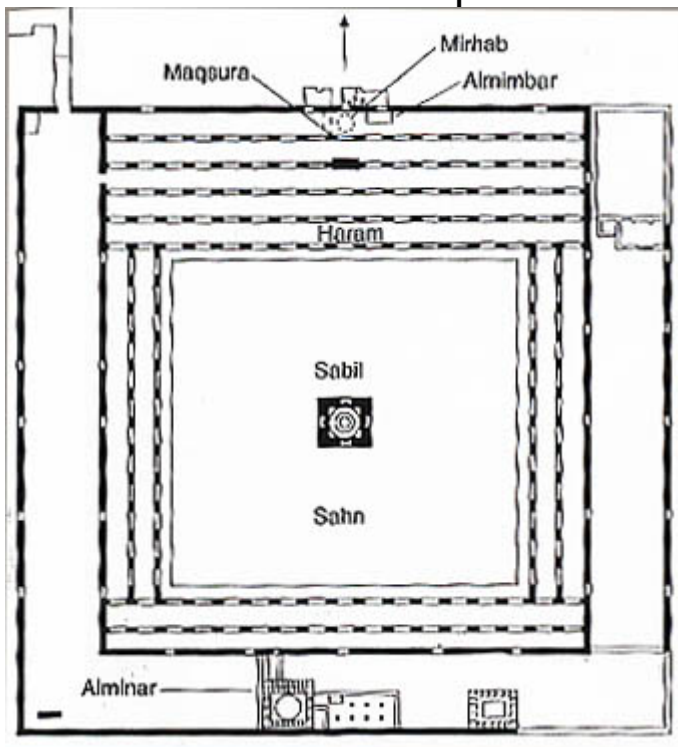
A raíz de la toma de Constantinopla, y por influencia arquitectónica indiscutible de la iglesia de Santa Sofía y del edificio cupulado bizantino en general, aparece en la segunda mitad del siglo XV un tercer gran tipo de aljama cupulada, que repite las estructuras y soluciones arquitectónicas del templo bizantino justiniáneo, toda vez que éste fue transformado en la mezquita mayor de la nueva capital otomana, Istanbul. Este modelo, pese a su espectacularidad y a haber sido repetido y perfeccionado en numerosas construcciones hasta el siglo XVIII, es sin duda el menos innovador.



Quibla y mihrab de la mezquita del sultán Ojeitu en Isfahán (Irán)



Minaretes de la mezquita Kodiamin de Bagdad



Planta de la mezquita egipcia de Ibn Tulun

La riqueza de los palacios islámicos

Desgraciadamente, la pérdida de la casi totalidad de los palacios del Islam medieval impide su estudio pormenorizado y fiable. Solamente las excavaciones más o menos completas de algunos ejemplos fundamentales permiten aventurar la importancia que tuvieron desde los primeros momentos, de la que dan fe abundantes testimonios documentales.

Desde las primeras capitales del Islam como Kufa, Damasco o Bagdad, se conoce la existencia de edificios palatinos adosados a la mezquita mayor, conocidos con el nombre de *Dar al-Imara* o casa de gobierno, que cumplieron una función múltiple de residencia de la corte, administración y almacenes.

Junto a los apartamentos de la familia del califa o de la aristocracia, que constituyen la zona privada o harén, y que forman pequeñas unidades de habitación llamadas *bayts*, el palacio islámico cuenta con uno o varios patios estructurados en uno o dos pisos, en torno a los que se abre el salón de recepción, bien basilical conocido como *maylis*, bien como espacio presidido por uno o varios *iwanes*; también se han localizado oratorios o pequeñas mezquitas, zonas de baños, vestíbulos o zaguanes, etcétera.

Estos palacios, por otra parte, pueden ser urbanos o rurales, pero en ambos casos las dependencias y funciones son igualmente múltiples.

También hay que destacar que el palacio islámico, según se deduce de las descripciones que aparecen en los documentos, tiene además unas funciones, que lo apartan claramente del palacio medieval occidental anterior. Esta nueva característica consiste en el hecho de que el palacio islámico da mucha importancia a las zonas de recreo y descanso de sus habitantes. Para ello, se construyen quioscos o andadores en torno a sus jardines, el agua está presente como evocación de la riqueza y fertilidad en el seno de una sociedad procedente de regiones desérticas, se delimitan cotos de caza y se reservan campos de juego, y hay salones de esparcimiento para la lectura, la conversación, la música y otros placeres sensoriales. En definitiva, el palacio islámico dedica siempre una parte esencial de sus estructuras y decoraciones al recreo de sus habitantes.

La relevancia y simbología del jardín en el Islam

El jardín constituye otra de las constantes más definitorias del arte islámico. Y la explicación puede hallarse sin duda en las propias suras del Corán, en las que la evocación del Paraíso que disfrutarán los musulmanes honestos y justos se identifica con un vergel de plantas y flores abundantes, regado por ríos y alegrado por el sonido armonioso de las aves y del agua.

El jardín es, por lo tanto, evocación del Paraíso, expresión de abundancia y riqueza, y fuente de goce para los sentidos, lo cual justifica su importancia dentro de la sociedad islámica, hasta el punto de integrarse como un elemento esencial de su arquitectura.

El jardín islámico se organiza como un espacio acotado, situado en la privacidad de las casas o de los palacios. Es al mismo tiempo lugar de estancia y huerto, y en él la arquitectura circundante, la vegetación, el agua y los sonidos forman un todo inseparable.

Ya sea flanqueando acequias o aljibes de agua quieta, que duplican la imagen de las formas colindantes y amplían así los espacios del patio, o bordeando canales dispuestos en cruz, que hacen llegar el agua y su murmullo hasta el interior de las estancias, árboles, arbustos o macizos de flores mezclan sus fragancias creando espacios olorosos diferenciados, de una sutileza exquisita, que definen la arquitectura tanto o más que los arcos o soportes que los flanquean.

Por otra parte, hay textos literarios que narran la existencia de jardines y espacios naturales acotados, en los que vivían en semilibertad animales que podían ser cazados.



Patio de los Leones del palacio nazarí de la Alhambra de Granada (España)

Arquitectura islámica del período omeya (750-siglo XIII)

Damasco, la antigua ciudad siria de larga tradición artística desde los tiempos del helenismo, que había sido un foco cultural muy importante en la época paleocristiana y capital de una provincia de marcada personalidad en el Bizancio del siglo VI, se convirtió en la capital y el centro de gravedad de la primera dinastía islámica. Esto supuso para el arte paleoislámico una relación directa con las grandes empresas arquitectónicas y decorativas que estas dos civilizaciones habían desarrollado con especial énfasis en Tierra Santa, en donde se ubicaban los lugares y personajes que habían intervenido en los

episodios narrados en el Antiguo y Nuevo Testamento.

La conquista de Siria por el Islam primitivo exigía, por lo tanto, la islamización de un territorio de riquísima tradición artística por parte de un estado joven que buscaba la concreción de un ideal político y religioso en volúmenes y formas, a partir de una tradición artística y cultural propia, menos rica y evolucionada que la siria.

Esto explica las notas esenciales del arte de este período: por un lado, y utilizando palabras de Oleg Grabar, la «apropiación simbólica de un territorio» a través de la construcción de una serie de edificios islámicos estratégicamente situados en las proximidades, o sobre otros pertenecientes a la tradición judeocristiana o clásica; por otro, la adopción de características arquitectónicas y decorativas de ambas culturas, en principio antagónicas. De este modo asumían, a la hora de llevar a cabo las empresas artísticas con las que querían legitimar su poderío religioso y político, la superioridad artística y cultural del «vencido».

Las primeras mezquitas

Durante el período omeya se produce la creación de los primeros tipos de arquitectura islámica, entre los que destaca la concreción del modelo de la mezquita aljama con sus partes y elementos esenciales. El primer gran logro que se conserva es la mezquita aljama de Damasco.

Con anterioridad a la cronología omeya, son mínimos los datos referentes a la construcción de

edificios significativos. Éstos se centran en la paulatina transformación de la Casa del Profeta en Medina en gran mezquita, partiendo de la unión de la vivienda con un oratorio primitivo, ya comenzado en tiempos del profeta Mahoma.

Este conjunto fue ampliado en la época del califa Walid I, gran promotor de la arquitectura omeya, en el año 707, transformándose en una aljama con una sala hipóstila de naves paralelas al muro de la *quibla*, en cuyo interior quedaba incluida la tumba del Profeta. Estaba decorada con mosaicos, y posteriores ampliaciones en las épocas abasí, mameluca y otomana transformaron totalmente la primitiva traza de esta mezquita.

Un segundo ejemplo hace referencia a la construcción, ya dentro de una cronología omeya, de una primitiva aljama en Kufa, con el palacio anejo a ella, que repite la organización anterior de sala hipóstila con naves paralelas a la dirección de la *quibla*, y que según la tradición tenía las medidas resultantes del espacio que pudo abarcar un arquero disparando cuatro flechas en dirección a los puntos cardinales.

Este primitivo edificio, iniciado en el año 638 y ampliado por primera vez en el 670, sufrió numerosas transformaciones en las épocas abasí e iljaní fundamentalmente, pero puede ser considerado como la primera concreción del sencillo plan arquitectónico a partir del cual se desarrolla la aljama hipóstila omeya.

También se relaciona con Walid I la reforma y ampliación de la mezquita primitiva de al-Aqsa en Jerusalén, que se construye a partir del año 709. De esta obra apenas se conservan restos debido a que fue rehecha en seis ocasiones. Sin embargo, los vestigios encontrados permiten reconstruir un modelo primitivo de naves perpendiculares a la *qibla*. Esta particular disposición, que constituye una diferencia esencial con respecto a la ordenación característica de las aljamas hipóstilas, antes mencionadas, formará un subtipo muy importante en otros ejemplos posteriores. Algunos materiales de la primera mezquita de al-Aqsa procedían de la Estoa de Herodes.

La mezquita de Damasco

La obra más significativa de este momento, y al mismo tiempo, la primera obra monumental de la arquitectura religiosa islámica, es la mezquita de Damasco, capital del califato.

Construida por Walid I entre los años 706 y 714, la mezquita fue levantada sobre un lugar considerado sagrado por diferentes culturas: allí se alzó un templo de Júpiter, que en el año 379 fue sustituido por una basílica dedicada a San Juan, conservándose del conjunto romano el recinto amurallado y los torreones en los ángulos.

Esta basílica fue compartida por los fieles cristianos y musulmanes en los años posteriores a la conquista islámica, hasta que se decidió la sustitución del edificio paleocristiano por uno de

nueva planta, que también respetó el recinto amurallado y las torres.

En su planta se recurre al modelo de mezquita hipóstila o en «T». El *haram* presenta tres naves paralelas al muro de la *quibla* y una nave perpendicular a éste, más alta que las otras, que marca el eje direccional desde el *sahn* o patio, hasta el nicho del mihrab principal. Este eje se resalta por medio de una cúpula de madera, situada en la intersección de la nave transversal y la central, si bien se ha discutido que existiera en la primera construcción.

Interiormente, las naves están separadas por elegantes arcos de leve herradura que apean sobre columnas y capiteles clásicos aprovechados, reforzados por gruesos cimacios. Sobre estos arcos se dispone un segundo piso de vanos de medio punto, que aligera el peso del muro, al tiempo que permite sobreelevar la techumbre plana de madera, y dar así más amplitud al espacio interior.

El patio es porticado en los tres lados que no dan a la sala de oración, y los muros tienen en el exterior la misma organización en dos alturas que en el interior, produciéndose un ritmo de alternancias por el que, a nivel del suelo, se suceden un pilar y dos columnas, y a cada arco inferior corresponden dos arcos más pequeños superiores.

La decoración exterior e interior del conjunto es de una riqueza extraordinaria. Desgraciadamente, una gran parte del revestimiento mosaico exterior se perdió en un incendio, pero las partes conservadas

dan testimonio de su belleza. En el interior, los muros están cubiertos de placas de mármol veteadas, rematadas por un friso de cobre repujado.

La Cúpula de la Roca en Jerusalén

Sin duda, el edificio más significativo de todos los construidos durante el período Omeya es la Cúpula de la Roca, la *Qubat al-Sikra*, en Jerusalén.

Este importantísimo santuario fue levantado en tiempos del califa Abd al-Malik, entre los años 687 y 692, en la Ciudad Santa, y concretamente en el recinto sagrado del monte Moriah -el *Haram al-Sharif*-, donde la tradición hebrea veneraba el solar que ocupaba el templo de Salomón, y el lugar también donde se sitúa el episodio bíblico del sacrificio de Abraham.

Tras la conquista de Jerusalén en tiempos de Omar, el Islam veneró igualmente este recinto por ser el primer lugar de orientación del rezo en tiempos del Profeta, en reconocimiento a la figura del patriarca Abraham, del que desciende, según la tradición, la etnia árabe.

Por ello, la construcción de la Cúpula de la Roca fue un claro intento de apropiación para el Islam de un lugar sagrado asociado a un personaje esencial para hebreos, cristianos y musulmanes. De este modo, se intentaba proclamar la supremacía del Islam sobre la ley mosaica y el cristianismo.

Sin embargo, con el paso del tiempo, ya en el siglo IX, la roca que se venera en el interior del edificio,

que fue, según la tradición, piedra angular del templo de Salomón, pasó a ser identificada por una parte de los testimonios como el lugar adonde, según cuenta la sura 17 del Corán, Mahoma fue transportado en un viaje nocturno, y desde el que se produjo su ascensión a los cielos. En esta asociación, muy discutida incluso entre los teólogos musulmanes, el *mashid al-Aqsa* (mezquita más alejada) que menciona el Corán, al hablar del viaje nocturno, se identifica con Jerusalén y la mezquita del mismo nombre ya estudiada.

El edificio responde al modelo tradicional paleocristiano y bizantino de planta martirial centralizada, con una gran cúpula rodeada por un deambulatorio. La cúpula cubre la roca sagrada y el doble deambulatorio que la rodea permite a los fieles un itinerario a su alrededor, muy semejante al *tawaf* o procesión rotatoria en torno de la Kaaba en La Meca. Esto ha llevado a algunos historiadores a querer ver en la construcción de la Cúpula de la Roca un intento de Abd al-Malik de potenciar un segundo centro de peregrinación que pudiese rivalizar con la Ciudad Santa del Islam.

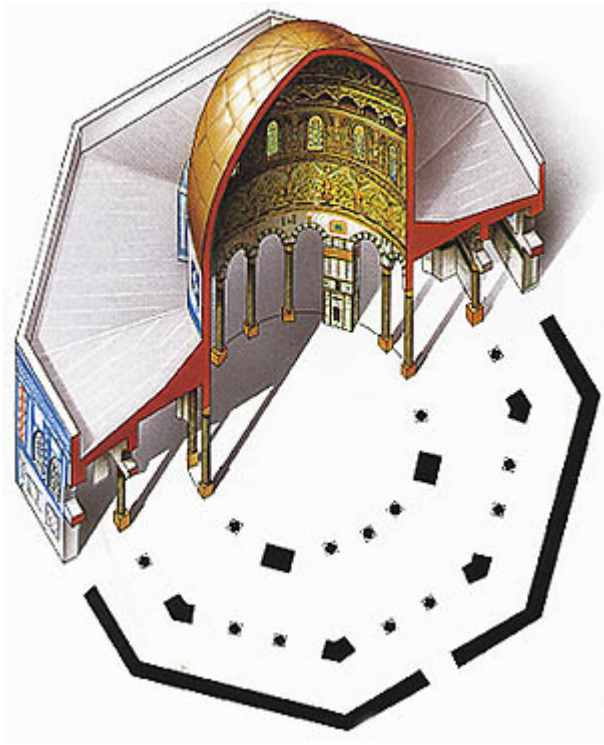
Probablemente, los arquitectos y trabajadores que la construyeron eran de ascendencia siria o bizantina. Su planta responde al desarrollo perfecto de un concepto geométrico muy sofisticado: se trata de una cúpula de 30 metros de diámetro -la misma medida que la Rotonda del Santo Sepulcro de Jerusalén-, que descansa en un tambor sobre cuatro pilares y doce columnas, generados por dos cuadrados superpuestos y girados 45 grados el uno con respecto del otro. El primer deambulatorio es

un octógono que resulta de los puntos de intersección de la prolongación de los lados de los cuadrados, mientras que el segundo, más estrecho, se inscribe en la circunferencia resultante de la prolongación de los lados del octógono.

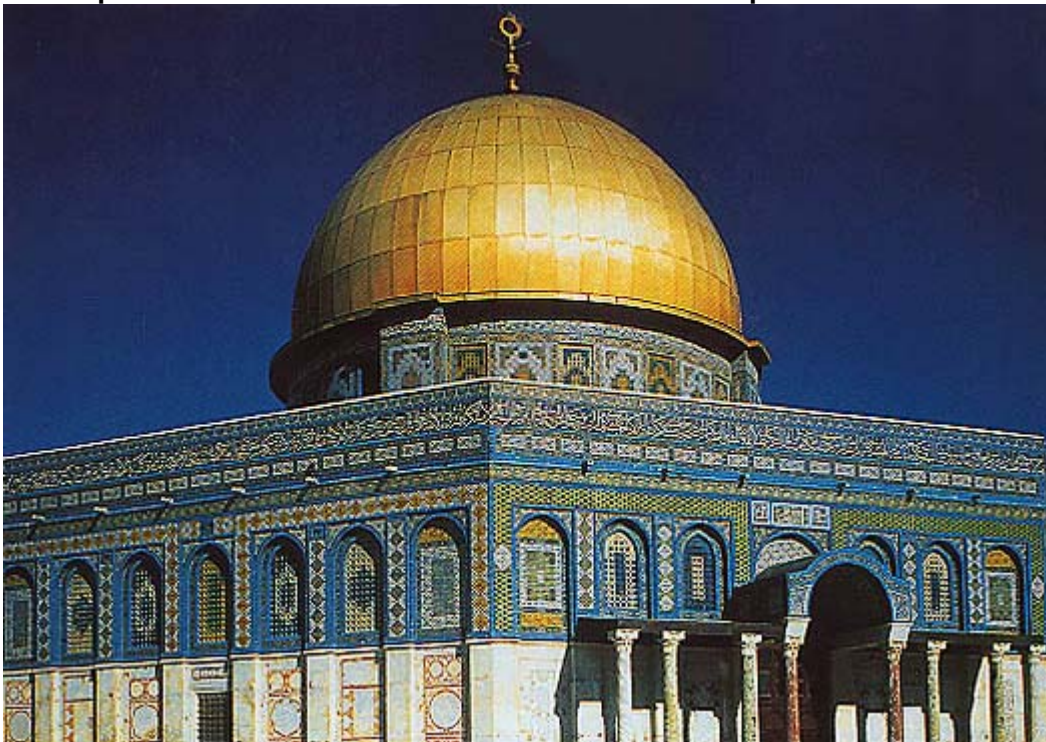
Aunque el exterior ha sido redecorado en varias ocasiones, el interior conserva la grandiosidad de la decoración original omeya. La alternancia de pilares y columnas produce una serie de ritmos arquitectónicos cuya belleza se complementa por medio de ricos paneles de mármol de revestimiento en el nivel inferior y con el magnífico conjunto de mosaicos en los cuerpos altos, que hacen de la Cúpula de la Roca un gran relicario adornado con joyas y coronas.



La Cúpula de la Roca, en Jerusalén



Perspectiva axonométrica de la Cúpula de la Roca



Exterior de la Cúpula de la Roca

La arquitectura civil islámica durante el período omeya

Los palacios o *Dar al-Imara* más antiguos de los que tenemos referencia son los de la capital omeya, Damasco, y la vieja capital mesopotámica de Kufa. En ambos casos, estaban ubicados junto a la mezquita mayor, y de ellos sólo quedan referencias literarias para el primero y algunos hallazgos arqueológicos en lo que respecta al segundo.

El palacio de Kufa fue construido en la transición del siglo VII al VIII como gran ciudad palatina, con doble recinto amurallado de perímetro ortogonal. En su interior, las dependencias se organizaban de modo un tanto laberíntico en torno a diferentes patios. El patio principal daba acceso al salón del Trono, probablemente cubierto con una cúpula, semejante a la de Damasco que refieren las crónicas al hablar del famoso salón de la Cúpula Verde.

Pero las máximas realizaciones de la arquitectura civil del mundo omeya son los palacios del desierto. Sucesivas campañas de excavaciones de las primeras décadas del siglo XX, dirigidas por prestigiosos arqueólogos como Creswell, Otto Dorn, Almagro o Schlumberger, han sacado a la luz unos treinta palacios dispersos fundamentalmente por las tierras de Siria, Transjordania y Palestina, y construidos durante la dinastía omeya, que

constituyen una tipología de edificio palatino de especial interés.

Se trata de edificios localizados generalmente en zonas apartadas de las grandes ciudades, con mayoría de población no islámica en sus cercanías, que debieron ser construidos con cierta premura para satisfacer la demanda de una aristocracia enriquecida por las campañas militares.

Entre los ejemplos más sobresalientes, asociados a la figura del califa Walid I a principios del siglo VIII, se ha de mencionar el palacio de al-Minya y el conjunto de Qusayr Amra (Jordania), del que sólo se llegaron a construir los baños, realizados en los años 712-715, de los que se conservan valiosas pinturas murales de tema figurativo.

El de al-Minya, del cual se han conservado magníficos mosaicos de suelo, es, de todos, el más antiguo y, por lo tanto, el de organización más caótica.

Arquitectura islámica del período abasí (750-siglo XIII)

A diferencia del período anterior, la arquitectura de la época abasí, fomentada desde la nueva capital, Bagdad, abandona el uso tradicional de sillería de piedra bien labrada y emplea el adobe, el ladrillo o la mampostería, materiales de larga tradición también en la Mesopotamia anterior, fáciles de trabajar y de coste muy inferior. Del mismo modo, la columna es sustituida por el pilar sencillo o

compuesto y, los revestimientos de mosaico ceden el paso a los paneles de yeso labrado.

La simple enumeración de estos cambios da idea del giro que se produce en general en el arte abasí: las tradiciones clásicas del arte omeya son sustituidas por la influencia oriental.

Estas nuevas técnicas unidas a la necesidad de crear una arquitectura impactante a los ojos de los visitantes, capaz de evocar la riqueza y el poder de sus moradores, explican la necesidad, mayor que en la etapa anterior, de recubrir los muros de ladrillo o mampuesto con grandes y ricas superficies de estuco finamente labrado, que enmascaran en cierto modo la «vulgaridad» de los materiales utilizados.

Historia Del Arte
(novena parte)

Principales edificios de la arquitectura civil islámica del período abasí

La ciudad de Samarra

La fundación de Bagdad, en el año 762, por el califa al-Mansur con el nombre de *Madinat al-Salam* (ciudad de la paz), responde a la idea de hacer de ella la capital del mundo dominado por el Islam, el centro de gravedad de la civilización, enclavado en un solar privilegiado a orillas del río Tigris y próximo a las ruinas del desaparecido esplendor de la ciudad de Ctesifonte.

Desgraciadamente nada se conserva de su estructura original, planteada como una unidad perfecta y funcional, y símbolo al mismo tiempo de la integración de la sociedad en torno al califa. Aunque su forma pueda sorprender, existían ya precedentes de ciudades circulares entre los partos y sasánidas.

Su organización primitiva respondía a una circunferencia de unos 2 300 metros de diámetro, en cuyo centro se localizaban la mezquita aljama y el palacio, así como otros edificios de carácter administrativo, que estaban aislados del caserío de la ciudad por una gran zona de jardines. La corona de manzanas de viviendas estaba dispuesta radialmente a lo largo de unos 170 metros, en torno a cuatro calles principales porticadas que comunicaban con las cuatro puertas de acceso a la ciudad: las puertas de Bosra, Jorasán, Kufa y Siria.

Hacia el año 780 se construyó al sur de Bagdad un recinto palatino aislado, que evidentemente concuerda con el tipo caído en desuso de palacio del desierto omeya. Se trata de Ujaydir (Irak), palacio donde residió, alejado de la corte, el sobrino del califa Isa Ibn Musa. Su estructura fortificada cuadrangular, edificada con grandes bloques de piedra, la puerta entre torres y la organización interior tripartita, con oratorio, salón principal con *iwan* y pequeñas unidades de habitación (*bayts*) organizadas también con *iwan*, hacen de este palacio abasí, muy próximo en su planta al de Mschatta, una pervivencia algo excepcional de la arquitectura omeya.

La ciudad de Samarra

El segundo centro artístico de la dinastía abasí se localiza en la ciudad de Samarra (Irak), fundada en el año 836, que, a lo largo de sus casi 20 kilómetros de desarrollo longitudinal junto al río Tigris y en apenas cincuenta años, alcanzó una cifra de población cercana al millón de habitantes.

Entre los palacios excavados, destacan el Jawsaq al-Jaqani, palacio de al-Mutasid, cuyo recinto se extiende a lo largo de 2 000 metros, y el de su hijo, el palacio de Balkuwara. Ambos se organizan en sucesivas terrazas escalonadas aprovechando el desnivel hacia el río, y constan de monumentales salones con *iwanes*, patios y *bayts*, además de miradores y campos de polo. En ellos se han encontrado abundantes restos decorativos, de

pintura y yeso, que recubrían lujosamente sus interiores.

La arquitectura religiosa en el Islam durante el período abasí

Las mezquitas abasíes, en ruinas en su mayor parte o muy rehechas en la actualidad, presentan un modelo hipóstilo caracterizado por las enormes dimensiones del *sahn* y por el gran aforo de sus salas de oración, subdivididas en naves por medio de hileras de pilares compuestos contruidos con ladrillo.

Los ejemplos más destacables son la mezquita mayor de Bagdad, obra de tres califas abasíes, al-Mansur, Harun al-Rashid y al-Mutawakkil, y las dos mezquitas principales de Samarra, la Gran Mezquita y la de Abu Dulaf, contruidas, respectivamente, en el año 847 por al-Mutasid y en la segunda mitad el siglo IX por al-Mutawakkil. A diferencia de las naves de la aljama de Bagdad, que eran paralelas al muro de la *quibla*, las de la Gran Mezquita de Samarra y las de la aljama de Abu Dulaf eran perpendiculares a este muro, siendo ambos conjuntos, por tanto, semejantes en su disposición a mezquitas de tanta importancia como las de Córdoba (España) y Kairuán (Tunisia), contruidas unas décadas antes.

Estos dos últimos ejemplos de Samarra se caracterizan además por la originalidad y monumentalidad de sus alminares, únicos en ambos casos, situados en el punto opuesto al nicho del mihrab y de forma helicoidal sobre basamento cuadrado, de modo que la rampa de acceso al

cuerpo alto da cinco vueltas en dirección contraria a las agujas del reloj. Esta forma tan característica, que rompe con la tradición más generalizada de alminar cuadrado, se ha querido relacionar, con escasa fortuna, con la silueta del zigurat mesopotámico o con modelos de torres sasánidas, en los que se ha creído ver posibles precedentes.

El material empleado en estos edificios es el ladrillo cocido o prensado, y los muros se refuerzan con contrafuertes redondeados y decorados en su parte alta con diseños variados, realizados con el mismo material. Es de destacar, en los ejemplos de Samarra, la existencia de un recinto amurallado envolvente, que crea un espacio de finalidad desconocida, llamado *ziyada*, que aparecerá posteriormente en otras aljamas no abasíes.

Además de estas aljamas, se construyeron numerosas mezquitas de barrio que responden a modelos con menos pretensiones y de cierta diversidad tipológica. Entre los ejemplos más significativos deben destacarse las mezquitas iraníes de Balk y Niriz.

La mezquita de Balk fue construida en el siglo IX siguiendo una inspiración claramente bizantina. La planta, que ocupa un espacio cuadrado subdividido en nueve tramos cupulados, recuerda el modelo de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla.

La arquitectura islámica de la disgregación abasí

El desmembramiento del imperio abasí dio origen a nuevos estados islámicos independientes de Bagdad

en lo político, lo económico y lo militar, pero dependientes en materia religiosa, en la mayoría de los casos, del califa de Bagdad. A partir de este momento, la unidad política, religiosa y también cultural y artística del Islam precedente da paso a una pluralidad de estados con procesos independientes aunque interrelacionados. Surgen de este modo cuatro grandes zonas islámicas, además de la iraquí abasí de Bagdad.

Cronológicamente, la primera de las grandes secesiones es la protagonizada por el emirato de al-Andalus, que se proclama independiente de Bagdad en el año 756 bajo el emir Abd al-Rahman I, príncipe omeya superviviente de la matanza de Kufa, donde los abasíes acabaron con los miembros de la familia omeya. De este modo, inicia su andadura un estado islámico hispánico de gran prosperidad, tanto cultural como económica, que perdurará hasta 1492.

En el norte de África, en el año 801 se produce la escisión de las tierras de la actual Tunicia, de la mano de la dinastía aglabí (801-909), a la que sucederán en el poder, entre otras dinastías, la fatimí (909-972), la almorávide (1061-1163), la almohade (hasta 1269), la meriní y la hafsí (hasta el siglo XVI). En las provincias de Oriente y en los territorios de la Persia sasánida desaparecida, se forma otra gran zona de disgregación liderada por las dinastías samaní (819-999), ghaznaví (desde el siglo XI al siglo XIII), selyuquí (desde 1038 hasta 1250), mongola (hasta el siglo XVI) y safawí (hasta el siglo XVIII).

Egipto se constituye en el cuarto y último de estos grandes bloques. La dinastía tuluní (868-905) protagoniza la segregación del imperio abasí, seguida del califato fatimí (969-1171) que, tras su expansión desde Tunicia, se consolida como una de las grandes potencias del Islam medieval. Tras su caída, se suceden las dinastías selyuquí ayubí (1171-1250) y mameluca (1250-1517).

La dinastía aglabí: la mezquita de Kairuán

La dinastía fatimí en Tunicia

La arquitectura aglabí se caracteriza ante todo por la persistencia de elementos abasíes en lo referente a las plantas, los materiales de construcción y los criterios decorativos de gran simplicidad, basados en la utilización del yeso tallado. El edificio esencial de este período es la mezquita de Kairuán que, junto con la de Córdoba, irradia su influencia por toda la geografía occidental del Islam. Esta gran obra aglabí se levantó sobre una edificación precedente del siglo VII, de los tiempos de la conquista omeya por Okba, que ya había sido ampliada y completada con un alminar en tiempos del califa abasí, Hixem, en el siglo VIII. Los documentos hablan de la reconstrucción de la aljama en el siglo IX, entre los años 836 y 863, correspondiendo por lo tanto a esta época la estructura esencial del edificio. Fue saqueada en el siglo XI y rehecha una centuria más tarde.

Se trata de un prototipo de mezquita hipóstila en forma de «T», con diecisiete naves ordenadas perpendicularmente al muro de la *quibla*, una nave transversal a la *quibla* y la central más ancha, que conduce desde el patio al nicho del mihrab y que está destacada en altura por medio de dos cúpulas. El patio, siguiendo la tradición abasí, es de grandes proporciones, y en uno de sus extremos se levanta el alminar.

La originalidad de su *haram* o sala de oración con naves perpendiculares semejantes a las de la mezquita al-Aqsa de Jerusalén o las de Abu Dulaf en Samarra, así como la importancia de su alminar y de la cúpula del mihrab, crean un modelo de gran difusión en todo el norte de África, si bien plantea problemas de rivalidad con la aljama cordobesa en lo referente a la cronología de los distintos elementos de ambos edificios.

Por lo que respecta a la orientación de las naves, si ésta existía ya en el edificio a que hacen referencia los documentos de la época omeya, Kairuán sería el modelo seguido por Córdoba, tesis que defiende Lézine. Si, por el contrario, esta ordenación responde a una de las reformas realizadas en época aglabí, Córdoba habría sido el foco difusor de este tipo de mezquitas en Occidente, tesis que defienden, entre otros, Gómez Moreno y Creswell.

Lo mismo sucede con el alminar que, por su planta cuadrada de cuerpos retranqueados y su estructura de torre interior envuelta en otra exterior, supone un modelo de gran difusión. Si esta estructura pertenece a la obra omeya, será uno de los

alminares más antiguos del Islam y modelo, por lo tanto, de los demás.

En el interior de la mezquita se observa cómo, debido a la presencia de las tradiciones paleocristiana y bizantina en la zona, se vuelve al empleo de la columna -la mayor parte de las veces aprovechada de otros monumentos anteriores- como soporte, y se da la espalda al uso del pilar propio de la tradición abasí. Los arcos de separación de las naves de la sala de oración son apuntados y están reforzados con tirantes.

La cúpula, de clara ascendencia bizantina, situada delante del mihrab en la nave central, constituye uno de los elementos más importantes del conjunto. La luz que entra por las ventanas de su tambor proporciona sobre la *maqura* y el mihrab una iluminación cenital que jerarquiza este punto esencial de la mezquita. Se renueva el concepto de iluminación del espacio interior de las aljamas, hasta ahora iluminadas tenuemente por pequeñas ventanas laterales y por los accesos desde el patio. Está construida en piedra, y se alza sobre un tambor y cuatro trompas; su casquete es gallonado tanto interior como exteriormente y es muy destacable el uso de la talla de la piedra para decorar, con un rico repertorio de temas abstractos, dientes de sierra, formas polilobuladas, etc., el espacio más próximo al mihrab, cuya decoración será estudiada posteriormente.

La aljama de Kairuán sirvió de modelo a numerosas construcciones del período aglabí de inferiores proporciones, tales como las mezquitas de Sfax,

construida hacia el año 850, la al-Zaytuna de Túnez, unos años posterior o la de Susa, también en Tunicia, levantada en el año 850. En esta última ciudad la tradición del uso de la piedra justifica que, debido al material constructivo y al abovedamiento de medio cañón de sus naves, las columnas de Kairuán hayan sido sustituidas por fuertes pilares prismáticos.

En este importante foco de Susa se levantó también hacia el 821 un *ribat*, construido en piedra y totalmente abovedado. Este *ribat* de Susa, que formaba parte de la red defensiva costera del mundo aglabí, responde a un tipo de edificación que, por estar destinado a comunidades de monjes-soldados vinculados con la *Yihad*, simultaneaba el carácter militar y el religioso.

Junto a estos importantes edificios se levantaron otros de menores dimensiones tales como las mezquitas de barrio, entre las que destacan la de las Tres Puertas en Kairuán y la de Bu Fatata en Susa, ambas en Tunicia, que recuerdan en su organización la planta cuadrada y cupulada del edificio abasí de Balk, prácticamente contemporáneo.

La dinastía fatimí en Tunicia

En este primer momento fatimí en Tunicia, la nueva dinastía fundó una capital, Mahdiya, desdeñando, de este modo, la vieja metrópoli aglabí de Kairuán. Las obras se llevaron a cabo entre los años 915 y 916, levantándose una cerca con barbacana y puertas de

acceso en recodo para dificultar la entrada al enemigo. En su interior se construyeron dos palacios y una aljama muy próxima a la muralla y al mar.

La mezquita de Mahdiya sigue la estructura en planta de la aljama de Kairuán, por lo que repite su ordenamiento de naves, el esquema en «T» ya analizado y la cúpula delante del nicho del mihrab. Como novedades destacables, por el contrario, aumenta la importancia de la nave central de eje, que se sobreeleva con respecto a las demás y en la cual se abren ventanas a todo lo largo.

También, por primera vez desde el mundo omeya, se aprecia el interés por un diseño de fachada en el recinto exterior que, aunque muy restaurado, permite reconocer una ordenación simétrica de puertas menores y portada principal en relación con la calle, así como una portada principal destacada, que se organiza en tres calles y dos cuerpos con arcos ciegos, de gran efecto plástico.

La conquista de Egipto y el traslado de la capital a El Cairo supone un segundo momento de creación artística a partir del año 969.

La mezquita de Ibn Tulun, principal obra tuluní

Desde su conquista por el Islam en el siglo VII, Egipto fue una provincia de gran importancia artística y cultural, de la que son muestra las ruinas de la ciudad de Fustat, fundada en época omeya y hoy en las afueras de El Cairo; los restos de su

mezquita de Amr, construida por Omeyyas y Abasíes, aunque muy rehecha en diferentes épocas.

Es también interesante el Nilómetro de la isla de Roda, obra abasí, que estaba destinado a medir las crecidas del río Nilo.

En el año 868, Ibn Tulun, descendiente de esclavos turcos, nacido en Bagdad y educado en Samarra, es nombrado visir (gobernador) de Egipto, cargo del que se valió para disgregarse del califato abasí y fundar su propia dinastía. Como parece habitual en casos precedentes, Ibn Tulun funda su ciudad, al-Qatai, conocida hoy como El Cairo Viejo, y edifica la aljama y el palacio correspondiente, junto con zocos y edificios de esparcimiento como el hipódromo.

La mezquita de Ibn Tulun fue levantada entre los años 876 y 879, y responde al modelo abasí hipóstilo de naves paralelas a la *quibla*. Al igual que las mezquitas de Samarra, está rodeada por la *ziyada*, espacio previo que aísla la aljama del caserío urbano. Su alminar responde a una estructura mixta de cuerpo bajo cuadrado y superior en espiral, que recuerda de nuevo los alminares abasíes de Samarra.

Destacan en esta aljama los numerosos y variados elementos decorativos que complementan su arquitectura de ladrillo enlucido en rojo. En primer lugar, los capiteles de las columnitas adosadas a los pilares, que recuerdan los esquemas simplificados de los capiteles campaniformes del Egipto antiguo, y suponen la incorporación en el siglo IX islámico de

un elemento local diferenciador con respecto a la tradición abasí.

También son de gran riqueza el conjunto de nichos apuntados ciegos o calados, bordeados por una decoración vegetal estilizada, que jalonan los muros del patio alternando con discos rehundidos. Por último, se han conservado abundantes restos de yeso tallado que revestían los muros y que recuerdan el trabajo decorativo en yeso de la Samarra abasí; en cambio, se ha perdido la decoración pictórica de la que sólo hay constancia documental.

Egipto: arquitectura durante la dinastía fatimí

La mezquita de al-Azhar

La influencia fatimí en Sicilia

Desde el año 969 y hasta fines del siglo XII, en que fue suplantada por los selyuquíes y los cruzados, la dinastía chiíta fatimí reinó en Egipto y se anexionó Siria, constituyendo uno de los poderes políticos, económicos y artísticos más importantes de toda la cuenca del Mediterráneo en la época medieval.

Su rivalidad con las grandes potencias islámicas vecinas, los califatos sunníes de Bagdad y Córdoba, y las intensas relaciones comerciales y políticas que mantuvieron con ellas, justifican en gran parte los elementos artísticos propios que imprimieron en su arte, divergente, por un lado, de la tradición abasí de la Bagdad vecina y coincidente en algunos puntos con el arte califal cordobés.

La arquitectura fatimí egipcia está claramente marcada por la impronta de El Cairo o al-Qahira, la Triunfante, nueva capital que relegó a un papel secundario, a la vieja metrópoli fatimí tunecina, Mahdiya, gobernada por visires que paulatinamente protagonizarían desde el Magreb movimientos de secesión.

En este período se levantaron numerosas mezquitas, siendo la más antigua y también la más sobresaliente, la de al-Azhar, construida en El Cairo entre los años 970 y 972.

La mezquita de al-Azhar

Esta mezquita se convirtió en una importante escuela de teología chiíta, lo que justifica sus numerosas obras de ampliación y reforma. El edificio primitivo responde al esquema en «T», con naves paralelas a la *quibla*, y otra central transversal que recuerda la organización de la aljama de Damasco. La *quibla* aparecía resaltada por medio de tres cúpulas, una en el centro, delante del mihrab que se conserva, y dos más, una en cada extremo.

El patio, que prolonga en dos de sus lados las naves del *haram*, fue dotado posteriormente de galerías en las que se aprecia el mismo interés decorativo que en las murallas, evidente en una serie alternada de nichos ciegos y rosetas aveneradas de gran belleza plástica, y que recogen la tradición decorativa de la mezquita cairota de Ibn Tulun, construida en el período precedente.

También destaca la mezquita de al-Hakam, adosada al recinto de la muralla y construida entre los años 990 y 1013, en la que se repite, en líneas generales, el esquema en planta de la anterior. No obstante, en este caso la nave central es más alta que las restantes, lo que permite, como se había hecho ya antes en la de Mahdiya (Tunisia), la apertura superior de una hilera de ventanas. Además, su fachada a la calle y su portada principal destacada, elementos que sin duda debió tener también la mezquita de al-Azhar, revelan su filiación tunecina.

En los últimos años de dominio fatimí se construyó la mezquita de barrio de al-Akmar, en la que destaca la habilidad con la que el arquitecto supo articular una fachada a la calle en un espacio muy estrecho, fuera del eje de la mezquita. Esta fachada es un claro exponente de la riqueza de la decoración arquitectónica elaborada con la misma piedra a base de nichos recubiertos de mocárabes, veneras e inscripciones que anuncian el gran incremento de la decoración arquitectónica que se producirá después en la etapa selyuquí.

Durante la dinastía fatimí se inicia en El Cairo la construcción de grandes conjuntos de mausoleos, tendencia que tiene su culminación en el período mameluco. Pertenecen a esta dinastía el conjunto de Sabu Benat o «de las siete niñas», construido hacia el año 1016 como mausoleo de planta cuadrada con cúpula sobre tambor, y la mezquita mausoleo de al-Guyusi, edificada en el año 1085. Esta última es un interesante conjunto integrado por un oratorio con mihrab y salas de enterramiento

abiertas, con cúpulas adornadas de mocárabes, precedidas de un patio con dependencias para la guardia, y un alminar.

La influencia fatimí en Sicilia

La isla de Sicilia, a pesar de su reconquista por los normandos en el año 1061, permaneció bajo determinadas pautas arquitectónicas fatimíes que constituyen, junto con la influencia bizantina y las aportaciones occidentales normandas, ese crisol cultural y artístico fascinante que es el arte sículo-normando que se desarrolla bajo los reinados de Roger I, Roger II y Guillermo I.

Si bien no se han conservado restos arquitectónicos islámicos anteriores al siglo XII que puedan evidenciar los dominios aglabí y fatimí de la isla, sí se han conservado algunas obras emprendidas tras la reconquista cristiana y encargadas, por lo tanto, para una clientela cristiana. No obstante, su realización fue confiada a arquitectos y mano de obra fatimí, que imprimieron a las construcciones de Sicilia las características esenciales del arte islámico.

Así, en las afueras de Palermo, los palacios de la Cuba y de la Zisa no son sino pabellones de planta cuadrada con varios pisos de altura, integrados en un gran parque de evidente ascendencia islámica. Ambos tienen una sala principal central cupulada, flanqueada por otras estancias menores. La sala del palacio de la Zisa, en concreto, ha conservado una rica decoración de mocárabes y una entrada de

agua que llega hasta su centro a través de un canal comunicado con la acequia del patio exterior.

Por lo que respecta a edificios de carácter religioso, es también obra islámica la magnífica cubierta de mocárabes de la Capilla Palatina de Palermo, del año 1140, que, aunque cubre un espacio basilical cristiano y decorado con mosaicos bizantinos, es sin duda uno de los mejores exponentes de techumbre islámica de mocárabes.

La arquitectura del Islam oriental

La dinastía samaní

La dinastía ghazneví

Las dinastías selyuquíes

Los Selyuquíes de Irán. La aljama de Isfahán

Los Selyuquíes del Rum en Anatolia

La geografía artística del Islam oriental, el *Masriq* o «tierras del Este», se distingue claramente del Islam occidental. A pesar de los importantes elementos comunes al mundo musulmán en general, las ricas tradiciones de Irán, Afganistán y la actual Asia central ex-soviética y, sobre todo, la gran cultura persa latente en sus calles, hacen del Islam oriental, posterior al año 800, un mundo artístico diferenciado en el que, junto a una innegable impronta abasí, cobran un gran relieve la lengua persa, algunas reminiscencias zoroastristas y budistas, y la persistencia de importantes comunidades cristianas y hebreas.

Además, la llegada de pueblos turcos del Asia central y las invasiones mongolas, convierten a este vasto territorio islamizado en un hervidero de ricas tendencias locales que, si bien aceptaron en un principio las características venidas del occidente omeya y abasí, las enriquecieron con numerosas aportaciones de su propia tradición.

De esta transformación surge, a partir del siglo X, una clara conciencia cultural y artística irania.

La dinastía samaní

En este entorno complejo, en el que se configuran una serie de pequeños principados escindidos de la autoridad abasí, destaca la dinastía samaní, que fue instaurada en el año 899 por Ismail Samán, visir de Bagdad de origen iranio, y que permaneció en el poder en gran parte de Irán hasta el año 999.

Desde su capital Bujará (Uzbekistán), la dinastía samaní procedió a una importante expansión de sus dominios hasta Asia central y Afganistán. Por otra parte, promovió una gran labor artística y cultural en la que la lengua persa desplazó oficialmente al árabe.

Los centros culturales más importantes se localizaron en la capital, en Nishapur (Irán) y en Samarcanda (Uzbekistán), y entre los grandes sabios que protegió debe señalarse la figura de Ibn Sina (Avicena).

Entre sus obras más destacables figura el mausoleo de Ismail en Bujará, construido hacia el año 907,

con el que la simplicidad de la arquitectura funeraria islámica precedente queda definitivamente superada, volviéndose a la magnificencia de los enterramientos orientales del pasado.

Este mausoleo está construido enteramente en ladrillo, material de gran tradición local. La profusa decoración que recubre su exterior y su interior está elaborada también con ladrillo, creándose un gran repertorio de impostas, molduras y paramentos, debidamente compartimentados, en los que aparecen decoraciones en esquina, en damero, en dientes de sierra o en labor de cesta.

Se trata de una planta cuadrada con las aristas redondeadas y un acceso de arco apuntado en cada lado; está cubierto por una cúpula sobre tambor rodeado de una galería interior, que se marca igualmente en el exterior. Cuatro cupulitas de esquina, que se corresponden con los ángulos redondeados, flanquean la cúpula principal. Por sus afinidades en planta, este mausoleo se ha relacionado con la Qubat al-Sulaibiyya de Samarra (Irak) y con modelos locales preislámicos, como los altares de fuego persas.

La dinastía ghazneví

Las tierras de Irán fueron gobernadas, a partir del año 999, por la dinastía ghazneví, que extendió sus dominios a Afganistán y penetró en el siglo XI en las provincias indias de Punjab, Gujerat e Indostán, comenzando de este modo la islamización de la India.

Este gran estado, que por sus límites fue uno de los más extensos del Islam, cedió las tierras de Irán en el segundo tercio del siglo XI ante la presión de los selyuquies, y constituye el primer linaje turco propiamente dicho de la historia. Su capital, Ghazna, se convirtió en un centro literario de gran prestigio, y la figura de Moshud el Grande es la más representativa de este esplendor.

Un buen ejemplo del pasado esplendor cultural y artístico es un numeroso conjunto de torres muy esbeltas que, si bien en muchos casos pudieran ser alminares de mezquitas desaparecidas, en otros parecen ser torres conmemorativas de personajes ilustres. Destacan entre ellas el alminar de Baram Sha en Ghazna, de planta estrellada y ricamente labrado en todas sus facetas, y la torre de Moshud III, pertenecientes ambos a principios del siglo XI. Destaca también una construcción funeraria, el monumento de Qabus -Gumbad Qabus-, gobernador del Caspio, construido en el año 1007. Se trata de una torre de más de 50 metros de altura, de planta circular, rodeada de diez contrafuertes triangulares que se hunden en el basamento inferior y el alero superior. Su interior es hueco y no se ha encontrado tumba alguna, lo que ha favorecido una leyenda local según la cual el monumento guardaba una tumba de cristal que colgaba de lo alto de la torre por medio de una cadena.

Los palacios ghaznevies, tal y como se aprecia en el palacio de Laskari y en los escasos restos conservados del palacio de la capital, Ghazna,

presentan una planta en la que el elemento *iwan* es esencial.

Las dinastías selyuquíes

Tras los períodos omeya y abasí, el mundo selyuquí, cuyo dominio se extiende desde Afganistán a Anatolia, Siria y Egipto, constituye, en opinión de Oleg Grabar, un segundo momento de «clasicismo» en la historia del arte y de la arquitectura del Islam. Ocupa gran parte de los siglos XI, XII y XIII y su arquitectura establece nuevos modelos definitorios de la personalidad islámica oriental. La riqueza de su decoración cerámica marca también nuevas pautas en el capítulo de la ornamentación que persistirán hasta finales de la Edad Moderna.

Su pertenencia al Islam sunnita dio gran protagonismo a una arquitectura muy diversificada en la que, además de la construcción de grandes aljamas, son esenciales las *madrasas*, los edificios conventuales y los oratorios, que forman grandes conjuntos arquitectónicos.

En la mezquita selyuquí destaca muy especialmente el elemento *iwan* como generador del espacio arquitectónico, quedando fijado definitivamente a lo largo del siglo XII el tipo de aljama de *iwanes*, asociado al edificio de la *madrasa*. Este esquema arquitectónico es, a partir de este momento, el usual en los períodos artísticos siguientes.

La cúpula adquiere una extraordinaria importancia al producirse una serie de novedades de gran belleza. Destacan principalmente las hábiles

soluciones de cúpulas nervadas, que permiten la construcción del casquete sin cimbra, o la utilización de los mocárabes como elementos de apoyo de estas cúpulas.

Son característicos también los alminares de planta cilíndrica, dispuestos generalmente de dos en dos flanqueando las entradas, o también aislados; sobresalen por su gran altura -algunos de 50 metros- y por las pequeñas balconadas rematando la parte alta.

En la arquitectura funeraria se encuentran desde mausoleos del tipo tradicional *qubat*, de espacio cuadrado cupulado, como el del sultán Sandsar en Merv, del año 1157, hasta mausoleos-torre, conocidos con el nombre de *turbe*, de apariencia muy semejante a las tiendas de campaña turcas y estructurados en dos pisos. Esta organización de las *turbe* en dos alturas puede ser una reminiscencia del rito funerario turco de los caudillos de las estepas que, en primer lugar, eran llorados en el interior de una tienda de seda, que tendría su equivalente en la planta superior, y eran depositados posteriormente en un sarcófago, que equivaldría al piso inferior.

Son ejemplos destacados la *turbe* de Radkan, perteneciente a la segunda mitad del siglo XIII, y los mausoleos anatolios de Erzerum junto al lago Van (Turquía), construidos, también en el siglo XIII, en sillería de piedra y rematados por unos chapiteles cónicos muy característicos.

Los Selyuquies de Irán. La aljama de Isfahán

Los Selyuquies de Irán, cuyo poder se ejerció desde su capital Isfahán entre los años 1038 y 1157, fueron los grandes renovadores de la arquitectura islámica. Las aljamas de Ardestán (1072-1092), Gulpayagán (1105-1118), Zawara (1135-1136) y, sobre todo, Isfahán fijan el modelo iraní de mezquita de *iwan*s. Su origen está relacionado con el modelo de casa privada de la región iraní de Jorasán, que pasó a ser utilizado como ejemplo de *madrasa* a partir del siglo X. Probablemente el ejemplo más antiguo es la desaparecida *madrasa* de Bagdad, construida por Nizam al-Mulk hacia el año 1067. De Jorasán, y a través de la influencia del pensamiento sunnita, había pasado a la arquitectura religiosa, siendo en este caso la mezquita de Isfahán el primer gran ejemplo de mezquita de cuatro *iwan*s.

Se considera que, sobre los restos de un primitivo edificio de los siglos VIII y X, la aljama de Isfahán fue ampliada con una cámara cupulada precedida de *iwan* delante del mihrab en tiempos de Nizam-al-Mulk, hacia el año 1085. Tras un incendio acaecido en el año 1120, se restauró lo dañado completándolo con el tercer y cuarto *iwan*. Posteriormente, los mongoles timuríes y los Safawíes restauraron y redecoraron esta gran mezquita.

Esta organización fue adoptada igualmente para los *caravansares*, de los que es ejemplo destacado el de Rabat-i-Sharaf, levantado entre los años 1114 y 1115.

Los Selyuquíes del Rum en Anatolia

Tras la victoria de Manzikert sobre Bizancio, en el año 1071, comienza en Anatolia el dominio de dinastías selyuquíes turcas que sucesivamente sientan las bases de la futura Turquía.

Los Selyuquíes del Rum fundaron un sultanato fuertemente consolidado que pudo zafarse de la invasión mongola y persistir hasta el siglo XIV.

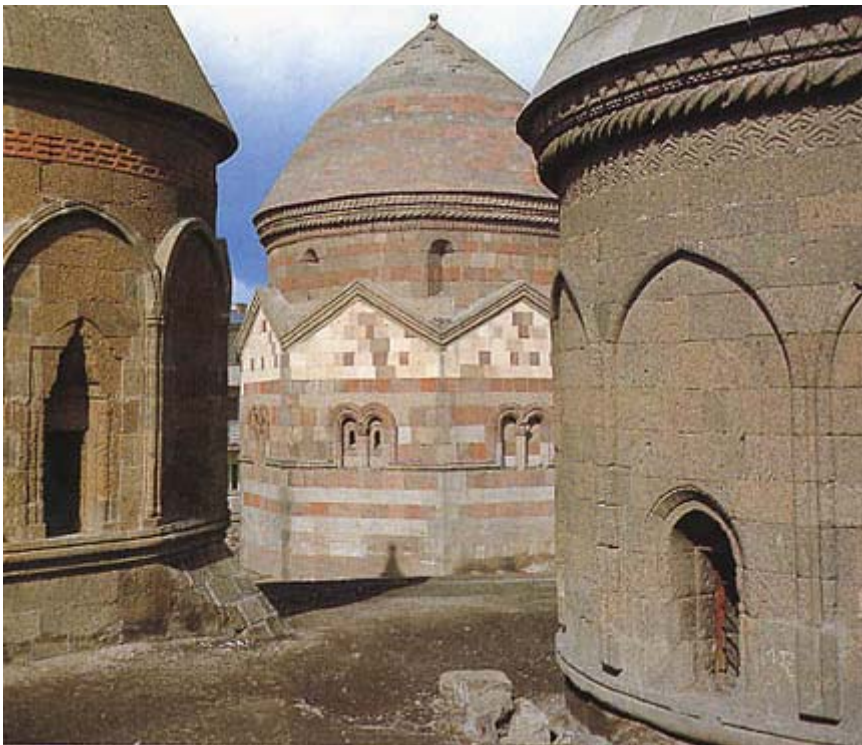
Si bien sus raíces artísticas son iránicas, su arte asimila notas muy importantes de tradición armenia, siria y bizantina que dotan a sus edificios de una gran personalidad y originalidad, patente en los centros turcos más destacados de Konya, Erzerum y Kayseri.

Su nota distintiva es el empleo mayoritario de sillería de piedra de calidad excepcional, heredada de la larga tradición local, así como de sus contactos con Siria. De igual modo, frente al concepto decorativo de revestimiento que caracteriza a las otras familias selyuquíes, en Anatolia la decoración arquitectónica se concibe asociada a la valoración de las propias líneas arquitectónicas.

Aunque hay ejemplos muy notables de mezquitas de *iwanes* del tipo iraní, como las de Malatya, del año 1224, y la de Khawan Katum en Kayseri, unos años posterior, el tipo de aljama representativo de esta zona responde al modelo hipóstilo sirio, pero con un patio de dimensiones muy reducidas, debido a los rigores del clima, y un *haram* muy alargado en el que cobran mayor relevancia las zonas cupuladas.

El ejemplo más destacable es el de la aljama de Ala al-Din en Konya, construida entre los años 1156 y 1220.

La arquitectura civil tiene una especial relevancia, debido a la abundante construcción de *madradas*, *caravansares* y, sobre todo, grandes conjuntos multifuncionales de carácter benefactor, en los que sus mecenas parecen haber sostenido una pugna por conseguir, cada uno de ellos, los de mayor riqueza, belleza y colosalismo. Entre estos conjuntos destacan la *madrada*, mausoleo y mezquita de Cifte en Kayseri, del 1205, el hospital mausoleo de Kay Kaus I en Sivas, del 1208, o la mezquita hospital de Divrigi, del año 1229.



Mausoleo-torre exento o turbe

La arquitectura de la dinastía mameluca: las madrasas

Los mamelucos, término con el que los Ayubíes denominaban a sus esclavos, se sublevaron contra sus señores y se hicieron con el poder en Egipto.

Instauraron así un estado militarista fuertemente jerarquizado, basado en su poderío militar y en su papel de intermediario en las rutas del comercio internacional, actividad que persistió hasta el año 1517.

Este largo período incluye dos etapas: un primer subperíodo temprano, llamado *bahrí*, que abarca hasta el año 1390, y un segundo tardío o *burgida* que se desarrolla hasta el final de la dinastía antes de la llegada de los Otomanos.

Siendo los mamelucos herederos de la tradición arquitectónica de la etapa precedente, son pocas las novedades que se producen en estos siglos y sí muy numerosas las notas egipcias heredadas por ellos, tanto del período fatimí como del ayubí.

Es de destacar como peculiaridad el afán constructivo de sus sultanes, que cristalizó en la realización de mezquitas, *madrasas* y mausoleos, con los que quisieron legitimar y hacer ostensible su poderío político.

Otra característica fue la aparición del color en su arquitectura mediante el revestimiento de sus edificios con magníficas composiciones geométricas de distintos tipos de piedra, cuya filiación siria es indiscutible para varios autores.

En el período temprano entre los años 1250 y 1390, los mamelucos bahríes culminaron las características arquitectónicas selyuquíes con la edificación de grandes complejos como los de la mezquita *madrassa* de Hasán del año 1362 o el de Qalaun, que consta de mezquita, hospedería y mausoleo levantados entre los años 1279 y 1290.

Igualmente, la influencia fatimí persistió en la construcción de aljamas como la de Baybar en la que se repite el modelo de la mezquita, también cairota, de al-Hakim.

Estas características continuaron en el período mameluco burgida, del que es un claro exponente el monumental conjunto de mezquita mausoleo de Qait Bey, erigido entre 1468 y 1496, donde se aprecia la progresión que se produjo en la magnificencia de la decoración interior.

La arquitectura de los mongoles de Irán

Desde el año 1218 y hasta bien entrado el siglo XIV las tierras de Irán se vieron sacudidas por tres grandes oleadas de pueblos mongoles. La dirigida por Gengis Khan en la primera mitad del siglo XIII supuso la destrucción de la sociedad selyuquí y la desaparición de un importante número de obras de arte, lo que justifica la fama de sanguinario con la que la historia ha calificado a este caudillo; pero no sucedió lo mismo con las posteriores dinastías mongolas, en las que se produjeron una iranización de los conquistadores y una restauración artística de gran importancia.

A partir de 1258, bajo el poder de Hulagü, caudillo que derrotó al último califa abasí de Bagdad, floreció la cultura en torno a su dinastía, la iljaní (1258-1335). En sus manifestaciones artísticas, las notas de evidente ascendencia selyuquí, como el tipo de mezquita de *iwan*es y la tipología de arquitectura funeraria, se fusionan con otras características esencialmente decorativas procedentes de la China de las épocas Sung y Jüan, entre las que destaca la utilización a gran escala de la cerámica.

Como clara continuación del período selyuquí precedente, la arquitectura mongola dio especial importancia al color, que pasa a ser un elemento más importante que la propia belleza de las líneas y estructuras arquitectónicas, sobre todo en la época tardía. En este caso, a diferencia del arte mameluco contemporáneo, los exteriores e interiores aparecen revestidos de grandes composiciones de azulejos en las que predomina el color azul cobalto.

A pesar de descripciones como las del navegante Marco Polo, que narraban las maravillas de sus palacios iljaníes, la arquitectura palatina ha desaparecido en su totalidad. No ocurre así en su importante capítulo de mausoleos en los que aparecen ejemplos de muy diferente organización. Entre ellos destacan el mausoleo de Maragha, de evidente inspiración selyuquí, y el de Ojeitu Hodabende en Sultaniya. Este último fue construido entre los años 1304 y 1317 siguiendo un esquema muy original. Se trata de una gran estructura octogonal que en su base tiene unos muros de un espesor de siete metros, y está coronada por una

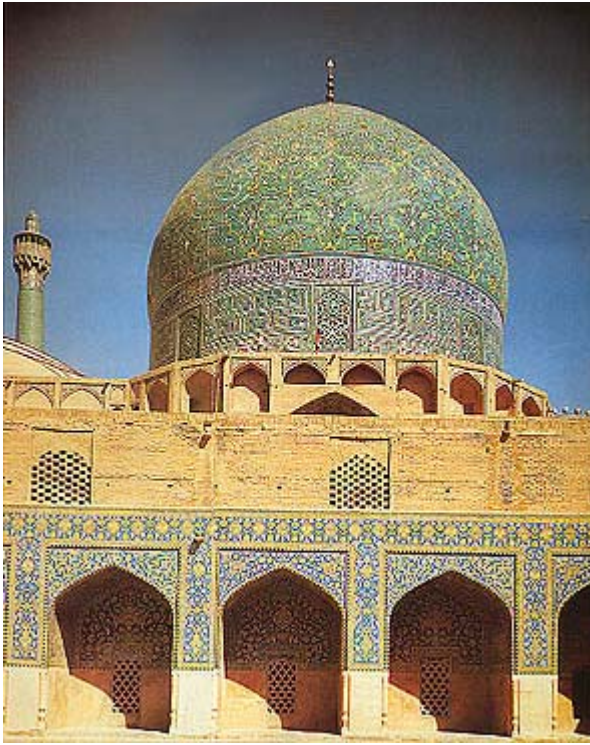
cúpula, disminuyéndose el espesor de los muros de forma ininterrumpida desde la base hasta la clave.

La arquitectura religiosa tiene en las mezquitas de *iwan*es de Varanin y Alí Sah en Tabriz, sus mejores ejemplos.

Cuando el sanguinario sultán Timur Lank -el gran Tamerlán-, que fue, sin embargo, un gran promotor del arte, se hace con el poder e instaura la dinastía timurí se inicia, desde su fastuosa capital, Samarcanda, un nuevo florecimiento cultural y artístico que preside el último cuarto del siglo XIV.

La mayor parte de sus edificios han llegado a nosotros muy deteriorados o sólo en sus cimientos. Así, la gran mezquita de Samarcanda solamente se conoce por las descripciones. Al igual que en el período anterior, los modelos selyuquíes persisten en sus grandes creaciones, siendo éste el caso de la *madrassa* mezquita de *iwan*es de Bibi Hanum, o de la famosa necrópolis de Sah Zinda, en la capital, en la que fueron enterrados todos los soberanos timuríes hasta el siglo XVI.

Entre los numerosos mausoleos destaca el de Gur i-Mir, obra de 1480-1507, que consta de la característica cúpula sobre tambor y base de planta octogonal. En su interior, de planta cruciforme, se alojan las tumbas, que destacan por su riqueza ornamental. Pero lo más característico de este edificio es la cerámica que recubre los muros exteriores con temas geométricos que contrastan con la gigantesca inscripción que rodea el tambor.



Cúpula de la Mezquita Real de Isfahán (Irán)

La arquitectura de la Persia safawi

Al iniciarse el siglo XVI concluye en Irán la presencia mongola, al restablecerse en la figura de Safi de Ardabil la dinastía safawi, de estirpe irania, que permanece en el poder hasta 1722 y que ocupa, por lo tanto, toda la Edad Moderna persa. Su situación de rivalidad y guerra endémica con el mundo turco otomano la aproximó a los estados de Europa occidental, produciéndose en este momento un fecundo intercambio de influencias artísticas. Sus ciudades más importantes fueron Tabriz e Isfahán.

La arquitectura de este período, y sobre todo su momento de apogeo a principios del siglo XVII en tiempos del *sha* Abbas I, se caracteriza por el

continuismo de la arquitectura irania selyuquí y mongola en lo que se refiere a plantas, materiales y decoración arquitectónica. Su interés primordial por las grandes fachadas convierte en cierto modo su arquitectura en grandes estructuras hechas en ladrillo capaces de sustentar la belleza espectacular de sus portadas.

También resulta original la frecuencia con la que las puertas aparecen fuera del eje de los edificios, pero articuladas con gran habilidad en un juego arquitectónico claramente manierista cuyo origen está en la necesidad de orientar hacia La Meca las *quiblas* de las mezquitas.

Entre los numerosos edificios safawíes merecen destacarse la Mezquita Real de Isfahán, construida entre los años 1612 y 1613, siguiendo el modelo selyuquí de cuatro *iwan*es, y la plaza del juego de polo Maidani-Sah, ambas impulsadas por el gran mecenas Abbas I. También el gran puente sobre el río Zayanda en la capital, Isfahán, es representativo de la personalidad artística de los Safawíes.

El esplendor de las mezquitas otomanas

La presión de los pueblos mongoles sobre Irán, en la segunda mitad del siglo XIII, provocó a su vez la llegada de nuevos pueblos turcos desplazados al Asia Menor, que fueron bien recibidos por los Selyuquíes. Entre ellos destacó la tribu de los Otomanos que, aprovechando un momento de crisis interna, se hizo con el poder bajo el liderazgo de Osmán (1281-1326), fundador de la dinastía

otomana. Surge así un poderoso estado que, tras una rápida expansión culminada con la toma de Constantinopla en 1453, llegó a dominar, en el siglo XVI, un extenso territorio, desde el Danubio y las costas del mar Adriático hasta el norte de África y Egipto, y que persistió hasta el año 1918.

En la larga historia de la arquitectura otomana destacan varias etapas de diferente riqueza creadora. El primer momento coincide con el siglo XIV en torno a la ciudad de Bursa, su primera capital, y en él es evidente la huella selyuquí. Un segundo momento comprende el siglo XV y primeros años del XVI, y su centro de gravedad se sitúa en la nueva capital, Istanbul, en donde se concreta con fuerza el modelo de mezquita cupulada. La tercera fase está marcada por la personalidad del mítico arquitecto Sinán en la segunda mitad del siglo XVI y su posterior influencia a lo largo del siglo XVII. Por último, en una etapa tardía, se produce la penetración de elementos del barroco europeo, facilitada por la propia tradición otomana de edificios cubiertos por varias cúpulas.

La mezquita aljama de Bursa, edificada a finales del siglo XIV, es un primer ejemplo significativo de la importancia que adquiere el elemento cúpula desde el período más temprano, debido a una influencia bizantina directa por su proximidad geográfica y por las sucesivas conquistas que se producen sobre su territorio. Su sala de oración presenta una serie de naves cubiertas por sucesivos tramos de cúpulas.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XV, la construcción de la mezquita Mehmediyye por

Mohamed II entre los años 1463 y 1469 sobre el solar del edificio justiniáneo de los Santos Apóstoles, supuso el primer gran ejemplo de aljama inspirado en la organización en planta y alzado de la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla, que sería perfeccionado por Sinán, en lo que a esbeltez y posibilidad de apertura de vanos se refiere, en el siglo XVI.

El gran arquitecto Sinán

La figura del arquitecto Sinán, cuyo origen es desconocido, y del que se sabe que murió en 1578 tras haber construido más de trescientos edificios, marca el punto culminante de la arquitectura otomana. Sobre la base del modelo bizantino de Santa Sofía, construyó grandes conjuntos totalmente abovedados, de gran riqueza plástica, gracias a la proliferación de arquerías ciegas en los muros.

El conjunto de Sehade Mehmet de Istanbul es la primera obra de importancia de Sinán. La sala de oración está cubierta por una gran cúpula central, apoyada en cuatro medias cúpulas. Los cuatro pilares sobre los que descansan las bóvedas hacen posible que el espacio interior sea muy diáfano, permitiendo a los fieles una visión completa del mihrab y el almimbar. Junto a la mezquita se encuentra el mausoleo de Mehmet, un albergue para viajeros, una *madrassa* y un refectorio.

El conjunto de Suleymaniye fue realizado por Sinán entre 1550 y 1557 y se extiende sobre 60 000 metros cuadrados en los que se sitúan siete colegios, un hospital, un asilo, un baño, cocina, tumbas, escuelas y tiendas, además de la mezquita. El patio de la mezquita tiene forma rectangular y en sus cuatro esquinas se elevan unos minaretes, que diferencian, por su originalidad, a esta mezquita de las demás. En la sala de oración domina una gran cúpula que parece flotar en el aire soportada por cuatro grandes pilares. En todo su interior la luz se difunde en todas las direcciones y refuerza la armonía de las proporciones arquitectónicas.

Su obra maestra es la mezquita Selimiye de Edirne (Turquía), edificada para Selim II entre 1569 y 1575. Este conjunto, flanqueado por cuatro alminares que alcanzan los 70 metros de altura, marca un hito en el mundo otomano que fue fuente de inspiración para los arquitectos posteriores.

Esta influencia se puede apreciar en el conjunto del sultán Ahmed (1609-1616), conocido como la mezquita Azul, por el color predominante de los azulejos de la localidad turca de Iznik que revisten las paredes del interior. Este conjunto estuvo formado básicamente por la tumba del sultán Ahmed I, una *madrassa* y un asilo hoy desaparecido.

Sobre la arquitectura civil, apenas se han conservado restos de los primeros tiempos de la dinastía. El edificio más representativo es el palacio Topkapi de Istanbul. Su construcción se llevó a cabo en unidades agregadas de forma yuxtapuesta a lo largo de tres siglos (XV-XVIII) que, según sus

necesidades funcionales, adoptaron una gran diversidad formal. Su espacio se ordena en torno a cuatro patios sucesivos a los que se accede a través de grandes portales. Tras ellos se van disponiendo una serie de salas, cámaras y tesoros, habitaciones ceremoniales y privadas, mezquitas, baños, almacenes, etc., así como pabellones de recreo rodeados por estanques, con jardines y quioscos a su alrededor.

Elementos decorativos de la arquitectura islámica: pinturas murales y mosaicos

En la cultura musulmana la decoración tiene una significación diferente a la que se le otorga en civilizaciones vecinas, de las que, sin embargo, toma prestados numerosos elementos.

Para comprender su importancia, en primer lugar se debe abandonar cualquier prejuicio de cuño occidental que lleve a considerar la decoración como un elemento secundario, destinado a completar o embellecer un edificio, pues, desde esta perspectiva, la belleza esencial del edificio radica antes que nada en las líneas arquitectónicas y en las soluciones constructivas. En el Islam, en cambio, arquitectura y decoración forman un todo inseparable en el que ninguna de las dos artes es más o menos importante que la otra. Y esto es aplicable a cualquier edificio, sea de carácter religioso, palatino o civil, y a cualquier época o área de influencia, desde las costas occidentales de al-Andalus hasta los sultanatos de la India central.

Una aljama o un palacio son superficies que hay que decorar, pero no hay decoración bien ejecutada que no esté concebida a partir de unos módulos o unos esquemas encaminados a realzar la bondad de una estructura o la proporción de un esquema arquitectónico.

Esta característica permanece en el arte islámico en general, siendo muy pocas las excepciones a esta norma.

Ello convierte a la decoración en un elemento panislámico por excelencia, aglutinante esencial del arte del Islam junto con la religión y la lengua árabe, y otorga a las obras artísticas del Islam un sello peculiar.

Principios esenciales de la decoración islámica

Principales motivos decorativos

La doctrina religiosa acerca de las imágenes

La decoración transforma los espacios, pues no se limita a recubrir las estructuras como si se tratara de una piel, sino que las transforma de un modo ilusionista, buscando siempre efectos de tridimensionalidad y de continuidad espacial, sobre la base de una serie de principios básicos, como el de repetición y el de la mezcla de materiales y texturas.

Partiendo de sus sólidos conocimientos matemáticos, heredados del mundo clásico y persa, las formas geométricas puras se constituyen en módulos perfectos generadores de belleza. El cuadrado, el círculo, el polígono o la superposición y repetición de cualquiera de estas formas se convierten en motivos decorativos que transmiten una sensación de fluidez espacial.

De la misma forma, la mezcla sistemática de temas decorativos, la utilización de materiales diversos como el yeso, la madera, la cerámica o incluso el vidrio con sus respectivas texturas, la policromía e incluso la incrustación, conectan íntimamente la decoración arquitectónica con los elementos del arte mueble que se incluyen en ese mismo espacio. Así una jamba o el intradós de un arco quedan unidos estética y estilísticamente por un zócalo, una alfombra o una alacena gracias al mismo criterio decorativo que trasciende la clasificación de arte mayor y arte menor, englobando las diferentes tareas artísticas en un todo inseparable.

Principales motivos decorativos

Los principales temas decorativos que aparecen en el arte islámico son cinco: la decoración vegetal o ataurique (palmetas, granadas, roleos de vid y hojas de acanto), que va haciéndose cada vez más estilizada; la decoración geométrica o de lacería, consistente en sofisticadas redes de polígonos enlazados en las que un módulo generador, ya sea un hexágono o un octógono, o bien una estrella de diferente número de puntas, origina desarrollos decorativos tan extensos como sea la superficie a

recubrir; los mocárabes o serie de prismas de diferente forma y tamaño, con una de sus facetas horadada y colocados escalonadamente unos sobre otros; la decoración epigráfica, basada en la utilización de la caligrafía islámica, ya sea la más primitiva y angulosa letra cúfica, que aparece ya en el arte paleoislámico, o la más sinuosa y curva *nasjí*, que inunda la arquitectura desde el siglo XI; por último, la decoración figurativa, con la representación de seres vivos, hombres y animales, que fue una constante en el arte islámico desde los primeros ejemplos omeyas, aunque, desaconsejada para el arte religioso, se presenta siempre asociada al arte privado de los palacios.

La doctrina religiosa acerca de las imágenes

No hay en el Corán una referencia explícita a la prohibición de crear imágenes en el arte islámico. Solamente en alguna de sus azoras o capítulos (Corán 5-90) se hace mención del peligro que suponen los ídolos, repitiéndose esta idea en los *hadit* (dichos), donde se advierte que los ángeles de Alá no entrarán en la casa del que posea imágenes y que el día del Juicio Final el pintor de imágenes será castigado por haber osado imitar el hecho creador de Dios.

Es necesario, por tanto, marcar una diferencia clara entre un evidente aniconismo en el arte religioso, que da la espalda a la tradición figurativa del arte medieval cristiano, y la inclusión de la figuración como una posibilidad más en la decoración del arte áulico.

Es muy interesante ver cómo el aniconismo religioso islámico influyó en el arte cristiano -la iconoclastia bizantina por ejemplo- y cómo, al producirse en Occidente el interés por la recuperación de la realidad física en la representación de la figura humana, una de las diversas fuentes de inspiración del pintor o escultor europeo en los siglos XI y XII, fueron también las obras figuradas palatinas islámicas. Esta circunstancia avala la importancia de la influencia del arte islámico en la evolución del arte medieval occidental.

Partiendo de un monoteísmo radical, el Islam afirma que sólo Dios es creador, de lo que se deduce que el artista, lejos de atribuirse una potestad exclusivamente divina, debe limitarse a inventar.



Cerámica de la mezquita de Sayk Lutfallah de Isfahán

La decoración islámica en el período omeya: la pervivencia de elementos clásicos

La decoración del período omeya se caracteriza por la gran diversidad de técnicas y formas que, tomadas de la tradición clásica y bizantina o de la cultura persa sasánida, se incorporan al acervo islámico. Así, mientras que en la arquitectura religiosa surge una variada serie de temas no figurativos ejecutados en mosaico, piedra o yeso, en el entorno áulico se crea un conjunto de obras en las que abunda el arte figurativo. Esta rica iconografía áulica está dedicada fundamentalmente a la exaltación del califa y su poder en la tierra, a su vida privada en escenas asociadas al baño, a la caza y a actividades lúdicas. Todo este variado repertorio temático, juntamente con algunos temas mitológicos conservados, demuestran claramente la persistencia de la tradición clásica durante el período omeya.

Los artistas omeyas aprendieron también de Bizancio el arte del mosaico, haciendo trabajar para ellos a musivaras (artistas especializados en la técnica del mosaico) bizantinos que difundieron la técnica y la iconografía característica de los talleres del siglo VIII, que, por estar estos entonces impregnados de rigor iconoclasta, convenía perfectamente al aniconismo religioso islámico.

La técnica de la pintura al fresco, también de clara influencia bizantina, fue utilizada con frecuencia en grandes composiciones figuradas. Finalmente, la escasa decoración arquitectónica conservada muestra el interés que el mundo omeya tuvo en la

escultura en piedra y yeso, que aparece a menudo en impostas y frisos decorados con temática zoomorfa de origen oriental y vegetal de ascendencia clásica. Hay que destacar la existencia de una serie de obras de bulto redondo que constituyen ejemplos excepcionales de la plástica islámica, arte que, salvo contadas excepciones, fue abandonado por el Islam en la dinastía siguiente.

Los primeros mosaicos islámicos

Deben mencionarse, en primer lugar, los importantes conjuntos de mosaicos parietales y de suelo ejecutados probablemente por maestros bizantinos.

En la Cúpula de la Roca de Jerusalén (687-692), los mosaicos que en el interior recubren el anillo y el deambulatorio presentan, sobre un fondo de oro, un bello conjunto de jarrones de flores y guirnaldas de roleos vegetales, cuajados de piedras preciosas, que evocan, en opinión de Grabar, los tesoros de conquista tomados por el Islam al enemigo y puestos junto a la roca sagrada como muestra de la superioridad de la fe islámica frente a las otras religiones.

En la mezquita de Damasco (706-714) se han conservado partes de la magnífica decoración musivara de las galerías del patio, que fueron pasto de un incendio a principios de este siglo. Los muros presentan una frondosa decoración de árboles y plantas de gran naturalismo en sus formas y en los efectos de claroscuro de sus tonos cromáticos, y en la galería del pórtico occidental destaca una gran

composición conocida como el *Panel de Barada*, en el que se representa un conjunto de edificios, muy variados en sus formas y siempre con ilusión perspectiva, bañados por un río, en el que se ha querido reconocer al río Barada que atraviesa la capital siria. Esta composición se interpreta como una visión de las ciudades más importantes del mundo conocido, vivificadas por el agua del Islam, en un bello y frondoso paisaje de evocación paradisíaca.

Son muy numerosos los ejemplos de mosaicos de suelo conservados, sobre todo en el conjunto de excavaciones de los palacios del desierto del siglo VIII. Destacan entre todos las bellas composiciones geométricas de la gran sala de los baños de Jirbat al-Mafyar (Israel), realizadas entre 740-750, cuyo diseño está sin duda relacionado con las cubiertas abovedadas de este monumental espacio, y el mosaico de una de sus salas anejas, en el que se representa un gran árbol flanqueado por unas gacelas.

Esta composición es, sin duda, uno de los más bellos ejemplos del naturalismo omeya. La frondosidad de la copa del árbol y el claroscuro de su follaje y de sus frutos ofrece una de las escenas más naturalistas de la historia del arte occidental del siglo VIII. Junto a él, y en una composición simétrica, aparecen dos gacelas pastando apaciblemente, mientras que en el lado opuesto una tercera es presa de un león. También esta escena tiene su interpretación simbólica, como exaltación de la fuerza del califa abatiéndose sobre el *Dar al-*

Harb, el mundo a conquistar, para extender la verdad del Islam.

El conjunto pictórico de Qusayr Amra

La pintura al fresco aparece también en el contexto de estos palacios del desierto, ya sea en ejemplos muy significativos de pintura mural como, lo que es más excepcional, en pinturas de suelo.

Destaca en primer lugar el conjunto pictórico datado entre los años 712-715 de los baños de Qusayr Amra en Jordania. Todas las estancias están bellamente decoradas en sus bóvedas y muros, que presentan un variado repertorio de escenas de danza y música, de palestra y de caza, acorde con el destino lúdico y de esparcimiento del recinto. En todas ellas son sorprendentes la habilidad técnica del pintor en la captación del movimiento de las figuras y la variedad de escorzos. Así mismo aparecen figuras femeninas semidesnudas de caras expresivas y formas opulentas. Estéticamente, estas pinturas corresponden al mundo grecorromano y helenístico.

Sin embargo, en el espacio principal de la gran sala aparece una iconografía de exaltación del poder del califa: se trata de un cortejo de figuras, muy deteriorado, que parecen dirigirse hacia un personaje sentado en su trono en posición frontal y flanqueado por dos servidores. En este grupo humano, que, a pesar del mal estado de las figuras, recuerda necesariamente la iconografía bizantina de los cortejos de Justiniano y Teodora, en los

mosaicos de San Vital de Ravena, se ha querido ver a los Reyes de la Tierra.

Un ejemplo destacado de pintura de suelo, que intenta reproducir con el fresco los efectos del mosaico, se encuentra en el palacio de Qars al-Hair al-Garbi (Siria). En este conjunto, realizado entre 724-727, se representan escenas como la de la diosa Gea flanqueada por dos hipocampos, o la composición que aúna a un noble jinete cazando y dos músicos envueltos en ropajes que se adaptan con naturalidad a sus cuerpos.

La ciudad islámica: un urbanismo sin planificación

Principales edificios de la ciudad islámica

Siguiendo la tradición iniciada por Mahoma en Yatrib-Medina, la «ciudad» por excelencia, las ciudades islámicas son desde los primeros tiempos los núcleos esenciales del quehacer político, económico, social y religioso del Islam. La ciudad y sus edificios fundamentales son símbolos de poder, lo que justifica la frecuencia con la que, a causa de la instauración de una nueva dinastía -o la llegada al poder de un nuevo califa- se construyeron ciudades de nueva planta o nuevos palacios y mezquitas que se identificaban inmediatamente con el prestigio del nuevo gobernante y que reflejaban el poder de su gobierno.

Regidas por una ley única emanada del Corán, que justifica la ausencia de ordenamientos específicos de carácter municipal a la manera de los que se desarrollan a partir del siglo XI en la Europa occidental, las ciudades islámicas cuentan con una serie de elementos urbanísticos y arquitectónicos específicos. Los musulmanes no destruían las fortificaciones de las ciudades que iban conquistando, sino que las empleaban para salvaguardar dichos territorios.

Principales edificios de la ciudad islámica

Destaca ante todo la medina, *madinat*, núcleo fundamental de la urbe que reúne los edificios más significativos, como la mezquita aljama, la casa de gobierno o *Dar al-Imara*, localizada junto a la primera en un claro intento de asociar poder político y poder religioso, las escuelas o *madrasas*, los baños o *hammam* y el zoco, las alhóndigas o almacenes, los *caravansares* o edificios levantados en las rutas comerciales o de peregrinación, como centros más significativos de la actividad económica local.

En los territorios de importancia estratégica la medina se adosa a la alcazaba, un recinto fuertemente defendido en cuyo interior se localiza la casa de gobierno fortificada o alcázar.

En torno a la medina se agrupan los arrabales, barrios periféricos que a su vez cuentan con mezquitas de barrio, mercados especializados y baños que, si bien no se encuentran dentro del

cerco de la muralla principal, sí están incorporados al corazón de la medina, a veces con cercas secundarias. Un ejemplo tan significativo de gran ciudad como Córdoba tuvo, en los momentos de mayor esplendor, un total de diez.

El urbanismo que caracteriza al Islam no tiene planificación específica, y prima en él el concepto de intimidad frente al de colectividad; la carestía del suelo, debida al crecimiento constante de las urbes limitadas por la muralla, provoca un considerable desarrollo vertical de los edificios y su crecimiento en superficie a expensas de la calle y de las plazas.

De este modo, calles y plazas no son en modo alguno resultado de trazados racionales previos sino el resultado espontáneo de lugares de paso o conjunciones angostas y, por lo tanto, irregulares, estrechas y oscuras.

Los adarbes o calles sin salida, los voladizos y ajimeces, construidos a expensas de la línea de fachada de las casas sobre la calle, e incluso los cobertizos o calles cubiertas en las que las casas se unen de lado a lado para ganar espacio, son una constante del urbanismo islámico, que tan profundas raíces ha dejado en las ciudades españolas.

Sin embargo, en este contexto urbanístico general hay que señalar algunas excepciones de gran interés como el caso de la ciudad omeya de Anjar (Siria), edificada de nueva planta en el siglo VIII, cuyas ruinas presentan una traza hipodámica de perímetro ortogonal con calles porticadas en ángulo

recto, de clara ascendencia clásica. O también la capital abasí de Bagdad, la ciudad ideal de forma circular, símbolo de perfección, construida por al-Mansur (754-775) en la segunda mitad del siglo VIII.

En este ámbito, la casa islámica se caracteriza por su búsqueda de la intimidad, por la escasísima importancia del elemento fachada o la mínima incidencia de vanos abiertos a la calle, siempre cerrados con celosías. Por el contrario, los distintos espacios de la casa se abren en el interior a un patio con vegetación y una fuente.

Los baños o *hammam* tienen, por su parte, una doble función social y religiosa, dada la necesidad del musulmán de realizar abluciones antes de la oración. Estos edificios se estructuran siguiendo el modelo clásico, que se venía desarrollando desde Roma, de vestíbulo o *apoditerium* y salas de temperatura, *frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium*, utilizándose comúnmente el sistema de calefacción hipocáustica para las salas de calor.

La mezquita, lugar de reunión y oración del Islam

A pesar de la mínima tradición arquitectónica de la Arabia preislámica y de la consideración de la inutilidad de la arquitectura por parte de algunas fuentes coránicas primitivas, ya en el año 638 aparece documentada la construcción de unas primeras mezquitas en las ciudades de Medina, Kufa y Bosra.

La necesidad de congregarse a grandes multitudes de fieles durante la oración de mediodía del día santo, el viernes, justifica la importancia que desde la muerte del Profeta adquiere la construcción de grandes salas de reunión en las principales ciudades del Islam.

Surge de este modo la mezquita, la *mashid* y, sobre todo, la mezquita del Viernes o mezquita mayor, *mashid al-Djuma*, de donde deriva la palabra castellana aljama. Este espacio, a diferencia de la tradición de la arquitectura grecorromana y cristiana, no se configura como lugar sagrado donde reside la divinidad o se guardan las estatuas de los dioses, sino que es un lugar dedicado a la oración, donde se reúne la comunidad islámica para escuchar el sermón o la *jutba* pronunciado por el imán.

Ello dio a este edificio un carácter de centro de gravedad de la vida comunitaria, al que se asociaron de inmediato funciones de enseñanza, justicia y asilo, no muy diferentes por tanto a las del ágora clásica o la catedral cristiana.

Durante la dinastía omeya, al tiempo que se consolidaban los grandes santuarios del Islam, es decir, la Casa del Profeta en Medina, la Kaaba en La Meca y la Cúpula de la Roca, también llamada mezquita de Omar, en Jerusalén, las aljamas mayores se generalizaron en todas las ciudades islámicas, pasando de este modo a constituir una de las grandes aportaciones de esta civilización a la historia del arte y de la arquitectura.

Hacia una orientalización progresiva de las artes decorativas islámicas: los Abasíes

Los estucos de Samarra

La decoración en los estados del imperio abasí

A partir del año 750, y desde las capitales iraquíes de Bagdad y Samarra, se produce un cambio en el concepto decorativo islámico. La persistencia de notas de origen clásico y bizantino desaparece y, en su lugar, surge con fuerza un sentido decorativo más acorde con la orientalización que se está produciendo a todos los niveles en la vida del estado islámico.

Las técnicas del mosaico y la decoración plástica en bulto redondo o altorrelieve caen en desuso ante la supremacía de la decoración en yeso. Ésta posibilita la ejecución rápida y a un coste muy inferior de una decoración muy rica que recubre grandes superficies.

Del mismo modo, el ladrillo no sólo es el material constructivo, sino que es el elemento básico de la decoración arquitectónica a base de molduras en las que su disposición en franjas verticales u horizontales, en diente de sierra o en esquinilla, crea un rico repertorio de temas, para el que se utiliza también el ladrillo aplantillado, especialmente cocido con una forma decorativa predeterminada. Persiste, por otra parte, la utilización de la pintura al fresco para la decoración de interiores.

Como ejemplo fundamental de pintura abasí destacan los restos pictóricos de las estancias del palacio de al-Mutasid, Jawsaq al-Jaqani en Samarra (Irak), datados a mediados del siglo IX. Entre los más significativos figura la escena de las danzarinas escanciando bebida, en la que se hace patente la evolución estilística antes mencionada.

Por otra parte, se han conservado una serie de piezas cilíndricas de barro cocido, probablemente estelas de carácter funerario pintadas, como la llamada «del jugador de polo», en la que se representa a un personaje vestido a la usanza de la aristocracia abasí con el cinturón de doble lengüeta, que lleva en sus manos lo que parece ser un palo de este juego, que solía ser practicado por la elite social.

Los estucos de Samarra

Uno de los elementos más representativos de la decoración abasí es el conjunto de restos de revestimiento en yeso de interiores, que se han descubierto en las excavaciones de Samarra, y que han sido estudiados en profundidad por Herzfeld. Se aprecia en ellos una diversidad de estilos que, pese a ser utilizados indistintamente, marcan la evolución estilística desde el naturalismo hacia la esquematización y la abstracción de las formas. Esta evolución se acompaña también de un cambio técnico muy concreto.

Un primer estilo presenta una temática vegetal tallada a mano con cuchilla sobre el yeso húmedo,

con gran efecto de claroscuro y naturalismo en las hojas, que aparecen enmarcadas en formas geométricas.

El segundo estilo mantiene la técnica de la talla a mano, pero elabora los motivos con menos detallismo, de modo que el modelado se aproxima mucho a la técnica a bisel, al tiempo que las formas pierden su efecto natural.

Por último, el tercer estilo significa el alejamiento de la realidad y la repetición en grandes superficies de esquemas simplificados, por medio de moldes de madera o piedra que dejan en el yeso la impronta decorativa. Esto permite la repetición en serie de un motivo y no requiere una excesiva destreza del artista.

La decoración en los estados del imperio abasí

A medida que se producen las sucesivas separaciones de estados islámicos en el seno del imperio abasí, la influencia de su estética permanece en las obras de las nuevas manifestaciones artísticas. Así, la utilización de paneles de yeso labrado con temas fitomorfos, especialmente de los estilos segundo y tercero de Samarra, aparece en la arquitectura samaní, ghazneví y tuluní de zonas geográficas tan diversas como Irán y Afganistán por un lado y Egipto por otro.

Sucede lo mismo con la pintura mural al fresco para la decoración de las salas principales de la arquitectura palatina, de la que se conservan restos

tan significativos como los de Nishapur (Irán), o el *Friso de los funcionarios* del palacio ghazneví de Laskari. En ambos casos prosigue la temática figurativa tratada con un estilo esquematizado, continuador de la evolución antinaturalista abasí. Merece especial atención la habilidad técnica del uso del ladrillo como elemento esencial de la riqueza plástica de la arquitectura samaní y ghazneví. Tanto el mausoleo de Ismail, fechado hacia 907, que se encuentra en Bujará (Uzbekistán) como el alminar de Moshud III, de 1114-1115, en Ghazna (Afganistán), presentan sus paramentos totalmente recubiertos de un abundante repertorio de temas geométricos y epigráficos elaborados con el propio material constructivo, el ladrillo. Tiene una especial significación los frisos de epigrafía cúfica floreada y trenzada que aparecen en la parte superior del alminar de Moshud III.

Es muy relevante, por otra parte, la utilización de la cerámica como decoración arquitectónica en el arte tunecino aglabí. En el mihrab de la mezquita de Kairuán (Tunisia) aparecen una serie de piezas cerámicas de loza dorada procedentes de alfares abasíes, que suponen el primer ejemplo de una de las mayores aportaciones del Islam a la historia del arte, la incorporación de la loza dorada al trabajo arquitectónico. Esta novedad anuncia, además, el protagonismo que la cerámica tendrá en épocas posteriores en el arte islámico.

En Egipto se produce, desde la dinastía tuluní, una recuperación y reinterpretación de motivos clásicos. Son muestras de ello el nicho avenerado y el disco rehundido, elementos que jalonan los muros del

patio de la mezquita de Ibn Tulun y de los edificios fatimíes egipcios de al-Azhar y al-Akmar. En el primer caso se trata de ladrillo enlucido; en los restantes, de talla en piedra, lo cual es muy representativo de la arquitectura de este período en El Cairo. En la fachada de la mezquita de al-Akmar es, precisamente, donde mejor se puede apreciar la importancia que en este momento adquiere el mocárabe como elemento generador de la decoración. A partir del arte fatimí, el mocárabe cobra cada vez mayor protagonismo hasta alcanzar su punto culminante en la decoración de la época selyuquí, el arte de las dinastías norteafricanas contemporáneas y en el arte iranio que se desarrolla posteriormente. La obra más representativa a este respecto, derivada de la impronta fatimí en el arte sículo-normando, propio de Sicilia, es la cubierta de madera de la Capilla Palatina de Palermo. Esta magnífica techumbre que cubre la nave mayor del edificio basilical está totalmente revestida de mocárabes en torno a ocho grandes formas estrelladas. Fue construida hacia el año 1140 y es testimonio de la persistencia del arte fatimí en la corte del rey Roger II. Cada faceta de los diferentes prismas está pintada con temas vegetales, geométricos, epigráficos y figurados. Entre las figuras se ha querido incluso reconocer un retrato del monarca, flanqueado por dos servidores y sentado a la manera a la turca con las piernas cruzadas. También en la isla de Sicilia, la sala del Trono del palacio de la Zisa se decora con un friso de mocárabes dispuesto sobre una composición de mosaicos de influencia bizantina. El arte selyuquí hereda todas las características decorativas

anteriormente expuestas, pero es protagonista a su vez de una gran transformación que deja su impronta en el arte islámico posterior e incluso en el arte bizantino contemporáneo. Por una parte, se produce en este período un proceso de barroquización progresiva, que hace de las portadas e interiores selyuquíes el punto culminante del refinamiento de la decoración en piedra o yeso. De ello son buena muestra las portadas del *caravansar* de Ala al-Din, en los alrededores de Kayseri, o las del Jan Saray de la misma ciudad, finamente labradas en piedra, o la decoración de ladrillo y estuco del *iwan* principal de la mezquita de Isfahán. En todos estos ejemplos el mocárabe cobra una relevancia decorativa espectacular.

Pero, al mismo tiempo, se generaliza el uso de la cerámica proveniente, las más de las veces, de los alfares de la ciudad de Kasán (Irán), por lo que sus piezas son conocidas como *kasi*. Se trata de piezas de loza vidriada, decoradas con una gama que comprende los colores azul claro y oscuro, el pardo y el negro. La obra más sobresaliente de este momento es el nicho del mihrab, de 2,80 metros de altura y fechado en 1226, que, procedente de la mezquita de Maidan en Kasán, se conserva hoy en el Staatliche Museen de Berlín. A partir del siglo XIII, se produce un incremento de la loza vidriada en la decoración arquitectónica, a expensas del yeso y de la madera, materiales que en Irán, Anatolia y Egipto tuvieron gran relevancia en este período.

Las artes decorativas islámicas a partir del siglo XIII

Aplicación de la cerámica a la arquitectura

En la segunda mitad del siglo XIII, y en concreto con el arte mameluco, se da un paso más en la evolución de la decoración, que es concebida, más que como una decoración aplicada, como estructura arquitectónica policroma conseguida mediante el uso de diferentes calidades de piedra de variado cromatismo.

También en los interiores, las composiciones geométricas obtenidas mediante paneles de mármol de distinto color, como por ejemplo en el nicho del mihrab de la mezquita *madrassa* egipcia del sultán Hasán en El Cairo (1356-1363), avalan este importante cambio.

Aplicación de la cerámica a la arquitectura

El mundo otomano, en un principio heredero del concepto decorativo seljuquí, se caracteriza por la sobriedad de su decoración de exteriores, basada en el empleo de mármol en trazados geométricos. Por el contrario, en los interiores son frecuentes los paneles de yeso, la pintura lacada y, sobre todo, el revestimiento cerámico con azulejos de fondo blanco y dibujos en tonos azules, negros y verdes turquesa, con detalles en oro.

Uno de los centros más importantes en la producción de estos azulejos es la ciudad turca de Iznik, la antigua Nicea, de donde salieron las piezas que decoran los interiores de edificios tan representativos como la mezquita Verde, levantada

en dicha ciudad por Mohamed I, las mezquitas de Istanbul, del siglo XVI, de Solimán I y de Rustem Pacha, o la mezquita Azul, del siglo XVII.

En el entorno mongol se parte también de la tradición decorativa selyuquí, pero con una predilección por el uso de la cerámica incrustada en ladrillo recubriendo toda la superficie. Entre los ejemplos más significativos se puede mencionar la decoración del mausoleo iljaní de Ojeitu Hodabende en Sultaniye, cuyos muros interiores están revestidos de bellas composiciones geométricas.

La culminación del revestimiento cerámico se produce a partir de finales del siglo XIV en el período timurí y sobre todo en la dinastía irania safawí, tal y como se aprecia en la belleza cromática de la mezquita Azul de Tabriz (Irán), obra timurí de 1465, o en la Mezquita Real iraní de Isfahán, de construcción posterior.

Las artes suntuarias en el Islam

La preocupación por el lujo y el boato, que se ha valorado en la arquitectura y la decoración islámicas, anuncia la importancia que las artes suntuarias tuvieron en su entorno artístico desde los primeros momentos históricos. Por otra parte, idéntica riqueza caracterizó a las sociedades sobre las que el Islam se asentó y a las grandes potencias que fueron sus contemporáneas.

Tanto la persistencia de técnicas y obras de origen grecorromano y persa, como la tradición bizantina y extremo oriental fueron esenciales en la aparición y el desarrollo de las artes suntuarias islámicas: la

cerámica, en su deseo de competir con los ajuares de plata dorada bizantinos o la porcelana china; el marfil, que había marcado el punto culminante de la plástica bizantina; los tejidos ricos, procedentes del Extremo Oriente, de Persia o de los telares egipcios coptos; la riquísima tradición de iluminación de manuscritos paleocristianos y bizantinos... Todas estas artes encuentran en la elite social islámica el ámbito adecuado para su desarrollo, pues los príncipes del Islam difícilmente podían renunciar a los placeres de la vida que tanto cultivaban en sus palacios.

La cerámica islámica

Las cerámicas samaní, fatimí y selyuquí **La cerámica otomana**

El comienzo de las aportaciones islámicas al arte cerámico corresponde al período abasí y muy especialmente a los alfares de la corte establecida en Samarra. Allí se perfeccionó una técnica que hizo posible la imitación de la porcelana china y la elaboración de ajuares, cuya belleza pudiera competir con las vajillas de plata dorada importadas de Bizancio. Ante la ausencia de caolín de calidad con el que trabajar las piezas, los alfareros abasíes desarrollaron técnicas cerámicas que les permitieron fabricar con arcilla común objetos que simulaban los brillos y el fondo blanco de la porcelana -la cerámica vidriada-, y una decoración que producía reflejos

metálicos de gran riqueza a imitación de los efectos del oro -la cerámica de loza dorada-.

Esto se consiguió gracias a procedimientos muy sofisticados, consistentes en recubrir la pieza ya cocida con un engobe de estaño y óxido de plomo antes de aplicar los dibujos, que en una segunda cochura producía el fondo blanco y brillante de la auténtica porcelana. El Plato procedente de los alfares de Hira, del siglo IX y hoy en el Museo Británico de Londres, es buen ejemplo de la belleza obtenida con esta técnica.

Por lo que respecta a la loza dorada, la elaboración era más compleja, porque, cuando la pieza estaba ya torneada y vidriada, era necesaria una tercera cochura en la que se procedía a pintar los temas que se querían dorados con una solución de sulfuro de cobre y de plata diluidos en vinagre, que horneada en una combustión pobre en oxígeno producía bellísimos efectos de oro que podían además matizarse en diferentes tonos. El resultado final puede apreciarse en piezas como el Plato de Samarra, obra del siglo IX, del Museo del Louvre de París.

Ambas técnicas se difundieron por todo el mundo islámico y persistieron en épocas sucesivas desarrollando una temática áulica en la que abundaban la decoración epigráfica y gráciles estilizaciones de temas vegetales, animales y humanas, en escenas de danza y caza fundamentalmente.

Las cerámicas samaní, fatimí y selyuquí

Los alfares samaníes de las ciudades de Samarcanda y Nishapur fueron sus dignos sucesores, y en época fatimí, las piezas producidas en El Cairo difundieron por todo Occidente esta técnica y sus motivos decorativos.

En el Irán selyuquí, y en torno a sus famosos alfares de Rai y Kasán, se produjeron novedades técnicas debidas otra vez a la admiración y al deseo de imitación que la porcelana Ying-ching china despertaba entre la clientela y los artesanos persas. La producción cerámica se acrecentó considerablemente, gracias en gran parte al uso de revestimiento cerámico en la arquitectura, que se inicia en este período.

Por lo que respecta a los objetos cerámicos, cabe destacar, en primer lugar, la producción de vasos policromos, realizados con una técnica de tabicado en relieve para evitar la mezcla de los pigmentos, que responde al nombre de cerámica *lakabi* (pintada). En segundo lugar, la técnica denominada cerámica *minai* (de esmalte), mucho más compleja en su elaboración, dado que requería sucesivas cochuras para las aplicaciones de los siete colores de su repertorio, con la que se consiguen piezas tan bellas como la *Copa del Halconero*, obra datada entre los siglos XII y XIII y hoy en el Museo Arquelógico de Teherán (Irán).

La cerámica mongola tiene sus mejores piezas en el llamado estilo de Sultanabad, que presenta tonalidades azules y blancas vidriadas y motivos

vegetales, como en la Escudilla del siglo XV que conserva el Victoria Albert Museum de Londres.

La cerámica otomana

Ya en la Edad Moderna, en el mundo otomano destacó especialmente la ciudad de Iznik (Turquía) con una producción cerámica de fondos blancos y motivos vegetales muy naturalistas en una gama cromática dominada por azules y verdes. Con este tipo de cerámica se recubren los muros de las mezquitas de la época otomana. Destacan especialmente el interior de la mezquita del sultán Ahmed, en Istanbul, llamada mezquita Azul por la tonalidad general que presenta. Por último, la Persia safawí, continuando su afán de imitación de la porcelana china, vivió su mayor esplendor durante el reinado del *sha* Abbas (1571-1629). De ello es ejemplo el Plato del Museo de Leiden (Países Bajos), perteneciente al siglo XVII.



Botella de cerámica vidriada policromada (Museo Nacional de Arte Oriental, Roma)



Panel de azulejos (Museo del Louvre, París)

Objetos artísticos creados por el Islam

Los marfiles

El vidrio

La talla de madera

El Egipto fatimí y, por su influencia, la Sicilia del siglo XI adquirieron en todo el ámbito mediterráneo un gran prestigio en la elaboración de pequeñas piezas finamente labradas. Esta producción presenta una variada temática de roleos vegetales con animales inscritos o escenas figuradas de músicos, de escanciadores o de caza, que recubrían la superficie de objetos de carácter áulico hechos en marfil, vidrio o cristal de roca, y decoraban también paramentos de madera para puertas o vigas. Es en estas pequeñas obras donde se puede valorar en su justa medida la gran calidad del arte plástico en el Islam.

Los marfiles

El trabajo de marfil se centraba en la producción de olifantes o cuernos de la abundancia, con finalidad decorativa y finamente tallados, y de placas caladas para decorar los frentes de arquetas y cajas de perfume o joyas. Sólo los marfiles de Córdoba competían con estas piezas, que en su gran mayoría

pasaron a integrar los tesoros de las catedrales y abadías occidentales. Muchas de estas piezas llegaron de Constantinopla a Venecia donde se conservaron en el Tesoro de la iglesia de San Marcos.

El vidrio

Por lo que respecta al cristal, los artesanos fatimíes heredaron la tradición alejandrina de la talla del cristal de roca, logrando piezas de tanta perfección como las jarras del Tesoro de San Marcos en Venecia o las de la colección del Victoria Albert Museum de Londres. El gran interés que la aristocracia occidental tenía por este tipo de piezas justifica la aparición de nuevas técnicas de vidrio soplado, labrado *en creux* y esmerilado, o bien de vidrio pintado, técnica que abarataba considerablemente los precios.

También la producción de lámparas de mezquita desarrolló la técnica del vidrio esmaltado en tonos verdes, rosas y azules, muy representativa del período mameluco.

La talla de madera

El trabajo de la madera se desarrolló fundamentalmente en la talla de los almimbares o púlpitos de las aljamas, en los nichos de mihrabs portátiles, en las hojas de las puertas, en los armarios para guardar los libros sagrados (*kursi*), las tribunas desde las que se leía el Corán (*dikkas*). Por ello son más escasos los ejemplos decorativos

con temática figurativa, abundando por el contrario la decoración a base de temas vegetales y geométricos de lacería. Son piezas especialmente significativas los paneles egipcios conservados en el Museo de Arte Islámico de El Cairo, de época tuluní y fatimí, en los que se puede apreciar un proceso de síntesis de formas de inspiración natural que evolucionan hacia una temática de bellas líneas ondulantes que se suele denominar «arabesco».



Olifante (Museo del Bargello, Florencia)

Pequeñas esculturas de metal en el Islam

A pesar de las referencias a esculturas de bulto redondo, no ha llegado hasta hoy ninguna de ellas; en cambio, sí se ha conservado un importante grupo de esculturas en metal, de figuras de animales estilizados entre los que figuran leones y aves fundamentalmente, destinados a ser aguamaniles

de fuentes o pebeteros palaciegos. Las piezas más representativas pertenecen al entorno fatimí de El Cairo y al período selyuquí.

Se trata generalmente de piezas de bronce elaboradas a la cera perdida, totalmente recubiertas de decoración incisa con temáticas epigráfica, vegetal y figurada, y con labor de incrustación según diversos procedimientos. Destacan la incrustación de finos hilos de oro o cobre - damasquinado- y el nielado, consistente en rellenar las incisiones con una pasta que se une con la pieza mediante la aplicación de calor. Cabe mencionar como ejemplo el Pebetero con forma de león, obra del siglo XII, conservada en el Cleveland Museum of Art (EE UU). Otra pieza importante, tanto por su tamaño como por la riqueza decorativa de los relieves que la recubren, es el Grifo conservado en el Museo del Camposanto de Pisa (Italia), adonde fue llevado desde Egipto por el rey de Jerusalén Amaury, fechado entre los siglos X y XI.



Estatuilla de un Perro (Museo del Bargello, Florencia)

Los tejidos islámicos

A partir del período abasí, hay numerosos restos de tejidos procedentes de manufacturas reales llamados *tiraz*, que producían alfombras de oración y telas de gran riqueza, destinadas a los dignatarios de la corte y a los regalos enviados al extranjero, y que ejercían un control estricto sobre la calidad y belleza de sus productos.

Destacan los tejidos de seda decorados con temas de animales estilizados afrontados y enmarcados por bellas inscripciones en caracteres cúficos, que en muchos casos hacen referencia al propietario o al taller en que fueron elaborados.

En el Egipto fatimí los *tiraz* alcanzaron su punto culminante en lo que respecta a la variedad de tejidos y a la alta calidad de los mismos. Esta circunstancia está directamente relacionada con la importancia que ya desde el Egipto faraónico caracterizó a este territorio. La diversidad de producción, controlada en todas las telas por medio de un marchamo de calidad, comprendía una gama de productos que abarcaba desde piezas sencillas de lino para la elaboración de camisas, hasta los ricos manteles bordados de protocolo. Su estudio y clasificación ha sido posible en muchas ocasiones gracias al estudio epigráfico de las bandas que decoran sistemáticamente las piezas de los talleres reales.

En los talleres locales, más influidos por las telas de las tradiciones sasánida o bizantina, abundan elementos decorativos recurrentes, tanto geométricos como animales inscritos en círculos o representados simétricamente.

Sicilia fue uno de los centros más prestigiosos, en los que se trabajaban además la pasamanería, la decoración «en negativo» mediante el tinte de telas con sustancias hidrorrepelentes y, sobre todo, el bordado. La *Capa de la coronación* (1133, Kunsthistorisches Museum, Viena) es una de las obras más significativas de esta producción siciliana. Se trata de una pieza hecha para el rey Roger II en los talleres de Palermo por manos de origen fatimí y decorada con dos grupos simétricos de animales: dos leones abatiéndose sobre sendos camellos, que flanquean un *hom*, el árbol de la vida. Junto a esta obra, destacan igualmente otras piezas bordadas

con hilos de plata, como el llamado *Velo de Santa Ana*, de la catedral francesa de Apt o el *Sudario de Cristo* de la localidad de Cadouin, cuyos nombres actuales evocan claramente el prestigio de que gozaron estos tejidos islámicos, que acabaron casi todos en los tesoros de catedrales y monasterios cristianos o en los sepulcros de la monarquía europea.

Por otra parte, la llegada de los mongoles renovó el arte del tejido, sobre todo en lo que concierne a los bordados de oro y plata y a nuevos motivos decorativos de innegable procedencia china, como dragones, flores de loto, etc., que desplazaron definitivamente los motivos tradicionales de animales afrontados o inscritos en círculo de ascendencia sasánida, copta o bizantina. En Persia comienza en este momento el arte de la alfombra, que culmina en la época safawí; algunos ejemplos del siglo XV decorados con medallones son los más antiguos conservados, y los telares de Isfahán y Tabriz, los más afamados.

En el Egipto mameluco, en el que desaparece la institución de los *tiraz*, la gran actividad comercial favoreció una floreciente industria de tejidos, que recogen las novedades introducidas en el entorno islámico por los mongoles. Destacan los brocados de oro, los linos bordados de seda y los temas muy geometrizados. En lo referente a las alfombras que inundaron los mercados europeos aparecen representadas con frecuencia en la pintura de los siglos XV y XVI, de ahí el calificativo dado a algunas, como por ejemplo las del «tipo Holbein»,

que aparecen frecuentemente a los pies de los personajes retratados por el gran pintor.

El mundo otomano, sobre todo tras la conquista de Egipto, marca el auge de los tejidos y las alfombras islámicas en el Mediterráneo, siendo muy numerosos los clientes occidentales que encargaron obras a los talleres de El Cairo, Usak o Ghiordes, cuya importante producción persistió hasta el siglo XVIII. La belleza de sus matices cromáticos, conseguida gracias a las famosas técnicas diferenciadas de nudo, prestigió tanto la alfombra turca como la persa contemporánea ante una sociedad europea que se convirtió en su principal cliente.

La miniatura islámica

A diferencia del arte cristiano, la iluminación de manuscritos en el Islam no se canalizó hacia el libro religioso sino que se centró en obras de contenido científico, literario o poético.

Por lo que respecta a los libros religiosos, esencialmente al Corán, los miniaturistas recurrieron lógicamente a una decoración abstracta o vegetal en la que la caligrafía era un elemento fundamental.

Los manuscritos científicos y literarios presentan, en cambio, unas características muy diferentes, ya que funden elementos de clara ascendencia bizantina con influencias orientales y elementos propios de la civilización islámica en su evolución.

El Islam en España: Al-Andalus

Al producirse la conquista de la España visigoda por el Islam a partir del año 711, comienza en la historia del arte islámico y del arte español uno de los capítulos de mayor riqueza y personalidad, que concluiría con la pérdida de Granada en 1492, dejando profundas raíces en la tradición hispana a través del mudéjarismo.

La riqueza cultural y artística hispanovisigoda y su personalidad arquitectónica, al tiempo que la abundancia de restos hispanorromanos, constituyeron unas excelentes bases autóctonas sobre las que fraguaron las notas artísticas islámicas importadas de Siria por el príncipe omeya Abd al-Rahman, único superviviente de la matanza abasí, quien tras hacerse con el poder del emirato andalusí en el año 750, restauró su dinastía en el extremo occidental del imperio abasí.

De este crisol surgió el arte del emirato de Córdoba, que fue revitalizado paulatinamente con aportaciones orientales cristianas, bizantinas e islámicas, gracias a la apertura exterior de la política cordobesa que culminó en el reinado de Abd al-Rahman III, quien se proclamó califa del Islam en el año 929, momento de mayor esplendor del arte andalusí.

Con la caída del califato tras la muerte de Almanzor, la disgregación subsiguiente supuso un evidente aislamiento que originó nuevos focos artísticos en

las capitales de los pequeños reinos de taifas, hasta entonces eclipsadas por el protagonismo de Córdoba. En ellas, las viejas fórmulas califales adquirieron a lo largo del siglo XI un mayor refinamiento si cabe.

Este refinamiento decorativo reapareció con fuerza en las obras patrocinadas por las dinastías bereberes almorávide y almohade, pese a que fueron en un principio austeras defensoras del rigor coránico. Por otra parte, importaron nuevas formas constructivas y decorativas procedentes del mundo fatimí y selyuquí, que fueron fundamentales para la cristalización de la última gran etapa del arte hispanomusulmán, el período nazarí de Granada, con el que se cerró a finales del siglo XV una sensibilidad artística ajena al acervo cristiano europeo pero profundamente hispánica.

A través de estas fases sucesivas al-Andalus desarrolló una cultura propia que ejerció una función esencial como bisagra entre Europa y el Islam. La ciencia, la filosofía, la literatura y el arte que se crearon en la Península a lo largo de los siglos forman una parte esencial de la personalidad hispana, pero también se integraron en la evolución de la civilización occidental y colaboraron a los cambios que condujeron hacia la Edad Moderna.

El arte islámico en Córdoba: la mezquita de Córdoba

Las innovaciones arquitectónicas

Las ampliaciones de los siglos IX y X

La mezquita de al-Hakam II

En esta función transmisora tuvo una intervención primordial Córdoba, «el resplandor del mundo». La mezquita aljama de Córdoba es el edificio esencial dentro de la arquitectura del Islam medieval. En el contexto andalusí, su construcción y las tres ampliaciones posteriores a lo largo de dos centurias pautan la evolución de la arquitectura y la decoración no sólo en al-Andalus sino también en su área de influencia. Su estudio implica a la vez el de la arquitectura medieval del Islam hispánico, por ser modelo y fuente de inspiración de toda obra emprendida en territorio islámico peninsular desde los tiempos de Abd al-Rahman I hasta la caída del califato cordobés.

No se han podido comprobar las referencias que hablan de un primitivo edificio cristiano basilical dedicado a san Vicente que habría sido compartido, tal y como sucedió en un principio en Damasco, por las comunidades cristiana y musulmana de la ciudad. El historiador al-Maqqari menciona que, tras una ampliación en altura del templo que lo transformó en un edificio excesivamente lóbrego y estrecho, las autoridades del emir Abd al-Rahman I decidieron comprarlo a la comunidad mozárabe para proceder a la construcción en su lugar de una aljama de nueva planta. Las obras se realizaron en apenas dos años, pronunciándose la primera *jutba* en el año 786.

El edificio primitivo está construido en sillería de piedra de gran calidad, tan propia de la tradición visigoda local como de la arquitectura siria omeya. Dadas las dimensiones de su *haram* (37 X 73 m) con un aforo aproximado de 10 000 fieles, esta rapidez en la edificación se debió a su simplicidad estructural y a la utilización de materiales aprovechados (basas, columnas y capiteles fundamentalmente) para su construcción, procedentes de edificios cristianos, hispanorromanos y visigodos.

A partir de esta primera fase constructiva aparecen ciertas características arquitectónicas propias de lo andalusí, como es la organización en planta y en alzado del edificio, que desde aquí se extienden por todo el occidente del Islam.

La planta responde al modelo paleoislámico de mezquita hipóstila, con una sala de oración de once naves cubiertas con una techumbre sencilla de madera que se apoya sobre estas hileras de soportes, sin complejidad constructiva alguna. La orientación de estas naves es perpendicular al muro de *qibla*, lo que la hace diferente a la mayoría de las aljamas de su tiempo. En cambio, esta misma característica la hace semejante a la mezquita omeya de al-Aqsa en Jerusalén y, en Tunicia, a la de Kairuán, cuya problemática cronología ha suscitado una gran polémica sobre cuál de ambos edificios debe considerarse iniciador de un tipo occidental de aljama caracterizado por esta disposición.

La orientación de la *qibla* hacia el sur, en lugar del sudeste, no debe interpretarse como un error geográfico sino como una referencia a la dirección que los peregrinos andalusíes tomaban hacia La Meca, pero, ante todo, debe verse en ello una evocación de las aljamas omeyas sirias, orientadas correctamente de este modo.

Las innovaciones arquitectónicas

El espacio interior, prototipo del «bosque de columnas» de las mezquitas hipóstilas, se articula con diez hileras de columnas con basas cimentadas individualmente, sobre las que apean dos pisos de arcos que sustentan el muro sobre el que, a su vez, descansa la techumbre plana interior. Mientras que los arcos inferiores son de herradura, con un peralte de un tercio del radio, los superiores son de medio punto. En ambos casos las dovelas alternan sillares de piedra con hileras de ladrillo, y esta alternancia de materiales concede al muro una gran elasticidad, al tiempo que un ritmo cromático (blanco-rojo) que se convierte en un rasgo característico del arte cordobés.

Teniendo en cuenta que el espesor del muro es decreciente de arriba abajo, el arquitecto cordobés dispuso un elemento de transición, el modillón de rollo, que recoge sobre los soportes esta diferencia de peso, al tiempo que sirve de elemento regularizador de la altura de los puntos de apoyo, teniendo en cuenta que éstos tienen alturas diferentes debido a su origen igualmente distinto. Estos modillones se convierten también en

elementos representativos de la originalidad artística cordobesa y serán asimilados por numerosos edificios cristianos medievales.

Esta organización del muro calado en dos pisos de arcos ha sido puesta en relación con la similar disposición de la aljama omeya de Damasco y, sobre todo, con la ingeniería hispanorromana en construcciones tales como el acueducto de los Milagros en Mérida. Esta segunda asociación resulta particularmente interesante teniendo en cuenta que los diferentes muros se coronan en el exterior, y por encima de las cubiertas externas a dos aguas, con unos canalillos para evacuar el agua de lluvia que aprovechan la leve inclinación del solar en dirección sur hacia el río, cumpliendo por tanto un cierto papel de «muro acueducto».

Mucho se ha escrito acerca del uso sistemático del arco de herradura en el arte cordobés. Es indudable que su empleo en la arquitectura islámica no andalusí hasta este momento es muy esporádico y que su uso en la Península debe relacionarse con una doble ascendencia: por una parte, los pocos ejemplos islámicos previos herederos de la tradición clásica, y por otro, y fundamentalmente, la gran tradición hispanovisigoda, en la que el arco de herradura es esencial, si bien presenta pequeñas diferencias formales con respecto al islámico.

La única puerta conservada de este período es la *Bab al-Uzara*, hoy de San Esteban, que se convierte en modelo dentro de la arquitectura andalusí y que responde a una tipología asociable tanto a la arquitectura romana como a la omeya de los

palacios del desierto. Su estructura se halla centrada entre dos contrafuertes, en tres calles y dos niveles. El vano central está flanqueado simétricamente por dos espacios rehundidos muy deteriorados en los que se aprecia todavía la calidad de la talla naturalista de sus elementos vegetales, de clara ascendencia omeya, y dos ventanitas cerradas por celosías. La calle central, levemente destacada, presenta un arco de herradura enmarcado por un alfiz. En un segundo piso hay una línea de arcos ciegos entrecruzados de los que solamente quedan algunos restos.

El arco de la puerta fue rehecho una centuria después en tiempos del emir Muhammad I. Ello explica su peralte de la mitad del radio y la aparición del dintel con dovelas. El alfiz de enmarcamiento responde también a este momento.

A la muerte de Abd al-Rahman I, su hijo Hixem I concluyó las obras con las galerías del patio y un muy discutido alminar primitivo, elementos que fueron sustituidos a su vez con ocasión de ampliaciones posteriores.

Las ampliaciones de los siglos IX y X

En la primera mitad del siglo IX, y bajo el gobierno de Abd al-Rahman II (822-852), se produjo en Córdoba un gran florecimiento cultural, coincidiendo con un crecimiento de la población que hizo necesaria la ampliación de la mezquita. Los arquitectos ampliaron la sala de oración en dirección sur tirando la *quibla* primitiva, de la que apenas han

quedado referencias. En estas obras se respetó la organización precedente y sólo se efectuaron pequeños cambios como la cimentación unificada y corrida de los soportes, que permitió la supresión de las basas, y la forma de los modillones que, en lugar de presentar varios cilindros escalonados, pasaron a tener un bocel único y grueso.

Esta parte del edificio es la que sufrió mayor deterioro con la construcción de la catedral cristiana en el siglo XVI y con la ampliación efectuada en tiempos del califa al-Hakam II.

Debe resaltarse que en este momento comenzó en Córdoba la actividad de un importante taller de talla de la piedra, que culminó en el período califal y que explica el hallazgo en esta parte de la aljama de una serie de quince capiteles no aprovechados, en los que subyace la tradición clásica de la columna corintia. Aunque su talla pierde algo de naturalismo al tiempo que introduce nuevas técnicas, como el trépano, que remiten a una posible influencia bizantina, anuncian el primor de ejecución que se alcanzará en etapas sucesivas.

En la época de Abd al-Rahman III (912-961), momento de mayor esplendor de Córdoba, la construcción de la ciudad-palacio de Madinat al-Zahra hace que las obras en la aljama se limiten a la ampliación del patio primitivo, con el refuerzo de la fachada de la sala de oración y, sobre todo, la construcción del alminar que hoy aparece recubierto por la torre de Hernán Ruiz, de época renacentista. Por lo que se refiere a las galerías del patio, solamente se han conservado relativamente intactas

las de los lados norte y oeste, que presentan la alternancia de pilar y dos columnas, de origen damasceno.

El alminar fue el modelo para los demás andalusíes y del norte de África, y se convirtió en emblema de la ciudad apareciendo frecuentemente en su heráldica. Su interior permanece intacto lo que, junto con la ayuda de numerosas descripciones de viajeros y eruditos, ha hecho posible la deducción de su apariencia exterior. Constaba de dos cuerpos, retranqueado el superior y rematado por una cúpula probablemente calada y un *yamur*. En el cuerpo principal se abría una serie de vanos enjarjados y enmarcados por un alfiz, de número desigual e idénticos los de los lados norte y sur, y los del este y oeste por otro. Su estructura interior consta de dos huecos de escalera abovedados en torno a sendos machones centrales.

La mezquita de al-Hakam II

Entre los años 961 y 971, aproximadamente, se realizaron las obras de una nueva ampliación, aunque en este caso se trata más bien de la edificación de una nueva mezquita dentro de otra, ya que las novedades decorativas y estructurales que se añadieron son de gran magnitud. Los arquitectos de al-Hakam II prolongaron la sala de oración tal y como estaba estructurada desde el edificio primitivo, añadiéndole doce tramos más y construyeron una *qibla* con doble muro, semejante a la levantada unos años antes por Abd al-Rahman III en la mezquita del palacio de Madinat al-Zahra.

El muro de esta *quibla* doble comunicaba con un pasadizo alto sobre la calle, que daba acceso directo a la *maqsurá* desde el *Dar al-Imara* situado en el solar que hoy ocupa el palacio arzobispal.

Pero en este caso se introdujo un nuevo concepto luminoso que consistió en realzar el acceso a esta parte en su nave central y el espacio de la *maqsurá* mediante la construcción de cuatro bóvedas lucernario de indudable interés arquitectónico, una primera en el acceso central, delimitando un espacio destacado conocido como la capilla del Lucernario o de Villaviciosa, y tres alineadas delante del mihrab y cubriendo la *maqsurá*. De esta forma se marca claramente la planta en «T» a la manera de la aljama aglabí de Kairuán y de otros ejemplos abasíes. Las bóvedas nervadas de esta singular construcción sirven de definición y modelo de la llamada crucería califal, en la que los nervios evitan cruzarse en el centro de la bóveda, lo que permite aprovechar el espacio de la clave para la ubicación de elementos de gran riqueza decorativa. Estas cubiertas constituyen los primeros ejemplos de abovedamientos en al-Andalus, con posibles precedentes en el Islam oriental y en Bizancio. Por otra parte, se trata de abovedamientos de crucería que se adelantan en una centuria a los primeros ejemplos de la arquitectura cristiana tardorrománica, aunque entre unos y otros existan grandes diferencias

La riqueza decorativa, segunda de las grandes novedades, queda perfectamente explicitada en los muros calados que soportan las bóvedas, resultantes de la idea primitiva de dos pisos de

arcos superpuestos, pero además entrelazados, dando origen a nuevos arcos. Éstos, a su vez, junto con los polilobulados, mezclan la belleza de sus dovelas lisas y talladas con elementos vegetales y bellas yeserías que recubren toda la superficie de las partes macizas.

El espacio formado por la fachada del mihrab y la *maqsurá* constituyen uno de los conjuntos arquitectónicos más bellos del arte islámico medieval. En su decoración se empleó el arte del mosaico, gracias a la llegada a Córdoba de un artista musivario bizantino que decoró el casquete de la cúpula del mihrab y su fachada con bellísimas composiciones vegetales y epigráficas sobre fondo dorado. También los paneles de mármol que forman las jambas del arco, finamente talladas, con estilizaciones vegetales del árbol de la vida, y las yeserías que recubren el resto de la fachada muestran la variedad técnica y el refinamiento alcanzado por el arte del califato a fines del siglo X, debido en gran parte a los talleres de Madinat al-Zahra.

Por otra parte, el esquema aquí empleado de fachada tripartita y coronada por un nivel de arcos ciegos entrelazados sirve de modelo a numerosas mezquitas andalusíes y norteafricanas posteriores.

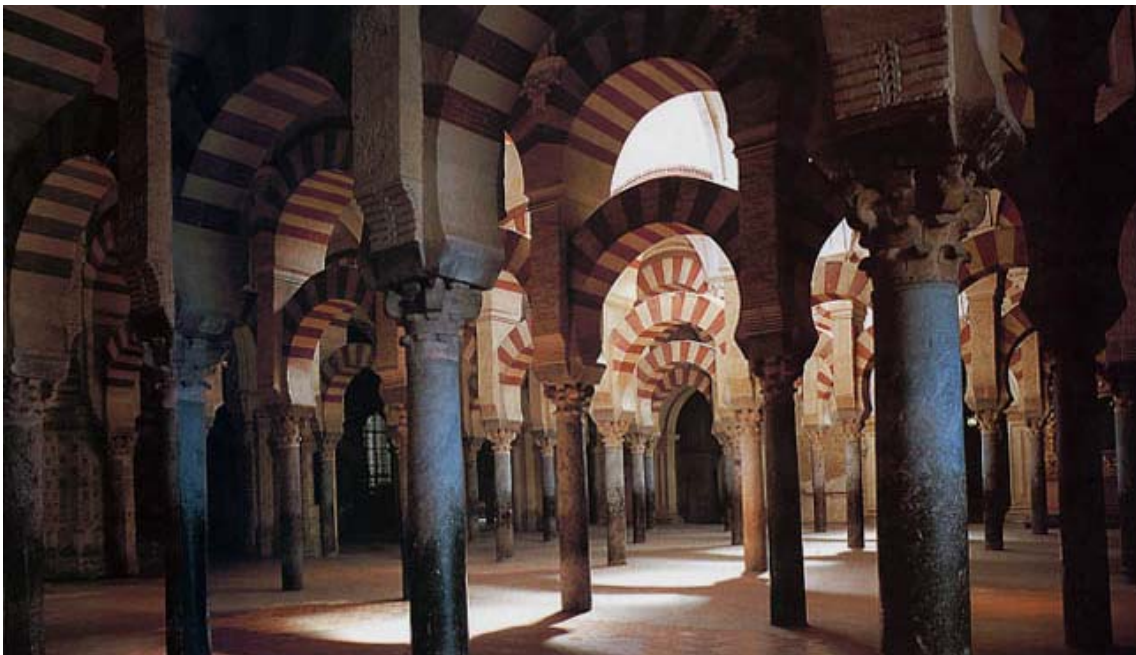
Las puertas correspondientes a esta ampliación incorporan novedades no sólo decorativas sino también formales; así, el arco de herradura evoluciona al peralte de hasta $\frac{3}{5}$ de radio, y su rosca presenta un trasdós no paralelo al intradós del arco siendo más ancha en la clave que en los

salmeres. El alfiz, que es doble, se convierte en una caja de decoración sólo tangente al arco en los lados, pero no en la clave. Por lo que se refiere a la decoración, se incorpora en este momento a las portadas la técnica de la incrustación de barro cocido en los sillares, creando bellísimas composiciones geométricas en rojo y blanco. Uno de los mejores ejemplos se encuentra en la llamada puerta del Chocolate, que, pese a encontrarse hoy en el interior de la aljama, fue inicialmente puerta de comunicación del exterior con la *quibla* y el *bayt al-mal*.

En el año 988, en tiempos del califa Hixem II, Almanzor ordenó la última de las ampliaciones islámicas de la mezquita, a causa, una vez más, del crecimiento de la población por la llegada de un importante número de bereberes que se incorporaron a los ejércitos del ya decadente califato.

Esta ampliación supuso la edificación de ocho naves más al lado este, que repiten las características y elementos del edificio anterior, salvo en el muro de *quibla* que es sencillo. También se amplió el patio. Sin embargo, la obra de Almanzor no había de ser la última, ya que la aljama de Córdoba, prototipo de edificio vivo, fue nuevamente restaurada, a mediados del siglo XIII, tras la Reconquista por Fernando III, pero esta vez para definir en su interior el espacio cristiano de la capilla del Salvador, situado en el ángulo sudeste. Cada uno de los tres grandes gobernantes de la época del califato, dejó en la mezquita la huella de su personalidad y su concepción del poder.

Y aún, unos años más tarde, el rey Alfonso X, hijo del anterior, ordenó una nueva intervención para alojar junto a la capilla de Villaviciosa su capilla funeraria, la llamada capilla real, perfectamente integrada en la estética de la mezquita por los alarifes mudéjares que trabajaron para el monarca castellano. Finalmente, en tiempos de los Reyes Católicos se construyó junto a ambas una primera iglesia, que en el siglo XVI fue desplazada por la construcción de la catedral, con la que culminaba uno de los procesos más significativos de apropiación artística de un edificio a la vez que de admiración por la obra de arte del vencido.



Naves de la mezquita de Córdoba (España)



Entrada del mihrab de la mezquita de Córdoba (España)



Cúpula nervada de la capilla de Villaviciosa de la mezquita de Córdoba (España)

Otras mezquitas construidas durante el califato de Córdoba

La mezquita toledana de Bab al-Mardum

Son numerosos los testimonios de mezquitas construidas durante el emirato y el califato de Córdoba, siempre bajo el modelo rector de la aljama cordobesa. Sin embargo, son escasos los edificios conservados dado que fueron en su mayoría transformados en iglesias de mayor o menor importancia. Así la mezquita de Tudela, del siglo IX, de la que sólo quedan fragmentos constructivo-decorativos; la desaparecida aljama primitiva de Sevilla, en cuyo solar se edificó la iglesia del Salvador y de la que sólo se conserva la parte baja del alminar; esta misma circunstancia se repite en Córdoba en la iglesia de San Juan de los Caballeros, cuya torre es el antiguo alminar de una mezquita de barrio, que responde al modelo de torre dentro de torre y presenta unos vanos geminados enjarjados como iluminación del cubo de la escalera.

Mayor entidad tienen los restos de la mezquita de la ciudad palatina de Madinat al-Zahra, construida en el año 941 y descrita por al-Maqqari. Las excavaciones han sacado a la luz un edificio con doble *qibla* correctamente orientada al sudeste, pero que sigue el modelo cordobés de cinco naves perpendiculares a ésta, separadas por columnas. El patio tenía galerías en tres de sus lados y un alminar al interior.

La mezquita toledana de Bab al-Mardum

La mezquita de barrio toledana de Bab al-Mardum (puerta del Mayordomo) es sin duda un edificio del período califal de extraordinario interés por numerosas circunstancias. Constituye, sin duda, uno de los ejemplos de oratorio de barrio mejor conservados del Islam medieval, sorprendente, sobre todo, por su riqueza arquitectónica a pesar de lo reducido de sus dimensiones. Se trata de un cuadrado de ocho metros de lado, abierto al exterior por medio de tres vanos en tres de sus lados. La *qibla* desapareció al convertirse en capilla de la orden de San Juan a fines del siglo XI y adosársele un ábside mudéjar una centuria después. Presenta una planta de forma de cruz griega inscrita en un cuadrado y totalmente abovedada, que nos remite a modelos bizantinos y del norte de África.

El espacio interior está subdividido en nueve pequeños tramos por medio de cuatro columnas aprovechadas, y cada uno de ellos está cubierto con pequeñas cupulitas califales de clara influencia cordobesa, destacando en altura e importancia de diseño la correspondiente al tramo central.

El exterior presenta una variedad de materiales muy significativa que enlaza con la tradición constructiva local. La sillería aparece en el basamento, mientras que el resto de los muros están contruidos con mampostería en cajas encintadas con ladrillo, y en la parte alta se utiliza esencialmente el ladrillo, no sólo como material constructivo sino como elemento decorativo. Entre el rico repertorio de impostas y diseños ejecutados totalmente con ladrillo figura

una inscripción epigráfica, en el frente oeste, que ha permitido fechar el edificio en el año 999. Estos materiales constructivos, diferentes en parte de la tradición califal, marcan a partir de este momento la personalidad de la arquitectura toledana, que culmina en el desarrollo de la importante personalidad mudéjar a partir del siglo XII.

Los muros exteriores, de gran plasticidad, presentan una superposición y entrelazado de arcos herederos de las características del interior de la sala de oración de la aljama califal cordobesa.

La arquitectura civil y militar cordobesa

La ciudad-palacio de Madinat al-Zahra

Ya desde los tiempos del emirato, especialmente desde Abd al-Rahman II, se produjo una intensa labor fortificadora de los territorios, que ha dejado en la vieja al-Andalus un importante grupo de cercas de ciudades y de fortalezas de cuyo origen islámico da fe la propia toponimia. Destacan muy especialmente las alcazabas de Mérida, de época emiral, y Tarifa, perteneciente ya al califato, construidas ambas con sillería de calidad y en las que aparece una organización ortogonal favorecida por la regularidad del terreno, con torreones rectangulares de refuerzo sistemáticamente repartidos, que crean el llamado «muro cremallera».

Es también abundante el caso contrario, las fortalezas hábilmente ceñidas a los riscos y a sus curvas de nivel, que se levantan en lugares estratégicos de difícil acceso, como es el caso de Baños de la Encina, en Jaén, o de Gormaz, en Soria, en la importante defensa de la línea del Duero, ambas de tiempos del califato.

La ciudad-palacio de Madinat al-Zahra

Pero el edificio civil con el que alcanza su cima el refinamiento del arte del califato cordobés es la ciudad-palacio de Madinat al-Zahra, en las afueras de Córdoba.

Una vez proclamada la autoridad califal de Abd al-Rahman III en el año 929, el palacio de Córdoba junto a la aljama se había quedado pequeño, por lo que el califa emprende en 936, a la manera de los abasíes, la construcción del conjunto palacial que había de ser emblema de su poder e influencia. Se eligió un lugar apartado, al oeste de la metrópoli, en la ladera de la montaña de la Novia, como lugar adecuado para la edificación en terrazas del gran complejo palatino, y se comenzaron las obras que se prolongaron durante el reinado del califa al-Hakam II, hasta el año 976.

Ya en el 941 se pronunció la primera *jutba* en su mezquita y en el 947 se trasladó al nuevo recinto la ceca -casa de la moneda- antes situada en Córdoba. Desde un primer momento los testimonios comparan la nueva ciudad con el fasto de Bizancio y el refinamiento de Bagdad, y consideran que da al

califato, ante los grandes rivales políticos y económicos del momento, el prestigio buscado con su edificación. Sin embargo, ya en el año 978, Almanzor decide trasladar la corte a una nueva ciudad, comenzando en Madinat al-Zahra un proceso de destrucciones y rapiñas llevadas a cabo por bereberes, Almorávides y Almohades que redujeron la ciudad a ruinas, de modo que en 1236, cuando se produce la reconquista cristiana, su existencia se había olvidado, teniéndose que esperar a los estudios de Ceán Bermúdez y Gayangos para su localización.

La ciudad-palacio de Madinat al-Zahra tiene un recinto amurallado rectangular de unos 1 500 metros de largo por unos 750 de ancho, recostado en la ladera de la montaña, lo que posibilita su estructura en tres terrazas, con una ciudad alta en donde se localizan las dependencias principales, una intermedia fundamentalmente ocupada por jardines y pabellones y una ciudad baja donde se localizaba la población. Su organización recuerda por lo tanto modelos abasíes como el de la ciudad iraquí de Samarra. La cerca construida también en sillería de piedra, está reforzada por torreones cuadrados. Abre dos puertas principales que crean un eje norte-sur, con la *Bab Aqaba* (de la cuesta) en la zona baja al sur, y la *Bab al-Kuba* al norte en la parte alta, esta última organizada en recodo y protegida por una torre albarrana, adelantada con respecto a la línea de muralla.

En su interior, las calles presentan un trazado irregular que obliga a numerosos giros, resultado no de una falta de proyección racional, sino de las

necesidades del sofisticado protocolo de la corte. Predomina un eje norte-sur, con restos de espacios abovedados, enlucidos y pintados.

En la ciudad alta se han excavado los aposentos privados del califa Abd al-Rahman III, el *Dar al-Mulk*, serie de estancias alargadas flanqueadas por pequeñas alcobas y abiertas a un patio distribuidor. También se ha excavado la zona de ceremonial militar, el *Dar al-Yund*, con numerosos espacios arquitectónicos entre los que destaca la sala de recepción, organizada según el tipo *maylis* basilical de cinco naves precedido de un espacio transversal y con posible cúpula central, patio, gran pórtico y explanada para la tropa.

En el extremo de la terraza superior, y dominando las terrazas inferiores, se encuentra el Salón Rico, construido entre los años 948 y 958 como elemento esencial de un amplio conjunto arquitectónico en el que se integran una sala de baños aneja y, delante, un conjunto de acequias rodeando un belvedere sobre un jardín crucero.

El Salón Rico responde igualmente al tipo *maylis*, con tres naves precedidas de otra transversal y flanqueadas por alcobas laterales. La riqueza de los restos decorativos hallados en esta zona permite suponer que se trata sin duda del gran salón de recepciones, en el que pasó sus últimos años el califa Abd al-Rahman III, ya enfermo e inmóvil.

La terraza superior se completa con una rica serie de dependencias privadas como las casas de Chafar o de la «Alberquilla» y de carácter administrativo,

recientemente recuperadas, como el patio de Pilares.

La mezquita, ya estudiada junto con los edificios religiosos, se encuentra en la conexión de la terraza superior con la intermedia, rompiendo, con su inclinación obligada al sudeste, la disposición norte-sur de otros edificios esenciales de la ciudad.

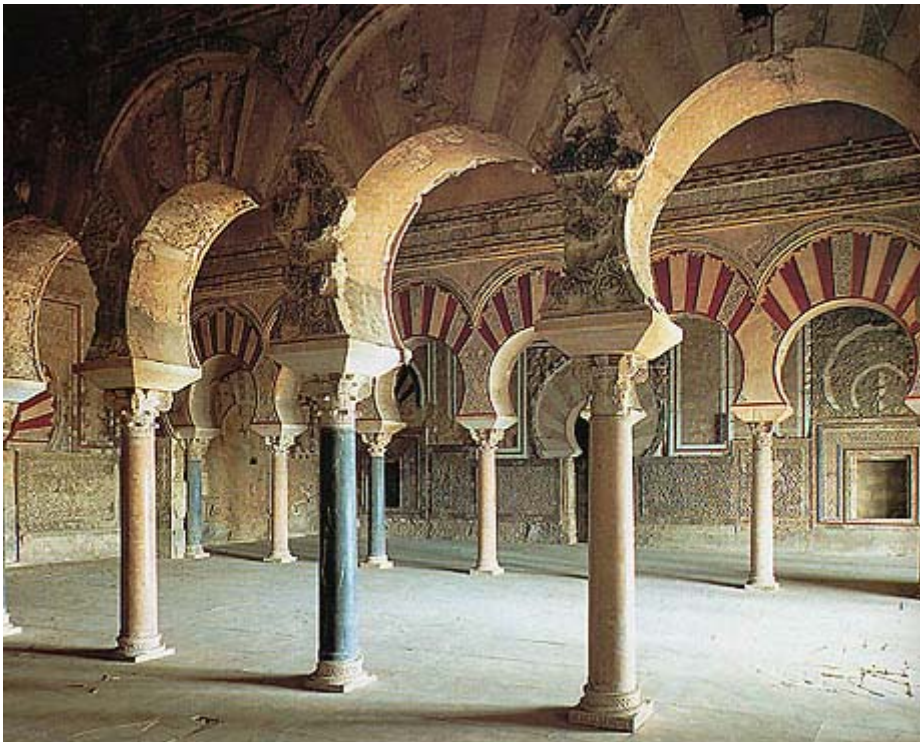
El conjunto de restos decorativos encontrados en la excavación son de una riqueza incalculable y han posibilitado en numerosas ocasiones la anástilosis o reconstrucción de los espacios arquitectónicos que decoraban; éste es el caso del Salón Rico. Los suelos estaban recubiertos de losas de mármol, baldosas de barro cocido y delicadas composiciones de piedra con incrustaciones también de barro cocido, como las estudiadas en las portadas de la obra de al-Hakam II de la mezquita cordobesa.

Los muros estaban recubiertos interiormente y en su parte inferior decorados con placas de piedra caliza tallada en las que se han detectado diferentes estilos. Destaca entre ellos un grupo de relieves de gran clasicismo en la talla de sus elementos vegetales como la vid, los roleos y las palmetas, característicos de Madinat al-Zahra y de claro ascendente omeya, que también aparece en un rico conjunto de basas y capiteles trabajados a bisel y a trépano, y cuyos cuerpos están totalmente recubiertos de decoración. Estas obras, procedentes de un taller local, fueron exportadas en gran número a otros puntos de al-Andalus.

Frente a este estilo, se ha identificado otro taller con notas de ascendencia oriental de mayor sencillez y menor naturalismo que sugiere una relación con elementos decorativos hallados en Siria y en Egipto.

Todo ello hace de Madinat al-Zahra una confluencia de características arquitectónicas y decorativas que integra tradiciones locales hispanas con otras de ascendencia tan variada como la bizantina, la omeya que los califas andalusíes se honraban en perpetuar, y la abasí.

Es esta fusión de notas lo que convierte a Madinat al-Zahra en uno de los hitos fundamentales del Islam medieval.



Salón Rico en Madinat al-Zahra

Las artes suntuarias en el período del califato de Córdoba

Destacan en primer lugar un gran conjunto de objetos de marfil estudiados por Ferrandis, de pequeño formato y uso femenino, que se han salvado de la destrucción gracias a la admiración que despertaron entre los cristianos. Estas piezas, que no son anteriores al año 960, corresponden en su mayor parte a la época de al-Hakam II. Proceden de varios talleres y entre ellos el de Madinat al-Zahra. Se trata de botes cilíndricos y arquetas, destinados, unos y otros, a guardar joyas, ámbar y ungüentos.

En numerosos casos presentan inscripciones que suministran datos acerca de su propietario, la fecha de ejecución o incluso el artista que los labró. Éste es el caso de Halaf, que firma en 966 la Arqueta de Fitero y el Bote conservado en la Hispanic Society de Nueva York, de fines del siglo X. La pieza más antigua, asociada al taller de Madinat al-Zahra, es el Bote de Zamora (964, Museo Arqueológico Nacional, Madrid), recubierto totalmente de una menuda decoración organizada en torno a unos vástagos, con aves y ciervos entre ellos. Por otra parte, la más reciente de las fechadas es la Arqueta de Palencia (1049, Museo Arqueológico Nacional, Madrid), obra posterior a la disgregación del califato, lo que evidencia el continuismo de los talleres eborarios en el período siguiente sobre todo del taller de Cuenca.

Otra obra en marfil, original por su utilidad y aspecto formal, es el estuche de un juego de bolas, procedente de Madinat al-Zahra, que se conserva en el Museo Arqueológico de Burgos.

Especial importancia tienen piezas como el Bote de al-Mughira, hija de Abd al-Rahman II y la Arqueta de Leyre (1002, Museo de Navarra, Pamplona), en las que aparece una bella temática figurativa enmarcada en roleos decorativos con escenas de caza y música, propias del arte áulico del Islam y relacionadas con idénticos motivos decorativos de los tejidos.

Estos marfiles, contemporáneos de obras semejantes fatimíes, son esenciales para entender la evolución de la plástica cristiana a partir de la segunda mitad del siglo XI, y pueden ser relacionados con obras fundamentales de la escultura románica española de talleres como Silos y León en las que influyeron directamente.

También tienen una especial relevancia una serie de piezas de hierro y bronce, encontradas en la excavación de Madinat al-Zahra, como cerrajas, candiles, pebeteros de hierro fundido calado y, sobre todo, un grupo de figuras de bronce fundido, que representan animales de anatomía estilizada, como ciervos y leones, cuyo origen es muy discutido, si bien la historiografía española los reclama como obras cordobesas. Son destacables, la *Cierva* de Madinat al-Zahra (siglo X, Museo Arqueológico, Córdoba), el *Ciervo* del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y el *León* de la

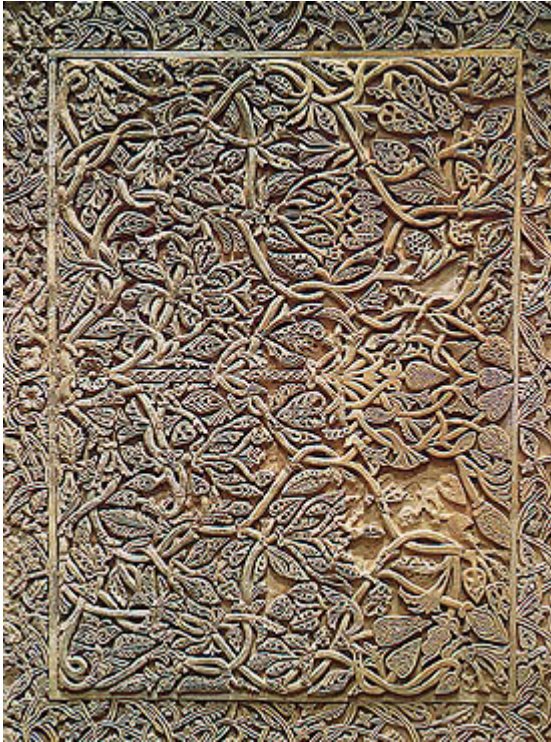
localidad de Monzón de Campos (siglos XI-XII, Museo del Louvre, París).

Se trata de aguamaniles que presentan la totalidad de la superficie decorada con roleos vegetales hechos con buril y, en algún caso, con incrustación de nielado. La abundante colección de restos cerámicos califales muestra una gran diversidad cerámica que abarca desde la loza doméstica sin vidriar hasta la característica loza vidriada llamada de Elvira, de fondo blanco y decoración en negro, morado y pardo.

Se encuentran también algunos escasos ejemplos de loza dorada, que demuestra la aplicación en los alfares cordobeses de la técnica abasí para las piezas más ricas. Igualmente aparece ya en este momento una técnica cerámica llamada loza de cuerda seca, que tiene especial desarrollo en los períodos posteriores, caracterizada por los gruesos trazos mates que separan las distintas zonas cromáticas y que se deben a la pintura de los contornos con una solución de óxido de manganeso sobre el vidriado, que, en el horno, evita la mezcla de los pigmentos.

Por último, debe destacarse la riqueza de algunas piezas de tejido, procedentes de *tiraz* califales de Córdoba y Almería, que implican la implantación en el califato de la tradición del tejido islámico, con piezas que pudieron rivalizar con los *tiraz* de El Cairo y que despertaron el interés de una importante clientela hispanocristiana. Deben mencionarse obras de la calidad del Almaizar de lino y seda de Hixem II, conservado en la Real Academia

de la Historia (Madrid), procedente de la iglesia de San Esteban de Gormaz (Soria).



Panel de mármol del Salón Rico de Madinat al-Zahra



Ciervo de bronce de Madinat al-Zahra (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)

Las expresiones artísticas de los reinos de taifas

La arquitectura palatina: la Aljafería de Zaragoza

La arquitectura civil y militar

Las artes santuarias taifas

La caída del califato de Córdoba en las primeras décadas del siglo XI provoca en al-Andalus una fragmentación del estado en pequeñas unidades políticas lideradas por príncipes de etnia y estirpe muy variada que, a partir del año 1031, crean una

atmósfera de permanente inestabilidad y crisis política y económica. Ello fue aprovechado por los reinos cristianos, cuya presión sobre las líneas de frontera culminó con la reconquista de Toledo en el año 1085 por el rey Alfonso VI.

Las taifas más notables fueron las de Córdoba, Sevilla, Zaragoza, Toledo, Granada y Málaga. No obstante, su arte es quizá uno de los capítulos menos estudiados y sistematizados del arte andalusí, a pesar de la indudable importancia que tuvo como fase intermedia entre el arte califal y las novedades de los períodos almorávide y almohade posteriores.

Si bien desde un punto de vista decorativo el lenguaje del arte taifa deriva del arte cordobés de Madinat al-Zahra, las condiciones de decadencia económica de la sociedad produjeron novedades en lo que concierne a los materiales utilizados. Así, la tradición de la sillería bien labrada de la arquitectura sólo se mantendrá en Córdoba, utilizándose en el resto de al-Andalus la mampostería y el ladrillo. Ello justifica la necesidad de un mayor revestimiento de los interiores y la progresión del arte de la yesería, que alcanza en este período su momento culminante de refinamiento y belleza.

Por otra parte, el aislamiento político de estos reinos provocó una reutilización constante de viejos temas, que apenas fueron renovados por influencias externas. Esto trajo consigo un amaneramiento de formas, evidente sobre todo en la variada tipología de arcos, entre los que destacan el mixtilíneo, el

polilobulado y -derivando de la aljama cordobesa- el entrecruzamiento de éstos generando bellos diseños.

Su arquitectura se centra fundamentalmente en la construcción de palacios para las nuevas cortes locales y en la edificación de fortalezas y recrecimiento de cercas, necesarias en el clima de inestabilidad política latente. La arquitectura religiosa, por el contrario, apenas ha dejado nuevos monumentos, siendo sus principales ejemplos la mezquita de Tornerías en Toledo, variante de la de Bab al-Mardum, y los restos del oratorio de al-Mamum -hoy capilla de Belén- de la misma ciudad.

La arquitectura palatina: la Aljafería de Zaragoza

Como gran exponente de la arquitectura palatina taifa debe destacarse la taifa de Zaragoza, gobernada por la dinastía hudí, a la que pertenece Abu Yafar, poeta y geómetra que construyó, en la segunda mitad del siglo XI, el palacio de la Aljafería, para convertirlo en su residencia. Este reino, que se extendía desde los Pirineos de Lleida hasta la frontera con León, fue tributario de Castilla a partir de 1081, siendo conquistado por Alfonso I el Batallador en 1118.

El importante palacio de la Aljafería sirve de eslabón entre al arte califal y el de las dinastías almorávide y almohade, y constituye, con la Alhambra, a pesar de su ajetreada historia, uno de los mejores conjuntos de arquitectura civil. Tras la reconquista

de Zaragoza, pasó a depender del Cister y posteriormente fue palacio de los reyes de Aragón, circunstancia por la que fueron muy numerosas en él las obras de ampliación y remodelación. Ciñéndose a las partes de época taifa, merece destacarse su concepción como palacio de las afueras de la ciudad, como en el caso de Madinat al-Zahra, circunstancia que corrobora la pretensión de los Hudíes de ser los legítimos sucesores del califa cordobés.

Fue edificado sobre los cimientos de una antigua fortaleza, probablemente del siglo IX. Su planta presenta un recinto fortificado con torreones de refuerzo y basamento de sillería, en el que destaca una torre de forma cuadrangular, llamada del Trovador. El resto del conjunto se construyó en ladrillo. En el interior se aprecia una estructura tripartita en torno a un patio central con albercas, compuesta por tres salas paralelas con un pequeño oratorio.

Los espacios interiores estaban ricamente revestidos de yeserías de fina talla y motivos de gran naturalismo, que recubrían los materiales baratos de construcción. Los capiteles responden en su mayor parte a un tipo caracterizado por su gran esbeltez y por su talla minuciosa derivada de los de Madinat al-Zahra.

Particular riqueza tienen el oratorio, restaurado por Íñiguez, en el que se aprecia la complejidad de los entrelazos de arcos mixtilíneos, que anuncian los refinados esquemas de etapas posteriores. Así mismo, la cúpula desaparecida que debía cubrir este

espacio debió ser de plementería calada como las del norte de África en la etapa siguiente.

La arquitectura civil y militar

Dentro de este mismo capítulo de arquitectura civil, son abundantes los restos de baños construidos en este momento en ciudades como Toledo, Mallorca o Granada, siendo estos últimos los que permiten un estudio más pormenorizado.

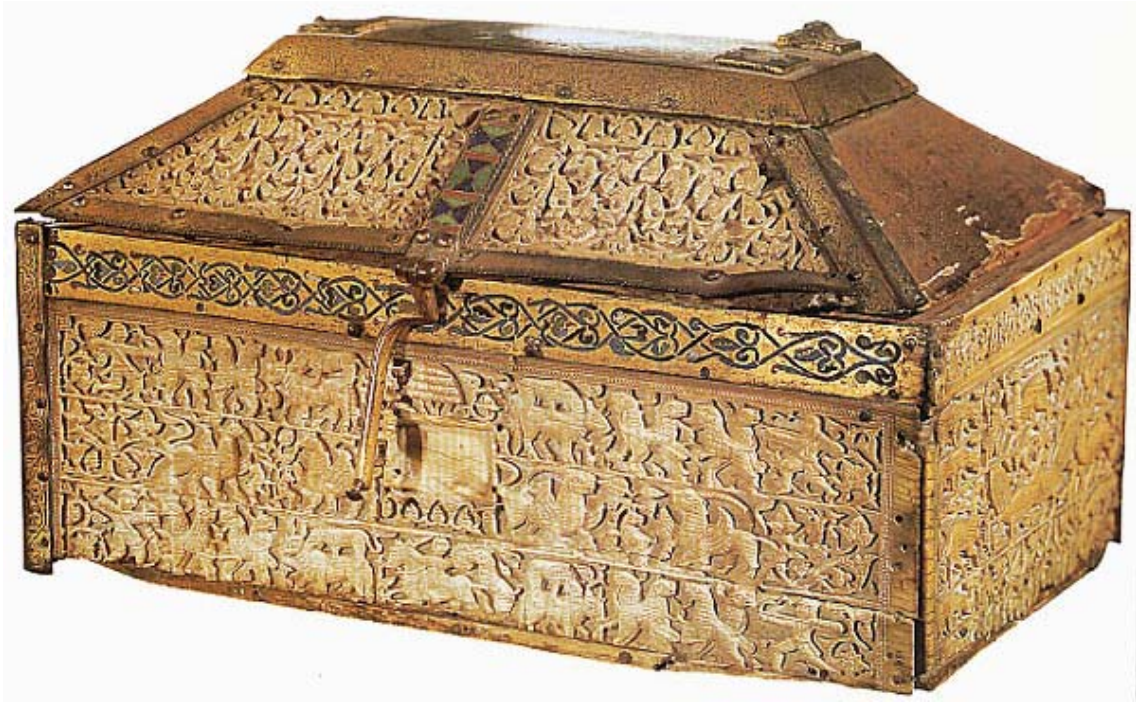
Los baños del Nogal de Granada o *Hammam al-Yawza*, restaurados por Torres Balbás, fueron levantados junto al río Darro y son un perfecto modelo de la persistencia de la organización de las salas de baños romanas en el seno de la sociedad islámica. Constan de un pequeño patio con letrinas y una alberca, desde el que se accede al *apoditerium* y a las cámaras fría, templada -la más grande del conjunto- y caliente. Todas ellas están abovedadas y presentan ricos capiteles, aprovechados en su mayoría de otras edificaciones.

La abundante arquitectura militar taifa es expresiva de la crisis política que se vivía en el siglo XI. Alcazabas como las de Málaga, Almería y Granada Cadima («la Vieja»), situadas en enclaves estratégicos, son sus ejemplos más representativos. Presentan en su mayoría doble recinto amurallado construido en mampostería de piedra dispuesta en cajas y ladrillo y reforzado por torreones cuadrados. Las puertas se sitúan en recodo, siguiendo la tradición califal, y se abren tras corredores de subida de ida y vuelta, que dificultan el acceso.

Las artes santuarias taifas

Por lo que respecta a las artes suntuarias y decorativas de este período, en primer lugar debe reseñarse la continuación de las tradiciones califales del trabajo de marfil y de orfebrería tras el éxodo de los talleres cordobeses después de la caída del califato. Sirvan de ejemplos los marfiles del taller de Cuenca, al que pertenecen las Arquetas de Silos, del año 1026, y de Palencia, del año 1049, ya citada. Junto a ellos destacan piezas de indudable valía como el Esenciero de plata, propiedad del Museo de Teruel y numerosos fragmentos de tejidos procedentes de telares del prestigio como los de Almería, que competían en los mercados del Mediterráneo.

Por otro lado, se han conservado un grupo de esculturas animalísticas, destinadas a pilas y fuentes, entre las que figuran los leones de El Partal de la Alhambra de Granada y de la fuente llamada de los Leones en los Cuartos de la Alhambra, las pilas del Museo de Játiva (Valencia), de variada iconografía figurada, y la pila de los Leones y las Gacelas del Museo de la Alhambra (Granada).



Arqueta de marfil de Santo Domingo de Silos
(Museo Arqueológico de Burgos, España)

**Historia Del Arte
(décima parte)**

El arte islámico bajo las dinastías africanas: los Almorávides y los Almohades

El imperio almohade. Los alminares **El arte almohade en Sevilla**

En 1086, la llegada de los Almorávides procedentes del norte de África, a raíz de la petición de ayuda del rey taifa de Sevilla ante la presión cristiana, trajo consigo la conquista de todo al-Andalus, a excepción de Zaragoza y Valencia a finales del siglo XI, con lo que el Islam peninsular se convirtió en una provincia del imperio magrebí. El poder almorávide se extendía desde al-Andalus hasta Argel y la figura de su líder más significado, Yusuf Ibn Tasufin, marca el período de su apogeo.

Los Almorávides, caracterizados por su celo religioso y su puritanismo, consideraron a los pueblos de al-Andalus como impíos y no implicados en la guerra santa, y desde sus centros urbanos más destacados del norte de África, como Fez, Marraquesh y Argel, promovieron un arte y una arquitectura de gran austeridad y simplicidad en donde predominaron enormes mezquitas, de sólidos pilares, y

abundantes construcciones militares. Sin embargo, a partir de 1106 esta estética de naturaleza funcional y simple se vio influida por el preciosismo y el refinamiento característicos de la tradición andalusí, produciéndose a partir de aquel momento y hasta su conquista por los Almohades a mediados de esa centuria, una proliferación decorativa de gran riqueza.

La arquitectura religiosa almorávide, construida esencialmente en ladrillo, se caracteriza por el aforo monumental de sus salas de oración a expensas de los patios y por la sustitución de la columna por el pilar cuadrado o cruciforme, lo que confiere a los espacios interiores una cierta pesadez de formas. Las tradiciones aglabí y cordobesa condicionaron la orientación perpendicular de las naves al muro de *qibla* y la austeridad decorativa favoreció los interiores enlucidos. El arco por excelencia es el de herradura apuntado, si bien en las zonas más destacadas, como la nave central o la de la *qibla*, aparecen el polilobulado y el de lambrequines, con elementos pinjantes de gran riqueza decorativa.

Los edificios más significativos se localizan en el norte de África, siendo pocos los restos andalusíes. Destaca en primer lugar la mezquita de Argel, construida entre 1082 y 1097, que es prototipo junto con la primera fase de la de Tremecén, de la austeridad funcional de este período. Sin embargo es también en esta aljama donde se aprecia el interés por la riqueza decorativa del segundo momento artístico. Su fachada de mirhab, inspirada en el esquema compositivo de la mezquita de Córdoba, y la espléndida cúpula califal de

plementería calada que la precede, evidencian la dependencia cordobesa de su decoración.

Merece especial atención la mezquita al-Qarawiyyin -de los kairuaníes- de Fez, edificio construido en el siglo IX y anterior, por lo tanto, a la influencia de Córdoba, lo que justifica la disposición extraordinaria de naves paralelas a la *qibla*. Fue reformado en 1137 y cabe destacar la importancia de las cubiertas de mocárabes de su nave central, que suponen la introducción en el occidente islámico de las tradiciones fatimí y selyuquí del mocárabe, elemento que penetra en al-Andalus a partir de este momento y que tiene un gran desarrollo durante el período nazarí.

Los escasos restos de arquitectura palatina, limitados fundamentalmente al palacio de Ibn Yusuf en Marrakesh y al palacio llamado el Castillejo en Monteagudo (Murcia), muestran la existencia, desde principios del siglo XII, de una arquitectura áulica, organizada en torno a grandes patios con albercas y andadores para la contemplación y el disfrute de la vegetación y del agua, con alcobas abiertas en las galerías.

El imperio almohade. Los alminares

A partir de 1121, se desata en el Magreb una lucha encarnizada por el poder, en la que los Almohades, pueblos bereberes también procedentes de las montañas del Atlas, acusan a la dinastía almorávide de ser «corrompidos andalusíes». Su fanatismo -su nombre significa los Unitarios de Alá- les empujó a

la conquista, de modo que, tras la caída de Fez en 1145 y de Marrakesh y Sevilla un año más tarde, dominaron todo el Magreb y al-Andalus. La victoria sobre los reyes cristianos en Alarcos, en 1195, marca su hegemonía, y la derrota que sufrieron en las Navas de Tolosa, en 1212, su final.

Como en el caso anterior, sus monumentales mezquitas se ordenan siguiendo el modelo hipóstilo en forma de «T», destacando una nave central y la transversal de *quibla*, por medio de cúpulas y una cierta acumulación decorativa. Las naves se ordenan perpendiculares al muro de orientación, y los arcos utilizados repiten las fórmulas almorávides ya estudiadas, insistiendo en la diversidad de las formas polilobuladas con elementos pinjantes y pequeñas escotaduras.

Los edificios más destacados son las mezquitas africanas de Taza (1135) y Tinmal (1153), y la mezquita Qutubbiyya de Marrakesh, construida a partir de 1147. Esta última, cuya orientación fue corregida en una segunda fase constructiva, presenta en la nave del eje una cubierta de madera del tipo de par y nudillo, precedente de esta tipología de armaduras que cobrará gran impulso en la arquitectura mudéjar.

Las yeserías que decoran estos edificios tienen una marcada personalidad que las distingue de otros períodos y que consiste en unos motivos decorativos geométricos o vegetales muy sencillos, que aparecen esponjados y separados los unos de los otros, de modo que permiten ver el fondo sobre el que se tallan.

El arte almohade en Sevilla

En al-Andalus, Sevilla se convierte en una segunda gran capital, lo que justifica la construcción de su gran aljama a partir de 1172 bajo la supervisión de Ibn Baso, con 17 naves perpendiculares a la *qibla* y una transversal realzada con cinco cúpulas, a semejanza de la Qutubbiyya. Tras la reconquista cristiana fue transformada en catedral hasta que, a principios del siglo XV, su sala de oración fue derribada para construir en su lugar la catedral gótica, con lo que desapareció un elemento esencial de la arquitectura andalusí. Solamente el patio y el alminar han subsistido.

Merecen un estudio especial los alminares almohades conservados tanto en África como en al-Andalus, que forman un magnífico conjunto de torres esbeltas, cuya estructura presenta un núcleo central envuelto por el cubo de la escalera y la torre externa. Presentan además idéntica decoración, organizada en paneles de red de rombos (*sebka*) y entrelazos vegetales, característicos de este período. Conservan también importantes restos de decoración cerámica, de claro ascendente oriental.

El alminar de la aljama de Sevilla, conocido como la Giralda (1198), y el de la Qutubbiyya de Marrakesh (1196) son muy semejantes, si bien las reformas realizadas en la torre sevillana tras la caída del cuerpo superior a causa de un terremoto acaecido en el siglo XIV y el campanario añadido por Hernán Ruiz han desvirtuado ligeramente la silueta primitiva. Por otra parte, el alminar a medio

construir de la mezquita de Hasán, en Rabat, presenta idénticas características.

Por lo que respecta a la arquitectura civil, son muchas las descripciones de obras africanas desaparecidas, pero es el alcázar de Sevilla el conjunto de mayor entidad. Es difícil separar las estancias correspondientes a este momento dentro del conjunto sevillano, pero es indiscutible la adscripción almohade del patio del Yeso, importante conjunto de alcobas en torno a un patio rectangular presidido por una alberca y con galerías porticadas en los lados menores, que anuncian una tipología que hará fortuna en el conjunto nazarí de la Alhambra. Sus bellos muros calados, elaborados con el tema de la *sebka*, son en realidad grandes telones decorativos, sin función tectónica propiamente dicha, que cuelgan de una estructura adintelada, que anuncia también las soluciones constructivas granadinas.

En esta sociedad esencialmente guerrera, la construcción de fortalezas y cercas como las de Cáceres y Badajoz fue una de las preocupaciones principales. En su arquitectura militar siguen la tradición almorávide, utilizando la argamasa y mampostería con ladrillo como materiales de construcción, acrecentando la importancia de las puertas en recodo, de las que es buen ejemplo la puerta de Rabat, y utilizando la protección de grandes torres albarranas, ya aparecidas en la arquitectura califal, que las había tomado a su vez de la arquitectura militar bizantina.

Son ejemplos destacados la torre de Espantaperros en Badajoz y la famosa Torre del Oro en Sevilla, construida en 1220, que cerraba el Arenal del puerto hispalense y que unía éste con el alcázar por medio de unos muros coracha. Esta torre, autosuficiente en caso de ataque, consta de un núcleo central con cámaras superpuestas donde se aloja la escalera, envuelto por una torre externa que alberga una serie de pisos cubiertos con bóvedas de arista con tramos alternados, cuadrados y triangulares.



La Giralda de Sevilla (España)



Patio de las Doncellas del alcázar de Sevilla (España)

El arte nazarí: la Alhambra de Granada

La diversidad de funciones

La decoración nazarí

Las artes suntuarias

La retirada de los Almohades, tras la derrota de las Navas de Tolosa, dejó a la España islámica en una situación precaria en la que surgieron de nuevo pequeños reinos fragmentados entre los cuales destacó el de Granada, gobernado por la dinastía nazarí, fundada por Muhammad ibn Nasr en 1232. El sultanato granadino inició un proceso expansivo

que le llevó a unificar toda la alta Andalucía y, reconociéndose vasallo del rey castellano, consiguió mantenerse en un equilibrio inestable hasta 1492.

El arte y la cultura promovidos por la corte nazarí constituyen el broche de oro del arte hispanomusulmán, en el que se sintetizan todas las experiencias andalusíes. Sus obras, concentradas en gran parte en torno a la Alhambra, muy especialmente durante el siglo XIV, son exponentes de la mejor tradición artística del Islam medieval.

El conjunto de la «Fortaleza Roja» o *Qalat al-Amra* constituye un compendio del arte nazarí en el que se hacen patentes las notas más definitorias de su tipología arquitectónica, de sus modelos decorativos y, lo que es esencial, de su sentido estético en general.

A mediados del siglo XIII se decide el traslado de la vieja alcazaba Cadima a un nuevo emplazamiento en la cima de la colina Sabika, donde se inicia la construcción de un conjunto arquitectónico en el que se fueron yuxtaponiendo e incluso superponiendo nuevos elementos promovidos por los sultanes sucesivos. En las obras del siglo XIII priman las características militares, por el contrario, en la centuria siguiente la personalidad refinada del arte nazarí aparece ya perfectamente definida; y finalmente, en el siglo XV se produce su decadencia.

Entre los grandes promotores de la Alhambra, destacan, por orden cronológico, Muhammad I (1232-1273), que inicia la construcción, Ismail I (1314-1325), que construye el Mexuar y

reestructura el Generalife junto a la Alhambra, y, sobre todo, Yusuf I (1333-1354) y Muhammad V (1354-1359 y 1362-1391) quienes edificaron las obras más representativas: por un lado la torre de Comares, que alberga el salón del Trono, los baños reales y probablemente el oratorio de El Partal, y, por otro, los conjuntos de los patios de Comares y de los Leones.

La diversidad de funciones

Lo que debe destacarse en el conjunto de la Alhambra es la variedad arquitectónica en los aspectos civil y militar. La arquitectura religiosa, por el contrario, no ofrece grandes ejemplos, teniendo en cuenta que la mezquita mayor, construida a principios del siglo XIV, ha desaparecido y que solamente se han conservado pequeños oratorios de planta rectangular como los del Mexuar y El Partal.

Dentro de la arquitectura militar, la alcazaba, que fue el primer edificio de la Alhambra construido, a partir de 1238, con unos criterios esencialmente defensivos, constituye el mejor ejemplo del período nazarí. Este espacio fortificado se levanta en el extremo occidental de un gran recinto amurallado, edificado con mampostería de piedra y ladrillo, que se extiende de este a oeste en la cima de la colina Sabika, reforzado por numerosas torres cuadradas, transformadas en algunos casos, a lo largo de los siglos XIV y XV, en fastuosas torres-palacio, como sucede en la torre de la Cautiva, obra del reinado de Yusuf I.

La alcazaba propiamente dicha dispone de doble muralla, y el espacio intramuros está protegido por cuatro torres con función estrictamente militar -a excepción del piso alto de la del Homenaje, que presenta habitaciones privadas para el sultán-. En el centro se halla el patio de Armas, al que se accede desde el exterior por el lado norte a través de la puerta de las Armas, construida en el siglo XIV, siguiendo la organización, característica desde el califato, de puerta en recodo, precedida de rampas de ida y vuelta.

En el lado sur, la puerta de la Justicia, construida en 1348, es la entrada principal al recinto amurallado. Responde también al viejo modelo de puerta en recodo con tramos abovedados y está protegida por una torre albarrana.

En lo concerniente a arquitectura civil, la diversidad de tipos arquitectónicos y la contraposición de la austeridad exterior con el refinamiento decorativo de los interiores son los dos conceptos más definitorios de la arquitectura nazarí.

Por un lado, la Alhambra guarda una serie de aposentos reales muy diversos entre los que destacan en primer lugar las viviendas estructuradas en torno a un patio rectangular con jardines y un punto de agua; los palacios de Comares, de los Leones y El Partal son sus mejores ejemplos. Ya sea con albercas de diferente tamaño como las del conjunto de Comares o de El Partal, ya con una organización de canales de agua en disposición de crucero como en el caso del palacio de los Leones, el jardín y el agua se integran

siempre en la arquitectura nazarí, reflejando o duplicando la imagen de las estancias vecinas o completando con el murmullo del agua corriente la estética de los diferentes espacios.

También la vegetación constituye un elemento esencial de la arquitectura, debido a las posibilidades estéticas de su contemplación desde los andadores o quioscos avanzados y a su fragancia, que se integra como un elemento más en el espacio arquitectónico. Se trata de uno de los conjuntos más completos y mejor conservados de la arquitectura áulica islámica medieval, en donde su sentido simbólico y paradisíaco se funde armónicamente con la funcionalidad buscada.

Las estancias se distribuyen alrededor, situando las salas principales en los lados menores del patio y las alcobas en los lados mayores. El conjunto de salones suele organizarse como en el caso del palacio de Comares y de los Leones, alrededor de una gran sala precedida de pórtico, flanqueada de alcobas más pequeñas y, a veces, con un mirador al fondo, abierto al paisaje. Esta disposición es parecida a la que se encuentra en el palacio de El Partal, algo más simplificada y, fuera del recinto de la Alhambra, en el conjunto del Generalife.

Por otra parte, la vivienda real se ubica también en el interior de las torres de la muralla, que en numerosos casos fueron rehechas interiormente -ya se ha mencionado la torre de la Cautiva-, con lo que perdieron su carácter defensivo y se convirtieron en torres-palacio.

La decoración nazari

Mucho se ha escrito sobre la pobreza de los materiales utilizados en esta arquitectura. En efecto, ya desde el período taifa, el uso de la sillería bien labrada y las complejas estructuras derivadas de su utilización se vieron sustituidas por materiales más baratos y por una gran sencillez constructiva. Pero en los interiores de este período, la decoración se caracteriza por la riqueza y diversidad de técnicas de revestimiento que enmascaran en cierto modo las estructuras, dando a la arquitectura una indiscutible calidad de efímera, más centrada en la riqueza efectista de sus aposentos que en la calidad técnica de su estructura.

Esto se aprecia fácilmente en los muros de las galerías de patios o aposentos, en los que se fingen estructuras de muros calados con arcos sobre columnas que, en realidad, son ligeros paramentos de yeso que cuelgan de una arquitectura arquitrabada pero que parecen transmitir peso a unas finas columnas con un tipo de capiteles geometrizados muy característicos, como es el caso de las galerías del patio de Comares o de los Leones.

La pobreza de los materiales constructivos y la búsqueda de un gran refinamiento decorativo justifican el uso de técnicas y recursos muy diversos. En primer lugar, el mármol, tan escaso en los períodos precedentes, se utiliza abundantemente para cubrir los suelos, forrar las tacas (alacenas) de los aposentos o construir los fustes de las columnas.

En segundo lugar, la cerámica vidriada recubre la parte inferior de los muros, los arrimaderos, con bellas composiciones de alicatado, creando así un variado repertorio de lacería que aparece también intercalada en los suelos más humildes a base de losas de barro cocido. Tras el mármol y la cerámica, sigue en importancia el yeso, que cubre las paredes de las salas por encima del nivel de los arrimaderos cerámicos hasta la techumbre, desplegando repertorios de gran riqueza en los que se enlazan y superponen las temáticas vegetal, geométrica y epigráfica, con un sentido decorativo muy abigarrado que se aparta totalmente de la tradición decorativa almohade, mucho más suelta. Por último, destaca la madera, utilizada fundamentalmente en las techumbres, ya sean éstas las armaduras de madera que culminan la tradición de la carpintería de armar lo blanco, del período precedente, ya las bóvedas de mocárabes que, con ejemplos tan significados como las de la sala de las Dos Hermanas del palacio de los Leones, marcan el apogeo del arte del mocárabe, que se había desarrollado en el mundo fatimí y selyuquí y que se introduce en la Península a partir del siglo XII almohade.

La decoración epigráfica es un elemento que debe ser valorado aparte y de modo muy especial. Procede separar en este caso la epigrafía del concepto «decoración», ya que gracias a importantes estudios de especialistas como García Gómez, Oleg Grabar, Fernández Puertas o Rubiera, se ha podido conocer la importancia de las inscripciones en la Alhambra.

En este caso, la epigrafía no está destinada solamente a completar un repertorio decorativo o a fechar una obra asociándola a un mecenas determinado, sino que confiere a los diferentes espacios la función y el contenido simbólico y político deseados. Así, la creación poética se incorpora al hecho constructivo y decorativo, recordando por ejemplo los beneficios del agua y la fruta fresca en las franjas epigráficas que enmarcan las alacenas construidas para guardarlos, o exaltando con versos de Ibn Zamrak la musicalidad del agua que mana de la fuente de los Leones, o dando a la sala de las Dos Hermanas un contenido simbólico de clara exaltación política universalista.

Las artes suntuarias

Los talleres granadinos perpetuaron en al-Andalus la tradición suntuaria de los períodos precedentes, de modo que tanto la cerámica como las telas y el arte de la forja vivieron durante los siglos XIV y XV momentos de gran esplendor.

La loza dorada, de origen abasí, procedente de alfares de Granada y Málaga fundamentalmente, tuvo gran prestigio en los mercados africanos y europeos. Son especialmente representativos los famosos jarrones de la Alhambra, piezas de un metro y medio de altura aproximadamente y finalidad decorativa, pintadas con tonalidades doradas y azul cobalto, que se conservan en la Alhambra y en prestigiosas colecciones de museos del mundo. También fue muy importante la producción de azulejos, en los que se empleó la

misma técnica de loza dorada y sustituyeron en parte la compleja técnica del alicatado para el revestimiento cerámico. Destacan algunos ejemplos de gran formato como el azulejo Fortuny (llamado así porque perteneció al pintor Marià Fortuny) del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

En el trabajo de la forja, destacaron fundamentalmente las armas. Se han conservado algunos ejemplos de gran belleza de espadas de acero, ricamente adornadas en su pomo y en su vaina, como la llamada Espada de Boabdil, conservada en el Museo del Ejército de Madrid, ganada al ejército nazarí en la batalla de Lucena en 1483.

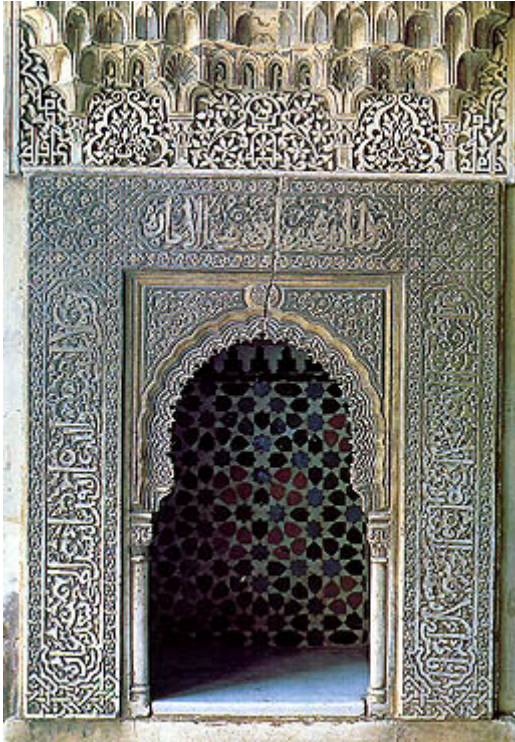
Por lo que respecta a los tejidos, las sederías granadinas, debido a la riqueza de sus tintes y al uso de oro de Chipre para los bordados, cobraron gran fama entre una amplia clientela musulmana y cristiana. No se puede concluir este apartado sin hacer referencia a otras muchas artes nazaríes entre las que figuran los curtidos de piel usados para los cordobanes y guadamecés, y la ebanistería, que se caracterizó por la labor de taracea, consistente en la incrustación de fragmentos de madera de distintos tonos o de hueso, formando diseños en los frentes de arcas y alacenas.



Vista exterior de la Alhambra de Granada (España)



Palacio de Comares en la Alhambra de Granada (España)



Antesala del salón del Trono de Yusuf I en la Alhambra de Granada (España)

El arte mudéjar

Focos mudéjares

Al finalizar el estudio del arte hispanomusulmán, no se puede olvidar el arte mudéjar, que, aunque no es propiamente islámico, tampoco es medieval cristiano.

Tras la reconquista de Toledo en 1085, aparece en los territorios cristianos una personalidad artística difícil de definir, ambigua y controvertida que desde

el momento en que fue estudiada por primera vez por Amador de los Ríos a mediados del siglo XIX no ha cesado de ser redefinida, promovida y abordada hasta nuestros días.

Su nombre deriva de la palabra *mudayyan* («el que se queda»), referida a aquel musulmán que, a medida que progresa hacia el sur la frontera de la España cristiana, permanece en los pueblos y ciudades abandonados por el Islam a manos de los vencedores trabajando para una sociedad que, aunque está presidida por unos criterios religiosos y culturales diferentes, solicita los servicios de constructores, decoradores y artesanos mudéjares, por razones tan variadas como la calidad de su trabajo, el costo inferior de sus técnicas y de su mano de obra, y, sobre todo, la admiración por su belleza estética.

El arte mudéjar significa por tanto y en un primer momento el quehacer artístico de la población musulmana que, una vez reconquistado el territorio, prosigue su trabajo para una clientela no musulmana, ejecutando obras que forman parte de su tradición, como es el caso de la arquitectura civil y militar, pero también otras ajenas a ella, como las iglesias parroquiales o incluso las catedrales. Ello implica lógicamente la fusión de características musulmanas y cristianas, de la que surge no una suma ecléctica de componentes, sino una nueva personalidad artística, que constituye una de las grandes aportaciones hispánicas a la historia del arte universal.

Su arquitectura toma del arte cristiano la planta de sus iglesias, ya sean éstas trazas románicas, en ejemplos de los siglos XII y XIII, o trazas góticas, a partir del siglo XIV. Pero sus palacios difunden en los reinos cristianos la organización de la arquitectura palatina califal, taifa o almohade. Por otra parte, son indudablemente islámicos los materiales constructivos -ladrillo, yeso-, el sentido estético de la decoración, la temática decorativa y numerosas soluciones de techumbres y abovedamientos, que se unen a los cristianos. La personalidad del arte mudéjar surge de esta mezcla que, dependiendo de las zonas y de la cronología a lo largo de la Edad Media, será revitalizada constantemente por novedades islámicas, como las influencias almohade y nazarí en el siglo XIV sevillano, y cristianas, como las planimetrías propias de la arquitectura gótica mediterránea en el mudéjar aragonés de los siglos XIV y XV. Se ha intentado sistematizar de muchas formas el estudio de un arte tan complejo como éste, al que se le ha discutido hasta su propia existencia. Y de estas propuestas ha surgido con más fuerza su propia definición. Para Henri Terrasse existe un mudéjar de «pervivencia», desarrollado sobre todo en las zonas de profundas raíces islámicas, frente a un mudéjar «de importación», implantado de un modo algo artificial en una zona por artistas llegados de otras tierras. Para Elie Lambert, se trata más bien de una división sociológica y económica entre un mudéjar popular, de obras particularmente rurales y escaso presupuesto, y un mudéjar de corte, patrocinado por un cliente refinado. A este último grupo pertenecen obras tan significativas como los

palacios reales de Tordesillas, construidos a partir del año 1340, y de Pedro I en los alcázares de Sevilla, edificados entre 1364 y 1366 por alarifes mudéjares sevillanos y toledanos y también por musulmanes venidos de la Granada nazarí de la época del califa Muhammad V. Y también la obra real de la capilla funeraria de Alfonso X, construida a mediados del siglo XIII dentro del *haram* de la aljama cordobesa, y las dos sinagogas toledanas de Santa María la Blanca y el Tránsito. Todas ellas, dado el rango social de los mecenas que las costearon, permiten desterrar de la valoración del arte mudéjar la idea de arte pobre al servicio de las clases más humildes.

Focos mudéjares

Frente a estas clasificaciones ha tenido especial significación el estudio del arte mudéjar por zonas geográficas, diferenciadas por especificidades locales.

El foco castellano viejo y leonés forma un primer grupo en torno a una importante serie de edificios que, a partir de Sahagún y del siglo XII, extiende un modelo de iglesia de ladrillo y gran riqueza ornamental, como se aprecia en San Tirso de Sahagún o en la Lugareja de Arévalo.

En el mismo momento surge el mudéjar toledano, en torno a obras como el ábside del Cristo de la Luz, adosado a la antigua mezquita de Bab al-Mardum, en el año 1187, o iglesias como las de San Román,

del año 1221, y Santiago del Arrabal, unas décadas posterior.

En Aragón, el mudejarismo se desarrolla con cierto retraso desde finales del siglo XIII. Las catedrales de Teruel y Zaragoza y algunas famosas torres como las de San Martín de Teruel o la de Ateca son sus obras más representativas.

Por último, el foco andaluz, que gira en torno a Córdoba y Sevilla, está representado en las parroquias mandadas construir en la transición del siglo XIII y XIV. Un mudéjar muy tardío se mezcla con el estilo plateresco en palacios sevillanos del siglo XVI como el de Pilatos.

La gestación del arte románico

Hacia la definición de un lenguaje común en el arte europeo

De la transformación del arte del Bajo Imperio romano surge el arte medieval. Todas aquellas causas económicas, sociales, políticas y religiosas que habían generado para el hombre una nueva concepción del mundo que el cristianismo se encargó de fijar, daría lugar también a un arte, el de la Alta Edad Media. Arte que sería distinto en Oriente y en Occidente, según la antigua división del Imperio Romano.

Roma abandonó la cultura helenística dando lugar a un nuevo resurgimiento de las antiguas fórmulas romanas. Oriente, helenizado, mantuvo todavía en

el arte bizantino una cierta concepción del arte clásico.

En Occidente, los pueblos germánicos intervinieron con su cultura ancestral en este momento de transformación. Los visigodos se establecieron en el sudeste de la Galia y en Hispania, los ostrogodos en Italia, suevos, vándalos y alanos en la Galia, hasta su expulsión por los francos. Aportaron al arte occidental su interés por la decoración policroma, su gusto por los elementos zoomórficos, por el geometrismo.

El arte celta, a su vez, contribuirá con parámetros formales muy definidos a la definición del arte medieval europeo, en especial a partir de los siglos VI y VII. Establecidos en Irlanda, Escocia y la parte occidental de Inglaterra, su arte pasará después al continente.

Las raíces celtas y la aportación germánica, que tiene sus orígenes en el arte de los pueblos de las estepas euroasiáticas, tendrán su presencia en el arte medieval occidental. Actuará sobre una base romana en transformación, definida con nuevos parámetros en el tardorromano.

Oriente, definida su unidad a partir de Teodosio y de la división del Imperio Romano, no sufrió, como ocurrió en Occidente, la fragmentación que generó el establecimiento de los pueblos germánicos. En Bizancio, la antigua Constantinopla, se estableció un fuerte poder centralizado que alcanzó su punto culminante de inicio y definición con Justiniano (527-565), que extendió su imperio a parte de Italia

y el norte de África. Su presencia en Ravena y posteriormente en torno a Venecia lo ejemplifican.

Pero en Oriente, al margen del arte bizantino, vinculado a la corte, las antiguas provincias romanas, como Siria y Egipto, y las antiguas ciudades, como Antioquía y Alejandría, harían sentir su peso en el desarrollo del arte de los primeros siglos medievales, influyendo con su presencia en el desarrollo posterior de las formas artísticas, alcanzando en algún caso la gestación del arte románico. Además, paralelamente al arte de la corte, el monacato alcanzó un gran poder en Oriente y su arte se haría sentir de manera clara en el mundo medieval occidental.

No obstante, la diferencia en el arte de Oriente y Occidente dejaría también su influencia en la iconografía. El cesaropapismo que definía la relación iglesia-estado, ejemplificado éste por el emperador, determinaba un arte oficial muy alejado de las fórmulas occidentales pero que a menudo haría sentir su fuerza. Por otro lado, el monofisismo, que ya el Concilio de Éfeso del 431 había condenado, determinó claras variantes en la iconografía religiosa respecto al arte occidental.

Con estos componentes se genera el arte europeo de los siglos VII y VIII.

Hacia la definición de un lenguaje común en el arte europeo

Los visigodos, que ocupan Hispania a partir de su expulsión de la Galia por los francos en el año 507,

formaban el uno por ciento de la población frente a siete millones de hispanorromanos. La unificación de los dos pueblos se inicia a partir del III Concilio de Toledo (589) y culminará con la redacción del *Liber Iudiciorum* del rey Recesvinto en 654. Podremos hablar de una arquitectura visigoda en determinadas zonas de la Península, pero la perduración de formas tardorromanas es clara en otras zonas. Sí, en cambio, que en el siglo VII aparecerá una importante escultura que, con ricos programas iconográficos, alcanzará conjuntos como San Pedro de la Nave (Zamora).

En la península italiana, Roma representará un papel fundamental, sobre todo en la definición de una iconografía que se difundirá hasta alcanzar el arte románico, especialmente en la decoración pictórica de las iglesias de este período. La presencia del bizantinismo ejercerá su influencia en la capital de la cristiandad, junto a la ciudad adriática de Ravena.

En las manifestaciones artísticas de la Italia del norte, en Lombardía, en estos siglos se aprecia una cierta vuelta a la tradición clásica, como se manifiesta en las muestras escultóricas de la iglesia de Cividale, que presagia el arte carolingio.

En la Galia, el arte de la dinastía merovingia intenta, con timidez, una recuperación de modelos clásicos; así, en la arquitectura del baptisterio de San Juan de Poitiers, o bien en la escultura conservada en la cripta de Jonarre, con tres magníficos sarcófagos entre los que destaca el del obispo Angilberto.

Roma, el arte de la Galia y la escultura visigótica, han conducido a la historiografía a hablar de una vuelta a lo clásico, de una cierta *renovatio*, precedente de la carolingia. Un cierto renacimiento que estará mal teorizado en esta época (necesitaremos llegar a Carlomagno) pero que se hará presente también de forma teórica, aunque débilmente, en el hacer de la monarquía visigoda y merovingia y, de manera fundamental, en Roma; ciudad en la que además participa Oriente, Bizancio, en este mismo sentido.

Las islas Británicas desempeñaron un papel determinante en el arte de este período en el continente. La conversión iniciada por San Patricio en 432 con la fundación de diversos monasterios, generó que, en el siglo VI, el camino se recorriera en sentido inverso, cuando en el continente europeo el cristianismo pasa de la ciudad al mundo rural. Esta conversión se hizo en parte por mediación de los monjes irlandeses; así, los monasterios de Luxenil en Borgoña, el 610, el de Saint-Gall el 612, el de Bobbio en el norte de Italia.

El año 635 monjes irlandeses fundaron en la región de Northumbria el monasterio de Lindisfarne. A la vez, Benito Biscop, enviado papal, funda el monasterio de Jarrow en Escocia el 682. La miniatura será, entre el 650 y el 800, el arte más importante de los practicados en Irlanda y Gran Bretaña.

El renacimiento carolingio

El día de Navidad del año 800, Carlomagno fue coronado emperador en Roma por el papa León III. Su territorio se extendía desde el Danubio central hasta la Marca Hispánica y Lombardía, y recibía el homenaje del emperador de Bizancio y del pontífice, según el ritual de los antiguos emperadores romanos. Se iniciaba el llamado «renacimiento carolingio», quizás mejor llamado con el término contemporáneo de *renovatio*, que representó el intento de recuperar lo que se consideraba el momento álgido de la Roma cristiana. Una renovación hacia la antigüedad tardía que se daría tanto en el arte como en la literatura. Una *renovatio*, realizada desde la corte de Aquisgrán y vinculada a la iglesia franca, con la fundación de grandes centros monásticos y la unificación litúrgica que tenía como base la liturgia romana. El ideal de *renovatio*, que se dirige desde la escuela y academia palatinas hacia monasterios y diócesis, los grandes centros de producción artística. Las obras a imitar son las del tardorromano y las bizantinas, no los modelos clásicos. La capilla palatina de Aquisgrán sigue en arquitectura a San Vital de Ravena; los tratados arquitectónicos de Vitruvio se siguen en la Michaelkapelle de Lorsch.

Alcuino, abad de Tours, y Teodulfo, obispo de Orleans, vinculados a la academia palatina, definen, entre otros, la función docente y áulica, y el estilo clásico del arte carolingio.

Técnicas como el mosaico se revalorizan -se pueden admirar notables ejemplos en Aquisgrán y Saint-Germigny-des-Près-; se emplean el bronce y el estuco en la escultura. En arquitectura se genera el

denominado *westwerk* o cuerpo occidental, que aparece en las grandes iglesias -como en las abadías germanas de Corvey y San Miguel de Hildesheim-, motivado posiblemente por necesidades de la liturgia.

Los talleres de miniatura se convierten en los máximos exponentes de la *renovatio*. Aquellas ideas de recuperación de lo clásico junto a la reforma religiosa se manifiestan en las ilustraciones de los códices escritos en letra carolina; pero también hay códices al margen de los religiosos. Las diversas escuelas de miniaturistas se hallan en la corte y en los grandes monasterios (Tours, Corbie, Saint-Denis, Fulda, Metz, Saint-Gall) y catedrales (Reims).

El eje Aquisgrán-Roma: la evolución del mundo carolingio hacia el románico

La península Ibérica en la Europa románica

Puede hablarse en esta época del eje Aquisgrán-Roma. En la ciudad eterna, hay una restauración de las iglesias más importantes (Santa Práxedes, Santa Cecilia in Trastévere, Santa Maria in Dominica).

Esta idea de *renovatio* sería recogida a partir de la segunda mitad del siglo X por la dinastía otónida.

Otón I el Grande fue coronado en Roma en 962; Otón III estrechó las relaciones con Bizancio; Roma se convierte por un breve espacio de tiempo en

capital del Imperio (999-1001), que abarcaba la región del Rin, parte de Italia y Europa central

La arquitectura enlazará el mundo carolingio con el románico. La pintura mural alcanzará gran difusión y en especial la miniatura. Todo ello permite que algunos historiadores hablen de segunda *renovatio*.

A su vez, en el resto de Europa se conformaba la unidad de una serie de territorios que poco después formarían el mapa de la Europa románica.

La península Ibérica en la Europa románica

En la península Ibérica, después de la invasión islámica y el establecimiento en el norte de la Marca Hispánica por Carlomagno, lo que será Cataluña, la reconquista va conformando lo que denominaremos los reinos occidentales. Desde fines del siglo VIII a principios del siglo X, en la zona noroccidental de la Península aparece un estilo unitario ligado al reino asturiano. Con los monarcas Alfonso II, Ramiro I y Alfonso III, esta dinastía, que se sentía heredera de la visigoda, intenta recomponer un pasado glorioso, primero con la capital en Oviedo y después en León. Arte vinculado a la monarquía que busca una continuidad con lo tardorromano y lo visigodo, junto a un programa de inspiración regia coincidente en parte con lo carolingio y con una voluntad de apertura. Santillana, San Miguel de Lillo, Valdediós, son ejemplos de arquitectura y de pintura mural.

A partir de principios del siglo X, en la parte noroccidental de la península Ibérica, la frontera cristiana avanzó hasta el Duero, lo que representó

la repoblación de territorios ocupados a los musulmanes. Repoblación que se realiza en parte con mozárabes y que dará como resultado un arte rico en arquitectura, con parámetros bien definidos; pero en lo que destaca es en la miniatura. El texto más reproducido es sin lugar a dudas los *Comentarios al Apocalipsis* que realizó el Beato de Liébana a fines del siglo VIII. La Europa occidental, después de la fragmentación del imperio carolingio y del inicio de las segundas invasiones de húngaros, normandos y vikingos, comenzó, a partir de mediados del siglo X, una recuperación que alcanzaría su plenitud en el siglo XIII y no se detendría hasta 1340-1350, en que la peste negra y la Guerra de los Cien Años, entre otras causas, determinaron otro punto de inflexión en buena parte de Europa.

La unificación del estilo románico

El siglo del «humanismo románico»

La prioridad de lo didáctico

En el siglo XI se sientan las bases del estilo románico que tendrá su máximo esplendor en el siglo XII. Es en este siglo cuando en Occidente renacen la filosofía, la ciencia, la literatura, la música, el arte; es el siglo XII el que historiadores como Ch. Haskins, F.B. Artz y E. Panofsky definen como una época de renacimiento y que permite a P. Francastel hablar del «humanismo románico».

El siglo del «humanismo románico»

Es en el siglo XII cuando se plantean los grandes temas intelectuales de la Edad Media, el problema de los universales, el realismo y el nominalismo como posturas opuestas, que llevan al hombre medieval a observar el mundo y a intentar una ciencia de la naturaleza.

La prioridad de lo didáctico

Surgen las grandes escuelas de filosofía como Chartres, París con Hugo de San Víctor (1096-1141) o Pedro Abelardo (1079-1142). Es el siglo XII el que posibilitará el período enciclopédico por excelencia de la Edad Media: el siglo XIII, con Alberto Magno, Roger Bacon, Duns Scoto y Tomás de Aquino, y también los grandes enciclopedistas y recopiladores de la cultura occidental. Este período románico tendrá como base la estructura jurídica y socioeconómica del feudalismo que abarca la mayor parte del territorio. Se abren nuevas vías de comunicación, hay un crecimiento demográfico que seguirá hasta mediados del siglo XIV. La Iglesia desempeña en época románica un papel fundamental, papel de unidad potenciado por el papado y la orden benedictina. La unificación litúrgica en base a la liturgia romana, iniciada ya en época carolingia, se extenderá durante el período románico a la mayor parte de Europa. Con ello el arte religioso alcanzará unos altos niveles de unidad, ya que la liturgia define el espacio arquitectónico y los temas iconográficos de la escultura y la pintura.

La difusión del románico desde los monasterios benedictinos

La pervivencia de lo clásico

Roma adquirirá una imagen de punto de referencia para la unidad occidental, a la que contribuye la orden benedictina con sus monasterios más importantes, como Cluny.

Las peregrinaciones posibilitarán el intercambio de ideas y artes y potenciarán aquel arte del territorio por donde pasan; Mont-Saint-Michel, Roma y, de manera especial, Santiago de Compostela (como queda reflejado en la *Guía del Peregrino* realizada hacia el año 1150 y en las *Mirabilia Urbis Romae*). También las frecuentes peregrinaciones a Tierra Santa y las cruzadas establecieron una relación intensa con los pueblos de Oriente.

La pervivencia de lo clásico

Los monasterios son, sin lugar a duda, los grandes centros intelectuales de la Edad Media, y pronto, en el siglo XII, las escuelas catedralicias constituirán la base de las futuras universidades. En este panorama, la presencia de la cultura clásica se manifestaba hasta el momento a partir de recopilaciones y resúmenes más o menos fieles.

Ahora, en época románica, Oriente se convertirá en el transmisor directo de lo clásico; a través de las

traducciones árabes de los textos griegos, Aristóteles y Ptolomeo llegaban completos a Occidente. Así, Bagdad y Córdoba hacían sentir su influencia, como también Bizancio, depositaria de la cultura helénica.

La literatura en época románica alcanza altos niveles de calidad: el cantar épico; la lírica trovadoresca que se genera en las cortes de Provenza, Languedoc, y Cataluña; y el poema caballeresco.

Es este el marco cultural europeo en el que se desarrolla el arte románico de los siglos XI y XII, hasta el triunfo del arte gótico.

Las tres etapas del arte románico

Suele pensarse en la segunda década del siglo XI como el momento en el que se inicia el arte románico, arte que perdurará hasta fines del siglo XII, si bien ya en la segunda mitad de siglo, en lugares como Saint-Denis o bien Chartres puede hablarse de un nuevo estilo.

Es difícil poder hablar de una unidad estilística, si bien hemos establecido un marco definido de civilización para este período, que nos lleva a unas ciertas constantes. En base a ello podremos definir tres etapas sucesivas en el arte románico.

Un primer románico en el que se distinguen dos corrientes fundamentales, una al sur de Europa, que tiene como características el arte de Lombardía, y otra gran corriente al norte, que procede de la evolución de las formas artísticas carolingias. En

este primer momento, y al margen de estas dos grandes corrientes, persisten otras fórmulas basadas en las tradiciones autóctonas.

Un segundo período, el considerado como románico pleno, se sitúa a partir de 1070-1080 y hasta mediados del siglo XII. Y un tercer período a partir aproximadamente de 1150, en que se presentaban diversas líneas de evolución de la plástica, a menudo sin salida posible, hasta que serán finalmente substituidas por el estilo gótico.

Los orígenes del arte gótico

En torno al año 1140, Suger, abad de Saint-Denis, realiza la reforma de su iglesia, en la que se definen las bases del nuevo estilo gótico. De la misma manera, algunas formas artísticas que en esta época se dan en el norte de Italia o bien en la Provenza parecen vislumbrar, quizás sin éxito, el nuevo estilo gótico. También en este período final, la influencia bizantina se manifiesta claramente en lo que la historiografía ha definido como el «estilo 1200», como veremos en la miniatura inglesa, por ejemplo.

En este tercer período será necesario tener presente la reforma monástica del Císter y los planteamientos estéticos de san Bernardo.

En arquitectura, citadas las dos corrientes del llamado primer románico, la que procede de Lombardía definida por J. Puig I Cadafalch, y la del norte, que sigue los modelos otónidas de derivación carolingia, subsisten otras tendencias en Borgoña,

Normandía, en torno a Roma y en el sur de la península italiana.

Se extenderá en el segundo período el tipo de iglesia de peregrinación. Claro modelo arquitectónico, fusión del tipo de basílica y rotonda en la cabecera para adaptarse a la función requerida. Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Saint-Sernin de Toulouse y Santiago de Compostela son algunos de los grandes ejemplos.

Muy pronto, en el siglo XII, se difunde la bóveda de crucería, como en la catedral de Durham en Inglaterra, y se difunde a mediados de siglo. Es en este momento cuando la arquitectura del Císter se manifiesta como variación de diversas escuelas del románico, adaptándose a las nuevas necesidades y a los preceptos de la regla.

Pero no sólo es la arquitectura religiosa la que sigue esta evolución, sino que una variada arquitectura civil, tanto de carácter público como privado, participará de la definición de románico. Tanto el castillo, como el palacio y las casas de las ciudades, o bien los puentes de los caminos definen con sus rasgos la arquitectura románica.

En las artes plásticas románicas, a diferencia del arte antiguo, donde se intenta la imitación de la naturaleza de forma más o menos idealizada, el arte no pretende imitar la realidad, sino que la presencia de la geometrización se hace patente al lado de las formas heredadas de la tardoantigüedad. Estas artes, cuya función viene definida en diversos textos de la época: enseñar y evocar los principios

fundamentales de la vida, prioridad fundamental, que se desarrolla al lado de aquella función que dedica el arte a la mayor gloria de la divinidad. También, y en un sentido menos trascendental, el arte servirá puramente como decoración.

Arte eminentemente religioso; no obstante, la presencia de un arte profano es clara. En él, la fiesta, el juglar, la vida diaria, el caballero, se hace presente en escultura y en pintura. Pero, por las obras conservadas y, atendiendo a las funciones prioritarias del arte, la temática representada tiene sus fuentes literarias en el Antiguo y Nuevo Testamento, el *Apocalipsis*, el Fisiólogo, y se difunde la representación de las vidas de santos con los menologios, antecedentes de la *Leyenda Aurea*.

Se representa la figura de Cristo en Majestad, la *Maiestas Domini*, que reúne la figura del Cristo del Apocalipsis, del Juicio Final, con Cristo Pantocrátor, el Dios creador del principio de los tiempos. Una concepción que, de alguna manera, nos lleva a la definición de principio y fin.

Con la eclosión del gótico, esta concepción variará.

Los inicios del arte medieval

La desintegración del Imperio Romano no sólo supuso una profunda crisis política y económica, sino que tuvo también su reflejo en el mundo del arte. Los pueblos bárbaros invasores carecían de los conocimientos artísticos de la Antigüedad clásica, y ni siquiera poseían la técnica adecuada para aprender de las obras romanas. La pérdida no era

sin embargo irreparable, aunque sí requería de un lento proceso de recuperación.

Fue en el siglo VII cuando se registraron los primeros indicios de renacimiento artístico, especialmente en la Galia, Lombardía y las islas Británicas. Aunque de forma rudimentaria, en esos núcleos se produjo una recuperación de la tradición clásica, y con ella, los primeros intentos de construir a la manera antigua, monumentalmente.

El verdadero paso adelante se produjo en el siglo VIII. El creciente poder de la dinastía franca de Carlos Martel, vencedor sobre los musulmanes en Poitiers (732) alcanzó su cénit con Carlomagno. Éste, a diferencia de sus predecesores no se conformó solamente con aumentar el poder de su imperio; además se interesó por dotar a su gobierno de un ideal, una legitimación histórica y religiosa que traspasara todas las fronteras. Esta legitimación la encontró en el mundo antiguo: Carlomagno se declaró sucesor de los emperadores romanos, y en concreto de Constantino el Grande, y proclamó a su imperio como el imperio de la cristiandad.

Así, movido por una idea de *renovatio*, de renacimiento del antiguo Imperio Romano, Carlomagno impuso la recuperación de las formas clásicas. Este ideal tuvo un reflejo directo sobre la cultura europea, ya que fue acompañado de la voluntad de unificar y centralizar todos los aspectos de la vida de los europeos. Desde la corte carolingia se dictaron todo tipo de normas, desde las referentes a la lengua (imposición del latín), hasta en lo referente a la religión (nueva norma litúrgica

única que sustituiría las diversas liturgias vigentes en Europa).

Todo ello tuvo un claro reflejo en el mundo del arte, en primer lugar al producirse el primer intento de creación de un estilo unificado en Europa -evolución que culminó con el románico-, y en segundo lugar y de forma general por la intervención directa del emperador y su corte en los múltiples aspectos del arte: los palacios fueron edificados al modo imperial romano, las basílicas recuperaron las formas características de la Roma clásica, los manuscritos se ilustraron según los modelos de la pintura clásica, hasta tal punto idénticos a este modelo que resultaba difícil distinguirlos de las auténticas pinturas tardorromanas.

Sin embargo, el arte carolingio no fue solamente un arte de imitación. A las influencias romanas sumó las bizantinas y las de la tradición germánica, dando como fruto un arte con un estilo y un carácter propios. El impulso del ideal carolingio pervivió más allá de la muerte de Carlomagno, e incluso, una vez desmembrada la dinastía carolingia, su herencia fue recogida por la dinastía de los Otones, quienes prolongaron en Germania las enseñanzas y el estilo de Carlomagno.

En la península Ibérica, la invasión musulmana del siglo VIII determinó la particularidad de la historia medieval peninsular, y con ella, del arte. Los nuevos monarcas astures también buscaron su legitimación en el pasado, y la encontraron en el reino visigodo de Toledo. Por otra parte, la presencia musulmana condicionó claramente la evolución del arte hispano.

El primer fruto del encuentro entre ambas culturas fue el arte mozárabe, que se desarrolló en las tierras reconquistadas: un arte de repoblación.

El arte carolingio

En la *Crónica mozárabe*, escrita en el año 754 por un seguidor de Isidoro de Sevilla, se relata la batalla de Poitiers (732), en la que los árabes fueron derrotados por Carlos Martel, miembro de la dinastía carolingia que dirigía un ejército formado por soldados de muy diversas regiones -desde Aquitania a Germania-, a los que el anónimo cronista denominó «europeos».

Por primera vez, el término «europeo» hacía referencia a una comunidad continental. Ésta había tomado conciencia de sí misma ante el reto de un enemigo común: la invasión islámica que había ocupado ya todo el norte de África y la mayor parte de la península Ibérica. Así pues, fue en este período de la historia occidental, en el que nació la llamada Edad Media, cuando surgió la idea de Europa, una idea que la dinastía carolingia intentó dotar de contenido político y cultural.

Auspiciado por el papa, Carlomagno se propuso restaurar el Imperio Romano en Occidente. Así, el emperador convirtió la antigua capital política en una nueva sede espiritual y artística desde la que extender por todo el continente unas referencias culturales parecidas y un sistema institucional idéntico, que establecieran las bases de los parámetros europeos, occidentales y cristianos.

Eginardo (770-840), arquitecto palatino, historiador y orfebre, describió a Carlomagno como un hombre con sed de conocimiento. El emperador se rodeó de los sabios más prestigiosos de la época con el fin de llevar a cabo la reorganización de los estudios y la difusión cultural en su imperio que, considerándose heredero del romano *-renovatio Romani Imperii-*, volvería los ojos hacia la cultura clásica. Su principal maestro fue Alcuino de York (735-804), pero también formaron parte del selecto círculo palatino intelectuales anglosajones, irlandeses, teutones, lombardos y visigodos. Junto a ellos, Carlomagno emprendió una intensa política cultural que tenía como principal objetivo el fomento de las ciencias y las artes. Para ello impulsó la enseñanza sistemática y auspició la creación de escuelas abaciales y catedralicias, aunque su mayor éxito lo obtuvo con la Academia palatina de Aquisgrán. Este ambicioso programa docente propuso: la unificación lingüística, que impuso el latín como lengua de la Iglesia y de la cultura; la reforma y unificación de la escritura -así nació la minúscula carolina, que se difundiría rápidamente y se convertiría en la base de nuestra grafía actual-; la renovación de la música religiosa (uno de cuyos frutos sería el canto gregoriano) y la reforma y corrección de los libros sagrados que, junto a la unificación litúrgica, supuso un hecho de gran relevancia en el campo de la creación artística.

Todo ello contribuyó a la configuración definitiva del arte carolingio, crisol donde se fundieron los últimos destellos de la cultura antigua y cuya herencia se

recreó en una síntesis singular y ejemplar que fraguaría el arte románico.

La arquitectura carolingia

Los monasterios de Saint-Riquier y Corvey

El conjunto palacial de Aquisgrán

La Capilla Palatina

El espacio jerárquico

De la planta central al culto bipolar

Aportaciones de la arquitectura carolingia

La arquitectura carolingia marcó un nuevo punto de partida y constituyó el germen a partir de la cual se desarrolló y tomó forma y carácter la arquitectura medieval. Volviendo su mirada al pasado tardoantiguo (paleocristiano), reinterpretando otro estilo imperial (el bizantino) y acogiendo las aportaciones de las distintas culturas autóctonas presentes en el territorio de Carlomagno, las artes arquitectónicas asimilaron y transformaron tales fuentes de inspiración y elaboraron algo nuevo y verdaderamente original.

El esfuerzo constructivo del imperio fue realmente considerable, acorde a las nuevas necesidades arquitectónicas surgidas del ambicioso programa reformador. De los mil setecientos edificios religiosos erigidos durante la época carolingia, sólo en el reinado de Carlomagno se construyeron dieciséis nuevas catedrales y doscientos treinta y dos monasterios, además de sesenta y cinco

residencias regias. Es decir, una ingente labor constructora que se concentró en dos tipos de edificios: los destinados a funciones políticas, asignados al estado y la corte, y los dirigidos a usos religiosos, fueron los monumentales monasterios carolingios, que fueron también centros culturales.

Los monasterios de Saint-Riquier y Corvey

Carlomagno convirtió el monacato en verdadero instrumento de gobierno. Las reglas monásticas benedictinas no sólo regían los cenobios, concebidos como comunidades autárquicas que poseían todo lo necesario para abastecerse (molinos, hornos, huerto, talleres artesanales, jardines, establos, hospital, escuela, bodega, cocinas, comedor, albergues de peregrinos, letrinas, baños y cementerio), sino que también se implantaron en las catedrales urbanas, cuyos canónigos tenían que vivir en comunidad. El impulso religioso y el crecimiento monástico comportaron profundas transformaciones litúrgicas que acabarían de perfilar las construcciones carolingias dedicadas al culto.

Uno de los monumentos más ambiciosos de esta época -hoy en día desaparecido-, que conocemos bien gracias a grabados, descripciones y excavaciones arqueológicas, es el monasterio de Centula (antiguo nombre de la localidad de Saint-Riquier, Francia) construido entre 790 y 799 por el abad laico Angilberto, estadista y poeta, del que se decía que era amante de Berta, hija de Carlomagno.

El monasterio se erigió bajo la evocación trinitaria y en base a una nueva concepción de la liturgia cuyos primeros tanteos había realizado el obispo san Crodegango. Este último había introducido en su sede de Metz una liturgia estacional que imitaba la de Roma y Jerusalén, a la vez que había establecido el claustro como espacio fundamental de la vida en común. Con tales antecedentes e imbuido de la mística numérica cristiana, el abad Angilberto concibió la abadía de Centula como el conjunto de tres iglesias -consagradas a la Virgen María, san Benito y el Salvador- que, unidas por corredores porticados, configuraban un claustro triangular. Tres eran las torres, que se caracterizaban por estar coronadas por campaniles de tres pisos; tres veces diez sumaban los altares dispuestos en el conjunto; tres baldaquinos cubrían las tres aras principales; trescientos monjes componían la congregación y tres grupos de treinta y tres niños cantores formaban la coral. Una de las aportaciones más importantes de este monasterio fue el desarrollo de la iglesia-porche, denominada *westwerk* (cuerpo occidental) por los alemanes, y cuya evolución desembocó en la típica fachada armónica medieval de dos torres, que constituyó una de las innovaciones arquitectónicas más originales de la época.

Sin embargo, el *westwerk* carolingio mejor conservado se halla en Alemania, en la abadía de Corvey, plácido enclave a orillas del Weser, cerca de Höxter. El *westwerk* de Corvey, construido entre 873 y 885, está compuesto por una gran torre flanqueada por dos torrecillas de escaleras, y

presenta en el piso superior una verdadera iglesia-porche rodeada de tribunas en las que se han descubierto neumas musicales grabados en el muro, claro indicio del emplazamiento de la *scola* de niños cantores.

Así se confirma la disposición y funciones de la torre del Salvador de Centula o de la *turris occidentalis* del monasterio de Gandersheim, en cuyo interior se representaban los dramas de inspiración terenciana y del tema cristiano escritos por la monja Roswitha en las postrimerías del milenio.

El conjunto palacial de Aquisgrán

A pesar de la naturaleza itinerante de su corte, en consonancia con el espíritu nómada de los pueblos germánicos de quienes era heredero, Carlomagno no tardó en sentir la necesidad de edificar en su imperio una capital que viniera a continuar, e incluso a relevar, el prototipo de la antigua Roma o de la lejana Constantinopla. Para ello escogió la villa de Aquisgrán, donde estableció su corte y encargó al arquitecto Eudes de Metz la construcción de su conjunto palacial.

El imponente complejo imperial, construido en tan sólo cinco años (789-804), comprendía al norte el aula palatina (*Königshalle*) -actualmente integrada en el ayuntamiento de la ciudad-, vasta sala rectangular con un amplio ábside al oeste desde donde el emperador presidía los juicios y recibía a los embajadores. Ésta poseía una estructura similar a la de las basílicas romanas, como la de Tréveris

(Alemania), y se caracterizaba por sus dos hileras de ventanas horadadas entre pequeños contrafuertes. Al este del aula palatina se elevaba la llamada *Grannusturm*, torre de diversos pisos que probablemente albergaba el archivo y el tesoro de la corte.

La *Königshalle* se unía a la Capilla Palatina a través de un pórtico en cuyo centro se alzaba una puerta monumental que recuerda a la que se conserva en Lorsch, la *Torhalle*, último vestigio de la gran abadía impulsada por san Crodegango. La *Torhalle* es una pieza maestra de las primeras construcciones carolingias. Su planta inferior se abre en un triple paso bajo arquerías que recuerdan los arcos de triunfo o las puertas monumentales romanas, como la *Porta Nigra* de Tréveris, mientras que su fachada muestra una decoración con motivos clásicos.

La Capilla Palatina

La capilla real, que con adiciones posteriores góticas y del siglo XIX es la actual catedral de Aquisgrán, fue la primera de las obras concluidas en el conjunto palacial carolingio, aunque su consagración, oficiada por el papa León III, se retrasó hasta el año 805. La rapidez con que se construyó alimentó la leyenda que cuenta que el diablo intervino en la obra a cambio de la primera alma que entrara en el templo, pero que una vez terminada, le echaron un lobo -escultura del siglo II que se conserva en el vestíbulo- y Lucifer, enfurecido ante el engaño, salió violentamente, golpeando la puerta de bronce. En el arrebató, el

diablo no sólo resquebrajó la puerta de bronce, sino que se dejó un dedo en el manillón -tal y como se interpreta el trozo de metal que se conserva en la boca del león que decora el picaporte-. Más allá de la leyenda, lo cierto es que esta *Porta Lupis* es, con sus casi cuatro metros de altura (cada batiente, de dos toneladas de peso, fue fundido en una sola pieza), la más grande de las puertas en bronce de la Edad Media occidental.

Generalmente se han citado como posibles modelos de la Capilla Palatina la iglesia de San Vital de Ravena, parecida en cuanto a su concepción de conjunto, o el templo de los santos Sergio y Baco de Constantinopla, construido por Justiniano, cuya similitud más notoria es que también servía como capilla palatina del emperador bizantino. Lo cierto es que Eudes de Metz, responsable directo de la obra, y los artífices llegados de todo el imperio consiguieron retomar creativamente las concepciones de la arquitectura de la Antigüedad y adaptarlas a las necesidades del momento, logrando así el edificio más representativo e innovador del arte carolingio.

El edificio se construyó a partir de módulos simbólicos basados en el número angélico 12, inspirándose en la Jerusalén celestial descrita en el *Apocalipsis de San Juan*. El cuerpo central de la capilla es de planta octogonal -con un perímetro de 144 pies, como la muralla de la ciudad celeste- y está rodeado por una nave de dos pisos, ambos abovedados, que delimitan el espacio interior formando un polígono de 16 lados. Dicho núcleo ochavado está cubierto, a 31 metros de altura, por

una gran cúpula, magnífico testimonio del impulso inicial hacia la altura, del ímpetu ascensional que, junto con el módulo fijo de medidas, configuró la tendencia específica de la arquitectura medieval.

Eudes de Metz ideó un ingenioso sistema para la construcción de la cúpula. Teniendo en cuenta su anchura, la dividió en ocho segmentos sostenidos por los ocho grandes pilares del octógono. La cúpula era contrapesada por las bóvedas de cañón transversales que cubrían los tramos del piso superior y actuaban como verdaderos arbotantes. Del mismo modo, su empuje lateral era transmitido, a través de las pilastras exteriores del tambor, a los muros externos del hexadecágono y, de allí, a los cimientos de 6 metros de profundidad que neutralizaban la fuerza.

En su disposición interna, los grandes arcos de las tribunas, situados sobre las macizas arcadas de la planta inferior y bajo el tambor de la cúpula horadado de ventanas, se dividen en dos hileras de columnas superpuestas, hechas de pórfido, mármol y granito de diversos colores. Estas columnas están coronadas por capiteles corintios reaprovechados, que llegaron a Aquisgrán procedentes de Roma y Ravena, con la autorización previa del papa Adriano I.

El espacio jerárquico

Al oeste del núcleo central de la capilla se eleva un característico cuerpo occidental (*westwerk*), cuya planta baja desempeña funciones de sala de paso

entre el atrio y la capilla. En la planta superior, a la que se accede por dos torrecillas de escaleras, se encuentra el trono del emperador (*cathedra regalis*), desde el que se domina toda la rotonda central de la Capilla Palatina.

Esta disposición arquitectónica ponía de manifiesto la estricta jerarquía espacial: desde el trono imperial, en el piso superior, se divisaban, enfrente, el ábside y los mosaicos de la cúpula, donde figuraban Cristo en majestad rodeado de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis ofreciéndole coronas. La filosofía de la autoridad, materializada en Aquisgrán, recoge la tradición de los antiguos imperios, en los que el emperador gozaba de una posición dominante similar en las basílicas palatinas, y la integra en el cristianismo, que quiere ver en el monarca el *Vicarius Christi*, mediador entre el Cielo y la tierra, aunque más cerca del redentor que de los fieles. Éstos, situados en la planta baja, son solamente la base de esa pirámide del poder.

De la planta central al culto bipolar

La idea de planta centralizada fue recogida por el poeta y teólogo hispano-visigodo Teodulfo (750-821), obispo de Orleans y abad de Fleury, que entre 800-806 edificó un suntuoso oratorio en Saint-Germigny-des-Prés -reconstruido en el siglo XIX-. Éste, a imitación de la capilla imperial de Aquisgrán, estaba construido sobre un plano central y cubierto con cúpulas y bóvedas. Diseñado en planta de cruz griega, el ámbito central sobre el que se elevaba una torre de tres pisos constituía el núcleo de la

construcción y de él partían los cuatro brazos de la cruz que se cerraban con ábsides. El ábside occidental era poligonal; los ábsides septentrional y meridional, semicirculares, y el oriental -en el que se encontraba el altar y en el que todavía se conserva un hermoso mosaico del arca de la alianza-, de herradura, acompañado de dos absidiolos semicirculares, con lo que configuraba una original cabecera tripartita similar a las que se encuentran en San Juan de Müstair, en Suiza, o San Benedetto de Malles en Italia. Las naves estaban cubiertas por cúpulas sobre trompas y el exterior del edificio ofrecía una ingeniosa composición de volúmenes ascendentes, elementos todos ellos que, aunque de pequeñas dimensiones, anunciaban ya las grandes construcciones románicas.

Las iglesias cristianas estaban orientadas hacia el este, es decir, con el ábside encarado a la salida del sol, como representantes que eran del reino de la luz divina. Sin embargo, en Roma, las basílicas presentaban el ábside orientado hacia el oeste y, como consecuencia, se decía la misa mirando hacia el este, y de cara al pueblo. Cuando los textos litúrgicos romanos pasaron a la Europa carolingia - Carlomagno pretendió que la liturgia romana se adoptara en todo su imperio y que fuera el único modelo a seguir-, los clérigos francos se dieron cuenta de que sus indicaciones no correspondían a la disposición espacial de los templos del norte, por lo que decidieron construir otro ábside encarado a occidente con la intención de imitar a Roma lo más fielmente posible. De este modo, los arquitectos carolingios otorgaron al templo una disposición

interna y un aspecto exterior completamente nuevos.

Uno de los ejemplos más representativos de este hecho es la catedral carolingia de Colonia (800-870), cuya planta originaria fue descubierta gracias a las excavaciones realizadas después de la Segunda Guerra Mundial en esta ciudad alemana. Sus cimientos revelan una equilibrada bipolaridad: al ábside oriental, subrayado por un marcado transepto, se opone el ábside occidental de ancho crucero, ambos provistos de criptas. Esta disposición debió inspirar el excepcional dibujo de Saint-Gall (h.820), único plano arquitectónico conservado en Europa antes del siglo XIII (h. 1250, palimpsesto de Reims). El esquema, realizado con minio sobre pergamino, muestra las construcciones necesarias para el culto y la vida cotidiana de un monasterio benedictino, y el templo presenta doble ábside aunque sin doble transepto.

Aportaciones de la arquitectura carolingia

Uno de los edificios que mejor resumen las innovaciones aportadas por la arquitectura carolingia es la abadía alemana de Fulda (791-819), edificada *more romano* y concebida como una réplica nórdica de la basílica de San Pedro. El ábside occidental presenta un único y amplio transepto que mide exactamente igual que el de Roma. Esta obra monumental motivó numerosas críticas por parte de los propios monjes, que en el año 812 pidieron a Carlomagno que se suspendieran las obras por ser dichas construcciones superfluas e inútiles, por

fatigar a los monjes y por dejar exhaustos a los siervos. Posteriormente, los arquitectos germánicos adoptarían la bipolaridad de ábsides y cruceros, pero sin olvidar el majestuoso juego de torres de Centula y su formidable *westwerk*, a los que había renunciado Fulda.

Otro elemento arquitectónico que tuvo una gran repercusión en la Edad Media fue la cripta. Asociada a la difusión del culto, su forma anular primitiva, que se limitaba a rodear la tumba del santo titular del templo, dio paso a un camino procesional con altares adicionales situados en las capillas que estaban dispuestas a lo largo del corredor, lo que originó la cabecera escalonada, como puede observarse en la cripta de Saint-Philibert-de Grandlieu (836), cerca de Nantes. A mediados del siglo IX, Conrado, abad de Saint-Germain de Auxerre, articuló una cripta vestíbulo en forma de pequeña basílica de tres naves cubiertas con bóvedas de cañón sobre arquivoltas y columnas y bordeada por pasillos que conducen a una rotunda axial, nuevo elemento que enriquecía los volúmenes de la cabecera. Similar complejidad presenta la cripta de San Pedro de Flavigny (878), también en Francia, circundada por criptas superiores e inferiores, en dos niveles distintos y, por lo tanto, con un doble circuito litúrgico.

Los diversos elementos que componían esta nueva arquitectura carolingia ya existían en las construcciones antiguas, pero era realmente su combinación lo que suponía una verdadera creación arquitectónica. A la fórmula tradicional de tipo basilical se yuxtaponían varios componentes

novedosos en su articulación: la doble polaridad de los ábsides; la torre que simbolizaba la elevación y canalización de las plegarias hacia el firmamento; el cuerpo occidental fortificado para detener el asedio de las fuerzas malignas; la cripta, que permanecía al mismo nivel de la planta; la girola, que representaría otra innovación importante en la posterior elaboración de los deambulatorios con capillas absidiales medievales, y el transepto o crucero que, a pesar de haber surgido en Roma en la época de Constantino, había desaparecido rápidamente en Occidente hasta ser retomado en la época carolingia.



Interior de la capilla real del conjunto palacial de Aquisgrán



Trono de Carlomagno en la Capilla Palatina de Aquisgrán

La plástica carolingia

[La pintura mural](#)

[La iluminación de códices litúrgicos](#)

[La escuela palatina](#)

[Las miniaturas de Godescalco](#)

[La escuela de Reims](#)

[La escuela de Tours](#)

[La escuela de Metz](#)

La decoración arquitectónica carolingia, que cultivó tanto la pintura como el estuco o el mosaico, ha dejado escasos vestigios. El arte del mosaico

requería una depurada técnica y un alto presupuesto, por lo que su producción, lejos de extenderse, se concentró en núcleos muy determinados. Uno de los mosaicos más destacados del período carolingio es el que se conserva en el ábside oriental del oratorio de Teodulfo en Saint-Germigny-des-Prés (800-818), en el que se observa una representación del arca de la alianza custodiada por cuatro ángeles y la imagen de una mano que surge de entre las nubes (imagen de la divinidad, de origen judío). El tema de la evocación del Paraíso prometido a los hombres no tuvo continuidad por su excesiva sutileza iconográfica. Dicho mosaico se apoya sobre un friso de estuco, técnica heredada de la Antigüedad tardía que alcanzó una exquisita elaboración en el oratorio de Santa Maria in Valle (h. 762, Cividale del Friuli).

La pintura mural

La pintura mural estaba considerada como el medio más eficaz de hacer llegar al pueblo las enseñanzas de la Iglesia; aquéllos que no sabían o no podían leer los códices podrían al menos «leer» las paredes. Dicha misión pedagógica de las imágenes fue defendida en los *Libri Carolini* que, bajo el dictado de Teodulfo, aludían además a su intrínseco valor conmemorativo y su función estética de embellecer el templo de Dios. Este último aspecto era así mismo fundamental, puesto que la existencia invisible de la divinidad se hacía visible en el mundo a través de la belleza, tal como señalaba Juan Escoto Eriugena (h. 810-h. 877), brillante filósofo de la corte de Carlos el Calvo.

Uno de los testimonios más representativos de pintura mural carolingia es la de la colegiata de San Juan de Müstair (h.780-790), en Suiza, donde muros y ábsides muestran más de ochenta y dos escenas del Antiguo Testamento -imágenes de la vida del rey David, quizás en alusión a Carlomagno como sucesor de los soberanos hebreos veterotestamentarios- y del Nuevo Testamento, así como vidas de santos dispuestas en una serie de secuencias narrativas que se convertirían en un paradigma de la pintura románica. Por otra parte, y por primera vez en el arte occidental europeo, en la colegiata de Müstair se dispuso la composición del Juicio Final a la pared del pie de la iglesia. Este emplazamiento sería habitual en siglos posteriores, hasta su culminación artística en la obra de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

Cerca de San Juan de Müstair, a mitad de camino entre Roma y Aquisgrán, se halla el oratorio Italiano de San Benedetto de Malles, que conserva una cabecera con tres nichos decorados. En ellos se hallan retratos y escenas narrativas de gran precisión y detallismo, claros precedentes de los frescos románicos.

Más fragmentarias son las pinturas que embellecen la cripta de Saint-Germain de Auxerre dedicadas a la vida del protomártir san Esteban, de notable realismo y expresividad. Sin embargo, la iglesia de Santa María de Castelseprio presenta una impresionante decoración mural de inspiración clásica, obra de artistas occidentales inspirados en las enseñanzas de alguno de los muchos pintores bizantinos que huyeron de la tendencia iconoclasta

que por aquel entonces afectaba al imperio oriental (726-843). Sus escenas de la vida de Cristo y de la Virgen simbolizan este renacimiento de la pintura occidental que se consolidaría con la miniatura.

La iluminación de códices litúrgicos

La miniatura se convirtió durante la Edad Media en un arte de gran originalidad, que se mantuvo independiente de las tendencias de la pintura monumental de gran formato. La autonomía de la miniatura no residía sólo en su forma externa, sino también en su carácter espiritual. En el mundo cristiano el libro no era solamente un objeto de uso sino que encerraba en sí mismo un valor simbólico como testimonio de la salvación, convirtiéndose en un objeto sagrado.

Carlomagno mostró siempre un gran interés por los manuscritos, pues los consideraba de gran utilidad para la difusión del saber y para llevar a buen término su deseo reformador en el terreno litúrgico. Así se explica la proliferación de códices dedicados al culto (evangelios, evangeliarios, biblias, salterios, sacramentarios) en los que al rigor filológico de los textos sagrados se añadía la suntuosidad de las ilustraciones, con la convicción de que la letra se clarificaba con la imagen. Y es que la pintura exhortaba al espíritu con más fuerza que la escritura.

La escuela palatina

La corte tomó la iniciativa en la realización de los manuscritos. El estilo cortesano se desarrolló en la primera escuela palatina de Aquisgrán. En sus talleres se realizó uno de los trabajos más renombrados de las miniaturas carolingias: el *Evangelionario de Godescalco* (Biblioteca Nacional, París), obra que Carlomagno encargó a dicho monje alemán para regalárselo a su esposa Hildegarda. Realizado aproximadamente entre los años 781 y 783, se trata de un códice imperial escrito con letras de oro y plata sobre pergaminos teñidos de púrpura, escritura áurea que simboliza el esplendor del cielo y de la vida eterna.

Las miniaturas de Godescalco

Destacan las miniaturas a página entera -cada una de ellas con su correspondiente inscripción explicativa- que encabezan el códice: un Cristo entronizado y barbilampiño; los cuatro evangelistas con sus símbolos respectivos, y la «fuente de la vida», tema que podría evocar el bautizo del hijo de Carlomagno, Pipino, por el papa Adriano en Letrán (781). Las figuras de Godescalco están inspiradas en la tradición figurativa greco-bizantina, especialmente en los valores tridimensionales y en el volumen de los cuerpos en el espacio, mientras que la ornamentación mediterránea, a base de palmetas y ramajes, se armoniza libremente con reminiscencias de la escuela irlandesa (entrelazos, rollos y lacerías). Por otra parte, su estilo se ha relacionado con los frescos de Santa Sofía de Benevento (760), cuya sintaxis figurativa de ecos sasánidas llegó a la corte de la mano del lombardo

Paolo Warnefrido (720-799). Cuando Carlomagno se instaló en Aquisgrán en el año 785, los artistas empezaron a cultivar un estilo inspirado en la tradición helenístico-alejandrina cuyos cánones, de un clasicismo puro, eran desconocidos en el norte. Uno de los exponentes más destacados son los *Evangelios de la Coronación* (Tesoro imperial, Kunsthistorisches Museum, Viena), llamados así porque se utilizaban en la ceremonia de unción de los emperadores en Aquisgrán. El emperador pronunciaba el juramento con los dedos sobre la página inicial del *Evangelio de San Juan*, en una ceremonia que pervivió hasta el año 1531. Según la tradición, el códice se halló sobre las rodillas del cadáver de Carlomagno cuando en el año 1000 el rey Otón III (980-1002) abrió su sepulcro -un sarcófago romano decorado con el rapto de Proserpina- para trasladar el cuerpo a una arqueta-relicario cristiana.

Las composiciones, obra maestra del arte ilusionista, se caracterizan por una armonía y sentido del espacio que quizás haya que atribuir a Demetrio, nombre griego latinizado que figura en sus páginas. Los evangelistas, con aspecto de filósofos clásicos, se hallan en plena naturaleza, al aire libre. Del mismo modo aparecen en el *Evangelionario* del Tesoro de la Capilla de Aquisgrán, con la diferencia de que en este último los cuatro están reunidos en una sola página, composición que expresa la idea de unidad en la fuente de inspiración (Dios). El artista, probablemente extranjero, pretendía demostrar a través de dicha concordancia la verdad del mensaje que transmiten

los evangelistas, de la misma manera que las cuatro partes del mundo forman un único conjunto.

En un segundo grupo de códices palatinos desaparecen los fondos campestres, y los evangelistas, vestidos con ricos ropajes, se hallan dispuestos sobre marcos arquitectónicos y cortinajes flanqueados por finas columnas que sostienen un arco en cuyo tímpano aparecen los símbolos del tetramorfo (el buey de san Lucas, el águila de san Juan, el león de san Marcos y el ángel de san Mateo). Es el caso de las miniaturas de la escuela de Ada, llamada así en referencia a la supuesta hermana de Carlomagno que encargó los códices que se conservan en la catedral de Tréveris. A dicha escuela pertenecen el *Codex Aureus* o *Evangelionario de Lorsch* (h. 800, Biblioteca Vaticana, Roma) y el *Evangelionario de Saint-Médard de Soissons* (Biblioteca Nacional, París).

La escuela de Reims

La muerte de Carlomagno supuso el inicio de la desmembración del imperio. Con Luis el Piadoso se produjo una inevitable descentralización de la corte, es decir, el núcleo cortesano se expandió y se estableció en los territorios más alejados. De este modo, las escuelas regionales sustituyeron a las de Aquisgrán y poderosos mecenas crearon nuevos talleres de pintura en los grandes centros provinciales.

El arzobispo de Reims, Ebbon (775-851), hermano del nuevo emperador y su asesor y bibliotecario

personal, reunió en su sede a un grupo de artistas que realizó el conjunto de manuscritos miniados más impresionante de la época carolingia. Parece ser que la compleja personalidad de Ebbon se reflejó en las ilustraciones de su escuela catedralicia, caracterizadas por la vivacidad, la tensión espiritual y el palpitante movimiento de las pequeñas figuras. Así lo muestra el *Salterio de Utrecht* (h. 820, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Utrecht, Países Bajos), que lleva el nombre de la universidad que lo conserva. Fue escrito e ilustrado probablemente en la abadía de Hautvillers, entre los años 820 y 830, y está compuesto por ciento cinco pergaminos con ciento sesenta y cuatro dibujos. Intercalados entre los textos, los esbozos a pluma, con su linealidad caligráfica, constituyen una de las más extraordinarias series iconográficas del arte carolingio. Los dibujos cobran color en el *Evangelario de Ebbon* (823, Biblioteca de Epernay, Hautvillers, Francia), donde las figuras, como sus ropajes, el paisaje o el marco, están envueltas en un movimiento vibrante, en una agitación que parece traducir el éxtasis que les produce la inspiración divina que guía su mano en la escritura de los sagrados relatos. Las imágenes de los artistas de Reims, sin duda conscientes de su originalidad y de la novedad de su estilo, constituyen uno de los ejemplos más impresionantes del expresionismo medieval.

Otra de las obras frecuentemente atribuidas a la escuela de Reims es el *Evangelario de Lotario* o *Sacramentario de Metz* (h. 850, Biblioteca Nacional, París), en el que se encuentra un retrato de Lotario

I. Éste -probablemente el primer retrato a toda página y en color del arte occidental europeo- fue el precursor de la tipología iconográfica que desarrollaría la escuela de Tours y que culminaría en el arte otoniano.

La escuela de Tours

A finales del siglo VIII Alcuino fundó en San Martín de Tours un taller de estudios y ediciones bíblicas donde años después acudirían artistas palatinos. Entre su prolífica producción destacaron la serie de grandes biblias, de las que se conservan cuatro ejemplares: la *Biblia de Alcuino* (834, Bamberg, Alemania), la *Biblia de Moûtier-Grandval* (h. 840, Museo Británico, Londres), la *Biblia de Viviano* o *Primera Biblia de Carlos el Calvo*, (846, Biblioteca Nacional, París) y la *Segunda Biblia de Carlos el Calvo* (Biblioteca Nacional, París).

En la llamada *Primera Biblia de Carlos el Calvo* aparece la representación de un hecho coetáneo -lo que constituía una novedad en el arte medieval-: el abad de Marmoutier, Viviano, rodeado de sus monjes, entrega el códice ilustrado al soberano entronizado bajo la protección de la mano divina. Esta composición se caracteriza por la perspectiva invertida: la figura del emperador, situada más lejos, es superior a las de los monjes que se hallan en primer plano, utilizando un recurso característico de la pintura medieval.

La *Segunda Biblia de Carlos el Calvo* fue encargada por el emperador en ocasión de su matrimonio con

Riquilda (870), por lo que no resulta extraño verle junto a su esposa, vestida de blanco, bajo la presidencia de las cuatro virtudes reales.

La escuela de Metz

La escuela pictórica de Metz, cerca de Tréveris, estuvo vinculada al mecenazgo de Drogon (801-855), hijo natural de Carlomagno y hermanastro de Luis el Piadoso, de quien obtuvo la concesión del obispado de dicha sede (826-855). El activo núcleo artístico que creó en Metz rechazó las influencias procedentes de las islas Británicas, aunque adoptó las hojas de acanto y ramas de viña que constituyen el marco de letras capitales en cuyo interior se hallan pequeñas composiciones figurativas, tal como se observa en el *Sacramentario de Drogon* (h. 842, Biblioteca Nacional, París).

Con Carlos II el Calvo (840-877), auténtico bibliófilo y coleccionista, el arte carolingio vivió su último y más luminoso resplandor, especialmente en la ilustración de códices. Fue en esta época cuando se introdujeron dos tipos de compilaciones para uso laico que tuvieron gran repercusión: el *Libro de Horas* o devocionario privado y el *Salterio*, que agrupa los salmos de David, donde pueden observarse varios retratos directos del emperador. Estas creaciones sintetizan todos los recursos decorativos utilizados por los artistas carolingios.



Evangelario de Godescalco (Biblioteca Nacional de París)



San Marcos y el León, detalle del *Evangelionario de Saint-Médard de Soissons* (Biblioteca Nacional de París)



Página de la *Segunda Biblia de Carlos el Calvo* (Biblioteca Nacional, París)

Las artes suntuarias del renacimiento carolingio

La eboraria La orfebrería

El fulgurante renacimiento carolingio impulsó la profusión de ornamentos como estandarte visible del esplendor imperial. A su vez, este lujo debía tener reflejo en la Iglesia, donde, por otra parte, el

desarrollo de la nueva liturgia, promovida ya en tiempos de Pipino el Breve (751-768), había generado nuevas necesidades para el culto: cálices, cubiertas de manuscritos en marfil, oro y pedrería, tronos de metal precioso, cruces y relicarios, proliferaron en las iglesias y monasterios carolingios. En este contexto tomaron gran importancia los talleres de orfebrería, y los talleres especializados en el trabajo del marfil destinado a la encuadernación de los manuscritos.

La eboraria

La evolución del relieve en marfil guarda una estrecha relación con el estilo de la miniatura, puesto que se trata, principalmente, de placas de encuadernación destinadas a proteger códices ilustrados.

A la escuela palatina pertenece, sin duda, la *Tapa de Oxford* (Bodleian Library, Oxford), que presenta a Cristo triunfante pisando un león, un áspid y un basilisco -tema que ilustra el salmo 91 y que aparece por vez primera en un sarcófago paleocristiano de Sant Feliu (Girona, España)-. Pero si la iconografía reproduce con toda fidelidad los modelos antiguos, la ejecución refleja otras tendencias más planas e inmóviles.

Las dos tapas del *Codex Aureus* de Lorsch (Biblioteca Vaticana, Roma, y Victoria and Albert Museum, Londres) constituyen la obra maestra de la eboraria carolingia. Si su ensamblaje nos recuerda a los dípticos imperiales tardorromanos, la iconografía

y la composición, así como sus complejas y agitadas vestiduras, nos remiten a la célebre cátedra de Maximiano, obispo de Ravena (siglo VI). Cada placa está dividida en cinco secciones, y en ambas tapas la franja superior presenta dos clipeos -círculos con la cruz o el busto de Cristo inscritos, y sostenidos por ángeles (las antiguas victorias aladas)-. La *imago clipeata*, derivada del arte antiguo y, cristianizada en los sarcófagos de los siglos IV y V, determinó la evolución del nimbo de santidad hacia un simple disco de oro. En la tapa posterior, en las tres secciones centrales, se hallan la Virgen y el Niño acompañados de san Juan Bautista y Zacarías, que anuncian la divinidad del Mesías; todos ellos están sometidos al orden arquitectónico que les imponen las columnas y arcos en que se hallan enmarcados. En la parte inferior se representan escenas de la Natividad y en la tapa anterior se puede observar la figura de Cristo flanqueado por dos arcángeles, también delimitados por arcos, así como la visita de los Reyes a Herodes y la Adoración. Tanto los ángeles, inspirados en las *nikés* antiguas, como los Magos, que traducen la tipología de los bárbaros arrodillados ofreciendo el tributo al emperador (como en el díptico Barberini), suponen un claro indicio del proceso de formación de analogías con temas y formas procedentes de la Antigüedad pagana.

La escuela de Metz produjo un gran número de bajorrelieves en marfil, con un estilo menos plástico y monumental que el palatino pero con mayor unidad estética, tal como puede observarse en las tapas del *Sacramentario de Drogon* (Biblioteca

Nacional, París). Por su parte, la expresiva escuela de Reims contó con los trabajos de Liutardo, cuyas tapas de un *Salterio* de Carlos el Calvo (Biblioteca Nacional, París) traducen, en marfil, vivas escenas del *Salterio de Utrecht*. La obra en marfil de Liutardo, en la que destaca el *Libro de Oraciones* (Catedral de Zurich), se caracterizó por romper con el hieratismo de la escuela palatina en favor de una mayor intensidad de movimiento y un acusado contraste de luz y sombra, aun a cambio de que los relieves presenten una distribución mucho más compacta de los personajes.

Por último, cabe destacar al monje Tuotilo, del monasterio de Saint-Gall, autor de las tapas del *Evangelium Longum* (h. 900), en las que representó la leyenda local del santo patrón del convento, y en las que aparece una de las primeras representaciones conocidas de la Asunción de María.

La orfebrería

Si el arte eborario produjo obras que expresaban a la perfección la noción de *renovatio*, la orfebrería, que es el arte mayor por excelencia de la época de las invasiones, se sustrajo más lentamente de las tradiciones «bárbaras» y se caracterizó por sus gruesas filigranas perladas y por la incorporación del esmalte.

El gran culto a las reliquias comportó una notable producción de urnas y relicarios. Sin embargo, la mayoría de estas obras se conocen tan sólo por los dibujos que se conservan de ellas: tal es el caso de

los relicarios comúnmente conocidos como el estuche de Carlomagno o el arco de triunfo de Eginardo. Por otra parte, también se elaboraron estatuas que cumplían la función de relicarios. Estas piezas, por el hecho de ser prácticamente las únicas esculturas exentas producidas en el prerrománico, ejercieron un importante papel en el desarrollo posterior de la escultura románica.

Pero sin lugar dudas, la obra maestra de la joyería carolingia es un altar de plata y oro repujados, con engarces de piedras preciosas y esmaltes: el *Paliotto* de San Ambrosio de Milán (840) encargado por el arzobispo Angilberto II (824-859) y realizado por el orfebre Volvinus, discípulo de Eginardo, platero mayor de Aquisgrán y biógrafo de Carlomagno. La parte posterior muestra escenas de la vida de san Ambrosio, mientras que la parte anterior destaca por sus veinte escenas cristológicas que enmarcan el panel central que preside Cristo triunfante rodeado de gemas que representan el firmamento. El delicado trabajo de las orlas es una filigrana, con esmaltes alveolados de técnica lombarda y piedras engastadas cuya elección estaba determinada por viejas supersticiones que les atribuían propiedades mágicas. Los relieves recuerdan el estilo del *Salterio de Utrecht*, con figuras de gran riqueza psicológica y escenas de enorme movilidad y dramatismo.



Tapa anterior del *Codex Aureus de Lorsch*
(Biblioteca Vaticana)

El arte otoniano

El imperio carolingio fue una entidad política efímera, consecuencia de una voluntad de universalidad de la Iglesia y de la ambición de una dinastía más que de las posibilidades objetivas de una sociedad que estaba inmersa en los inicios de un sistema feudal. Después de la muerte de Carlomagno (814), el territorio imperial comenzó a desmembrarse y, a finales del siglo IX, dicha fragmentación se concretó en un reino occidental (franco) y uno oriental (germánico). En este último, la dinastía sajona de los Otones (919-1024) intentó resucitar la tradición de Aquisgrán y de Roma,

hecho que no podía separarse de la incipiente recuperación europea, basada en un aumento demográfico y en una reactivación de la economía. A mediados del siglo IX, con las invasiones normandas, se produjo una serie de guerras y devastaciones que finalizaron con la victoria de Otón I sobre los húngaros en Lechfeld (955), con la que se restablecieron el orden y la paz.

Entre 950-1050 se abrió un período brillante por lo que respecta a las producciones artísticas, las cuales, creadas bajo la protección de los otónidas y los salios -dinastía que les sucedió en el trono-, condujeron la herencia carolingia hacia los umbrales del románico.

El imperio otoniano tenía las mismas pretensiones de universalidad que ostentó la corte de Carlomagno: Otón I, coronado por el papa Juan XII en Roma (962), se erigió como el emperador cristiano europeo por excelencia. Sin embargo, el llamado arte otoniano no logró atravesar las fronteras del territorio germánico. Las grandes construcciones adquirieron un claro significado político y respondieron a la idea de la *renovatio imperii*: el retorno a la grandeza carolingia y, como consecuencia, a la grandeza imperial antigua.

Tras la muerte de Otón I, el arte otoniano dio un giro significativo en sus influencias. Otón II, casado con la princesa bizantina Teófano, se desmarcó de la tradicional vinculación con Italia y se aproximó a Bizancio.

Sin embargo, el arte otoniano, como el carolingio, no varió nunca en su carácter áulico, es decir, estrechamente vinculado a los emperadores y su corte. Por ello, el desarrollo del arte otónida estuvo ligado a determinados centros culturales, palacios o abadías situados en el corazón geográfico, político y social del Sacro Imperio. Ése fue el caso de Saint-Gall, Tréveris, Colonia, Augsburgo, Ratisbona, Echternach, Tegernsee, Salzburgo o la abadía de Reichenau, en el lago Constanza.

El arte otoniano, frecuentemente considerado como una simple prolongación del arte carolingio, tuvo un papel propio en la evolución artística y cultural en Europa central y fue el primer testimonio del arte románico.

La arquitectura otoniana

La síntesis del edificio religioso

El legado carolingio

La consolidación de un nuevo pensamiento arquitectónico

En arquitectura, el arte otoniano siguió los paradigmas carolingios por motivos políticos, aunque se alejó de ellos debido al surgimiento de nuevas necesidades de carácter litúrgico. La obra más representativa de la arquitectura otoniana se halla en la ciudad alemana de Hildesheim, entre Paderborn y Goslar, ciudades donde los Otones establecieron sus residencias imperiales.

Cuenta la leyenda que Otón I, cabalgando por aquellas tierras, se detuvo a descansar y colgó su bolsa en un rosal. Al despertarse, no pudo arrancarla del arbusto por estar ésta enzarzada en sus ramas, hecho que interpretó como un signo divino. Por este motivo hizo construir allí un templo en cuyo entorno nació la ciudad. El rosal sigue abrazando el ábside de la catedral de Hildesheim, rebrotando de las cenizas en que lo sumió un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial. Cerca de la catedral, en un altozano que bordea el río Innerste, se erige la abadía de San Miguel. A pesar de que está muy restaurada, es un espléndido monumento. Su construcción se inició en el año 1010 bajo la dirección del obispo Bernward (993-1011), uno de los políticos más prestigiosos del imperio, consejero de Teófano y preceptor de Otón III, además de viajero, arquitecto, calígrafo, filósofo y matemático.

La síntesis del edificio religioso

San Miguel de Hildesheim es un edificio de planta basilical con tres naves separadas por hileras de soportes dispuestos en un ritmo alterno de un pilar por cada dos columnas, inspirado en el ritmo dáctilo de la poesía clásica latina. Esta innovación había sido ensayada anteriormente en otro monumento otoniano, San Ciriaco de Gernrode (960-965), en Sajonia, al que se debe también la introducción de un nuevo elemento de origen bizantino: las tribunas en la nave. En la iglesia abacial de Hildesheim, que presenta una disposición bipolar, con doble ábside y doble transepto, dichas tribunas, dispuestas en dos

pisos, aparecen solamente en los brazos de los transeptos.

Sobre los cruceros, siguiendo la disposición que se podía observar en la abadía carolingia de Centula - que Bernward había visitado en 1007- se alzan sendas torres-cimborrio que iluminan las naves.

Por otra parte, Hildesheim muestra una clara diferencia entre la cabecera oriental, tripartita y con el ábside central más desarrollado, y la occidental, que se abre a un *westwerk* elevado sobre una cripta provista de deambulatorio, donde se hallan los altares principales del templo.

Exteriormente, la doble polaridad del edificio se caracteriza por los brazos salientes de los cruceros en cuyos extremos se ajustan torrecillas de escaleras. Esta construcción logra así una magistral integración del elemento occidental y oriental, consiguiendo un conjunto admirablemente equilibrado.

Hay que señalar la extraordinaria exactitud de las proporciones, para cuyo cálculo se aplicaron principios aritméticos muy estrictos, siguiendo el esquema modular carolingio del plano de Saint Gall y basándose en el espacio cuadrado del crucero como unidad de medida. La plasticidad rítmica de su estructura se combina con la alternancia cromática (rojo y blanco) del dovelaje de sus arcos, elemento ornamental utilizado ya por los hispanomusulmanes en Córdoba y que retomó el arte románico.

Este *templum angelicum*, como lo llamara Bernward, respondió a una espiritualización del

espacio concretada en una gran unidad armónica y estableció un modelo de larga pervivencia cuya culminación se puede observar en la abadía de Maria Laach (1130-1230).

El legado carolingio

La arquitectura otoniana, siguiendo las pautas carolingias, se interesó particularmente por el cuerpo occidental, como puede observarse en el *westwerk* de la iglesia de San Pantaleón, que ha quedado inserta en el corazón de Colonia. Aunque fue abierta al culto en el año 980 por el arzobispo Bruno, hermano de Otón el Grande, el cuerpo occidental (*westwerk*) no fue construido hasta el año 1000. A diferencia de los carolingios, el *westwerk* de San Pantaleón no presenta una tribuna cerrada, sino que la galería se abre directamente a la nave a través de amplias arcadas dinamizadas por el juego cromático de las dovelas.

Por otra parte, el recuerdo del glorioso pasado carolingio inspiró algunos proyectos arquitectónicos que rendían homenaje, cuando no lo imitaban, a la Capilla Palatina de Aquisgrán. Por ejemplo, en la iglesia abacial de la Trinidad de Essen -monasterio femenino reconstruido por Matilde, nieta de Otón I-, el *westwerk* reproduce tres paños del octógono de Aquisgrán, es decir, la mitad de la Capilla Palatina, con tribuna señorial incluida, mientras que en su exterior destaca la torre ochavada flanqueada por campaniles poligonales. Este modelo carolingio se puede hallar también en la pequeña iglesia de

Ottmarsheim, en Alsacia, consagrada en el año 1049, fiel traslación del octógono palatino.

Pero en la activa Colonia surgió un nuevo estilo, modelo del románico renano, encabezado por su obra maestra, Santa María del Capitolio, así llamada por erigirse sobre el antiguo capitolio romano. Esta iglesia fue construida hacia 1065 por la abadesa Ida, nieta de Otón II, en el mismo lugar donde Plektrudis, madrastra de Carlos Martel, hizo construir, en el siglo VIII, un convento de mujeres. Su gran originalidad reside en la cabecera trifoliada, es decir, los tres ábsides de igual tamaño que no presentan la habitual disposición alineada, sino que tienen forma de trébol: uno al este, y los otros al norte y al sur dispuestos en un cuadrado central (cruceiro) y recorridos por los deambulatorios que prolongan las naves laterales techadas con bóveda de arista. Las conchas absidales están cubiertas por bóvedas de cañón y toda la cabecera descansa sobre una amplia cripta. Dicha disposición fue muy imitada por la arquitectura medieval posterior, sobre todo su girola concéntrica, que fue utilizada en el gótico.

Junto al palacio carolingio de Paderborn (Alemania) -del que se conservan los seis peldaños que elevaban el trono imperial-, los Otones construyeron el suyo, donde solían celebrar las fiestas de Navidad, Pascua y Pentecostés. Del conjunto se conserva la exquisita capilla de San Bartolomé, que el obispo Meinwerk hizo erigir en 1017 por constructores bizantinos. Se trata de un pequeño edificio de tres naves de la misma altura, con seis esbeltas columnas que soportan bóvedas flotantes o

de casquete rebajado. El otro conjunto palacial otoniano, cerca de Hildesheim, está situado en la villa de Goslar, bajo las montañas del Hartz. El Kaiserpfalz se construyó hacia 1022 y constituye uno de los palacios más antiguos y mejor conservados de la Edad Media. Al sur del amplio salón del trono (*Reichssaal*), una galería conduce directamente a la tribuna superior de la Capilla Palatina de Sankt Ulrich, cuya planta de cruz griega es sobremontada por un soberbio octógono, que rememora la Capilla Palatina de Aquisgrán. Los lados del edificio palacial están centrados por escalinatas-miradores que recuerdan el palacio ramirenses del Naranco, en Asturias.

La consolidación de un nuevo pensamiento arquitectónico

El advenimiento de la nueva dinastía salia (1024) no modificó esencialmente las pautas artísticas vigentes durante el imperio otónido. La gran realización de la arquitectura sálica es la catedral de Spira (1030-1060), que posee la cripta más grande de Alemania, utilizada como panteón real. En su articulación, introduce el principio del pilar compuesto. De las dos medias columnas incrustadas en los pilares cuadrangulares, la de la parte de la nave central sube hasta el nivel de las ventanas superiores, donde recibe los arcos ciegos que las enmarcan, creando un orden colosal que otorgaba una original plasticidad al muro, en contraste con la lisa continuidad de los paramentos otonianos precedentes. En una segunda etapa de construcción (1080-1106) se realizó el abovedado con aristas y

la resolución de la cabecera, enmarcada por dos campanarios y coronada por una torre octogonal de crucero, composición que se reproduce en la parte occidental.

Las arquitecturas otoniana y sálica se caracterizan por la nitidez de los volúmenes, generalmente cúbicos, por la clara ordenación del espacio y por una marcada tendencia a la monumentalidad. Sus construcciones son cuidadas y de equilibradas proporciones. Los coros y las criptas se alargan y contornean con capillas y amplios deambulatorios, a fin de dar una respuesta a las nuevas necesidades litúrgicas. Los elementos del *westwerk* carolingio se disocian y se componen de otra manera, produciendo fachadas con varias torres. También se produce un importante cambio en los alzados interiores que se iluminan con numerosas ventanas, aunque siguen techándose con madera, excepto en espacios reducidos. Los más complejos presentan tres niveles horizontales -como en San Ciriaco de Gernrode-, o arcadas verticales que abrazan dos pisos -como en la catedral de Spira-. Pero quizá el elemento más representativo de la arquitectura germánica de los siglos X y XI es la nueva conformación del muro. Al lienzo mural inarticulado y únicamente susceptible de decoración policroma heredado del arte paleocristiano por los carolingios, los constructores otónidos oponen una pared estructurada, ritmada por medios propiamente arquitectónicos, modelada por pilastras y cavidades, y dividida en altura por franjas o impostas continuas. La creación del capitel tectónico, de forma geométrica adaptada a su función de soporte,

es uno de los elementos de esta nueva concepción arquitectónica que se perpetuará en las grandes catedrales imperiales de Maguncia y Worms.

La plástica otoniana

La escuela de Tréveris

La escuela de Reichenau

El cromatismo colonés y la escuela monástica bávara

El mosaico, que tuvo una escasa repercusión en la época carolingia, se pierde casi por completo en la época otoniana. Sin embargo, la pintura mural continuó practicándose y alcanzó su máximo esplendor en la isla de Reichenau, en el lago de Constanza. Entre las diversas iglesias carolingias que se construyeron en dicha isla, la de San Jorge de Oberzell presenta uno de los mejores conjuntos de frescos. En ella pueden apreciarse grandes paneles con escenas de los milagros de Cristo, cuyas figuras presentan una notoria vivacidad gestual en detrimento de la perspectiva espacial y el modelado plástico. Esta decoración, además de su función narrativa, acentúa los elementos arquitectónicos: en las enjutas de los arcos aparecen medallones con retratos de abades, mientras que imágenes de los profetas ocupan los espacios entre las ventanas. Su fuerza expresiva y la densificación de los relatos, anuncian la experiencia románica, a la que se acerca el último

juicio del pórtico occidental, realizado a fines del XI, y que se halla plenamente afirmada en la vecina iglesia de Niederzell (1120-1130). Una muestra de los intensos contactos entre Reichenau y Lombardía son las excelentes pinturas de San Vincenzo de Galliano (1007), cuyo promotor, el arzobispo de Milán Ariberto da Intimiano, aparece retratado en ellas. Su gran calidad plástica, así como los gestos, expresiones y movimientos de los personajes, recuerdan lo otoniano.

Sin embargo, donde mejor se puede apreciar la evolución pictórica es en los manuscritos miniados que los soberanos encargaron a los *scriptoria* monacales. Teniendo en cuenta el acuerdo establecido entre la corona y la Iglesia y mantenido desde Carlomagno, los emperadores otonianos participaron directamente en la solemne liturgia de sus templos y realizaron numerosos y preciosos códices destinados al culto.

La escuela de Tréveris

La ciudad de Tréveris fue el hogar de uno de los artistas más destacados de la miniatura otoniana; el anónimo maestro que ilustró por encargo del arzobispo Egberto (977-993) las epístolas del papa san Gregorio I Magno (h. 540-604): el *Registrum Gregorii* (h. 984).

Cuenta la leyenda que san Gregorio Magno dictaba sus textos a un escriba que se hallaba detrás de una cortina. El secretario, preso de la curiosidad ante las largas pausas del prelado, practicó un orificio en el

cortinaje a fin de averiguar sus sospechosos silencios. Cuál no sería su sorpresa al descubrir que mientras callaba, san Gregorio recibía en su boca el pico de un palomo: la inspiración del Espíritu Santo que dictaba sus palabras. Esta graciosa escena se reproduce en una de las dos miniaturas conservadas del código extraviado *San Gregorio Magno y su escriba* (Stadtbibliothek, Tréveris). La otra, *El emperador Oton II* (Museo Condé, Chantilly) es una idealizada imagen de Otón II, que había muerto recientemente. El emperador está representado como una figura simbólica cuyo poder es de origen divino, por lo que las insignias imperiales que le revisten son los propios signos de Cristo: la esfera terrestre con cruz inscrita, el largo cetro, la corona tricúspide y un trono cubierto por baldaquino. A sus lados están dispuestas las cuatro provincias del imperio, representadas por las figuras de cuatro doncellas de menor tamaño que el monarca, que llevan en sus manos globos representando los territorios dominados. Este juego de escalas es una exaltación de la perspectiva jerárquica: descuida el ilusionismo espacial y elimina la tercera dimensión, en una tendencia característica de todo el arte otoniano que pretendía sacralizar la imagen imperial. El anónimo artista, al que se atribuye la ilustración de otros manuscritos -*Evangelario* de Bernward, *Sacramentario* de Lorsch, *Codex Egberti*-, manifiesta un buen conocimiento de las formas del pasado clásico y en su obra presenta una calidad de relieve y modelado que le otorgan una riqueza artística incomparable.

La escuela de Reichenau

Cenobio imperial, el monasterio de Reichenau dependía directamente del emperador y su abad disfrutaba del mismo rango político que un arzobispo. No es extraño pues, que en su *scriptorium* se hallara una de las obras más representativas de la miniatura otoniana: los *Evangelios* que el monje Liudhard ofreció a Otón III (h.1000), actualmente conservados en la catedral de Aquisgrán. En ellos destaca la suntuosidad de las imágenes, en especial la del retrato de Otón III en que el emperador aparece inscrito en la mandorla mística propia del Cristo en Majestad, rodeado como Éste por el tetramorfo, sostenido por la personificación de la Tierra y coronado por la mano de Dios. Le acompañan dos reyes y, en un friso inferior, los representantes de la Iglesia y el Estado que le rinden homenaje. Esta obra es sin duda la apoteosis de la glorificación del soberano.

Del mismo monasterio del lago de Constanza es el lujosísimo *Evangelionario* de Otón III conservado en Munich (Bayerische Staatsbibliothek). En dos de sus páginas, con fondos purpúreos y dorados, encontramos nuevos ejemplos del ensalzamiento imperial. En la primera aparece Otón sentado en su trono ante su aula palatina mientras que, desde la otra página, se acercan a rendirle tributo las provincias del imperio. Además del retrato imperial, el libro está profusamente ilustrado con secuencias narrativas del Nuevo Testamento y con imágenes de los evangelistas que, simbólicamente, sostienen los cielos. Dichas composiciones, enmarcadas por arcos floridos, se caracterizan por su dinamismo

expansivo, conseguido a base de curvas y círculos que irradian luz. El expresionismo lineal y la espiritualidad de la escuela de Reichenau contrasta, sin duda, con la sobriedad y el clasicismo del taller de Tréveris.

El cromatismo colonés y la escuela monástica bávara

Los *scriptoria* de Colonia destacan por su arte pictórico de estilo ilusionista e impresionista inspirado en los modelos helenísticos transmitidos a través del arte carolingio y bizantino. Sin embargo, el tratamiento del color y la expresión de sus composiciones son originales de estas miniaturas, cuya muestra más representativa se halla en los *Evangelios de la abadesa Hitda de Meschede* (primer cuarto del siglo XI, Hessische Landesbibliothek, Darmstadt) que presentan un ciclo de escenas del Nuevo Testamento, donde puede apreciarse la vivacidad de los personajes, el tratamiento del color y el dinamismo de la composición.

De la abadía de San Emerán de Ratisbona, a orillas del Danubio, residencia imperial ya con los monarcas carolingios, procede el *Sacramentariode Enrique II* (Bayerische Staatsbibliothek, Munich), cuyo retrato, inspirado en el de Carlos el Calvo, ofrece una policromía clara y luminosa, hermosa síntesis entre el elemento carolingio y el bizantino. Estas composiciones figurativas transmiten un contenido intelectual, teológico y simbólico que alcanza su máxima expresión en el *Evangelionario de*

la abadesa Uta de Niedermünster (1002-1025), cuyo estilo lineal refleja el momento de plena madurez del arte bávaro otoniano.

La representación de la *Misa de San Erhard* (Bayerische Staatsbibliothek, Munich) está colmada de ideas del pseudo Dionisio Aeropagita, que fueron traducidas por Juan Escoto Erígena, mientras que en una ilustración de la *Crucifixión* (Bayerische Staatsbibliothek, Munich) Cristo aparece acompañado de la personificación de *Mors* y *Vita*, una curiosa imagen de la muerte amortajada, provista de una lanza rota en una mano y de una hoz en la otra.



Página del *Registrum Gregorii* (Museo Condé, Chantilly, Francia)

Escultura y orfebrería otonianas

La estatua-relicario

La escultura exenta

El arte bronceo

Los repujados áureos

Las reliquias preciosas

Las insignias del poder

Las cruces rutilantes

La escultura otoniana que descuidó casi por completo la dimensión monumental, encontró su mejor medio de expresión en los pequeños trabajos de orfebrería, marfil y bronce.

La estatua-relicario

Parece ser que existe una vinculación entre el renacimiento del bulto redondo y la veneración de las imágenes sagradas, las cuales adoptaron nuevas formas al relacionarlas con las reliquias. Ya en la época carolingia se crearon imágenes exentas con la finalidad de satisfacer la veneración popular. Dicha veneración se acentúa cuando a las virtudes artísticas de la imagen se le añaden las connotaciones espirituales de la reliquia, una novedad insólita que no guarda relación alguna con lo antiguo o lo bizantino.

Una de las más impresionantes muestras de las estatuas-relicario es la *Majestad de Santa Fe* de Conques, suntuosamente recubierta de oro y

pedrería a fines del siglo X. En 1954 una investigación llevada a cabo por J. Taralon determinó que el alma de madera de la escultura era muy anterior a dicha fecha. La cabeza de la figura, por ejemplo, era una testa pagana del Bajo Imperio. Por otra parte, bajo el revestimiento dorado otoniano había otro, también en oro, de época carolingia, realizado seguramente entre 856 y 882, fechas en las que la estatua fue trasladada furtivamente desde Agen a Conques, en lo que fue uno de los más célebres raptos de reliquias de la Edad Media. Su aspecto responde a la tradición popular de los ídolos vinculada a la magia de las reliquias primitivas.

Otra de las estatuas-relicario representativas de este período es la *Virgen dorada* de la abadía de Essen (h.1000, Colonia), una hermosa imagen de María, que responde a una corriente artística aristocrática que le otorga una apariencia formal más cercana a la realidad, aunque colmada de una gran fuerza expresiva.

La escultura exenta

En contraposición a estas estatuas-relicario existen una serie de Cristos monumentales que aparecen por vez primera, en Europa. Este hecho evidencia la fructífera relación que los Otones mantuvieron con la cultura bizantina, puesto que en ellos prevalece una concepción clásica de los cánones figurativos, aunque interpretada desde el espíritu germánico. La imagen apolínea de Cristo fue sustituida por la de un cuerpo atormentado por la Pasión, lo que podría

considerarse una revalorización de la anatomía en la representación de las figuras.

La más antigua de estas esculturas de gran talla se encuentra en la catedral de Colonia. Allí se puede observar el *Cristo de Gero* (h. 975), talla monumental así llamada por proceder de una donación del arzobispo Gero a su propia sede. Esta escultura, realizada en madera policromada, presenta un tamaño mayor que el natural, y en ella sorprende el abultado vientre de Cristo.

Así pues, pueden observarse dos orientaciones: una que prelude el románico, como la *Majestad de Santa Fe*, y otra que supone el final de un estilo acabado y sin continuación inmediata, como el *Cristo de Gero*, cuyos rasgos impregnados de sufrimiento son precursores de un pensamiento humanista que no renacería hasta el gótico.

El arte broncíneo

Una de las creaciones más gigantescas de la plástica otoniana, tanto desde el punto de vista estético como técnico, la hallamos en las puertas de bronce que encargó el obispo Bernward en 1015 para la iglesia abacial de San Miguel de Hildesheim - actualmente conservadas en la catedral- y que constituyen el primer ciclo alemán de imágenes en relieve. Por primera vez desde la Antigüedad clásica, los artistas occidentales fundieron grandes batientes en una sola pieza. La puerta de Hildesheim, con casi cinco metros de altura, supera ulteriores ensayos realizados en Italia, donde habían

acabado por recurrir a pequeños paneles de bronce fijados sobre la madera, tal y como se observa en las puertas de la iglesia de San Zenón de Verona (Italia).

El ala izquierda presenta nueve escenas del Génesis que abarcan desde la Creación a la muerte de Abel. El ala derecha alinea escenas de la vida de Cristo que permiten una lectura simbólica del pecado y la Redención. Este programa iconográfico es una clara imitación de un ciclo de miniaturas de tradición carolingia (*Génesis* de Viena). Los artistas otonianos supieron transportar los modelos miniados a una materia opaca, aislando las figuras y acentuando el carácter expresivo de los gestos y de las formas, lo que recuerda a la escuela de Reims. Las figuras, tratadas en bulto redondo, desafían el relieve plano y sacan sus cabezas y torsos completamente fuera de la superficie broncea. Esta técnica da un cierto efecto de perspectiva del modelado en contraste con los bajorrelieves de árboles o arquitecturas de fondo.

En 1020 Bernward encargó para la misma abadía de Hildesheim un enorme candelabro destinado a sostener el cirio pascual en las ceremonias de la Resurrección. Sin embargo, movido por el interés por rescatar elementos de la herencia romana, dicho candelabro acabó convirtiéndose en una columna de bronce inspirada en las columnas de mármol de Trajano y Marco Aurelio en Roma. Fundida en una sola pieza de casi cuatro metros de altura, sus figuras, dispuestas a lo largo de una franja helicoidal, constituyen una composición de gran calidad pictórica. Mientras las antiguas

representan los triunfos imperiales, la de San Miguel de Hildesheim, siguiendo la progresión en espiral de las secuencias, muestra el triunfo de Jesucristo en la tierra a través de veintiocho escenas de su vida.

Los repujados áureos

Una de las obras más representativas del arte del metal repujado es el paramento del altar de la catedral suiza de Basilea (h.1019), realizado por encargo de Enrique II el Piadoso. En él, puede apreciarse al rey junto a su esposa, la emperatriz Cunigunda, a los pies de Cristo, que está flanqueado por los arcángeles san Miguel, san Gabriel y san Rafael, y por san Benito, todos ellos enmarcados bajo arcadas, en hornacinas, siguiendo la tradición siríaca. Las láminas de oro fueron admirablemente trabajadas con martillo, sobre moldes, y retocadas con buril para aplicarlas luego a una tabla de cedro. Las impresionantes figuras de medio metro de altura presentan una actitud elegante y sosegada, lo que marca una nueva etapa en la aproximación del arte a la forma humana.

De menor tamaño son las doce placas que constituyen el *antependium* o frontal dorado del altar de Aquisgrán (h.1020), también de oro repujado, que contienen escenas de la Pasión de Cristo en las que se observa tanto la tradición helénica -que representa a un Cristo imberbe- como la siríaca -en la que Cristo lleva barba-. En la misma Capilla Palatina se halla el espléndido ambón de Enrique II (h.1014) -que todavía sirve de púlpito- arqueado en tres segmentos de cilindro. Alrededor

de la *crux gemmata* del segmento central -con engastes de ágatas y cristal entre relieves dorados de los evangelistas- se disponen, en los segmentos laterales, seis relieves de marfil (siglo VI), cuyo contenido profano y en parte erótico hay que interpretar como el triunfo de la Cruz sobre el paganismo.

Las reliquias preciosas

Las reliquias eran consideradas tanto una fuente espiritual que permitía el contacto con el más allá, como la fuerza protectora del templo que las poseía. Cualquier elemento relacionado con Cristo y su Pasión, con la Virgen o con los santos, despertaba la adoración de los creyentes, que tomaron por costumbre dividir los objetos o los cuerpos que eran objeto de devoción, con la finalidad de difundir sus virtudes.

La necesidad de proteger los fragmentos con relicarios otorgó a los tesoros cristianos un carácter particular por los distintos aspectos que adquirirían según su función y por los materiales preciosos utilizados para hacer visible la reliquia o reproducir su forma. Así, el perfil crucífero valió para configurar los relicarios de la Vera Cruz, pero cuando se trataba de un órgano humano las siluetas antropomórficas se realizaban en metal precioso -pies, brazos, cabezas, corazones, omóplatos, costillas o manos-, cuya veneración sería inconcebible en cualquier otra religión. De otro modo no se explicaría el altar portátil consagrado a san Andrés (Tesoro de la catedral, Tréveris), del

taller del arzobispo Egberto de Tréveris, que contiene una sandalia del apóstol cuya forma de pie se reproduce sobre la arqueta. Este recurso también se empleó en el relicario del Santo Clavo (Tesoro de la catedral, Tréveris), que al igual que el altar portátil, fue realizado en oro con incrustaciones de marfil, pedrería y esmaltes engastados. Estas piezas no sólo eran veneradas en sus respectivos altares, sino que eran también paseadas en procesión o empleadas como estandarte protector en las batallas.

Las insignias del poder

La iridiscencia de los metales y de las piedras era interpretada como un signo mágico en las civilizaciones primitivas; en la cristiana adquirió la virtud de símbolo. La materialidad de las apariencias es transfigurada por esta luz que brota de la forma como la emanación de una fuerza sobrenatural.

Reproduciendo la pompa ceremonial de Bizancio, desde el tiempo de la dinastía carolingia, los emperadores germanos eran ungidos en Aquisgrán con esplendorosos atributos. Entre los más representativos, cabe destacar: la corona del Sacro Imperio (Kunsthistorisches Museum, Viena), utilizada desde Otón I, colmada de gemas, con un esmalte del rey Salomón, y una cruz perlada como remate de la joya; la espada imperial o «de San Mauricio» (Kunsthistorisches Museum, Viena), en cuya vaina figuran, en oro repujado, catorce retratos de soberanos otónidas, sálicos o franconios; el manto del César Henrico, recamado

en oro, con sedas multicolores sobre un fondo azul constelado de estrellas y signos del Zodíaco que simbolizan el universo; el trono de Goslar (finales del siglo XI), el cetro y el globo. Todos ellos eran objetos que simbólicamente legitimaban la investidura imperial, que deslumbraban a los súbditos del emperador con su belleza y su brillo, símbolo de la autoridad de origen divino.

Las cruces rutilantes

La metalistería otoniana alcanzó su punto culminante con las cruces procesionales, de gran perfección técnica y estilística, obras maestras de la orfebrería. De estas cruces, representantes de la tradición del arte triunfal de la Iglesia primitiva, destaca la de Lotario (Tesoro de la Catedral, Aquisgrán), así llamada por llevar encastado el sello de Lotario II (855-869) en cristal de roca. Aunque de carácter otoniano, se emplearon también joyas antiguas, como un camafeo romano de Octavio Augusto, trabajado en sardónice indio. Esta cruz, realizada en Colonia hacia el año 1000, era la cruz procesional que los prelados sacaban para recibir al emperador en la Capilla Palatina de Aquisgrán. A veces el reaprovechamiento de piezas antiguas rozó la «herejía», como sucede en la cruz de Heriman, obispo de Colonia, donde la cabeza del Cristo crucificado, en vez de estar fundida en oro como el resto del cuerpo, es una cabeza romana de lapislázuli, retrato de la terrible Livia Drusilla (58 a.C.-29 d.C.), que no dudó en asesinar a sus rivales para nombrar sucesor a su hijo Claudio. Hay que destacar también la cubierta del *Evangelionario* de

Otón III (h.1000, Bayerische Staatsbibliothek, Munich) con una ancha franja de oro con filigranas que contienen perlas y cabujones donde se engastan camafeos clásicos, que enmarca un marfil bizantino del siglo X con la representación de la Dormición de María.



Cristo de Gero de la catedral de Colonia (Alemania)