

Mundo antiguo



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

Introducción.....	7
1. Pinturas rupestres de Lascaux.....	11
2. Venus de Lespugue.....	13
3. Pintura rupestre del Cingle del Mas d'en Josep.....	15
4. Venus de Gavá.....	16
5. Monumento de Stonehenge.....	18
6. Caldera de Gundestrup.....	20
7. Ciervo de Kostromskàia.....	22
8. Dama de Baza.....	23
9. Vasija de los guerreros de Archena.....	25
10. Capilla Blanca de Sesostris I.....	27
11. Pintura de la Tumba de Userhat (T. T. 56).....	29
12. Máscara de oro de Tutankhamon.....	31
13. Vasija predinástica guerzeá.....	33
14. Estela del rey Serpiente.....	35
15. Recinto funerario del faraón Djesert. Necrópolis de Saqqara.....	37
16. Estatuas de Rahotep y Nofrit.....	39
17. Conjunto de las tres pirámides de Guiza.....	41
18. Detalle de la tumba de Kagemmi. Saqqara.....	43
19. Pintura tumba de Pashedu (T. T.3).....	45

20. Pintura de la tumba de Sennefer (T. T. 96).....	46
21. Trono de Tutankhamon.....	48
22. Detalle de la sala hipóstila del templo de Amón en Karnak.....	50
23. Templo de Abu Simbel.....	52
24. Templo de Kom Ombo.....	54
25. Pintura de la tumba romana núm. 3. Necrópolis de Oxirrinco.....	56
26. Tejido copto.....	58
27. Vasija de Gilgamesh.....	60
28. Estela de Naram-Sin.....	61
29. Gudea sentado.....	63
30. Ziggurat de Choga Zanbil.....	64
31. La investidura de Zimri-Lim.....	66
32. León de la Vía de las Procesiones.....	68
33. Diosa de Galera.....	69
34. Batalla del río Ulai.....	70
35. Genio alado del palacio del noroeste de Tell Nimrud.....	72
36. El rey Warpalawas rindiendo homenaje al dios Tarhu.....	74
37. Persépolis.....	76
38. Friso de los arqueros.....	78
39. El salto sobre el toro.....	80
40. Palacio de Cnossos.....	82
41. Tesoro de Atreo.....	84
42. La ciudadela de Micenas y la Puerta de los Leones.....	86

43. Daga damasquinada.....	88
44. El arte de la prehistoria.....	89
44.1.El arte del paleolítico	90
44.2.El arte del neolítico	94
44.3.La edad de los metales	99
44.4.La edad del hierro: los íberos	104
45. Egipto.....	108
45.1.Civilización y sociedad	109
45.2.El concepto de arte	113
45.3.El crepúsculo de una civilización	133
46. Oriente Próximo.....	136
46.1.Sumerios y acadios	137
46.2.Babilonia	145
46.3.Asiria. El arte del poder	148
46.4.Los hititas	152
46.5.Canaán y los fenicios	154
46.6.Los aqueménidas	156
47. El arte del Egeo.....	159
47.1.Arte minoico	160
47.2.Arte micénico	164
Bibliografía.....	169

Introducción

Es muy difícil encontrar una definición que explique las distintas manifestaciones creativas, no sólo artísticas, desarrolladas en la prehistoria y en la protohistoria y por las primeras sociedades históricas de Oriente y Egipto. La variedad cronológica y de situaciones geográficas y culturales lo impide. Pero también falta un concepto de aquello que denominamos arte o creación artística que permita unificar o clasificar una serie de actuaciones humanas que se han plasmado materialmente de una manera muy diferente. En gran medida, esto es el resultado de situaciones sociohistóricas en las que estas actuaciones estaban generalmente privadas de autonomía o de la conciencia de construir un hecho creador diferenciado.

Esta dificultad se mantiene incluso en situaciones más limitadas. Es el caso de la prehistoria, que incluye a las pequeñas sociedades cazadoras-recolectoras, pero también a los primeros grupos humanos sedentarios productores de alimentos y con diferenciaciones sociales. Un problema añadido, y más grave que en otras culturas, es que sólo se conocen parcialmente las manifestaciones artísticas de las sociedades prehistóricas y protohistóricas, ya que se han perdido casi todas aquellas que utilizaban materiales perecederos o las realizadas sin un apoyo material, como la música y la danza o la expresión oral.

En este contexto, la aparición de una intención estética esencialmente vinculada a necesidades puramente ornamentales sólo se puede constatar, durante milenios, en los objetos móviles y de uso práctico, como las herramientas de caza. Las únicas creaciones con entidad son el arte rupestre y ciertos objetos muebles y de piedra o marfil, como estatuillas, significativamente relacionadas con la expresión de creencias funerarias y cultos en procesos y fenómenos naturales.

Las novedades fundamentales, aparecidas entre los milenios VII y VI a. de C., son las primeras formas arquitectónicas y la cerámica. Con la arquitectura, relacionada con la sedentarización y la evolución de las comunidades agrícolas, aparecen las primeras estructuras monumentales y los programas ornamentales, con todo lo que supone con relación a la coordinación del trabajo colectivo, a gran escala y progresivamente especializado. Por otra parte, la cerámica presenta ciertas novedades con respecto al arte mueble del paleolítico: a pesar de la intención funcional, su plasticidad permite desarrollar formas variadas y aplicar novedades decorativas sin las restricciones anteriores.

En esta nueva situación socioeconómica se producirá la aparición de los primeros especialistas técnicos, paso previo para la definición de un artesanado artístico y de la figura posterior del artista.

La historia de las manifestaciones artísticas de las sociedades de Oriente Próximo y de la cuenca mediterránea no se puede integrar en una evolución lineal, y menos aún progresiva, ya que el marco temporal, la geografía y los niveles socioculturales son muy variados. Sin embargo, se pueden destacar algunos aspectos importantes: en primer lugar, la relación que existe entre la formación de las primeras sociedades complejas y la aparición de unos poderes políticos estatales durante los milenios V y IV antes de Cristo, por un lado, y el desarrollo de la arquitectura monumental, el urbanismo –incluyendo aquí sus aspectos más prácticos–, la estatuaria y las artes menores, por otra.

Algunas de estas manifestaciones se relacionan especialmente con la expresión religiosa, y muy pronto, a finales del III milenio antes de Cristo, con la consolidación de un poder político que culminó en la formación de grandes estados territoriales y en las sucesivas reorganizaciones políticas que integran las monarquías, ciudades-estado y elementos nómadas hasta el I milenio antes de Cristo. Este poder pasó de girar en torno al templo y a las divinidades a centrarse en el palacio, fundamento de la vida política, social y económica de las comunidades orientales.

El contexto sociopolítico explica la creación de unos cánones formales de gran perduración, y en apariencia inmutables, en la arquitectura y en las artes figurativas. El caso de Egipto es el mejor ejemplo de ello. Este rasgo ha sido destacado por algunas valoraciones peyorativas del arte de las sociedades orientales, especialmente con relación al mundo griego. Insistir en la vinculación con los poderes políticos y la religión y en la investigación de formas de expresión estables conlleva el peligro de considerar estas manifestaciones artísticas y las sociedades que las sustentaron como un mundo estático, y, de una manera más general, negar sus especificidades frente a un mundo occidental fundamentado en los cánones griegos.

Paralelamente, no se puede olvidar la existencia y la amplitud de intercambios culturales, vinculados a la economía y a la expansión imperial de muchos estados, que condicionaron la evolución de muchas poblaciones situadas en la periferia de Mesopotamia y de Egipto, desde Oriente Medio hasta el Mediterráneo occidental. Este proceso culminó en la primera mitad del I milenio a. de C. con la expansión comercial y colonial de fenicios y griegos.

Bajo el nombre de mundo antiguo se han reunido las distintas manifestaciones artísticas desarrolladas en la prehistoria y por los primeros imperios agrarios de Egipto y Mesopotamia. El alcance cronológico y la variedad cultural del periodo se traducen en una gran multiplicidad de manifestaciones, de técnicas y de significados y funciones.

Dos son, sin embargo, los temas que pueden protagonizar el legado artístico de este momento. Por una parte, lo que hace referencia a lo que es el arte. ¿Cuándo y por qué aparece una intención estética? ¿Con qué criterios se puede clasificar un objeto, una construcción o una imagen como artísticos? ¿Qué

tienen en común las manifestaciones que definimos con la calidad de artísticas? ¿Qué relación existe entre las diferentes expresiones culturales (literatura, filosofía, religión, danza, música...)? ¿Y entre las estructuras de poder y las formas artísticas? Y todo ello sin entrar en los temas de la valoración artística y del gusto o la percepción de los valores estéticos.

El otro tema es el de los orígenes. Por medio de las diferentes etapas se puede ver cómo aparecen las primeras formas arquitectónicas, las primeras realizaciones escultóricas y pictóricas, las primeras muestras de cerámica, los primeros programas ornamentales y monumentales, los primeros diseños urbanísticos, los primeros artistas, los primeros cánones formales, etc.

Pinturas parietales, Venus, objetos de piedra, de cobre, de bronce o hierro, recipientes de cerámica con múltiples formas decorativas, estelas funerarias, palacios, templos y tumbas, recintos amurallados, pinturas al temple y al fresco, esculturas y bajorrelieves... se ofrecen a nuestra contemplación y, aprendiendo a mirarlos, nos desvelan unos mundos llenos de sensibilidad.

1. Pinturas rupestres de Lascaux



Magdaleniense antiguo

Longitud de los grandes toros, 5,5 m; altura, 2 m

Pintura de óxidos minerales sobre la roca

Arte paleolítico

La cueva de Lascaux (Montignac, Francia), descubierta por azar en 1940, presenta uno de los conjuntos de pinturas rupestres más importantes del arte paleolítico. La cueva tiene una planta parecida a una Y. En la bifurcación está la Sala de los Toros, un espacio amplio donde se sitúan las pinturas de la imagen. De esta sala parte el divertículo axial, que de hecho es la prolongación de la galería de entrada, y el divertículo derecho, que comunica con otros ámbitos más escondidos. A lo largo de todos estos espacios se distribuyen más de mil representaciones entre pinturas y grabados.

El estudio del sedimento arqueológico de la cueva ha permitido datar la ocupación hacia el 15000 antes de Cristo; hasta el descubrimiento reciente de las cuevas de Chauvet y Cosquer, se creía que Lascaux era el santuario rupestre en cueva profunda más antiguo.

La pintura utilizada se fabricaba con productos minerales: óxido de manganeso para el color negro y óxidos de hierro para los rojos, marrones y amarillos. Los pigmentos se diluían en agua rica en carbonato cálcico, hecho que

ha contribuido a fijarlos. Las figuras se dibujaban empezando por la silueta exterior y posteriormente se trazaban los detalles interiores o se coloreaban determinadas áreas. Las representaciones son monocromas o bicromas.

La temática es básicamente animalística y se centra en los animales que eran objeto de caza, como los toros, los caballos, los bisontes y los ciervos, aunque también hay felinos y alguna representación humana. Son numerosos también los signos de carácter simbólico.

Lascaux es un ejemplo destacable del esfuerzo de los artistas del paleolítico para reproducir la tercera dimensión. El recurso más utilizado es la llamada perspectiva semitorcida. Ésta consiste en representar el cuerpo y la cabeza de perfil, y los cuernos y patas de tres cuartos, como se puede observar en el toro y en los ciervos de la imagen. Otro recurso frecuente es el aprovechamiento de las formas de la roca. La medida de las figuras parece responder a una jerarquización toro-caballo-ciervo. Dentro de la clasificación estilística de Leroi-Gourhan, las figuras de Lascaux corresponden mayoritariamente al estilo III, caracterizado por los lomos sinuosos, el aspecto inflado de los cuerpos y la menudencia de las cabezas y las extremidades, y la disposición separada de las patas, que expresa movimiento.

2. Venus de Lespugue



Paleolítico superior

14,7 cm de altura

Escultura

Marfil de mamut

Musée de l'Homme, París

Arte paleolítico

Esta estatuilla, hallada en el Pirineo francés, pertenece al grupo de las llamadas Venus paleolíticas. Es una figura femenina con unos grandes pechos caídos, un abdomen pronunciado y unas nalgas prominentes. El resto de los rasgos físicos, en cambio, se representa de una manera mucho más simple. La cabeza no tiene rasgos faciales y sólo presenta unas estrías verticales que quizás indican una cabellera muy esquemática. Los brazos están replegados sobre el cuerpo y los gruesos muslos continúan con unas piernas más delgadas, sin pies. La superficie del marfil cortado es muy pulida, como por efecto de una manipulación continuada.

La exageración de los volúmenes del cuerpo, hasta la deformidad, y la falta de naturalismo en la cabeza y las extremidades no impide que esta estatuilla sea una de las más relevantes del arte paleolítico desde el punto de vista estético.

La figura humana se reduce a un conjunto de volúmenes ovoides y curvilíneos que se equilibran entre ellos. No se ha querido reproducir fielmente un cuerpo de mujer, sino representar de una manera sintética el poder generador femenino mediante la exageración de los rasgos sexuales.

3. Pintura rupestre del Cingle del Mas d'en Josep



(barranco de la Valltorta, País Valenciano)

12 cm de altura

Pintura de óxidos minerales sobre la roca

Arte levantino

El barranco de Valltorta es uno de los lugares más ricos del arte rupestre levantino. A lo largo de siete kilómetros hay diecisiete cobijos con pinturas. Estas manifestaciones pictóricas son obra de pueblos cazadores-recolectores que continúan con su manera de vida durante siglos, mientras que en otras áreas se extiende la forma de vida agrícola. La datación del arte levantino continúa siendo objeto de propuestas muy variadas, que van desde el epipaleolítico hasta la edad del bronce.

Las pinturas del Cingle del Mas d'en Josep (Tírig) comprenden varias escenas de caza. La imagen corresponde al detalle de un cazador que efectúa un salto. En el conjunto, esta imagen se sitúa sobre la figura de un jabalí herido por varias flechas. La figura es monocroma, de color rojo oscuro, realizada mediante el dibujo de la silueta y el rellenado del interior.

La figura es estilizada, pero con algunos rasgos naturalistas. El torso presenta forma triangular, con la cintura estrecha y los hombros anchos. Las piernas son gruesas, los brazos delgados y las manos casi no están diferenciadas. Lleva algún tipo de ornamento en la cabeza, de la que cuelgan unas cintas detrás de la espalda. Presenta también unos adornos en las rodillas. Porta un arco en una mano y varias flechas en la otra. Con el salto captado en pleno vuelo, parece que se da prisa en perseguir al jabalí que ha herido.

4. Venus de Gavá



Neolítico medio

11 cm de ancho y 16 cm de altura (la parte conservada)

Museo de Gavá

Escultura en cerámica

Arte neolítico

Esta figurita de cerámica encontrada en 1994 en las excavaciones de las minas prehistóricas de Gavá, en un contexto cronológico del neolítico medio, se conoce con el nombre de Venus de Gavá. El lugar del hallazgo es el complejo minero subterráneo en galería más antiguo de Europa, y el objeto de la explotación es la variscita, una piedra de color verde muy apreciada durante la prehistoria para fabricar joyas. La Venus, desgraciadamente incompleta, ha sido reconstruida a partir de fragmentos que han permitido restituir una parte de la cara, el torso, el brazo izquierdo, una parte del brazo derecho y una parte del abdomen. Se ha modelado en arcilla y los diferentes rasgos se han elaborado mediante el relieve, el esgrafiado y la incrustación de pasta blanca. La superficie es pulida, de tonos oscuros. Los ojos, formados por una pastilla de arcilla rodeada de rayos, tienen forma de soles, y recuerdan a los ídolos oculados del calcolítico del sur de la Península. La nariz, los brazos y los pechos

también se han modelado en relieve. Mediante la técnica del esgrafiado se ha representado un collar y dos pulseras. La barriga es abultada, como la de una mujer embarazada.

5. Monumento de Stonehenge



Edad del bronce

Diámetro del círculo de Sarsen: 30 m

Arquitectura

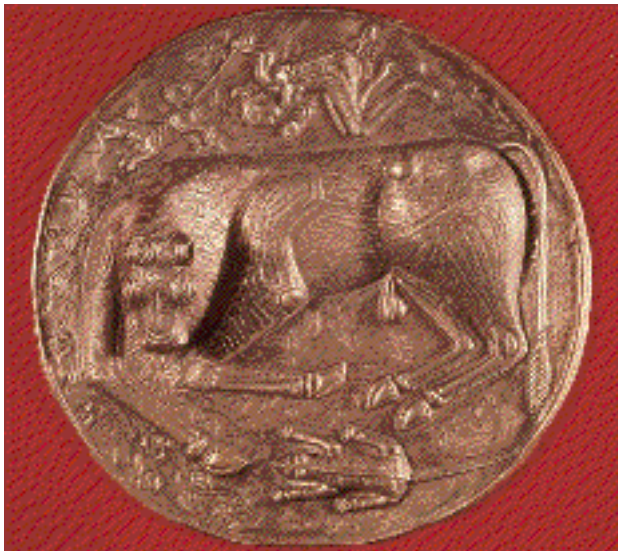
Arte de la edad del bronce

Si bien el origen del monumento de Stonehenge se remonta al neolítico, durante más de mil años se amplió y modificó. Adquirió el aspecto definitivo a mediados del segundo milenio a. de C., durante la edad del bronce. Actualmente se encuentra en ruinas, pero las investigaciones llevadas a cabo permiten saber cómo era antes de ser abandonado. El monumento estaba rodeado de un foso circular, con el terraplén correspondiente, de unos 116 m de diámetro. El foso se interrumpía en la entrada del recinto, hacia el nordeste, donde se iniciaba la llamada Avenida, un pasadizo ceremonial delimitado por un foso a cada lado. Con respecto al monumento concreto, su círculo exterior estaba formado por treinta piedras levantadas, de unas 25 toneladas cada una, que soportaban un anillo corrido de dinteles, de unas siete toneladas. Éste era el Círculo de Sarsen, llamado así por el tipo de piedra utilizado.

Dentro se encontraba el Círculo de Piedras Azules, que debieron de ser sesenta, bastante más pequeñas que las de Sarsen. Más al interior, y colocados en forma de herradura abierta hacia el nordeste, estaban los cinco trilitos de Sarsen, formado cada uno por dos pilares de 45 toneladas y un dintel monolítico. Finalmente, más hacia el interior, había otra herradura de Piedras Azules. Probablemente, en el centro se levantaba la denominada Piedra de Altar, hoy en

ruinas. Además de las estructuras descritas, otras piedras situadas dentro del recinto del foso y en la Avenida servían de puntos astronómicos de referencia para conocer el paso de las estaciones.

6. Caldera de Gundestrup



Diámetro 68 cm por 42 cm de altura

Plata repujada

Nationalmuseet, Copenhagen

Arte celta

La caldera está formada por trece placas de plata. La decoración recubre la pared externa, la interna y el fondo. En el interior se desarrollan escenas como un desfile de jinetes y niños al sonido de las trompetas "carnyx", una representación del dios-ciervo celta Cernunnos –caracterizado por su cornamenta y los ciervos de sus manos–, y una escena de caza de toros en la que se repite tres veces el mismo conjunto de personajes: un cazador, ayudado por dos perros, que clava la espada en el cuello de la bestia. La continuación de esta escena está en la placa circular del fondo interno de la caldera, que es la imagen que nos ocupa. En esta escena un toro yace muerto en el suelo, con un perro a cada lado. El cazador, con la espada en la mano, contempla al animal recién abatido. La figura del toro ha perdido los cuernos, que probablemente estaban hechos con piezas aparte. Los rasgos anatómicos del bóvido se han modelado con detalle y resaltan su musculatura, sus extremidades y sus genitales. El pelaje está cincelado esmeradamente, con trazos cortos el pelo corto y con trazos en forma de pluma los más largos. El cazador parece que viste una cota de malla que le cubre el torso, los brazos y los muslos; la cabeza parece cubierta de cuero. La escena, en el fondo de la caldera, se plantea como si fuera vista desde arriba y, así, vemos al toro y a uno de los perros. El artista, en cambio,

ha representado al segundo perro y al cazador de perfil, dada la dificultad para representarlos en un plano picado. En las paredes externas de la caldera se representan divinidades de medio cuerpo.

7. Ciervo de Kostromskàia



19 x 31,7 cm

Museo del Ermitage, San Petersburgo

Oro repujado

Arte escita

En las excavaciones de N. Vesselovski en el año 1897, en el túmulo de Kostromskàia, región de Kuban, se descubrió este ciervo de oro, que formaba parte del ajuar funerario. Es una placa de escudo, repujada en altorrelieve. El animal probablemente representa que iba al galope, con la cabeza alzada y el cuello estirado. La cornamenta ramificada en forma de volutas a lo largo del lomo y las líneas que marcan la musculatura revelan una fuerte tensión. Aunque responde a los convencionalismos del arte animalístico escita, es al mismo tiempo una obra naturalista. Es una forma compacta, conseguida gracias al repliegue de las patas y la unión de los cuernos con el lomo. El círculo del ojo y la oreja estaban originariamente llenos de piedras de color o con pasta vítrea.

8. Dama de Baza



Época ibérica

1,32 m de altura, con el basamento

Escultura

Piedra calcárea y estuco

Museo Arquelógico Nacional, Madrid

Arte ibérico

Esta escultura se encontró en la tumba 155 de la necrópolis ibérica de Baza (Granada). Un agujero en el lado derecho, en cuyo interior se encontraron restos de huesos humanos quemados, revela que la figura, como la Dama de Elche, tenía la función de urna funeraria. Está esculpida en piedra calcárea local, estucada y bellamente pintada con los colores azul, rojo, marrón y negro.

Es una figura femenina sentada en un trono con respaldo en forma de alas y las patas de delante acabadas con garras de fiera. El rostro de la dama es ovalado, tiene la nariz recta y la barbilla bien modelada. El cabello negro sobresale del manto. Está sentada en posición rígida, mirando hacia delante. En la mano izquierda tiene una pequeña paloma azul.

Viste tres túnicas sobrepuestas y un largo manto. El borde del vestido presenta una franja azul y un ajedrezado blanco y rojo. El manto le cubre la cabeza, cubierta a su vez por un sombrero cónico. Lleva unos voluminosos pendientes cúbicos, dos grandes collares y varios anillos en los dedos de la mano. Los pies, cubiertos por un calzado de color rojo, reposan sobre un taburete.

9. Vasija de los guerreros de Archena



Vasija de los guerreros de Archena

20 cm de diámetro

Cerámica pintada

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Arte ibérico

Sobre un *kálathos* de cuello estrangulado encontrado en la necrópolis de Archena (Murcia), una escena pintada da la vuelta a la vasija. Las figuras están pintadas en rojo, que destaca poco sobre el beis de la arcilla. En el detalle que se observa en la imagen, un jinete armado con una larga lanza se enfrenta a un guerrero, en pie, del cual sólo vemos el gran escudo en el extremo izquierdo. El jinete avanza sobre el cuerpo de un soldado muerto, atravesado por una flecha. En las caras no visibles de la vasija continúan los combates y se añade una escena de cacería. Unas bandas en la base y en la parte de atrás de la vasija enmarcan el friso. Las figuras están estilizadas y las siluetas están pintadas con tinta roja con algunos espacios en blanco o rayados: el rostro, el cuello del caballo, el escudo. Las cabezas de los guerreros se representan de perfil, con la nariz puntiaguda. Los brazos y las manos se reducen a una línea.

No hay paisaje ni varios planos. Los personajes flotan, parece que flotan, en un campo vacío, sin los motivos vegetales o simbólicos que en otras vasijas llenan todo el espacio disponible. El problema de representar al jinete montado a caballo se resuelve, como es frecuente en la cerámica ibérica pintada, haciendo visibles las dos piernas, como si montara sentado de lado.

10. Capilla Blanca de Sesostris I



Imperio Medio. XII dinastía

Piedra calcárea

Arquitectura

Recinto del Templo de Karnak. Luxor

Arte de Egipto del Imperio Medio

Se trata de un pequeño edificio construido por orden de Sesostris I, Senuseret I en transcripción egipcia, para acoger las barcas sagradas del dios Amon.

Esta capilla construida en caliza blanca sorprende por su simplicidad, ya que en realidad se trata de un espacio rectangular elevado sobre un podio al que se accede por dos rampas simétricamente opuestas. Dieciséis columnas escrituradas soportan un sencillo tejado plano únicamente decorado por una garganta egipcia que sirve de remate.

Este quiosco completamente abierto en sus cuatro caras fue reconstruido después de que los bloques que lo componen hubieran servido de material de cimentación del tercer pilón del templo de Amón en Karnak.

Además de la sencillez del diseño, como aportación a la arquitectura del Imperio Medio, lo que realmente tiene de importante es la calidad de ejecución y la delicadeza de los bajorrelieves que decoran las columnas.

11. Pintura de la Tumba de Userhat (T. T. 56)



Imperio Nuevo. XVIII dinastía

Pintura al temple sobre roca calcárea

Gurna. Necrópolis tebana

Arte de Egipto del Imperio Nuevo

Userhat fue escriba real durante los reinados de los faraones Tutmés III y Amenhotep II.

Su tumba estuvo ocupada, en los primeros tiempos del cristianismo, por anacoretas coptos que dibujaron en las paredes imitaciones pictóricas de los temas faraónicos que se representaban y varias cruces cristianas que han deteriorado, lamentable e irreversiblemente, algunas de las superficies pintadas de los muros.

Esta morada de la eternidad nos presenta una gran variedad de temas tratados de manera muy distinta, lo que quizás se explica por la intervención de varios pintores de sensibilidad y estilo muy diferentes.

Las cámaras decoradas de la tumba están excavadas en la roca y a ellas se accede por medio de un patio. Por la puerta de acceso penetra la luz natural, por la que resaltan los colores de las composiciones pictóricas.

Un gran panel nos muestra a Userhat practicando la caza en el desierto, montado en un carro ligero tirado por dos caballos. Bajo la lluvia de flechas que el cazador dispara, hay variedad de animales: gacelas, zorros y liebres se arremolinan en una confusión llena de vida y movimiento que contrasta con la pintura hierática y muy tradicional del personaje de Userhat.

La fotografía elegida nos presenta un detalle de esta apretada composición en la que cada figura por separado constituye una incontestable obra de arte.

La liebre, de apenas veinte centímetros de longitud, ha sido traspasada por una de las flechas y, a pesar de ello, trata de escapar saltando por encima de otro animal moribundo.

En el soporte rocoso, que solamente ha recibido una lechada de cal, se acusan las imperfecciones de la superficie calcárea, causadas por la presencia de venas silíceas mucho más duras sobre algunas de las cuales el artista ha pintado sin ninguna preparación previa.

La gama colorista se compone, casi exclusivamente, de ocre de diferentes gradaciones que en otros lugares de la tumba se complementan hábilmente con las tonalidades azules y verdes de los matorrales del desierto.

12. Máscara de oro de Tutankhamon



Imperio Nuevo. XVIII dinastía.

Oro, cornalina, lapislázuli, turquesa, obsidiana y pasta de vidrio multicolor

54 cm (altura), 39,3 cm (anchura), 11 kg

Tumba de Tutankhamon. Valle de los Reyes, Tebas oeste. Museo de Antigüedades Egipcias del Cairo

Realismo de Amarna

Esta máscara cubría la cabeza de la momia del rey, que descansaba dentro de tres ataúdes antropomorfos, el tercero de los cuales es de oro macizo.

Confeccionada en oro batido, es decir, modelado en frío a partir de planchas, la máscara consta de dos mitades remachadas por una costura lateral y sin ningún tipo de soldadura.

El rey lleva el *nemes*, tocado de la cabeza característico de los faraones egipcios, anudado detrás y sobre la frente, el buitre y la cobra, como símbolos reales del Alto y Bajo Egipto.

Bajo el mentón, una réplica de la barba postiza con la que los reyes muertos se asimilaban a Osiris, elaborada con piezas de lapislázuli incrustadas en el oro, se adelanta del segundo plano que ocupa el magnífico pectoral hecho con piedras semipreciosas y pasta de cristal, en *cloisonné* sobre montura de oro.

Los ojos del joven faraón, de sólo diecinueve años, están hechos de cuarzo blanquecino y obsidiana incrustados en la máscara-retrato.

En el anverso de la máscara están grabadas fórmulas mágicas de protección que reproducen el capítulo 151 del *Libro de los Muertos*.

13. Vasija predinástica guerzeá



Periodo predinástico guerzeá. Nagada II

Cerámica

8,5 cm de altura y 7,6 cm de diámetro máximo

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Arte del Egipto predinástico

Esta pequeña vasija, tanto por su forma como por las figuras representadas, se puede considerar característica del segundo periodo de Nagada, nombre de la necrópolis del Alto Egipto donde se localizó la mayor cantidad de estas vasijas.

Este tipo de cerámica estaba elaborada a mano y sobre la pasta base, de color beis claro, se pintaba la decoración en un color ocre rojizo. Tenían, como en este ejemplo, dos pequeñas asas.

La decoración de la vasija se distribuye en tres niveles horizontales superpuestos. En el superior, en torno a la boca, se desarrolla un dibujo geométrico que consiste en bandas que rodean un entrecruzamiento de líneas diagonales que alternan con espacios vacíos de un tamaño más pequeño y una línea general que apoya con la parte superior de las asas.

El motivo central, que según la medida de la vasija es el tema principal, está formado por una sucesión de triángulos, sobre los que hay unos caprinos en actitud de salto, que enmarcan una figura humana masculina con los brazos semijuntos y el pene erecto.

En el registro inferior se repite la figuración de otro tipo de caprinos y la figura humana, en actitud parecida y marchando en el mismo sentido que el registro anterior.

14. Estela del rey Serpiente



Época tinita. I dinastía.

Piedra calcárea

1,45 m de altura

Abidos (Alto Egipto)

Museo del Louvre, París

Arte de Egipto de la época tinita

El rey Serpiente, en egipcio antiguo *Djet*, figura en las listas reales como cuarto monarca de la primera dinastía. La estela encontrada en la ciudad santa de Abidos muestra un halcón puesto sobre un rectángulo que contiene la representación del palacio real y el signo jeroglífico del nombre del rey.

Este tipo de figuración se denomina *serej* y es muy común en las primeras dinastías. Simboliza uno de los nombres del faraón y forma parte del protocolo oficial real.

La fachada esculpida muestra dos puertas, símbolo de la dualidad tradicional del Alto y del Bajo Egipto, unidos ahora en la casa real, sobre la que está el nombre del monarca como título de propiedad.

El halcón, representación del dios supremo Horus, también simboliza al rey, que cuando haya muerto volará al cielo para reunirse con su padre Re, el rey Sol; modo como se da a conocer la muerte de un faraón según la manera clásica de expresión de los egipcios.

La estela está realizada en piedra calcárea y con la técnica del bajorrelieve. Se ha rebajado todo el fondo con el fin de hacer sobresalir el motivo elegido, de manera que las partes más altas coincidan con la caliza inicial no rebajada.

La base del palacio está en el mismo plano de relieve que el marco que rodea la zona decorada de la estela.

15. Recinto funerario del faraón Djesert. Necrópolis de Saqqara



Imperio Antiguo. III dinastía.

Piedra calcárea

Recinto: 544 m de longitud, 277 m de ancho, 10 m de altura, 15 ha de superficie

Pirámide: 121 x 109 m de base y 60 m de altura

La región de Saqqara está en el límite del desierto occidental del Nilo, a unos 35 km al sur del Cairo, y forma parte de la amplia necrópolis, cuya capital del Imperio Antiguo era Memfis.

Imhotep, arquitecto y médico del faraón Djesert, de la III dinastía, construyó para este rey un recinto funerario en torno a la que sería la primera tumba-pirámide, que constituye la obra de arquitectura en piedra escuadrada más antigua del mundo.

La pirámide está formada por seis peldaños gigantescos troncopiramidales de base rectangular que alcanzan una altura total de 60 m. La estructura subterránea consiste en un pozo principal de 28 m de profundidad excavado bajo el nivel de la base, que contenía el sarcófago real en la cámara terminal. Esta cámara se comunica con una red de galerías, algunas revestidas de piezas de cerámica vidriada de color azul, que servían de almacén del ajuar funerario. Hay 11 pozos secundarios, de 32 m de profundidad, que conducen a otras galerías destinadas a almacenes y tumbas de la familia real.

El genio de Imhotep, que en época tardía fue divinizado con el nombre de Asklepios por los griegos y de Esculapio por los romanos, concibió la idea de construir un palacio ficticio para el Ka, parte anímica esencial, del difunto rey Djesert. El muro de valla imita la fachada del palacio real. Los diferentes edificios interiores, excepto el templo funerario en el norte de la pirámide, son una mera representación volumétrica de lo que eran los almacenes y las capillas reales que en época arcaica se construían con adobe grueso y madera, pero que ahora se hacían con piedra calcárea para que duraran "millones de años", según la antigua expresión egipcia.

Las pilastras que decoran algunos de estos edificios se podrían denominar protodóricas, ya que se adelantan en unos dos mil años al estilo griego del mismo nombre.

16. Estatuas de Rahotep y Nofrit



Imperio Antiguo. IV dinastía.

Caliza pintada

Rahotep: 121 cm (altura), 51 x 69 cm (base)

Nofrit: 122 cm (altura), 58,5 x 70 cm (base)

Mastaba de Rahotep en Meidum

Museo de Antigüedades Egipcias, El Cairo

Encontradas en Meidum, área perteneciente a la necrópolis menfita, estas dos estatuas estaban destinadas a servir de apoyo del Ka de los difuntos.

Con mucha probabilidad el príncipe Rahotep fue hijo del rey Esnofru, padre del faraón Keops, el constructor de la gran pirámide de Guiza. Entre los títulos de Rahotep que figuran inscritos en la misma estatua y en su mastaba encontramos los de gran sacerdote de Ra en Heliópolis, jefe de los trabajos del rey (es decir, arquitecto), jefe de las expediciones reales y comandante del ejército.

Rahotep está sentado, con el brazo derecho replegado sobre el pecho y el izquierdo, con el puño cerrado, está apoyado sobre la rodilla. El cabello corto y un fino bigote, muy a la moda egipcia, le enmarcan la cara. Viste un corto faldellín y luce un pequeño colgante en forma de corazón.

Su esposa, la dama Nofrit, ostenta únicamente el título honorífico de "conocida del rey". También está sentada y con los dos brazos replegados sobre el pecho, viste un largo y ajustado vestido de lino blanco y luce un ancho collar de bandas de varios colores, rematado por una hilera de perlas alargadas que imitan la pasta de vidrio, tan típicamente egipcia. En la cabeza, una pesada peluca ceñida con una diadema con motivos florales multicolores enmarca la bella faz de la princesa.

17. Conjunto de las tres pirámides de Guiza



Imperio Antiguo. IV dinastía.

Bloques de granito y piedra calcárea

Keops: 146 m (altura), 231 m (lado base) Kefrén: 143 m (altura), 210 m (lado base)

Micerino: 65 m (altura), 108 m (lado base)

Plano de Guiza

Al conjunto monumental que forman las tres pirámides, en realidad hay que sumar seis más, ya que la de Keops tiene otras tres más pequeñas llamadas satélites y la de Micerino tiene tres más, sin contar los vestigios de la única pirámide satélite perteneciente al faraón Kefrén.

Keops, el segundo faraón de la IV dinastía, construyó la más alta y perfecta de las pirámides, que superó en dimensiones a las dos que, como mínimo, había hecho construir su padre Esnofru en la localidad próxima de Daixur. Tiene 146 m de altura original (en la actualidad faltan nueve) y 231 m el lado de la base, y está perfectamente orientada a los cuatro puntos cardinales. Es la obra más impresionante que nos ha legado el antiguo Egipto.

Hay tres cámaras construidas a varias alturas, hecho que evidencia cambios sucesivos del proyecto original, y una gran galería que conduce a la cámara mortuoria con una longitud de 47 m en pendiente ascendente, que es una maravilla de ejecución constructiva, ya que mediante el sistema de falsa bóveda los constructores egipcios solucionaron el problema de soportar la inmensa presión de los bloques superiores.

Tanto la antecámara, donde unos bloques descendentes aseguraban el sellado de la cámara mortuoria, como esta misma cámara, que todavía conserva un sarcófago abierto, se han construido con sillares de granito gris de Assuan perfectamente escuadrados.

Originariamente, la pirámide del sucesor de Keops, Kefrén, era solamente 10,50 m más pequeña, pero en la actualidad, gracias al hecho de que conserva la cúspide del revestimiento de piedra calcárea, ambas pirámides son prácticamente de la misma altura.

La tumba que se hizo construir Micerino al suceder a Kefrén es notablemente inferior, ya que sólo alcanza 66 m de altura por 108 metros de lado de la base. Sin embargo, tenía un acabado de sillares de granito hasta un cuarto de la altura total.

18. Detalle de la tumba de Kagemmi. Saqqara



Imperio Antiguo. VI dinastía

Piedra calcárea

Bajorrelieve

Mastaba de Kagemmi. Saqqara

Arte de Egipto del Imperio Antiguo

Entre los numerosos títulos que Kagemmi ostenta en su tumba figuran el de inspector de los sacerdotes funerarios de la pirámide de Teti, el de visir, es decir, primer ministro, y el de juez supremo bajo este faraón.

Su tumba-mastaba, muy próxima a la pirámide del rey, es una de los más impresionantes y mejor conservadas de la necrópolis menfita de Saqqara.

En las paredes de las cinco salas de la tumba se representan las escenas que, de alguna manera, servirían para asegurar al propietario de la tumba una vida en el más allá tan feliz y próspera como la terrenal vivida.

En la imagen que presentamos, podemos ver a dos pescadores que utilizan dos sistemas de captura diferentes. Mientras el que está de pie sobre la ligera embarcación de papiro pesca con una especie de asa; el otro, sentado, utiliza un aparejo elemental que consiste en un sedal de cuerda vegetal al que han atado cuatro anzuelos y un peso que actúa de plomo.

Bajo la superficie del agua son perfectamente identificables las diferentes especies de peces que integran la fauna fluvial de los pantanales del delta, y también la presencia de un cocodrilo del Nilo, a duras penas esbozado.

19. Pintura tumba de Pashedu (T. T.3)



Imperio Nuevo, dinastía XIX

Pintura al temple sobre un enlucido de barro y paja

Deir el Medina. Necrópolis tebana

Pintura

Arte de Egipto del Imperio Nuevo

Esta pintura mural que decora una de las paredes cabeceras de la tumba subterránea de Pashedu es un ejemplo típico de la pintura funeraria de este periodo.

La figura sedente del dios de los muertos Osiris ocupa el centro del tímpano, bajo el techo de bóveda. Ante él un genio funerario sentado tiene en las manos una lámpara con dos mechas de lino encendidas.

Detrás de Osiris, y a una escala más pequeña, está arrodillado el difunto propietario de la tumba en un gesto de adoración. Por encima de él, el ojo Uadjet con brazos extendidos lleva también una lámpara encendida. En un tercer plano se aprecia la figura de un halcón, animal patronímico del dios Horus.

El fondo rosa moteado y con ondulaciones es la típica representación de la montaña tebana, lugar donde se encuentra esta necrópolis.

20. Pintura de la tumba de Sennefer (T. T. 96)



Imperio Nuevo. XVIII dinastía. Época de Amenhotep II.

Pintura al temple sobre roca calcárea

Gurna. Necrópolis tebana

Arte de Egipto del Imperio Nuevo

El propietario de la tumba, Sennefer, fue alcalde de Tebas y en su cámara funeraria subterránea, soportada por pilares de la misma excavación, destaca el hecho de que ante la imposibilidad de alisar el techo de roca excesivamente dura, el artista aprovechó con habilidad esta dificultad para plasmar una parra cenital que trepa por las paredes y tapiza gran parte del techo. Este hipogeo se conoce con el nombre de tumba de las Viñas.

Sobre un fondo gris azulado, característico del arte de la primera mitad de la XVIII dinastía, el propietario de la tumba, acompañado por su hija Mutuy, supervisa el traslado de su propio ajuar funerario en el sepulcro y se sienta ante una mesa muy bien provista de ofrendas.

En una escena incompleta –como la gran mayoría de las pinturas en las tumbas tebanas, ya que faltan algunos detalles–, el tema nos ilustra sobre los objetos y las joyas que pertenecieron a Sennefer, representativos, por otra parte, del alto

nivel social de estos nobles funcionarios. Aquí destaca, por su originalidad, el colgante en forma de doble corazón, seguramente de plata, pues el blanco era el color característico de este material.

Sobre un fondo inicial de color ocre rojizo que se utiliza para las encarnaciones de Sennefer, para los portadores e, incluso, para las sandalias que uno de ellos lleva, el artista ha colocado una lechada de blanco de yeso que forma el ajustado vestido de Sennefer y da, por transparencia, un luminoso color rosa. Una segunda capa de blanco, más consistente, determina el faldellín. Una línea de color rojizo perfila las figuras y las hace resaltar del fondo gris inicial.

21. Trono de Tutankhamon



Imperio Nuevo. XVIII dinastía.

Madera, oro, plata, piedras semipreciosas y pasta de vidrio

102 cm (altura), 54 x 60 cm (base)

Tumba de Tutankamon. Valle de los Reyes, Tebas oeste. Museo de Antigüedades Egipcias de El Cairo

Realismo de Amarna

Esta silla profusamente decorada se conoce con el nombre de trono de Tutankhamon. Así la bautizó su descubridor, H. Carter, para distinguirla de las otras seis que formaban parte del ajuar funerario de este rey.

Los brazos de la silla representan dos cobras aladas con las coronas del Alto y el Bajo Egipto que protegen el nombre original del faraón: Tutankhaton. Dos cabezas de león coronan la parte delantera de los pies del trono, que, siguiendo modelos muy arcaicos, tienen la forma de grifas leoninas.

En general, la silla está recubierta de finas láminas de oro con incrustaciones y para los ornamentos se utiliza pasta de vidrio colorada.

En el respaldo, el dios sol Atón dispensa sus rayos vivificantes sobre la pareja real: Tutankhamon y Ankhesenamon, que bajo un pabellón vegetal abierto reciben las caricias benéficas del dios Atón.

El rey, indolentemente sentado, parece aceptar complacido que la joven reina le aplique ungüentos y perfumes.

Los vestidos de ambos están representados con láminas de plata, y las joyas, las coronas y los collares, con incrustaciones de piedras semipreciosas.

Detrás de la reina, una mesilla adornada con guirnaldas de flores sostiene una bandeja sobre la que hay un ancho collar.

Esta silla apareció en la antecámara de la tumba, bajo una de las camas funerarias. Ya en la antigüedad fue parcialmente destruida por los ladrones. Le rompieron parte del ornamento inferior hecho con madera dorada, que simbolizaba la unión de las dos tierras que componen el jeroglífico del mismo nombre de Egipto.

22. Detalle de la sala hipóstila del templo de Amón en Karnak



Imperio Nuevo. XIX dinastía

Arquitectura

Luxor

Arte de Egipto del Imperio Nuevo

La sala hipóstila de Karnak se considera la obra más espectacular y grandiosa de toda la arquitectura egipcia, si dejamos de lado las pirámides de Guiza.

El recinto cubierto tiene 102 m de ancho por 53 m de longitud en el sentido del eje del templo. Este eje divide la sala en dos partes iguales. La construcción de la mitad izquierda, lado norte, se atribuye al faraón Seti I, mientras que la parte derecha pertenece a su hijo Ramsés II.

Los egiptólogos todavía dudan de atribuir al arquitecto de Amenhotep III, de nombre Amenhotep hijo de Hapu, el diseño y la construcción durante la dinastía anterior de las 12 columnas centrales, las más altas de las 134 que forman este espectacular espacio.

Esta sala hipóstila es la primera de las dependencias cubiertas que preceden al santuario del dios Amón, el oculto, como indica su nombre egipcio. Por lo tanto, la luz ambiental debía ser tenue y matizada, y para conseguir filtrar la cegadora claridad del sol egipcio, los arquitectos idearon un sistema de pétreas

celosías, que se apoyan en las columnas más bajas con capiteles en forma de loto cerrado y alcanzan la misma altura de 23 m que las columnas con capitel papiroiformes de la doble hilera central.

Las finas ranuras de estas rejillas de piedra calcárea blanca, en contraste con la arenisca rojiza de los arquivoltas y las columnas, casi no dejaban pasar los rayos de la luz cenital, que eran interceptados por los gigantescos capiteles en forma de sombrilla abierta de papiro de 15 m de circunferencia. El resultado era una claridad cambiante en el centro de la vía procesional central, que el resto de columnas se encargaban de convertir en misteriosa penumbra que casi no dejaba ver la rica y colorista decoración de los techos, paredes y fustes con los que se trataron los templos egipcios y éste particularmente.

23. Templo de Abu Simbel



Imperio Nuevo. XIX dinastía. Época de Ramsés II.

Arenisca egipcia

Fachada: 32 m de altura, 38 de ancho de la base y 63 m de profundidad

Abu Simbel, cerca de la frontera con Sudán

Excavado en la roca, este templo tiene la originalidad de ser único dentro de su estilo. Con la construcción de la gran presa de Assuan, en 1968, este templo amenazado por las aguas fue dividido en fragmentos y reconstituido 70 m por encima del emplazamiento original.

Un podio soporta las cuatro colosales estatuas sentadas de Ramsés II de 20 m de altura talladas en la roca.

La puerta se abre en la mitad geométrica y, encima, una hornacina contiene la imagen del dios Re-Harakhti, conjunción sincrética de Horus y Re, el dios Sol. Una alineación de cinocéfalos adorando al sol naciente coronan y rematan el templo, como si fuera un friso, en la parte superior.

Numerosas estatuas de familiares del rey se distribuyen y se colocan entre las gigantescas piernas de las estatuas del faraón y a cada lado.

En el interior del templo encontramos una sala hipóstila soportada por ocho pilares osiriacos. En las paredes de la sala se representan las victorias militares de rey, sobre todo la célebre batalla de Qadesh, contra los hititas.

De esta sala salen ocho dependencias alargadas, cuatro a la derecha y cuatro a la izquierda, precedidas por un vestíbulo, que servían de almacenes para los objetos de culto. A continuación y siguiendo el eje principal, se accede a una sala más pequeña sostenida por cuatro columnas y más adelante a otro vestíbulo, antecámara del santuario.

En la pared del fondo hay cuatro estatuas sentadas que, de izquierda a derecha, corresponden a Ptah, dios de Memfis, Amon, el poderoso dios nacional, el mismo Ramsés II, con la corona azul de la guerra y, finalmente a Re-Harakhti.

24. Templo de Kom Ombo



Época ptolemaica

Arquitectura

Kom Ombo. Alto Egipto

Arte de Egipto de época ptolemaica

El templo de Kom Ombo fue construido por los últimos reyes ptolomeos sobre un antiguo santuario de tiempo del faraón Tutmés III. En la primera sala hipóstila del templo están los cartuchos de Cleopatra, la última reina de Egipto.

La particularidad de esta construcción es que es un templo doble dedicado a dos dioses: Haroeris, es decir, Horus el grande, representado por un halcón, y Sobek, el dios cocodrilo. La planta del templo sigue el canon típico de los templos egipcios: un patio abierto, dos salas hipóstilas, tres vestíbulos, y el sancta sanctorum. Tiene un triple muro de cerco que crea dos deambulatorios perimetrales, pero la principal característica consiste en que todas las estancias poseen dos puertas de acceso, una al lado de la otra, de manera que el eje geométrico está situado entre las puertas. El santuario es doble para albergar las dos estatuas de los dioses.

El edificio tiene un emplazamiento privilegiado. Está elevado sobre una colina que se adentra en el Nilo y recuerda una acrópolis, hecho inusitado en los templos egipcios.

Además, tiene un edificio aislado situado delante del pilón, el *mammisi*, lugar del nacimiento divino del faraón.

Kom Ombo tiene los capiteles de sus columnas diferentes, con lo que reúne las variedades de épocas faraónicas e incorpora nuevas formas, siempre inspiradas en motivos vegetales. Quizás con la multiplicidad de los elementos de sostén, el arquitecto intentó paliar la excesiva sobriedad de la monotonía de las simetrías, pero la verdad es que los templos ptolemaicos son una especie de muestrario recordatorio de elementos arquitectónicos ya vividos, aunque nunca superados, muy de acuerdo con la mentalidad conservadora de los egipcios.

25. Pintura de la tumba romana núm. 3. Necrópolis de Oxirrinco



Pintura sobre roca calcárea

Necrópolis de Oxirrinco. El Bahnasa, provincia de Minia

Arte de Egipto de época romana

Se trata de una pintura que decora una de las cuatro paredes de un sepulcro de época romana. Sobre un soporte hecho de un enlucido de cal que iguala la superficie de los bloques calcáreos, el artista ha pintado una escena típicamente faraónica.

En el centro, mirando hacia la derecha, vemos al dios de los mortales, Osiris, con la corona *atef* y los cetros distintivos del poder real cruzados sobre el pecho.

Osiris, sentado en su trono, recibe la adoración de un personaje, probablemente el difunto, que quema incienso en honor del dios y tira el agua purificadora delante de él. Detrás de la figura del ofertante, el dios Anubis, con cabeza de chacal, lleva un objeto que puede ser un collar o una sítula. En este último caso, deberíamos suponer que la ofrenda podría ser de leche.

Dos figuras femeninas completan la composición. La más próxima al dios Osiris es la diosa del amor, Hathor, que se distingue por los cuernos de vaca que rodean el disco solar que lleva sobre la cabeza. Detrás de de Hathor vemos a la diosa Isis, hermana y esposa de Osiris, que lleva sobre la cabeza el signo jeroglífico de un trono que es, a la vez, su propio nombre.

Las diosas llevan en la mano izquierda una pluma de avestruz que representa el *maat*, palabra con la que los antiguos egipcios denominaban el orden, la justicia y la verdad. Cierra la composición una columna de un estilo que sugiere en el capitel una esquematización del orden corintio.

Sobre el sencillo friso que remata la escena, en el bloque de la derecha, hay restos de pintura y podemos entrever un animal bovino, pintado de azul y seguido de un ibis, la representación zoomorfa del dios Thot, el inventor de la escritura.

26. Tejido copto



Egipto copto

Lino de color blanco y marrón

41 x 29 cm

Colección particular

Arte del Egipto copto

Este fragmento, que con mucha probabilidad procede de la zona del oasis del Faium en el Egipto Medio, fue utilizado en última instancia para amortajar un cadáver que, en vida, la lució como dalmática o vestimenta ritual religiosa.

A pesar de su regular estado de conservación, nos muestra, con claridad, la variada iconografía representada en lo que sería la parte frontal de esta rica camisa.

La composición consta de seis motivos encuadrados individualmente pero hábilmente conjuntados formando un todo equilibrado y con una casi perfecta simetría.

Dos inscripciones en sendos rectángulos encierran, a la vez, dos liebres sentadas en actitud de reposo. Una figura femenina desnuda que avanza tocando un instrumento musical de difícil identificación ocupa el centro de estos rectángulos. Bajo este primer conjunto y separado por una línea horizontal, se desarrolla la otra mitad de la composición general, en cuya parte central hay

cuatro imágenes de santos, enmarcadas de forma superior por un arco de medio punto. Da la sensación de que las cuatro figuras están detrás de un porche porticado con un alféizar que oculta la parte inferior de los cuerpos.

Dos liebres inscritas en sendos rectángulos forman la valla perimetral del diseño y cierran lateralmente esta composición antropomorfa. Cabe destacar que mientras la liebre de la izquierda está en idéntica posición de descanso que las superiores, la de la derecha aparece en actitud de carrera.

27. Vasija de Gilgamesh



12,7 cm de altura

Escultura

Caliza gris

British Museum (Londres)

Arte sumerio

Esta vasija de ofrendas tallada en piedra, encontrada en Uruk, adopta la forma de un recipiente soportado por un conjunto escultórico en relieve. La composición la preside una figura humana, de complexión musculosa, desnuda, que sólo viste una faja en la cintura. La cabellera es larga, rizada en su extremo, y lleva una barba larga. El rostro, del cual destacan sus grandes ojos, es sonriente y confiado. Con el brazo derecho toma con gesto protector un toro, sobre cuyo lomo aparece un ave, una especie de garcilla bueyera representada desproporcionadamente grande.

A diferencia de las vasijas con relieves de periodos anteriores, las figuras están rebajadas hasta el punto de que parecen esculturas exentas adosadas a un contenedor.

28. Estela de Naram-Sin



2 m de altura, 1,05 m de ancho

Relieve

Piedra de arenisca

Museo del Louvre, París

Arte sumerio

En un bloque de piedra, que se ha tallado para adaptarlo a la forma natural del bloque, se representa una única escena, que rehúye la estructura en registros superpuestos tan utilizada en el relieve mesopotámico. La estela conmemora la victoria del rey acadio Naram-Sin sobre los habitantes del país de Lulubi, en las montañas de los Zagros. En la parte superior hay tres símbolos divinos, uno de ellos muy estropeado en forma de lucero. Originariamente debía de haber siete. La acción transcurre en un paisaje montañoso, indicado por una colina cónica, unos árboles y unas líneas onduladas por donde andan los soldados. El ejército acadio se marcha en formación y en sentido ascendente, con armamento y traje ligero: casco, faldellín, armados con arco, lanza o hacha. Dos soldados llevan las enseñas del imperio. Por encima de ellos está la figura del rey, de un tamaño mayor que los otros personajes, tal como corresponde a su categoría. Lleva una tiara con cuernos, propia de las divinidades, y una túnica ligera. Está armado con un arco, un hacha y una jabalina. El rey avanza pisando cadáveres apilados de dos enemigos. Otro cae muerto delante de él,

atravesado por una jabalina. El caudillo de los lulubitas, y otros soldados por debajo de él, imploran piedad a Naram-Sin. Un soldado enemigo cae muerto montaña abajo. Una inscripción grabada sobre la montaña identifica la escena y a su protagonista.

Los personajes siguen las convenciones del relieve mesopotámico: la medida mayor corresponde al rey, sus soldados y los enemigos son un poco más reducidos. La cabeza y las extremidades se muestran de perfil y el torso de frente. Las proporciones de los cuerpos humanos son correctas y elegantes, con un naturalismo que es nuevo en el arte mesopotámico. Los hombros de las extremidades, los hombros y el pecho están modelados suavemente pero de manera nítida y expresan la fuerza y la energía de los protagonistas. El avance ascendente de los guerreros acadios define unas líneas diagonales que conducen al espectador hacia la escena culminante en la que Naram-Sin se impone sobre el caudillo de los enemigos.

29. Gudea sentado



45 cm de altura

Escultura

Diorita

Museo del Louvre, París

Arte sumerio

La estatua, situada en el templo Enimu de Girsu, representa a Gudea de Lagash, sentado en un asiento sencillo, sin ornamentos. Va descalzo y viste una simple toga que deja descubierto el brazo y el hombro derechos. En la cabeza lleva una especie de turbante de lana rizada. La figura mira al frente serenamente, con las manos juntas ante el pecho. El rostro está bien rasurado. El regazo está recubierto de inscripciones que identifican al personaje y dedican la figura a Ningishzidda, dios personal de Gudea. La cabeza es desproporcionada con relación al cuerpo. El cuello es corto y fuerte. El rostro es redondeado, con la barbilla resaltada y los labios gruesos. Sobre los grandes ojos, las cejas están cinceladas detalladamente. La nariz no se ha conservado. Los dedos de las manos y de los pies están bien diferenciados, con las uñas acabadas delicadamente. La piedra negra, pulida y reluciente da un aspecto severo e imponente a la pequeña estatua.

30. Ziggurat de Choga Zambil



Planta de 100 x 100 m

Arquitectura en adobe y ladrillo cocido

Arte elamita

Los zigurats eran grandes construcciones religiosas formadas por varias plataformas decrecientes, con un templo en la parte superior. El de Choga Zambil (Irán), sin embargo, es excepcional por la estructura y por el proceso constructivo. Se empezó por construir un gran edificio cuadrado, de 100 m de lado, de una sola planta, con varias estancias y un patio cuadrangular. Después se construyó el zigurat llenando el patio. Tenía escaleras a los cuatro lados, sin embargo, a diferencia de los otros zigurats, las escaleras no eran exteriores, sino que subían por el interior del edificio, a través de pasillos cubiertos con arcos.

Las paredes exteriores de las plataformas presentaban salientes con forma de pilastras adosadas, una fórmula usual en la arquitectura de Oriente Próximo para romper la monotonía del muro mediante juegos de sombras.

La altura total debió de ser de unos 60 m. Tenía cinco cuerpos: cuatro plataformas y el templo arriba de todo. Estaba hecho de adobes secados al sol con paramento de ladrillo cocido. El templo que coronaba el zigurat estaba dedicado a Inshushinak, el dios protector de Susa, y al dios Napirisha.

En una estancia en el interior del zigurat se encontraron un centenar de apliques de cerámica cuadrangulares con un saliente en forma circular con la inscripción en caracteres cuneiformes: "Yo soy Untash-Napirisha".

31. La investidura de Zimri-Lim



2,50 m de longitud por 1,75 m de altura

Pintura al temple sobre enlucido de arcilla

Museo del Louvre, París

Arte babilonio

Esta pintura decoraba uno de los patios del palacio real de la ciudad mesopotámica de Mari, en la orilla del Éufrates. La escena central está dividida en dos registros rectangulares enmarcados por fajas anaranjadas, rojas y blancas. En el superior, Ishtar, la diosa semítica de la guerra, entrega los emblemas del poder a Zimri-Lim, el rey de Mari. Ishtar viste una túnica sobre una falda corta, y lleva tiara de cuernos, collares y brazaletes. En la espalda tiene atadas dos mazas de combate, y blande una espada en la mano izquierda. A sus pies está el león, su animal simbólico. Con la mano derecha da el cetro y la anilla, los atributos del poder, al monarca. El rey levanta la mano, para saludar. Detrás de Zimri-Lim Ishtar hay sendas diosas protectoras. A la derecha de la escena otro dios, con tiara de cuernos, presencia la investidura. En el registro inferior hay dos diosas con vasijas, y de cada uno de ellas brotan cuatro rayos de agua fertilizadora y portadora de vida. A derecha e izquierda, la escena central está flanqueada por los mismos motivos: un árbol estilizado con flores redondas con pétalos de colores ocre y azul. Al lado del árbol, y superpuestos en tres niveles, hay una esfinge, un grifo y un toro. A continuación se alza una palmera representada de una manera naturalista, con dos recolectores de dátiles que se suben por el tronco. Un pájaro azul emprende el vuelo desde la copa de la palmera. Finalmente, a cada extremo de la composición hay diosas protectoras levantando los brazos en señal de bendición.

El conjunto presenta una viva coloración en la que predominan los naranjas, los rojos, el blanco y con toques de verde y azul.

32. León de la Vía de las Procesiones



1,05 m de altura

Relieve en ladrillo vidriado

Museo del Louvre, París

Arte neobabilonio

La Vía de las Procesiones de Babilonia era una avenida de 16 m de ancho por 2 km de longitud que conectaba el conjunto religioso dedicado a Marduk (el Esagila y el Etemenaki) con la puerta de Ishtar. Los muros de siete metros de altura estaban decorados con sesenta leones a cada lado. Sobre un fondo azul, los leones están representados de perfil, en actitud de marcha, con la boca abierta, mostrando la dentadura amenazante, los ojos bien abiertos, con una mirada feroz. Los músculos y tendones están representados fielmente, como también una cabellera formada por numerosas mechass que se extienden desde la cabeza hasta el vientre. El realismo anatómico recuerda los relieves asirios con escenas de cacería. La policromía permite diferenciar la coloración de los diferentes tonos de pelo, de los ojos, la boca y las garras.

33. Diosa de Galera



18,5 cm de altura

Escultura

Alabastro

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Arte fenicio

Esta estatuilla se encontró en las excavaciones de la necrópolis ibérica de Tú-tugi (Galera, Granada), y formaba parte del ajuar de una tumba del siglo IV a. de C. Se puede decir que ya era una antigüedad cuando se depositó en el túmulo funerario. Representa una figura femenina sentada en un asiento sin respaldo, cuyos laterales son dos esfinges aladas tumbadas que llevan la cabeza cubierta con dobles coronas de tipo egipcio.

Lleva una túnica de pliegues finos, larga hasta los pies, que están desnudos. Tiene la cabeza cubierta con un velo, sostenido sobre la frente por una cinta, que cae sobre los hombros y la espalda.

La dama sostiene entre los brazos un gran recipiente apoyado sobre el regazo. Los pechos están perforados, y tirarían el líquido que se introdujera por la parte alta de la cabeza, que está vacía.

34. Batalla del río Ulai



Altura del fragmento: 1 m aproximadamente

Bajorrelieve

Piedra calcárea

British Museum, Londres

Arte asirio

En el año 653 a. de C., el rey Assurbanipal derrotó a los elamitas en las orillas del río Ulai. Teumman, el rey vencido, fue asesinado durante el combate y llevaron su cabeza en presencia del monarca asirio. Después de la victoria sobre los elamitas, mandó esculpir en relieve el relato de la campaña bélica. Las incidencias de la batalla transcurren a lo largo de seis grandes losas que instaló recubriendo los muros del palacio que su abuelo Senaquerib construyó en la ciudadela de Nínive. Unos textos en escritura cuneiforme explican el significado de cada una de las escenas. El detalle de la imagen está dividido en registros horizontales, como es usual en el relieve asirio. Se trata, en este caso, de una solución a un problema de perspectiva para representar varios planos.

En el registro inferior, las aguas ondulantes del río Ulai, llenas de peces, arrastran los cadáveres de los elamitas vencidos, junto a sus caballos, los carros destrozados y diferentes armas. En el registro central y en el superior, los victoriosos soldados artistas, en carro y a caballo, conducen algunos prisioneros elamitas y alguno de ellos guía un carro. En el centro de la imagen, dos jinetes alzan los escudos redondos en señal de victoria. El conjunto es tumultuoso y dinámico y expresa la celebración del triunfo.

Los guerreros asirios se reconocen por el casco cónico, mientras que los elamitas llevan una cinta en el pelo y visten largas túnicas. La atención a los detalles es muy minuciosa, tanto con respecto a los rasgos físicos como a los trajes y al armamento. Las antiguas convenciones del relieve mesopotámico se mantienen, como la representación de los personajes de perfil, en un solo plano en cada registro.

35. Genio alado del palacio del noroeste de Tell Nimrud



2,51m de altura

Relieve

Alabastro

British Museum, Londres

Arte asirio

Este relieve está esculpido sobre un ortostato de alabastro de los que decoraban toda la longitud de los muros de la sala del trono del palacio de Nimrud. El nombre asirio de esta ciudad era Kalhu, y en la Biblia se le llama Calah. Assurnasirpal II, el primer gran rey del periodo neoasirio, hizo de Kalhu su capital y construyó allí un gran palacio que marcó la pauta de lo que sería la arquitectura y el relieve monumental asirios hasta el fin del imperio.

Sobre esta gran losa se representa un genio protector en forma de figura humana con alas. La tiara adornada con tres hileras de cuernos es propia de las divinidades mesopotámicas. Con la mano izquierda sujeta un cubo que contiene agua sagrada.

Con la mano derecha rocía el agua con una piña, símbolo de inmortalidad. En los palacios neosirios, estos genios –a veces con cuerpo humano y cabeza de águila– otorgan su bendición sobre la figura del rey, o bien sobre el árbol de la vida. El genio luce una vestimenta lujosa, parecida a la de los reyes, y lleva pendientes, collar, brazaletes y pulseras.

Siguiendo los convencionalismos del relieve monumental mesopotámico, el cuerpo y el ojo se representan frontalmente, y el resto de la cabeza y las extremidades, de perfil. Es característico de los relieves asirios la exageración de la musculatura y los rasgos anatómicos, así como la minuciosidad en los detalles. Las plumas de las alas y los rizos del cabello y la barba están formados por elementos idénticos que se alinean geoméricamente.

El relieve estaba pintado originariamente con los colores negro, blanco, rojo y azul. Una inscripción con caracteres cuneiformes atraviesa la parte central y se relatan las conquistas y las construcciones del rey.

36. El rey Warpalawas rindiendo homenaje al dios Tarhu



Figura del dios, 4,20 m de altura

Relieve sobre la roca

Arte neohitita

Este monumental relieve está esculpido sobre la roca natural, en un lugar de buena visibilidad y cerca de un manantial, representa a Warpalawas, rey de Tuwana, rindiendo homenaje a Tarhu, dios de la vegetación y de los elementos. Los jeroglíficos hititas de los relieves muestran los nombres de los personajes. Tuwana era uno de los reinos nacidos de la descomposición del imperio hitita, y de su rey sabemos por las fuentes asirias que era tributario de Tiglatpileser III (745-727 a. de C.).

De acuerdo con las tradiciones de Oriente Próximo, el dios se representa con una medida superior a la del rey, pero para compensar esta diferencia el soberano está realzado como si se encontrara cerca de un barranco.

La figura de Tarhu conserva rasgos del arte hitita antiguo, como el tipo de vestimenta y la composición general de la figura, que recuerda al dios guerrero de la Puerta del Rey de Hattusa, la antigua capital hitita. El dios lleva espigas y uva, atributos simbólicos de la fertilidad. El tratamiento de la barba y el cabello y la corona decorada con cuernos muestran la influencia de Mesopotamia. La

marcada musculatura puede responder también a modelos asirios. Las ricas vestiduras del rey, muy diferentes de las de los emperadores hititas, recuerdan prototipo frigios.

37. Persépolis



300 x 400 m

Arquitectura

Arte persa aqueménida

En el nordeste de Shiraz se levantan las ruinas de la Ciudadela de Persépolis. Sus muros rodeaban los palacios que construyeron Darío I, Xerxes I y Artaxerxes I. Los que eran admitidos en audiencia por el gran rey ascendían por una doble escalinata decorada con relieves, en la gran explanada de los palacios. Ingresaban en el gran complejo palatino accediendo, por la puerta oeste, a los propileos: un monumental vestíbulo cuadrangular con el techo sostenido por cuatro columnas y con las puertas guardadas por toros alados androcéfalos alados. Por la puerta sur de los propileos, después de cruzar un espacio abierto, se llegaba al Apadana. Éste es el nombre de la gran sala de recepción de Darío, donde la cubierta estaba sostenida por setenta y dos columnas con capiteles en forma de protomos de toro y de león. Había pórticos columnados en las fachadas norte, este y oeste. La escalinata de acceso y la base de la plataforma de esta gran sala están decoradas con relieves que representan un largo desfile de guardias reales y de portadores de tributos de todas las provincias, que se diferencian por las vestiduras propias de cada país y por las armas, las joyas y los animales que cada delegación ofrece al rey. A diferencia de las escenas de los relieves asirios, los vasallos de los pueblos sometidos se representan con gran dignidad y respeto, más como embajadores que como tributarios.

Detrás del Apadana estaban los palacios de Darío, Xerxes y Artaxerxes. Estos edificios residenciales estaban formados por combinaciones de salas hipóstilas, de las cuales han desaparecido las paredes, que eran de adobes secados al

sol, pero quedan las puertas y los pilares de piedra. El palacio de Artaxerxes, el más extenso de los tres, está formado por más de una treintena de salas columnadas, incluyendo el llamado harén.

Por otra parte, los visitantes que atravesaban la puerta este de los propileos se encontraban con un camino que los conducía, después de girar al sur, a un nuevo vestíbulo monumental, tras el cual se cruzaba la plaza de los desfiles y se entraba en la Sala de las Cien Columnas, el gran edificio de recepción construido por Xerxes. Un relieve impresionante de esta sala muestra al gran rey sentado en un trono, que recibe en audiencia a un dignatario que se inclina respetuosamente y se pone la mano en la boca en señal de saludo.

Finalmente, en el sur de la Sala de las Cien Columnas, estaba el almacén real, el llamado tesoro: un gran edificio compuesto de salas hipóstilas cuadrangulares, en las que las columnas eran de madera de cedro con la base de piedra donde se guardaban las riquezas del rey y las tablillas de barro inscritas del archivo de palacio.

Cerca de la ciudadela, en la montaña de Naqsh-i-Rustam, se encontraban excavadas en la roca las tumbas de los emperadores Darío I, Xerxes I, Artaxerxes I y Darío II. En la entrada de cada tumba hay escenas esculpidas en relieves que muestran a los reyes y el vasallaje de los súbditos.

38. Friso de los arqueros



Altura de los arqueros, 1,46 m

Relieve en ladrillo vidriado

Museo del Louvre, París

Arte persa aqueménida

Los ladrillos vidriados de este muro del palacio de Susa están modelados en relieve y componen un friso de guerreros desfilando. Los soldados visten largas túnicas de anchas mangas, bordadas con motivos de vivos colores. De manera alterna, unos lucen trajes decorados con rosetas formadas por estrellas inscritas en círculos y otros presentan unos motivos cuadrangulares. Llevan calzado de piel y un sombrero probablemente de lana. Con los brazos sujetan largas picas de punta plateada. Al hombro portan arcos de tipo compuesto y carcajes forrados de piel de leopardo. La piel de los arqueros es parda, y la barba y el cabello son oscuros y rizados, con los rizos dispuestos ordenadamente. Las figuras se representan totalmente de perfil, a excepción de los ojos, que se muestran de frente.

Esto es un recuerdo de los antiguos convencionalismos del arte del relieve en Oriente Próximo. A pesar de que la posición de los arqueros, con un pie delante, indica que están en marcha, el artista no ha conseguido ofrecer una sensa-

ción de movimiento. La búsqueda de la solemnidad ha llevado a un exceso de rigidez. La rica policromía de esta obra nos ofrece un testimonio de los colores que han perdido otros relieves aqueménides, como los de Persépolis.

39. El salto sobre el toro



Minoico medio reciente

80 cm de altura incluidas las cenefas

Pintura al fresco

Museo de Iraklion

Arte minoico

Este pequeño fresco, procedente del sector oriental del palacio de Cnosos, se ha reconstruido a partir de fragmentos, suficientes para saber cómo era el conjunto.

La escena está enmarcada por unas franjas multicolores formadas por unos elementos punteados y rayados que se superponen en forma de escamas. Sobre un fondo azul liso, sin paisaje, un joven hace una acrobacia: una especie de salto mortal por encima de un gran toro. Una chica se aferra a los cuernos del toro mientras otra alza los brazos esperando la caída del saltador. El acróbata y las chicas que participan en este arriesgado ejercicio visten faldellín y un tipo de botines. El cabello de los personajes es negro, con largos tirabuzones.

Las figuras presentan los convencionalismos característicos de la pintura minoica: ausencia de sombras y de perspectiva, figuras de perfil, ojos representados frontalmente, cinturas estrechas, hombros anchos, manos pequeñas, la piel oscura en las figuras masculinas y blanca en las femeninas.

La imagen quiere representar una instantánea de una acción que debió durar pocos segundos. El movimiento del saltador se expresa mediante la flexión de las piernas, que ya empiezan a caer, y el vuelo del pelo. Piernas, torso y cabeza definen un arco. Sin embargo, las tres figuras humanas tienen un aspecto rígido, esquemático.

La figura del toro, en cambio, es destacable por el detallismo anatómico y el efecto de dinamismo y flexibilidad que ofrecen las curvas de la cabeza, el lomo y la cola. La minuciosidad en la representación del pelo, las uñas, los cuernos y las manchas en la coloración del pelaje son un ejemplo de la maestría del estilo animalístico minoico, del que se conservan las mejores manifestaciones en los murales de las casas de Acrotirio (Thera).

40. Palacio de Cnossos



Minoico medio y reciente

150 x 100 m

Arquitectura

Arte minoico

Es el mayor de la Creta minoica. El conjunto presenta un perímetro más o menos rectangular, de unos 150 x 100 m. Su construcción empezó hacia el año 1900 a. de C. y su momento de esplendor se sitúa entre los años 1750 y 1400. Era el centro de una ciudad de unos diez mil habitantes. Ni la ciudad ni el palacio están fortificados.

Las diferentes dependencias se estructuran en torno a un patio central rectangular, de 50 x 25 m, orientado de sur a norte y que mantiene la proporción de 2 x 1 típica de los patios de los palacios cretenses. Las fachadas que miraban al patio no presentaban un aspecto uniforme, sino que cada sector tenía características diferentes con respecto a la altura, el número y las dimensiones de las aperturas, los tipos de columnas, los pilares, etc. Una escalinata con una gran columna central comunicaba este espacio abierto con la parte occidental.

Por el lado occidental del patio se accede a dos estancias principales: el llamado salón del trono, donde dos grifos pintados en el fresco flanquean un sitial de mármol y, más al sur, una sala de culto, donde se encontraron las figuras de las

diosas de las serpientes. Más hacia el oeste estaban los almacenes, formados por largas naves paralelas. Al este del patio está la sala de las dobles hachas, probablemente un santuario, y una lujosa parte residencial, en la que destaca el *megaron* de la reina, donde está el famoso fresco de los delfines. Al sur del palacio hay adosadas varias residencias que debieron pertenecer a personajes de la corte o del sacerdocio.

Los límites exteriores del palacio son imprecisos, pues está formado por la yuxtaposición de diferentes cuerpos. Tampoco se observa una preocupación para ofrecer una fachada regularizada. Las distintas áreas tenían dos o más pisos, comunicados por escaleras, a veces de tipo monumental. Se observa la intención de favorecer la comunicación entre los ámbitos multiplicando las aperturas y abriendo puertas dobles y triples. La luz natural y la visión del exterior se potencian mediante celosías y galerías. Los elementos de apoyo característicos eran el pilar rectangular y la columna troncocónica, ambos de madera.

Las pinturas murales con escenas naturalistas, cortesanas y religiosas, y los colores de los elementos constructivos, daban un ambiente vivo y alegre al conjunto.

41. Tesoro de Atreo



Heládico reciente

Cámara circular de 14,5 m de diámetro

Arquitectura

Granito

Arte micénico

Los griegos de la época clásica llamaban tesoros a las ya antiquísimas tumbas colosales de Micenas, y las relacionaban con los héroes de la epopeya homérica. El Tesoro de Atreo se encuentra fuera de las murallas de la ciudad, y está excavado en una vertiente y cubierto por una colina artificial. Se llega por un *drómos* o pasillo recto abierto en la vertiente, de 36 m de largo y 6 m de ancho. El *drómos* comunica con la cámara funeraria a través de una fachada monumental donde se abre una puerta de 5,4 m de altura. El dintel es un solo bloque de un peso aproximado de 120 t. Un triángulo de descarga, como la Puerta de los Leones de la misma ciudad, aligera el peso que soporta el dintel y originalmente contenía una losa ligera de mármol rojo.

La puerta de la cámara estaba flanqueada por medias columnas de mármol verde y la parte superior revestida con placas de mármol rojo, con diferentes ornamentos de tipo minoico.

La cámara funeraria es circular, de 14,5 m de diámetro por 13,2 m de altura. Está cubierta con una falsa cúpula realizada con el sistema de aproximación de filas. Con este sistema las cargas son siempre verticales. Los sillares están tallados en forma curva por la cara interna con el fin de simular una verdadera cúpula. Unos clavos fijados en las paredes de la cámara posiblemente sujetaron

rosetas de bronce u otros ornamentos. Este ámbito comunica en el norte con una cámara cuadrangular excavada en el terreno natural, y de finalidad mal conocida.

42. La ciudadela de Micenas y la Puerta de los Leones



Dimensiones del relieve: 3,90 x 3,30 m

Arquitectura-escultura

Arte micénico

Situada en el nordeste de la llanura de Argólida, esta ciudad ha dado nombre a la cultura de finales de la edad del bronce en Grecia. Su primera manifestación monumental es el llamado Círculo de Tumbas A, que era el lugar de inhumación de los miembros de la familia real desde el año 1600 a. de C. hasta el 1500 a. de C. No se han encontrado restos del palacio correspondiente a esta fase.

Durante el siglo XIII a. de C. la ciudad se expande y experimenta grandes reformas. Se levantan unas nuevas murallas que rodean el círculo A, antes fuera de la ciudad, y que será venerado como un espacio de culto a los fundadores. Se construye un nuevo palacio que tiene como espacio principal el *megaron*: un ámbito rectangular precedido de un doble pórtico y abierto a un patio. En el centro del *megaron* había un gran hogar central circular, cuyo humo salía por una linterna sostenida por cuatro columnas de tipo minoico. A diferencia de los palacios cretenses, las cámaras del palacio de Micenas eran oscuras y con pocas aperturas.

La muralla fue descrita por Pausanio, que visitó las ruinas en el siglo II d. de C., como una obra de los Cíclopes. El perímetro alcanza los 900 m de longitud, y la altura original debió de llegar a los 10-12 m. El paramento consta de grandes piedras poco trabajadas de forma pseudopoligonal, con un peso de hasta 12 t. El interior de la muralla está formado por un relleno de piedras que cubre el espacio entre el paramento interno y el externo. El grueso medio es de 5 m. Cerca de las entradas el aparato es de sillares propiamente dichos.

En el noroeste del recinto está situada la Puerta de los Leones. Su estructura básica la forman dos montantes y un dintel monolíticos, este último de unas 20 t. Por encima se abre un triángulo de descarga, donde está el célebre relieve que da nombre a la puerta. Éste es el único ejemplo conservado de escultura monumental micénica. Representa dos leones enfrentados, en una composición de tipo heráldico. Faltan las cabezas, que estaban cortadas en bloques aparte, y posiblemente de un material más valioso. Es destacable el detalle y el realismo en el modelado de la musculatura de los leones, aspecto que revela la influencia del arte animalístico minoico. Los dos animales flanquean una columna troncocónica de tipo minoico que soporta un pequeño friso de círculos y descansa sobre dos altares, encima de los cuales descansan también las patas delanteras de los leones.

43. Daga damasquinada



Longitud de la hoja, 24 cm

Bronce, oro y plata

Museo Arqueológico Nacional (Atenas)

Arte micénico

Entre las primeras manifestaciones de las artes plásticas micénicas, que se documentan en las tumbas de Pilos y en la misma Micenas, hay que remarcar un conjunto de dagas damasquinadas con incrustaciones de oro y plata en el nervio de la hoja que representan escenas de caza, de carnívoros atacando a sus presas, y otras. En la pieza de la imagen unas panteras lanzadas a la carrera atacan a unas gacelas que tratan de huir en balde. Cuatro roblones de oro sujetan la empuñadura, que ha desaparecido. La escena de la hoja está llena de movimiento: el salto del felino está congelado en el instante justo de atrapar a la presa. El artista ha representado los animales de una manera naturalista y muestra grandes dotes de observación de la naturaleza. El formato alargado del objeto ha sido perfectamente aprovechado para crear una escena dinámica, que desplaza la vista del espectador hacia la punta del puñal.

44. El arte de la prehistoria

Las primeras manifestaciones artísticas aparecen en el paleolítico superior, hace unos 35.000 o 40.000 años. Esta aparición se produce en el contexto de unas sociedades cazadoras-recolectoras, esencialmente móviles y organizadas en pequeños grupos.

Entre el 10.000 y el 7000 a. de C., aproximadamente, algunas áreas de Oriente Próximo empiezan a desarrollar las primeras experiencias que conducirán a la aparición de unas sociedades productoras de alimentos. Este proceso culmina entre el 7000 y el 6000 a. de C. con la formación, en Oriente Próximo y en la Europa balcánica, de comunidades sedentarias y de mayores dimensiones, caracterizadas por la aparición de formas de organización política y por los inicios de una especialización del trabajo y una progresiva diferenciación social.

Este proceso culminó con la creación de las primeras comunidades urbanas y, posteriormente, con formaciones estatales en Mesopotamia y Egipto en el V y IV milenios a. de C. El desarrollo de sociedades neolíticas en otras áreas de Europa, sobre todo en el litoral mediterráneo, es más tardío y se explica, en gran parte, por influencias del Mediterráneo oriental.

Las transformaciones socioeconómicas y organizativas fueron acompañadas de conceptos culturales, de base religiosa y política, que llevaron al desarrollo de nuevos lenguajes artísticos.

Las sociedades europeas de las edades del bronce y del hierro, desarrolladas entre el III y el I milenio a. de C., son difíciles de analizar, ya que no constituyen una unidad histórica. Se trata de un complejo muy variado geográficamente y culturalmente, con evoluciones que siguen ritmos propios y que integran influencias muy distintas, a menudo acompañadas de la penetración de grupos humanos de importancia variable. Esta variedad también se observa en sus manifestaciones artísticas.

No es fácil poder conocer cuándo el hombre empezó a manifestar sus posibilidades artísticas, pero desde las primeras fases del paleolítico superior hay testimonios claros de ello, algunos de una gran calidad.

Durante el periodo aurignaciense aparecieron las primeras esculturas, pequeñas figuritas de piedra, de hueso y de marfil representando figuras femeninas (las llamadas Venus) o de animales. Durante el solutrense y, sobre todo, el magdaleniense se produjo el primer gran florecimiento de la pintura rupestre, con pinturas y grabados en las paredes de las cuevas, así como una proliferación de objetos ornamentales, funcionales, de carácter móvil.

Una de las características del arte prehistórico es que tiene unas localizaciones geográficas muy concretas, con grandes áreas donde no hay ningún vestigio y otras donde se concentran las producciones.

La revolución neolítica lleva aparejada en el ámbito artístico una serie de innovaciones que van desde el pulimento de la piedra a la aparición de la cerámica, la formación de los primeros poblados y el esquematismo en la pintura..., muy vinculadas a las nuevas formas de producción de alimentos y al hábitat sedentario.

Durante la edad de los metales empezó la primera arquitectura monumental con las tumbas megalíticas en el Mediterráneo y en la Europa atlántica.

44.1. El arte del paleolítico

El arte paleolítico incluye una serie de manifestaciones muy variadas, desde las claramente ornamentales hasta las que tienen un valor funcional. Obviamente, este concepto sólo es aplicable a los objetos realizados con materiales perdurables, como el hueso y la piedra; no se conserva casi nada hecho con madera o relacionado con actividades no conservables. Se trata generalmente de pequeños elementos transportables. Las únicas obras fijas, dotadas de una cierta monumentalidad y de las que conocemos un contexto físico, corresponden a las expresiones artísticas en las paredes y techos de las cuevas y refugios.

Básicamente, según el soporte, se pueden diferenciar dos tipos fundamentales de arte: el rupestre o parietal, que comprende pintura, grabado y escultura, y alto y bajorrelieve de emplazamiento fijo; y el arte mueble o mobiliario, sobre objetos fácilmente transportables.

El arte rupestre

Este arte incluye las únicas representaciones que se pueden considerar monumentales y que aparecen integradas en un contexto. Se concentra geográficamente en el norte de la Península Ibérica y al suroeste de Francia, con ejemplos más aislados en el resto de Europa. Entre los yacimientos más importantes se pueden mencionar las cuevas de Altamira y El Castillo, en Santander, Tito Bustillo, en Asturias, y Lascaux y Rouffignac, ambas en la Dordogne, entre muchísimos otros ejemplos de gran interés científico.

El arte parietal se caracteriza por las representaciones figurativas aisladas de animales y de signos. Entre los animales destacan los grandes herbívoros, como bisontes, caballos, ciervos, renos o mamuts. También aparecen cápridos, depredadores y, con menor frecuencia, peces y aves. Los detalles de las figuras han sido tratados esmeradamente, de manera que son fáciles de identificar.

Casi todos los animales se representan de perfil a pesar de presentar algunos rasgos de frente como los ojos, los cuernos, etc., y algunas figuras son expresamente incompletas.

Los signos pueden corresponder a hechos, figuras o representaciones simbólicas. La figura humana aparece con poca frecuencia, es mucho menos realista que los animales y siempre es antropomorfa excepto la presentación de manos, que pueden estar en positivo o negativo. Tenemos ejemplos en El Castillo, en Santander, en Maltravieso, en Cáceres, en Gargas, en el sur de Francia, etc.

Las técnicas utilizadas generalmente son la pintura y el grabado, pero también aparece el relieve, a veces combinado con pintura, y el altorrelieve. Con respecto a la pintura, domina el uso de trazos en la representación de los perfiles. Pero también se puede incorporar el color en el interior con diferentes gamas cromáticas que utilizan sobre todo el rojo y el negro, además de tonos azules violáceos. Las tonalidades y las características de las paredes sirven para representar volúmenes en las figuras, lo que les da un mayor realismo.

La periodización de este arte se ha basado tradicionalmente en los datos arqueológicos, como las superposiciones, las estratigrafías, las comparaciones entre yacimientos, etc., y el estudio de la evolución de técnicas y estilos. Recientemente se han añadido las técnicas aplicadas en el laboratorio, como la datación por radiocarbono o carbono 14.

El esquema establecido por A. Leroi-Gourhan ha sido uno de los más aceptados. Este autor propuso distinguir cuatro estilos y cinco periodos.

El periodo prefigurativo se desarrolla durante el musteriense, del cual únicamente conocemos algunas manchas y fragmentos de colorantes, y el châtelperroniense, con placas y huesos con incisiones.

El primitivo corresponde a los estilos I y II, entre el 33.000 y el 18.000 a. de C. El estilo I, del auriniense, incluye algunos bajorrelieves y grabados que representan animales incompletos. El estilo II, situado en el perigordense superior y el solutriense inferior, muestra figuraciones de animales de perfil curvado y una gran desproporción entre un cuerpo mayor, por una parte, y cabeza y extremidades por otra, como por ejemplo en Hornos de la Peña, en Santander.

El periodo arcaico, con el estilo III, se desarrolla entre el 18.000 y el 13.500 a. de C. Durante el solutriense medio y superior aparecen los mejores conjuntos de arte rupestre paleolítico con grandes animales de estilo similar al anterior. En este momento se sitúa el arte parietal localizado en Lascaux, en la Dordonya, La Pasiega, en Santander, o Pech Merle, en la región de Lot.

El periodo clásico, con el estilo IV antiguo, está datado entre el 13.500 y el 10.000 a. de C. Se desarrolla durante el magdaleniense inferior y se caracteriza por su realismo naturalista y ciertos convencionalismos en la presentación de

detalles. También aparecen relieves parietales en caliza y arcilla. Se encuentran ejemplos de esto en las cuevas de Altamira y del Castillo, en Tito Bustillo, etc., y en Francia en las cuevas de Niaux, Trois Frères, Font de Gaume, etc.

El periodo tardío corresponde al estilo IV reciente. Situado en el magdaleniense superior, 10000-8500 a. de C., es la última etapa realista del arte paleolítico, caracterizada por la representación de movimientos y detalles y el abandono de los convencionalismos.

El esquema cronológico de Leroi-Gourhan ha sido rectificado parcialmente por los hallazgos recientes realizados en algunas cuevas del sur de Francia, como las de la cueva subacuática de Cosquer, en Marsella.

Hay varias propuestas de interpretación del arte parietal, que se pueden sintetizar en tres:

a) Vinculación con las prácticas de magia que pretenden propiciar una buena cacería o la fertilidad, preocupaciones fundamentales de las sociedades cazadoras.

b) Inclusión en un sistema religioso que habría tenido su centro en las cuevas-santuario. Esta interpretación valora la existencia del contexto global en el que se integran las composiciones, la diferente localización topográfica de las figuras y las asociaciones significativas, como las de animales, y de animales y signos, que responderían a principios dualistas como por ejemplo el masculino-femenino.

c) Valores puramente estéticos.

El arte mueble

El arte mueble integra un conjunto muy variado de objetos ornamentales, culturales y funcionales decorados, de carácter móvil. Es posible establecer algunas clasificaciones en función de las relaciones entre técnica y material: el grabado, muy frecuente, se asocia generalmente con objetos de hueso, de cuernos, placas de piedra o guijarros; la estatuaria se realiza con piedra, hueso, cuernos, marfil y arcilla; la pintura, muy escasa, se limita a algunos guijarros y plaquetas de piedra.

La funcionalidad de los objetos decorados era muy variada: armas, herramientas y elementos ornamentales.

Una de las manifestaciones artísticas más importantes del arte mueble es la escultura. Los primeros ejemplos se suelen atribuir a partir del auriñaciense, entre el 35000 y el 25000 a. de C.

Encontramos figuras femeninas caracterizadas por una representación exagerada de los órganos reproductivos que se llaman Venus. Este hecho ha llevado a hablar de un significado religioso relacionado con la fertilidad. Conocemos buenos ejemplos de ello en Willendorf, en Austria, en Dolni-Vestonice, en la República Checa, en Kostienki, en Rusia, y en Lespugue, en Francia.

También hay varios ejemplos de representaciones de animales, como mamuts, caballos y rinocerontes, elaboradas con marfil.

Un periodo posterior, el solutriense, entre el 20000 y el 17000 a. de C., se caracteriza por el dominio de la presencia de animales y la ausencia de la figura humana. Ésta vuelve a aparecer en el Magdaleniense, 17000-10000 a. de C., con otras Venus, sin olvidar, sin embargo, los animales. Durante este periodo es corriente la ornamentación de todo tipo de herramientas como arpones, propulsores, bastones de mando, contornos recortados hechos de distintos materiales, especialmente, el hueso, el cuerno y el marfil. Se observa una cierta evolución hasta algunas fases del epipaleolítico, que a pesar de ser una cultura pospaleolítica conserva muchas de las tradiciones propias de la edad de piedra.

El arte empieza con el *homo sapiens sapiens*, y por eso podemos fechar las primeras manifestaciones artísticas al inicio del paleolítico superior, hace unos 40.000 años, periodo que se extiende hasta el primer gran cambio económico y cultural que conocemos con el nombre de neolítico (alrededor del 10000 a. de C.), de ahí la gran variedad y evolución temática y estilística de su arte.

Se suelen clasificar las piezas conservadas en dos grupos.

Por un lado, el arte mueble, conjunto de objetos pequeños de uso variado (arpones, buriles, bastones de mando, propulsores, etc.), hechos de hueso, cuerno, piedra o marfil, y decorados con relieves, grabados o pinturas; y, por otra, el arte parietal o rupestre (de rupes, que significa roca), conjunto de relieves, grabados y, sobre todo, pinturas sobre las rocas de las paredes y de los techos de las cuevas, o en fragmentos de roca al aire libre.

Se representan animales relacionados con la caza (renos, bisontes, mamuts, caballos, ciervos, etc.) dibujados en color negro y coloreados con pigmentos de color amarillo, marrón y rojo, mezclados con grasas de animales o resinas, y depositados con las manos encima de la roca, aprovechando los relieves naturales de ésta. A su lado suele haber signos abstractos (puntos, rayas, formas geométricas...), hecho que ha propiciado una interpretación en términos de dualismo masculino-femenino. Tradicionalmente, sin embargo, se ha considerado que es un arte ligado a una magia propiciatoria de una buena cacería.

Destacan las Venus, unas más esquemáticas, otras más naturales, con su tratamiento esteatopígico, de pechos y nalgas exagerados, posiblemente relacionadas con algún culto a la fecundidad, a rituales de iniciación o a algún simbolismo sexual.

44.2. El arte del neolítico

El arte neolítico presenta una serie de innovaciones importantes de orden material, formal y conceptual. Entre las primeras, cabe destacar la introducción de nuevos materiales y procedimientos como la cerámica y la utilización de novedades técnicas aplicadas al tratamiento de la piedra, la pintura y la construcción.

Paralelamente, las transformaciones socioeconómicas e ideológicas del neolítico tendrán efectos muy importantes en el desarrollo de ciertas manifestaciones materiales de carácter artesanal o específicamente artísticas. Así, la sedentarización y la creación de las primeras comunidades con una estructura social compleja, con especialización del trabajo y una cierta diferenciación social, conducirán a una arquitectura de estructuras permanentes, privada y colectiva, dotada en ciertos casos de una cierta entidad monumental.

Esta situación supuso la aparición y la solución de problemas específicos en relación con las técnicas, los materiales y la decoración.

En el mismo contexto, es necesario comprender las repercusiones de algunos factores de orden ideológico, como los cultos a la fertilidad o a los antepasados, relacionados con espacios concretos que reclaman nuevas soluciones y materiales, e incluyen algunas manifestaciones de arte mobiliario y decoración.

Esta revolución neolítica se extiende en Oriente Próximo entre el 8000 y el 3500 a. de C., pero es mucho más tardía en la Europa occidental, entre el III y el II milenio a. de C.

El hábitat y la construcción

La sedentarización de las comunidades urbanas supuso el desarrollo de las primeras estructuras arquitectónicas y la aparición de algunos elementos monumentales, o mejor dicho, colectivos.

Los primeros poblados conocidos en Oriente Próximo son agrupaciones de viviendas dispersas de carácter muy modesto. Se trata de construcciones de planta circular realizadas con zócalo de piedras y muros de barro. Aparecen durante el neolítico antiguo en Jericó, en Palestina, y en Khirokitia, Chipre.

Muy pronto adoptaron una planta rectangular que permitía una mejor habitabilidad en torno al elemento central: el hogar. Además, esta forma permitía aglutinar las viviendas, de manera que la unión de todas ellas formara una

unidad cerrada que facilitara la defensa. Los mejores ejemplos son los poblados de Çatal Hüyük, en Turquía, que llegaba a las 17 ha, y de Tell Es-Sawwan, en Mesopotamia. Interiormente, las viviendas se desarrollan en plantas cada vez más complejas, basadas en la subdivisión en espacios cuadrados o rectangulares y con una progresiva diferenciación de funciones. Estas construcciones utilizaban la piedra y el barro, en forma de tapia, mezclados o adobes gruesos.

Principios parecidos de agrupación y defensa caracterizan a los primeros poblados del Egeo en el neolítico medio y reciente: Sesklo y Dimini, ambos en Grecia.

Estos poblados tienen una distribución agrupada e irregular de las viviendas dentro de una serie de anillos defensivos concéntricos formados por grandes muros. Los accesos, bien protegidos, llevaban hacia lo que parece una plaza central. Aparece ya el tipo de construcción denominado *megaron*, un espacio rectangular precedido de un porche con pilares, desarrollado posteriormente por las culturas del bronce Egeo. El material utilizado era la piedra.

Junto a las obras de defensa, que aparecen muy pronto, en Oriente Próximo los primeros edificios destinados a actividades colectivas, y que reciben un tratamiento especial, son los de culto. Su posición anuncia la gran importancia otorgada al templo por las posteriores sociedades mesopotámicas desde la segunda mitad del V milenio a. de C. Pero estas primeras construcciones no se pueden considerar totalmente espacios especializados y exclusivos para la función religiosa, es decir, verdaderos templos.

De hecho, los primeros espacios de culto también se utilizaban como un lugar común y para encuentros sociales del poblado. Sólo progresivamente se llegó a una especialización de los espacios. Esto explica la gran cantidad de lugares de este tipo en poblados como Çatal Hüyük que no pueden ser considerados todos como templos. La novedad fundamental es la presencia de decoración pictórica en las paredes y de elementos escultóricos en relieve, como figuras humanas y de animales. Esta situación muestra la fuerte relación entre vida social y divinidades.

En Oriente Próximo se han documentado una serie de prácticas funerarias que demuestran la existencia de un ritual complejo que incluye decoración de tumbas y manipulación de los cadáveres. Este culto estaba integrado en el hábitat, ya que la mayoría de los entierros aparecen bajo las viviendas.

En el neolítico europeo, al contrario, la norma era separar los entierros de los espacios de hábitat, pero también encontramos elementos decorativos utilizados para señalar los entierros, que culminaron posteriormente en las culturas megalíticas del calcolítico.

La escultura y la cerámica

La escultura neolítica se realiza con diferentes tipos de materiales, como la piedra y la arcilla; también se utilizaba la policromía con finalidades simbólicas o estéticas.

Las primeras manifestaciones en Oriente Próximo se relacionan directamente con las prácticas religiosas o funerarias. Los entierros de Çatal Hüyük, Tell Es-Sawwan y Jericó, este último en Palestina, incluyen figuritas humanas y, en algunos casos como Jericó, se utilizaban los cráneos humanos como soporte para confeccionar representaciones con arcilla. Estas figuraciones muestran un gran realismo en los rasgos faciales.

Contrariamente, otros tipos de figuras se caracterizan por unas formas y posturas más esquematizadas. Destacan en especial las pequeñas estatuillas femeninas de mármol, de pie y con rasgos anatómicos muy sencillos, como las de Tell Es-Sawwan, que han sido interpretadas como imágenes de difuntos.

Otro tipo escultórico frecuente son las mujeres embarazadas, con los rasgos anatómicos y reproductivos muy destacados, como las de Çatal Hüyük o Hacilar, en Turquía, interpretadas como diosas de la fertilidad. En el caso concreto de Çatal Hüyük la posición de la pequeña figurita femenina de arcilla, de unos 20 cm, sentada en un trono flanqueado por dos leopardos y representada en el momento de parir, muestra la importancia concedida a las ideas de fertilidad en los cultos neolíticos.

También se pueden relacionar con estas ideas las estatuillas femeninas con un niño en los brazos. Como en el caso anterior, en Oriente, estas figuras destacan especialmente los elementos reproductivos. Al contrario, en las culturas del Egeo encontramos figuras esquematizadas y geométricas. La importancia de este tipo reside en la aparición del concepto de grupo escultórico y del tema de mujer con hijo, que tendrá un gran desarrollo posterior.

Finalmente, un conjunto especial son las representaciones geometrizaras y definidas por la abstracción, características de las culturas de los Balcanes desde el IV milenio a. de C.: Gumllnitsa, en Rumania, Karanovo, en Bulgaria, y Veta, en Yugoslavia. Son figuras enteras o cabezas realizadas con formas curvas y elegantes, con rasgos sencillos que limitan la representación anatómica y figuras geométricas esenciales.

El desarrollo desde el VII milenio de la tecnología cerámica es una de las novedades asociadas al neolítico y, desde este momento, en prácticamente todas las sociedades humanas. Su relación con prácticas económicas y cotidianas concretas y su carácter de innovación tecnológica ha llevado a considerarla un rasgo característico de las transformaciones culturales del neolítico. Sin embargo, su introducción parece posterior a los grandes cambios económicos iniciales hasta el punto de que en Oriente existe una fase de neolítico precerámico.

Inicialmente era desconocido el turno de alfarero, que aparece en Oriente al final del neolítico, y los recipientes estaban hechos a mano. Ponían la arcilla sobre o dentro de un molde, generalmente de madera, o unían tiras de arcilla formando bandas sucesivas. Después de modelarla, la superficie se alisaba con la mano o una herramienta, y se pulía y preparaba para su tratamiento decorativo.

A pesar de su carácter utilitario, el perfeccionamiento de las técnicas de elaboración permitió la aplicación de decoraciones complejas y de temas variados: formas geométricas, generalmente repetidas sin fin y figuras humanas y de animales. Los procedimientos para trazarlas son muy distintos: impresiones con otros elementos, como conchas, cuerdas, herramientas de madera o dedos; incisiones y aplicaciones de arcilla y pintura.

Las formas de los recipientes y los esquemas decorativos varían enormemente en las diferentes culturas del neolítico de Oriente y de Europa.

En una situación intermedia entre la cerámica y la escultura se sitúan las vasijas antropomorfas y zoomorfas de Oriente, Europa central y el Egeo, que establecen una relación ideal entre el ser representado, el contenido y el significado ritual del contenido. Estas representaciones oscilan entre el dominio de la figura con respecto a la vasija, con un tratamiento muy esmerado, y el dominio de la forma del recipiente, que reduce la representación figurada a algunos rasgos elementales añadidos en la vasija.

Los mejores ejemplos de manifestaciones pictóricas en Oriente Próximo aparecen en los asentamientos sedentarios y en relación con espacios significativos. En Çatal Hüyük las estancias de residencia y culto incluyen composiciones policromas muy elaboradas, con motivos puramente ornamentales, generalmente formas geométricas y escenas humanas y de animales: cacerías, escenas ceremoniales, etc.

Las pinturas cubren muros, pero también ocupan zócalos y pilastras, y contribuyen a destacar ciertos elementos arquitectónicos. Las representaciones humanas combinan el perfil en la cabeza y las piernas y la visión frontal en el tronco. Los animales aparecen de perfil.

La Península Ibérica: el arte rupestre levantino

Una de las manifestaciones artísticas más características del arte del neolítico en la Península Ibérica son las representaciones de pinturas rupestres en la zona del Levante español.

Cronológicamente este arte se debería situar entre el V y el III milenio a. de C.

El arte rupestre levantino ocupa una zona situada en el sudeste de la Península Ibérica, entre las cordilleras de los sistemas Ibérico y Bético, limita al norte con las provincias de Huesca y Lérida, al oeste, con Cuenca y Teruel, y al sur con Jaén y Almería. Se encuentra localizado en las zonas abruptas de las cordilleras, normalmente en abrigos poco profundos iluminados por la luz del sol y situados en barrancos.

Este arte tiene un sustrato cultural común y unas diferencias temáticas y estilísticas según la zona. La más importante de estas manifestaciones artísticas, de tipo naturalista, es la relación existente entre la figura humana y los animales. El hombre es el protagonista de las escenas y se representa sobre todo como cazador y guerrero y a veces como recolector y apicultor. Provistas con arco y flechas, las figuras están desnudas y llevan diferentes ornamentos de carácter mágico o de representación del estatus social diferencial dentro del grupo. Las figuras femeninas, aunque en menor cantidad, también tienen un papel importante en la narrativa de las escenas.

Los animales representados sobre todo son cápridos, ciervos, toros, jabalíes y équidos, y, en menor cantidad, gamos, conejos, cánidos, insectos y aves.

Las figuras, en general, son pequeñas, entre 5 y 20 cm. En primer lugar se dibuja la silueta y después se recubren homogéneamente con una tinta plana, generalmente de color rojo, negro o blanco.

Importantes ejemplos de esto se encuentran en el barranco de la Valltorta, en Castellón, en Alcañiz y Albarracín, en Teruel, y en la Cueva de los Moros de Cogul, en Lérida.

Con la revolución neolítica la humanidad abandonó un sistema basado en la caza-recolección, propia del paleolítico, y adoptó una economía de producción en torno a la agricultura y la ganadería, que permitía tener excedentes que había que administrar y almacenar. La nueva complejidad económica y social dio lugar a la organización tribal, con toda una multiplicidad de sistemas de familia, rituales de iniciación, señales de identidad, culto a los antepasados y primeras formulaciones religiosas íntimamente ligadas a la naturaleza.

La existencia de un excedente duradero (de cereales, sobre todo) hizo surgir la cerámica y las primeras construcciones arquitectónicas, así como una nueva técnica de trabajar la piedra (el pulimento), y permitió una división del trabajo, lo que provocó la aparición de artesanos.

Aparecen los primeros poblados, simples agregaciones de viviendas, de planta circular al principio y rectangular después con el hogar como elemento central. La importancia de la vida social queda reflejada en los numerosos espacios públicos decorados con pinturas y esculturas.

Escultura, en piedra o arcilla, encontramos a menudo en entierros: desde figuritas humanas de un gran realismo a formas esquematizadas o mujeres embarazadas, consideradas como diosas de la fertilidad.

Es destacable la alta calidad de la cerámica, realizada primero a mano y después en torno, y decorada con impresiones de conchas, cuerdas, dedos, y con aplicaciones de pintura.

Una zona cultural con características propias es la del Levante de la Península Ibérica, donde encontramos, en abrigos poco profundos, escenas protagonizadas por hombres o mujeres que, con arcos y flechas, herramientas de trabajo o simbólicas, hacen de cazadores, recolectores, guerreros o apicultores.

44.3. La edad de los metales

Hay que diferenciar dos etapas: el calcolítico, entre el 2700-1800 a. de C., que de hecho es una tradición del neolítico, y la edad del bronce, 1800-900/800 a. de C. Pero también hay que tener presente que en la Península Ibérica la edad del bronce no tiene plena importancia hasta el bronce final, con la aparición de los Campos de Urnas, por vía continental, y el bronce atlántico, por vía marítima. De la misma manera, en el continente europeo el calcolítico prácticamente no existe, como en la Europa central y nórdica, o dura muy poco, como la zona mediterránea del mediodía de Francia.

El calcolítico

A lo largo de la etapa neolítica, V-IV milenios a. de C., en la zona Atlántica del continente europeo se ha desarrollado una civilización megalítica, en la que prácticamente las representaciones artísticas son de carácter simbólico y aparecen grabadas en los sepulcros megalíticos y menhires. Todo un conjunto de representaciones como báculos, hachas, zigzags, ídolos-escudos, ondeados, etc. tiene un carácter simbólico que ofrece un lenguaje artístico que se limita a expresar sobre todo determinados conceptos, únicamente reconocidos por los iniciados.

A partir del V milenio, con el neolítico avanzado, empiezan a aparecer en Europa unas nuevas formas de construcciones funerarias y culturales con grandes bloques de piedra: los monumentos megalíticos.

Su construcción se generalizó sobre todo en los IV e III milenios durante el pleno neolítico, el calcolítico y los inicios de la edad del bronce.

Su tipología y cronología es variada. Los principales ejemplos se encuentran en la Europa occidental y meridional. En las islas Británicas destacan los de Avebury y Stonehenge; en la Bretaña francesa, Carnal; de la Península Ibérica se debe mencionar, en especial en Andalucía, los dólmenes de Soto, el Romeral, la Cueva de Menga, en Málaga. También hay en Extremadura, en la

Meseta, en Galicia, en el Pirineo y en Cataluña. En las islas mediterráneas las construcciones megalíticas tienen unas características individualizadas, como las navetas y los talaiots de las Islas Baleares, las Nuragues de Cerdeña, los megalitos de Córcega, y los templos de las islas de Malta y Gozo.

Al iniciarse el III milenio a. de C. se produce una renovación importante en la arquitectura megalítica. Las formas de los sepulcros, sepulcros de corredor, que hasta entonces tenían su origen en un concepto de sepultura individual, son ahora sustituidos por unas nuevas formas arquitectónicas concebidas ya para ser utilizadas como tumba-necrópolis, es decir, como colectivas. Son monumentos que se denominan galerías cubiertas. Los elementos simbolistas empiezan a desaparecer y son sustituidos por las representaciones de una diosa-madre, un concepto nuevo de feminidad que no se debe relacionar con la tradición de la diosa-madre neolítica. Ahora se trata de la doncella-virgen ante la madre, de figuraciones esteatopigias neolíticas.

A esta diosa-doncella todavía se le relaciona muchas veces el símbolo del hacha o el báculo, como si continuara testificando el principio masculino, que, asociado a la nueva representación femenina, empiezan a generar la existencia de una pareja para dar paso a una mitología. Estas representaciones aparecen en las galerías cubiertas bretonas de Kerguntuil y Commana, en las de la zona próxima a París y en los hipogeos del Somme-Marne, protegiendo las entradas de estas sepulturas. También empiezan a aparecer aisladas en algunas estatuas-menhir: Trévoux, en Bretaña o Câtel, en Quernesey.

En la zona del Languedoc se produce un caso similar; no obstante, en esta región no existía el precedente del simbolismo en las sepulturas megalíticas, ya que el megalitismo aparece mucho más tarde, en el IV milenio a. de C. avanzado. Las figuraciones aparecen siempre como estatuas-menhir: unas masculinas, con un objeto sobre el pecho de identificación discutida, pero que podría ser un hacha con perforación, o un arco y una flecha, y otras femeninas, con figuraciones de pechos y collares.

Se diferencian básicamente tres grupos: las del Gard, con estatuas-menhir masculinas y femeninas; las de Rouergue, el grupo más numeroso, con más de 111 ejemplares, donde se dan los casos de cambio de sexo de las estatuas y donde esta tradición perdura hasta el II milenio a. de C., y las del Hérault, que en realidad ya son estelas que protegen las sepulturas y que tienen como principal característica los tatuajes de líneas semicirculares bajo los ojos; son los llamados ídolos oculados. Estas representaciones son abandonadas al llegar la edad del bronce, hacia el 1700 a. de C., que pone fin a la civilización calcolítica de Fontbouisse, una sociedad que habitaba en poblados fortificados parecidos a los de Los Millares, en Almería, o Vilanova de São Pedro, en Portugal.

En Cataluña, en las excavaciones que se están llevando a cabo en las minas prehistóricas de Gavà, en el Bajo Llobregat, se ha localizado recientemente un fragmento de una vasija cerámica con una decoración similar a estas estelas

del Herault, con la representación de una figura femenina, la Venus de Gavà. Cronológicamente se puede datar dentro del neolítico medio, hacia el 3000 a. de C.

Podemos plantear que desde el final del IV y sobre todo durante el III milenio a. de C. el área del Mediterráneo occidental, incluyendo Portugal, forma una zona cultural propia, rica en todo tipo de intercambios y que adopta rápidamente los influjos continentales que llegan a sus costas.

La expansión de la metalurgia del cobre facilitó todos estos intercambios a partir del III milenio a. de C., lo que responde básicamente a tres estímulos: el desarrollo autóctono en el sudeste español, las influencias mediterráneas y las continentales.

Todos estos estímulos se configuran en la civilización de la vasija campaniforme, con sus modalidades regionales, según el grado de incidencia diferenciadora que aporten las influencias continentales, las cuales acabarán imponiéndose y darán paso a la edad del bronce y a una nueva concepción religiosa: los cultos solares.

En la Península Ibérica, a partir del III milenio y durante el II milenio a. de C., aparecen unas manifestaciones artísticas importantes conocidas como arte esquemático. Surge como una evolución de la pintura levantina seminaturalista de época neolítica, y como resultado de una sistematización y esquematización. Presenta escenas cinegéticas, como la pintura levantina.

Pero también hay otras figuraciones que avalan su larga perduración con nuevas escenas. Así, encontramos al ídolo de Peña Tu, en Asturias, que recuerda las estelas del Hérault, pero con presencia de puñal; el de Tabujo del Monte, en León, donde se mantiene el puñal pero no los rasgos oculados, y la estela de Collado de Sejo-2, en Santander.

El arte esquemático se caracteriza por las representaciones pintadas o grabadas de figuras planas y de siluetas, humanas y de animales, donde solamente están plasmados los rasgos axiales de las figuras, como la línea de la columna vertebral, las extremidades y pocos detalles más, como los ojos, el sexo y los ornamentos en las figuras humanas y los cuernos en los animales.

Es necesario destacar que las representaciones de ciervos esquemáticas son muy abundantes, ya que curiosamente el ciervo mantiene su carácter religioso, sobre todo en la zona alpina y en la Península Ibérica, como por ejemplo en la cueva de Los Letreros, en Vélez Blanco, en Almería, donde aparece una figura humana con grandes cuernos que lleva una hoz en cada mano y que es una representación de lo que más tarde será entre los galos el dios Cernunnos, dios de la muerte y de la renovación de la naturaleza.

El ciervo representa la fuerza regeneradora de la naturaleza al cambiar cada año sus cuernos; por este motivo los cuernos de ciervo aparecen en gran cantidad junto a los depósitos de armas lanzados los ríos y pantanos.

Los petroglifos son figuraciones sobre rocas o al aire libre mediante la técnica de la incisión o el picatejat. La calidad de la roca marca sus características técnicas. Hay muchos ejemplos de esto en la Península Ibérica: en el Valle del Tajo, con símbolos abstractos de difícil lectura; en la zona gallega, donde se encuentran figuras zoomorfas, como ciervos, algunas figuras antropomorfas y símbolos en espiral o laberinto; y en la provincia de Salamanca, con varias representaciones de carros.

Los petroglifos son también muy importantes en Suecia, donde aparecen guerreros, barcos, carros, etc.

El bronce europeo

A partir de la edad del bronce la tradición de las representaciones grabadas o esculpidas sobre piedra cambian de simbolismo. Las llamadas diosas madre son sustituidas por figuras de un marcado carácter masculino con figuraciones de las primeras armas metálicas, sobre todo puñales de hojas triangulares.

Las principales representaciones de estas estelas y estatuas-menhir las encontramos en la región de la Lunigiana, cerca de la Spezia, en Italia; en la isla de Córcega; en el sur de Portugal; en Extremadura y Andalucía. Cronológicamente se pueden situar en torno al paso del II al I milenio a. de C.

Una de las más conocidas es la estela de Ategua, en Córdoba, presidida por un personaje que representa seguramente a un difunto. A su lado tiene una lanza, un escudo, una espada larga y una navaja de afeitar. Abajo aparece la figuración estilizada de un carro tirado por dos caballos y conducido por el auriga y finalmente dos pequeños frisos con tres personajes muy esquematizados unidos por las manos.

En Cataluña sólo se conoce un ejemplo de estela-menhir: la estela de Preixana, en la comarca de Urgell.

En el centro de Europa durante la edad del bronce se desarrolla una mitología relacionada con el culto al Sol.

El oro, con sus características de color y brillantez, se asimila al Sol. Los discos de oro con círculos concéntricos o estrellas centrales son figuraciones del Sol, como los famosos discos de Moordof, en la Baja Sajonia, o los del túmulo 4 de Landsdow, en Gran Bretaña, del 1200-1000 a. de C. También en relación

con el culto solar se encuentran los conos de lámina de oro decorados con círculos concéntricos, como los localizados en Avanton, cerca de Poitiers, o el de Etzelsdorf, cerca de Nuremberg, éste de 95 cm de altura.

El sol es la rueda de fuego que cada día circula de oriente a occidente y, por lo tanto, se asimila a un carro. Se conocen muchas representaciones de carros solares, que son tirados por diferentes animales.

El animal más representado para tirar estos carros es el caballo, que durante la edad del bronce adquiere gran protagonismo por su relación también con el mundo de los guerreros, como por ejemplo el famoso carro de Trundholm, en el Museo de Copenhague, del 1300-1200 a. de C., o el de Tagaborgshojden, en Suecia. Esta imagen pasa a la mitología griega como la cuádriga de Helios.

El carro también puede ser tirado por aves y sobre todo por ocas durante el bronce final. Las aves se relacionan con el culto solar y funerario al identificarse con el alma que vuela hacia el cielo.

En este periodo tardío el disco solar de los carros es sustituido por los calderos metálicos como es el caso del de Mecklembourg, en Alemania, y el de Gundstrup, en Copenhague, ya de la edad del hierro.

Se desarrolla durante el III y el II milenio y se suele dividir en tres periodos: el calcolítico (por el uso del cobre), la edad del bronce (aleación de cobre y estaño) y la edad del hierro, con variaciones notables en las distintas regiones.

La manifestación artística más importante del primer periodo son los monumentos megalíticos (dólmenes, menhires, cestos artificiales), con las peculiares culturas talaióticas de Menorca y nurágicas de Cerdeña. A partir del III milenio, los sepulcros de corredor, que son sepulturas individuales decoradas con elementos simbólicos (báculos, hachas, zigzag) dan paso a las galerías cubiertas, que son sepulturas colectivas donde encontramos a menudo a la diosa madre con hacha o báculo, representando el principio femenino/masculino. En Languedoc, sin embargo, encontramos las estatuas-menhir masculinas y femeninas que se irán transformando en estelas.

La expansión metalúrgica y los intercambios que ésta propició cristalizaron en el área del occidente mediterráneo en la civilización de la vasija campaniforme. Hay que destacar, además, el arte esquemático de la Península Ibérica, desarrollado a lo largo del III y el II milenios, con sus figuras planas y sus siluetas humanas y animales, entre las cuales sobresalen las de ciervos por su contenido religioso, que asociaba el cambio de cuernos con la regeneración de la naturaleza.

Ya en la edad del bronce las diosas madre son sustituidas por figuras masculinas con armas, y en las estelas aparecen las primeras manifestaciones de una mitología del culto al sol, convertido en una rueda de fuego que va de oriente a occidente y que se representa como un carro tirado por caballos.

44.4. La edad del hierro: los íberos

En la edad del hierro en Europa destacan desde el punto de vista artístico dos grandes grupos culturales: los celtas, que se extendían desde Irlanda hasta el Bajo Danubio, y los pueblos de las estepas, principalmente los escitas.

La manifestación artística más destacada de los escitas es la orfebrería de temática animalística, como bien queda reflejado en el ciervo de Kostromskaya, obra maestra de este estilo.

En la Península Ibérica fueron los pueblos íberos los que nos han dejado las obras de arte más relevantes.

La cultura ibérica se localiza en el litoral de la costa mediterránea de la Península Ibérica. Ocupa los territorios de lo que actualmente es Cataluña, incluida la Cataluña norte, es decir Rosselló y el extremo meridional de Languedoc, la zona del valle del Ebro aragonés hasta Zaragoza, el País Valenciano, Murcia y gran parte de Andalucía. Esta última área está muy influenciada por la cultura tartessa. El resto de la Península Ibérica estaba ocupado por otros pueblos de influencia indoeuropea llamados celtas.

No era una sociedad políticamente unificada, sino que la formaban una serie de tribus o pueblos de extensión e importancia variada, con un sustrato cultural muy diferenciado, lo que dio aspectos culturales y artísticos muy diferentes según las áreas.

Cronológicamente, abarca un periodo que va desde el siglo VI a. de C. hasta aproximadamente el cambio de era. El momento final es difícil de determinar, ya que el mundo ibérico desapareció lentamente como consecuencia de la incorporación de esta sociedad indígena a la civilización romana.

Uno de los aspectos más característicos de la civilización ibérica son sus manifestaciones artísticas, con claras influencias orientalizantes provenientes del Mediterráneo oriental, principalmente de fenicios y griegos.

El arte ibérico tiene sus mejores exponentes en la escultura y la pintura sobre cerámica.

La escultura

Siguiendo la división realizada por el Dr. M. Tarradell podemos dividir la estatuaria ibérica por el material utilizado en tres grandes grupos. La escultura de piedra, a veces con figuras humanas de grandes dimensiones y las figuritas de bronce o terracota.

Las estatuas las encontramos en santuarios como exvotos y ofrendas o depositadas en las tumbas con un valor funerario.

En los santuarios se localizan gran cantidad de estatuas de diferentes materiales y de gran variedad en cuanto a la temática. Los ejemplos más conocidos son el del Cerro de los Santos y el Llano de la Consolación, en Albacete, con figuras de ofertantes hechas de piedra; El Cigarralejo de Mula, en Murcia, con pequeñas figuritas que representan caballos; Collado de Jardines y Castillar de Santisteban, en Sierra Morena, provincia de Jaén, con miles de pequeños bronce masculinos, con frecuencia guerreros, y femeninos; La Serreta, cerca de Alcoy, con pequeñas figuritas de terracota.

El área de expansión de la escultura ibérica está muy restringida. Se encuentra en la necrópolis del sudeste de la Península Ibérica donde se localizan las grandes tumbas decoradas con relieves y con figuras exentas tanto humanas como de animales fantásticos, esfinges y grifos.

Los ejemplos de estatuaria ibérica más destacados son los siguientes:

Las figuras femeninas, como la Dama de Baza y la Dama de Elche, que formaban parte de conjuntos funerarios. La Dama de Elche está realizada en caliza blanca y todavía conserva restos de pintura. Es un busto femenino adornado con multitud de joyas y mantos que reflejan la moda de la sociedad ibérica del momento, con claros paralelismos con la iconografía etrusca y con la estatuaria griega del sur de Italia; el rostro rezuma una gran personalidad.

La gran dama ofertante del Cerro de Los Santos, en Albacete, adornada con joyas y vestimentas de gran complejidad y riqueza. Está de pie con actitud hierática y lleva una vasija de libaciones que sostiene con ambas manos y ofrece a los dioses.

Uno de los conjuntos escultóricos más impresionantes es el localizado en el Cerrillo Blanco de Porcuna, provincia de Jaén. Las estatuas y los relieves de Porcuna, fechadas a mediados de siglo V a. de C. tienen una clara influencia griega. Las figuras seguramente formaban parte de la decoración de un gran monumento honorífico donde están representadas en general escenas de gran movimiento, como batallas y cacerías.

Un capítulo importante dentro del arte ibérico es el relieve hecho en piedra. Los mejores ejemplos los tenemos en Pozo Moro, en la provincia albaceteña, donde se localizó un monumento funerario de claras influencias orientales, datado entre los siglos VI-V a. de C.

Las estatuas de animales de grandes dimensiones forman parte de los grupos escultóricos funerarios y están esculpidas en piedra. Las especies representadas son numerosas: leones, toros, caballos, lobos, ciervos, aves, etc., y animales fantásticos o mitológicos como esfinges, sirenas y grifos.

La pintura

La pintura sobre cerámica ocupa toda el área de la cultura ibérica pero con claras diferencias estilísticas según la zona. Hay decoraciones muy simples con motivos geométricos, otras que combinan motivos vegetales y geométricos y finalmente estilos con la representación de figuras que forman parte de elaboradas escenas. La decoración pictórica es siempre monocroma y sobre el fondo ocre rojizo de las paredes cerámicas se aplica pintura de un color entre rojo y marrón más oscuro.

El estilo simbólico localizado entre Murcia y el País Valenciano se denomina estilo Elche-Archena por sus yacimientos más importantes. Se caracteriza por la representación de animales, como águilas con las alas abiertas y lobos de grandes dimensiones y enmarcados por cenefas decorativas. La figura humana aparece con el mismo carácter estático, como se observa en la Vasija de los guerreros de Archena.

El estilo narrativo, con escenas que explican hechos y leyendas, aparece en la zona central del País Valenciano. Se denomina estilo Oliva-Llíria. El conjunto más destacado es el localizado en el yacimiento de Sant Miquel de Lliria. Los recipientes cerámicos están profusamente decorados con escenas con una gran cantidad de figuras pequeñas. Representan sobre todo cacerías y luchas entre varias tribus, y otros temas como la danza.

La cultura ibérica –de cariz netamente mediterráneo en contraste con el euro-peísmo de las culturas célticas de la Península Ibérica– fue el resultado de la reacción de los grupos humanos ante los estímulos que les llegaban del Mediterráneo oriental, concretados en las colonizaciones fenicias y griegas. Alcanzó su plenitud entre los siglos V y III a. de C.

Es un fenómeno que abarca todo el litoral del arco mediterráneo, desde Languedoc hasta Andalucía, donde, heredera del mundo tartesso, la cultura ibérica desarrolla formas de un gran refinamiento. Parece que tuvo en tierras valencianas el centro principal, pues allí confluyeron griegos y fenicios, por un lado, y, por otro, se dio la influencia de los tartessos de Andalucía.

El legado artístico de los íberos, revalorado a partir del hallazgo de la Dama de Elche en 1897, destaca sobre todo en la escultura y la pintura sobre cerámica; la arquitectura es el aspecto más pobre, no conocemos construcciones monumentales religiosas o civiles, templos ni palacios.

La escultura monumental era de piedra (figuras humanas o de animales), mientras que las figuritas ofrecidas como exvotos en los santuarios son de bronce o de terracota.

La pintura nos es conocida casi exclusivamente por la cerámica, y evoluciona desde una decoración geométrica, generalmente bandas horizontales, combinadas con círculos, y elementos vegetales, hasta una decoración de sentido simbólico, estilo Elche-Archena, o una con sentido narrativo, estilo Oliva-Llíria.

45. Egipto

Situado en el nordeste del continente africano, diríamos que Egipto es un río entre desiertos, en el que adquiere total validez la frase del historiador griego Herodoto: "Egipto es un don del Nilo", y eso no sólo en la antigüedad clásica, sino también en nuestros días, ya que casi la totalidad de la población egipcia se concentra en las orillas del Nilo, con una ocupación aproximada del 6% de la superficie total del país".

Egipto tiene unas características muy particulares que inciden de una manera directa y decisiva en su civilización y, en consecuencia, en las representaciones artísticas de toda índole.

Una climatología mediterránea benigna con escasas precipitaciones pluviales, una tierra fecunda enriquecida periódicamente por las crecidas anuales del río y unos desiertos casi impenetrables que bordean el país junto al mar Mediterráneo al norte, dieron a los egipcios, ya desde los primeros tiempos históricos, una sensación de autosuficiencia en sus posibilidades terrenales y también una confianza en la ayuda divina que dio origen al nacimiento de un complejo panteón inspirado en las formas naturales de la variada fauna nilótica.

La certeza de la crecida anual que fertiliza los campos dio origen a la idea de perpetuidad, característica que impregnó de manera decisiva el pensamiento de los antiguos egipcios: lo que era válido lo debía ser para siempre. Este conservadurismo provocó que sintieran un cierto recelo por las innovaciones. No obstante, cuando se producía alguna, ésta pasaba a formar parte de su legado para siempre. Ésta y no otra es la causa de la continuidad de las formas artísticas, que adquieren así una personalidad inconfundible incluso para aquellas personas no iniciadas.

Se trata de una civilización situada en el cruce de cuatro mundos: África del Nilo, el Sáhara, Oriente Próximo y el Mediterráneo. Fue, pues, el resultado de un complejo juego de influencias, entre las que el componente africano, el primero cronológicamente, se convirtió en fundamental.

Esta civilización nació vertebrada por el valle fluvial del Nilo. A partir del lago Tanganica, el Nilo avanza hacia el norte y, para salvar el desnivel, forma cinco cascadas; entra en Egipto pasada la segunda. A diferencia de la mayoría de los pueblos, los egipcios se orientaban hacia el sur, es decir, hacia las fuentes del Nilo, de manera que el oeste les quedaba a la derecha –con el resultado de que éste era el lado "bueno" para pasar al otro mundo–. Las lluvias abundantes y las nieves de las montañas de Abisinia provocan la crecida de las aguas, con las

consecuentes inundaciones periódicas, que acumulan un depósito aluvial que constituye un excelente abono: llega después de la cosecha, hacia el otoño, y se retira en invierno dejando la tierra preparada para la siembra.

El ritmo de vida egipcia –aislada del resto del mundo por desiertos extensos, por las cascadas del sur y por el mar Mediterráneo en su delta fangoso– se articula en función de las crecidas del Nilo, el cual, a la vez, confiere la unidad al país.

Las primeras noticias históricas nos hablan de dos unidades políticas articuladas. La primera se situaba en el valle –el denominado Alto Egipto– y la segunda, en el delta –el denominado Bajo Egipto–. De la unificación de ambas regiones nace uno de los primeros imperios que conoce la historia.

45.1. Civilización y sociedad

Hacia el año 5000 a. de C. núcleos independientes de población habitaban agrupados en diferentes tribus dispersas y nómadas que vivían de la caza, de la recolección y de los recursos naturales del río.

Las zonas desérticas actuales eran en la Antigüedad sabanas donde se encontraba la fauna típica que hoy se ha desplazado hacia el sur, a las regiones más interiores del continente africano.

Hacia el año 4000 a. de C. la población se hizo más sedentaria, lo que dio lugar a importantes núcleos, origen de los *nomus* o provincias de los primeros tiempos dinásticos. Cada *nomus* tomaba el símbolo totémico de un animal como señal de individualización.

La geografía nilótica determina dos zonas muy diferenciadas en el mapa egipcio. El amplio delta en el norte, tierra de aluviones muy feraz que se extiende como una amplia flor de loto que culmina en el Mediterráneo, y el resto del curso del río, que discurre a lo largo de un amplio valle que al acercarse al sur se estrecha hasta quedar preso por las estribaciones de las cordilleras líbica y arábiga, en el límite del país, coincidiendo con la primera cascada, en las proximidades de la actual ciudad de Assuan.

Esta realidad geográfica determina mentalmente la existencia de dos países en uno solo, y la vía fluvial misma es el nexo de dependencia de uno respecto al otro. Egipto fue llamado el doble país o el país de las dos tierras, y esta clasificación definitoria se mantuvo durante toda su civilización, que duró más de tres mil años.

Hemos visto los fuertes condicionantes que configuraron la personalidad única de una sociedad muy conservadora, amante de sus orígenes y por lo tanto de sus tradiciones. Era casi autosuficiente, ya que la única materia prima ne-

cesaria y no abundante en Egipto era la madera. Las grandes coníferas eran inexistentes en el país y se debían ir a buscar a las costas mediterráneas orientales, en el actual Líbano.

Con el tiempo, esta dualidad cristalizó en la creación de dos monarquías que gobernaban cada parte del país y que, lógicamente, entraban en continuas disputas buscando una supremacía. La estabilidad se consiguió hacia el año 3100 a. de C., con la unificación del país con el primer rey de Egipto, Narmer, que se ciñó las dos coronas, la roja del Bajo Egipto y la blanca del Alto Egipto. Fundó una nueva capital que se llamó el muro blanco, la Memfis histórica, en el límite del Delta y a unos 30 km al sur de la moderna capital de El Cairo.

El rey continuaba residiendo en la antigua capital del sur, Tinis, y de nuevo esta duplicidad hizo que los monarcas de las dos primeras dinastías, denominadas tinitas, tuvieran dos entierros, uno ficticio o cenotafio en la localidad sagrada de Abidos, cerca de Tinis, y otro real en la necrópolis memfita de Saqqara.

Esta sociedad esbozada alcanza la configuración definitiva en tiempo del rey Keops, hacia el año 2620 a. de C., en el Imperio Antiguo, en el que hay una sociedad piramidal muy estructurada y en el vértice aparece la figura del rey o faraón, asistido por unos ministros que, a la vez, gobiernan una numerosa burocracia constituida por escribas que controla a los campesinos, que son la base de esta pirámide social.

El hecho de que el rey sea la encarnación viviente del dios supremo Re, manifestación solar, junto con el halcón Horus, hace que sea el pontífice de una cada vez más poderosa clase sacerdotal en la que sus máximos dirigentes se encargan de las llamadas casas de la vida, que son también escuelas, bibliotecas y centros de formación de los escribas. La clase cultural fue, en cierta manera, dirigida por los sacerdotes y obediente a un canon único para todo el país, lo que tuvo una influencia decisiva en el hecho artístico.

Comandado por el rey, existía un ejército formado por profesionales egipcios y cautivos extranjeros de antiguas campañas militares, que vigilaba las fronteras naturales de Egipto.

El mundo de los vivos: las ciudades

Conocemos pocos núcleos de hábitat de la antigüedad faraónica que se puedan calificar como ciudades, ya que éstas continuaron estando ocupadas y reestructuradas en tiempos clásicos, y van llegando hasta nosotros con denominaciones griegas o romanas. Las consiguientes remodelaciones sufridas han desfigurado casi totalmente el trazado urbanístico inicial, y además todos los edificios estaban contruidos con adobe, un material perecedero, lo que ha acelerado su destrucción.

Sin embargo, con las nuevas técnicas arqueológicas se ha avanzado mucho en el estudio de estos asentamientos. Se conocen escasos pero interesantes núcleos urbanos íntegramente faraónicos, como por ejemplo la ciudad de Lahun, edificada en tiempos del Imperio Medio, hacia el año 1900 a. de C. También el pueblo de los trabajadores de la necrópolis del Imperio Nuevo, en el actual Deir-el-Medina, ocupado durante las dinastías XVIII, XIX y XX, o la ciudad, no totalmente excavada, que el faraón hereje Amenhotep IV-Akhenaton edificó en la actual Amarna, convirtiéndola en capital del país, hacia finales de la XVIII dinastía.

El clima seco de Egipto favorece la construcción ligera mediante adobe, es decir, ladrillos sin cocer hechos a base del limo del río unido a la paja corta que sobraba de la recolección de la cosecha anual de trigo. Este material, de rápida utilización, económico y ligero, sirvió no sólo para las viviendas de los campesinos nilóticos, sino también para la construcción de los palacios reales y edificios oficiales administrativos. La confección de sillares de piedra necesitaba un mayor esfuerzo y el faraón limitó el uso de este material a su residencia de eternidad, que es como llamaban los egipcios a sus tumbas, y para la construcción de los templos, que debían durar millones de años, según la expresión egipcia.

Con independencia de las reconstrucciones realizadas por los arquitectos-egiptólogos, eligiendo como base los datos aportados por la arqueología, el conocimiento de estas construcciones primarias nos ha llegado mediante las representaciones en tumbas y sarcófagos, al adoptar éstos la forma de la fachada del palacio real. Gracias a este procedimiento sabemos que las casas originales eran cabañas, construidas con un trenzado de fibras vegetales de papiros y de palma a las que se añadía un enlucido superficial de limo. Las oberturas se cubrían con esteras vegetales que se retorcían sobre puertas y ventanas.

Este mismo esquema constructivo, dado el carácter conservador egipcio, fue aplicado posteriormente a las viviendas construidas con adobe, si bien las clases económicamente más fuertes ya disponían de puertas y ventanas confeccionadas con las pobres maderas locales: sicomoro, palmera de dátiles, tamarisco y acacia, principalmente.

Los pavimentos estaban hechos con tierra batida y las cubiertas no eran más que trenzados de ramas con una capa del mismo limo fluvial para impermeabilizarlas. Una mínima pendiente evacuaba el agua de la lluvia hacia el exterior mediante gárgolas.

Hasta épocas muy tardías próximas a las invasiones macedónicas no se utilizó en Egipto de manera masiva un sistema planificado de evacuación de aguas residuales, hecho que contrasta fuertemente con el carácter metódico con el

que los egipcios cuidaban su aspecto personal. La alta temperatura debió de descomponer rápidamente el detritus orgánico y crear un ambiente bastante desagradable.

En todos los yacimientos arqueológicos estudiados se ha confirmado la existencia de un muro de cerco que protegía los núcleos urbanos, fuera de los cuales se han localizado los vertederos de desperdicios.

La arquitectura de las casas era, pues, reflejo del poder adquisitivo del propietario. En el pueblo de los obreros de Deir-el-Medina las casas eran estrechas estancias adosadas que tenían tres pequeñas habitaciones y una cocina. En cambio, en la ciudad de Akhetaton, bajo el actual Amarna, las grandes residencias de los nobles disponían de una pequeña edificación auxiliar para el servicio dentro del recinto general, una capilla abierta destinada al culto solar del dios Atón, un espacio para almacenes con establos y silos para el suministro familiar, las cocinas y la vivienda, propiamente dicha, con dos o tres plantas con áreas separadas para las mujeres, habitaciones comunes, dormitorios y baños.

El centro de la vida económica egipcia radicaba en el palacio, desde donde se dirigía la economía del conjunto del país mediante una burocracia altamente organizada y que administraba las tierras, los talleres, los almacenes y las obras públicas. El faraón-dios ejercía el papel de representante de los grandes dioses, es decir, el de propietario directo, amo y señor de toda la tierra de Egipto, aunque en la práctica se reconocía la propiedad privada de los templos y funcionarios.

En la cúspide de la pirámide social egipcia encontramos al faraón con una burocracia jerarquizada y un sacerdocio poderoso. Centralismo y burocracia son los pilares de este sistema: el palacio del monarca, la "casa grande" (en egipcio "per âa", y de aquí faraón), es la sede de la Administración. Los escribas son los agentes del estatismo divino: "el escriba es quien manda" es la fórmula ritual de muchos textos. Entre la población libre podemos distinguir a los artesanos, que trabajaban en los talleres del faraón y recibían un salario en forma de alimentos y vestimenta, y los fellah, campesinos sometidos a prestaciones personales, impuestos y otras formas de trabajo no remunerado. Finalmente, los esclavos, extranjeros, prisioneros de guerra o comprados a otros países, son la mano de obra sometida al duro trabajo de las minas y canteras.

La civilización egipcia se identifica con la realeza; su régimen teocrático proviene de la certeza de que sólo un dios puede influir en la naturaleza para estimular sus dones: la comunidad queda así libre de toda incertidumbre, ya que el país es gobernado por un dios. El rey se manifiesta como el regulador de los poderes naturales y, por lo tanto, como el señor de la fertilidad; era el vínculo entre el orden social y el orden del mundo: su nombre va siempre acompañado de las palabras vida, prosperidad y salud.

45.2. El concepto de arte

Probablemente el arte nace cuando ya están cubiertas unas mínimas necesidades prioritarias, o cuando la relación con el hecho espiritual o intangible obliga a un esfuerzo expresivo. El arte es patrimonio de la persona humana y está fuertemente vinculado a su naturaleza.

El entorno egipcio inspiró muy pronto una tendencia natural a decorar o crear cosas bellas. Las primeras manifestaciones artísticas propias y diferenciadas tienen lugar en los tiempos predinásticos. Los artistas plasman en los objetos más próximos, vasijas, cuencos, paletas de cosméticos, cuchillos, etc., no sólo figuras geométricas de inspiración abstracta, sino también representaciones figurativas de la variada fauna y flora nilótica, como la Vasija predinástica guerzeá.

Las primeras manifestaciones artísticas ya acusan el conservadurismo que, inconscientemente, el entorno geofísico ejerce sobre el artista. Una brillante luminosidad que acentúa los colores y un sentido innato de la síntesis descriptiva son la base de un desarrollo artístico que pronto será canalizado por la clase sacerdotal, de manera que configurará un canon fuertemente ligado al nacimiento de unos pictogramas que son el fundamento de la escritura jeroglífica. Hasta tal punto es importante este hecho que durante toda la civilización egipcia las artes plásticas y en especial la pintura serán consideradas, en cierta manera, como la escritura colorista y a otra escala.

A partir de un canon establecido, la libertad del artista se ve fuertemente restringida, ya que los pintores, variedad de los escribas, debían sintetizar las formas según los dictados estéticos de la escritura, modular las figuras con una jerarquía preestablecida, y aplicar unos colores determinados para los diferentes objetos que la costumbre había convertido en norma: rojo para la madera, ocre rojizo para la piel masculina, ocre amarillento para la femenina, etc.

De la misma manera, los escultores mantenían la misma modulación que los pintores y tenían una serie de normas que debían seguir: se adelantaba la pierna izquierda en las figuras en movimiento, las creaciones debían aportar ciertos ademanes preestablecidos, el hieratismo plasmado en el rostro humano estaba en función directa a la jerarquía del personaje representado, etc. Los dioses y los reyes tienen una actitud estática, casi impersonal, mientras que en el otro extremo de la escala social, el *fellah* muestra una expresión viva y espontánea.

El sistema de representación gráfica de los antiguos egipcios fue eminentemente descriptivo. Se trataba de graficar aquellas partes de un todo, en su aspecto más representativo. Es decir, de tal manera que diera al observador la máxima información visual del objeto mostrado y con total independencia de la posición y las medidas reales.

Así, por ejemplo, en el cuerpo humano el ojo se representa de frente, aunque la figura total se presente de perfil, ya que de esta manera se vislumbran las curvas características del órgano visual; mientras que la nariz, como elemento sobresaliente de la cara, determina en su perfil su configuración definitoria. Los hombros están dibujados en visión frontal para determinar una de las características morfológicas de la anatomía humana; las piernas siempre están de perfil y en actitud de movimiento.

Nuestra habitual forma de percepción se basa en las leyes de la perspectiva y este sistema, natural a nuestro entender, se justifica por la imperfección de nuestros órganos de visión, que provocan que veamos como confluentes líneas y planos que son paralelos. Los egipcios no encontraron lógica la adopción de la perspectiva y optaron, ya muy pronto, por el mencionado método descriptivo, que tiene la ventaja de facilitar en un solo plano toda la información básica de un objeto tridimensional y sólo en un vistazo.

A pesar de las limitaciones en la libertad de expresión, el artista nilótico, en obras muy privadas o en apuntes rápidos, supo, de una manera espontánea y fresca, manifestar todas sus aptitudes. Obras maestras del dibujo egipcio fueron ejecutadas como un ensayo o divertimento personal sobre pequeñas piezas de piedra calcárea o fragmentos rotos de barro utilizados como soporte, bautizados por los arqueólogos con el nombre de ostraca.

Finalmente hay que destacar dos circunstancias de una importancia fundamental que distinguen el arte egipcio y aportan un nuevo valor al intrínseco de la obra ejecutada.

La casi totalidad de las piezas de arte, tanto plásticas, por ejemplo la pintura y la escultura, como las mal llamadas artes menores, por ejemplo la joyería, la orfebrería, los muebles, etc., han llegado hasta nosotros mediante excavaciones arqueológicas efectuadas en las diferentes necrópolis. La inmensa mayoría del arte egipcio pasaba del taller a la oscuridad de las tumbas, donde sólo sería contemplado por el difunto y los dioses del más allá. Sorprende que tanto esmero y perfección no fuera, en la mayoría de los casos, vista por el gran público, aunque su perfección y calidad han superado las modas y los tiempos y se nos presentan como maravillas dignas de figurar entre las más altas cotas del espíritu humano.

La otra característica distintiva del arte de los antiguos egipcios es que, en general, la producción artística era el trabajo de un taller o equipo, por lo que las obras quedaban huérfanas de autor. Son escasos los ejemplos en los que un determinado artista firma la obra ejecutada. El artista egipcio nunca existió como tal, etimológicamente hablando. Ellos se denominaban artesanos y sus obras eran fruto de un oficio, variante del de escriba.

La arquitectura en piedra

La escasez de Egipto en cuanto a madera se ve sobradamente compensada por la cantidad y variedad de sus canteras. En los Egipto Medio y Alto domina la piedra calcárea de diferentes cualidades y, en menos cantidad, la arenisca, que en realidad es una arenosa muy oxidada. Se utilizó una insospechada variedad de piedras duras: brechas, dioritas, basaltos, etc. Estos yacimientos se encuentran principalmente en el Wadi Hammamat, que era la ruta más corta para llegar al mar Rojo; los alabastos de gran blancura y luminosidad eran de Hat Nub, un área de la zona de Amarna, y los granitos gris y rojo provenían de la región de Assuan fronteriza con Nubia.

Desde el comienzo, la civilización egipcia ha ofrecido las primeras aportaciones al arte universal, con la confección de vasijas y tinajas realizadas con piedras duras, como si el artesano egipcio quisiera dejar constancia de su dominio y arte con los materiales que más se resistían a las frágiles herramientas de cobre y sílex. Esta técnica de construcción de vasijas fue el puente que facilitó los conocimientos necesarios al picapedrero para la extracción de bloques de construcción utilizados en las grandes edificaciones arquitectónicas.

La necesidad de trasladar enormes bloques de granito mil kilómetros río abajo para construir los grandes monumentos del norte del país hizo que, ante la necesidad de economía de material y de esfuerzos, los picapedreros egipcios desarrollaran unos conocimientos matemáticos y, sobre todo, geométricos que, por su intuición, todavía causan sorpresa a los constructores y arquitectos actuales.

De todos modos, existen muchos vestigios para poder demostrar que las obras de arquitectura se acababan de pulir cuando el edificio estaba prácticamente hecho, como si se tratara de una macroescultura.

Las pirámides

Las ideas religiosas de los faraones del Imperio Antiguo, junto con la voluntad de disponer de grandes monumentos como símbolos de poder y, por otra parte, el hecho de que durante tres meses al año los campesinos egipcios quedarán inactivos por la crecida del río, propiciaron la construcción de las grandes pirámides.

Esta inactividad de gran parte de la población de Egipto hacía necesaria su utilización como mano de obra en los trabajos públicos estatales como los canales de irrigación y en la construcción del sepulcro del rey-dios.

Los egiptólogos justifican de manera diferente la elección de la forma piramidal, con independencia del hecho de que, como sabemos, la forma más estable y que permite una mayor altura con una cierta cantidad de material es la pirámide. Los textos de la cámara mortuoria del rey Unas, primer ejemplo de pirámide decorada, de la V dinastía, nos informan de que se construyó una escalera por la que el rey muerto pudiera ascender a la barca solar de su padre

Re. Las primeras pirámides fueron edificadas mediante la sucesión de diferentes troncos piramidales en forma escalonada y no fue hasta más tarde cuando se llegó a la forma lisa piramidal, en un camino lógico de superación arquitectónica.

La primera pirámide construida se debió al genio de Imhotep, primer ministro del faraón Djesert, que edificó el magnífico recinto funerario de Saqqara. Esta obra arquitectónica, que sirvió de modelo de muchas construcciones durante toda la historia de Egipto, fue revestida con sillares escuadrados de piedra calcárea blanca procedente de las canteras de Tura y Masara. Suponemos que las pirámides posteriores debieron de tener un revestimiento parecido, pero sólo lo podemos constatar en la llamada pirámide romboidal en Daixur, levantada por el faraón Esnofru, de la IV dinastía y padre de Keops; desgraciadamente, el resto de pirámides han llegado hasta nosotros desprovistas de su piel, ya que los sillares fueron reutilizados, principalmente por los árabes, que en el siglo VII d. de C. invadieron Egipto, para construir las mezquitas y los edificios de la ciudad de El Cairo.

En general, las pirámides son sólo la parte principal de un complejo funerario que, perfectamente delimitado por un muro, rodeaba en el interior varios edificios y templos destinados al culto del rey-dios muerto, al almacenaje y la preparación de las ofrendas funerarias y al mantenimiento y administración de todo el complejo. Con independencia de que la pirámide fuera la tumba del rey, existía en sí misma una institución político-religiosa con todo el personal administrativo necesario. Además, tenía una identidad propia significada por un nombre. Así, por ejemplo, la pirámide de Keops, de la IV dinastía, se llamaba El horizonte es de Keops, la de su sucesor Kefrén, Grande es Kefrén, la de Micerino, Divino es Micerino, etc.

Sobre la construcción de estos inmensos monumentos sólo disponemos del relato de Herodoto, que nos explica que en la construcción de la pirámide de Keops, en Guiza, trabajaron 100.000 hombres durante veinte años, más un periodo de otros 10 años para la construcción de las rampas preparatorias.

Adosada a la pirámide había una capilla o templo funerario que se denomina Templo Alto, donde se oficiaban las últimas exequias destinadas al faraón. El cuerpo embalsamado debía subir por una calzada semicubierta que lo enlazaba con el Templo Bajo o del Valle, donde parece que se procedía a la preparación y a la purificación del cadáver.

Por imperativos religiosos el rey debía ser sepultado con las pertenencias que disfrutó en vida y con las expresamente preparadas para su estancia en el más allá. Era necesario preservar estos tesoros de la codicia de los hombres contemporáneos y futuros, por lo que las pirámides, además de cumplir una función

de tumba, debían actuar como una auténtica caja de seguridad y las galerías, pasadizos y, evidentemente, el acceso, debían estar debidamente sellados y disimulados.

Las pirámides suponen una aportación a los conocimientos constructivos de la historia de la humanidad y a la ingeniería, pero es dudosa la auténtica aportación al arte en sí mismo, ya que difícilmente podemos catalogar como arquitectura estos mastodónticos monumentos. A pesar de ello, la mayor de todas, la pirámide de Keops, fue considerada una de las maravillas de la Antigüedad.

En cualquier caso, y dado que la pirámide se empezaba a edificar en el momento del nombramiento del rey, estos monumentos son un reflejo fiel no sólo de la duración de un reinado, sino también del poder económico de la institución monárquica en un tiempo determinado.

Nunca en la historia egipcia el poder real estuvo tan concentrado en la figura del monarca como en tiempo del faraón Keops, y su magnífica tumba-pirámide contrasta de manera definitiva con las pertenecientes a sus sucesores de la V y VI dinastías. Con independencia de las dimensiones comparativas de los monumentos, los bloques ciclópeos de Keops tienen poco que ver con el relleno de escombros casi sin revestir de los reyes de finales del Imperio Antiguo. Por varios motivos políticos el poder monárquico experimentó una bancarrota considerable, preludio de un caos generalizado que llevó a la población empobrecida a violar sistemáticamente las tumbas, e incluso las de sus propios faraones.

Una vez restablecido el poder faraónico durante el Imperio Medio, los nuevos soberanos construyeron, en las proximidades del oasis del Fayum, pirámides de ladrillos sin cocer que intentan imitar a las de sus predecesores, pero sólo fueron una pálida sombra que determinó la definitiva eliminación de este tipo de entierro en épocas sucesivas.

Los templos

Antes de iniciar el estudio general y la evolución de los templos conviene aclarar la estricta función que los egipcios dieron a estos monumentos religiosos. A diferencia de otras religiones pasadas y presentes, el templo egipcio no era, en absoluto, un lugar de oración, sino la propia casa del dios.

La estatua del dios venerado, que dependía del patronímico de cada región, recibía un culto diario a cargo de una clase sacerdotal, los puros, supeditados en última instancia a la dependencia jerárquica del primer profeta.

Desde un punto de vista formal, la arquitectura de los templos debía ser un reflejo del hogar del dios y, dado que éste reinaba en todo Egipto, el templo era su microcosmos. Los pilares y las columnas eran los soportes naturales del país, como las palmeras de dátiles o haces de papiros que, de forma magico-

teórica, soportaban el techo del dominio divino, la bóveda celestial. Por ello, la mayoría de los techos de los templos están decorados con multitud de estrellas amarillas sobre un azul intenso, reflejo del cielo egipcio, acompañadas de diferentes divinidades.

La tipología arquitectónica generalizada en estos tipos de santuarios presentaba varios espacios sucesivos, rodeados por altos muros de piedra que lo ocultaban del exterior.

Estos muros apoyaban, por la parte delantera del conjunto, en dos construcciones macizas de forma paralelepípeda, llamados pilones, que enmarcaban la puerta principal. Sobre estos pilones, una serie de mástiles de madera servían de apoyo a las banderas y oriflamas divinas. Estatuas colosales de los reyes daban testimonio de sus aportaciones al lugar de culto, pero quizás los complementos arquitectónicos más distintivos dentro de la categoría de ofrendas eran los obeliscos, gigantescas agujas monolíticas de granito coronadas por un piramidón revestido de planchas de electro.

Tras pasada esta majestusosa entrada aparecía un amplio patio, generalmente porticado, pero abierto a la luz natural, denominado sala hipetra. Siguiendo el eje de simetría del templo se accedía a una sala cubierta, con el tejado soportado por un bosque de columnas con capiteles florales. Unos tragaluces cenitales filtraban la tenue luz, lo que debió dar al espacio un ambiente de recogimiento: es la llamada sala hipóstila, a la que sólo tenían acceso los sacerdotes y los principales componentes de la nobleza real.

Finalmente, y rodeado de dependencias sacerdotales y almacenes para el culto, estaba el santuario, que albergaba en una capilla-relicario la imagen de la divinidad.

La idea general era crear un tráfico de aquello que es humano a aquello que es divino. Para conseguir esta sensación creciente de misterio y oscuridad, los arquitectos egipcios hacían disminuir la iluminación de las estancias de manera progresiva y también disminuían la altura de los tejados y sobreelevaban los pavimentos a medida que se aproximaban al santuario.

No todos los templos egipcios obedecían a esta función descrita, ya que una variedad importante la constituían los llamados templos funerarios. Edificados por un solo monarca, servirían con posterioridad a la muerte del rey al culto de su personalidad divina. Es en esta clase de templos donde el arte de la arquitectura nos muestra las facetas más particulares. Se puede hablar de una arquitectura de autor, ya que en ella tenía un papel importante el diseño arquitectónico y la individualidad que el faraón quería dar a su persona.

Como ejemplo de estos templos podemos citar el de la reina Hatxepsut, dinastía XVIII, en Deir-el-Bahari, obra de su arquitecto Semnut; el del faraón Ramsés II, dinastía XIX, denominado Ramesseum, y el de Ramsés III, dinastía XX, en Medient Habu, todos ellos pertenecientes al Imperio Nuevo y ubicados en la necrópolis tebana.

Otros templos funerarios de la XIX dinastía que debemos mencionar por su interés especial son los dos templos excavados en la roca de Abu Simbel. Fueron erigidos por el faraón Ramsés II en la zona fronteriza con Nubia, el mayor de ellos para su propio culto funerario y el otro dedicado a su esposa Nefertari.

Todos los templos se construían con los materiales más sólidos y ricos posible. Por ello se utilizaba, además de la piedra calcárea, el duro granito de Assuan.

En las paredes, tanto internas como externas, de los templos y en todos los espacios utilizables, los reyes hacían grabar los hechos vividos más representativos: campañas militares, ofrendas a la divinidad, anales históricos, ceremonias religiosas, liturgia, etc.; por todo esto es difícil encontrar paramentos limpios en cualquier templo egipcio.

Por sus dimensiones y grandiosidad es forzoso destacar el recinto religioso de Karnak y en concreto el templo dedicado al dios Amón. Se trata de una serie de templos sucesivos reformados por la totalidad de los faraones del Imperio Nuevo, hasta tal punto que existen diez pilones en dos alineaciones; constituyen un gigantesco y anárquico conjunto monumental en el que encontramos casi todos los aspectos más característicos de la arquitectura egipcia. La inmensa sala hipóstila construida por los reyes Seti I y su hijo Ramsés II, con 134 columnas, eleva el techo central a 23 m de altura, donde unas linternas pétreas, soportadas por enormes capiteles papiriformes, iluminan tenuemente el recinto cerrado.

Las tumbas

Los antiguos egipcios consideraban las sepulturas textualmente como los hogares de la eternidad y, en consecuencia, debían ser construidas con los materiales que mejor garantizaran su durabilidad.

En los primeros tiempos, durante las dinastías tinitas, las tumbas eran construidas con una superestructura de adobe. Ante la puerta de entrada colocaban las estelas funerarias con el nombre del propietario. Uno de los ejemplos mejor conservados es la estela del rey Serp.

Desde el Imperio Antiguo, los nobles agruparon sus tumbas en torno a la pirámide del rey. Estaban constituidas por una infraestructura maciza revestida de sillares calcáreos. Se adosaba a ella una capilla destinada al culto de su estatua, donde los familiares de los muertos depositaban las ofrendas al pie de una estela de falsa puerta que recordaba los numerosos títulos que el difunto había

disfrutado en vida. Un pozo penetraba en la profundidad de la masa calcárea, a veces hasta 30 m, para desembocar en una o varias cámaras funerarias en las que se depositaba el cuerpo momificado dentro de un sarcófago de piedra.

Con el tiempo y por diferentes causas y vicisitudes las tumbas vieron modificado su aspecto y composición. En el Imperio Medio la nobleza se hacía enterrar en hipogeos excavados en la roca con amplios pórticos sostenidos por columnas y precedidos de un patio privado amurallado. Los mejores ejemplos los tenemos en Beni Hassan.

En el Imperio Nuevo, y ante la experiencia de saqueos sistemáticos, las tumbas de las clases prominentes se hacen más profundas y complicadas, sin renunciar, sin embargo, a la obligada existencia de la capilla funeraria. En esta misma época los reyes deciden renunciar a la seguridad religiosa que proporciona la proximidad del templo funerario y las tumbas se excavan casi en la clandestinidad, sin elementos distintivos que faciliten la localización, en un valle vigilado que hoy conocemos como el Valle de los Reyes en la necrópolis tebana.

Gracias a las tumbas podemos conocer los detalles de la vida cotidiana de los antiguos egipcios. En las más de cuatrocientas tumbas pertenecientes sólo a la necrópolis tebana, las pinturas nos dan todo tipo de detalles sobre la sociedad de esta época: alimentación, oficios y cargos ejercidos, onomásticas de las diferentes familias, particularidades de los trabajos agrícolas, juegos, deportes, etc. Todo esto sin contar con los ricos ajuares funerarios que nos han proporcionado, en un estado de conservación admirable, todos aquellos elementos que fueron de uso común hace más de 3.500 años.

Los bajorrelieves

Los egipcios consideraron siempre los bajorrelieves en piedra como un medio artesanal de expresión más perdurable que la pintura, pero también más caro y sujeto a las limitaciones de la misma materia que se trabaja.

La situación de las tumbas-mastabas del Imperio Antiguo en las necrópolis memfitas favoreció la ejecución de decoraciones en bajorrelieve por la excelente calidad de la piedra calcárea local desprovista de excesivas concreciones silíceas. El alto poder adquisitivo de la nobleza posibilitó la realización de estas manifestaciones artísticas.

Durante las dinastías V y VI el poder del rey pasaba por las manos de altos funcionarios que disfrutaban de reconocido prestigio y de sustanciosas rentas, lo cual les permitió acceder a una casa de la eternidad construida y decorada con los materiales y métodos más costosos.

Conocemos las diferentes fases del trabajo del bajorrelieve, ya que nos han llegado numerosas tumbas inacabadas y en diferentes estadios de ejecución.

Una vez construida la superestructura de la tumba, según los planos detallados de los sacerdotes-arquitectos, se procedía a dibujar sobre la superficie alisada de los sillares calcáreos del revestimiento las escenas que se querían representar, mediante la transposición por un sistema de cuadrícula del dibujo a menor escala hecho sobre papiro.

El obrero, o el pequeño equipo de artesanos más diestros, atacaba la caliza con utensilios de sílex y cobre. Este trabajo era completado por otro equipo de menor cualificación que rebajaba el resto de la superficie no afectada para figuras, escenas o jeroglíficos, siguiendo las indicaciones del jefe del equipo.

Parece evidente que, mientras en algunas zonas de la capilla funeraria se procedía a este trabajo, en las áreas acabadas un equipo de pintores coloreaba las escenas esculpidas.

La expresión artística mediante el bajorrelieve fue la utilizada por la nobleza durante todas las dinastías del Imperio Antiguo y en todos los emplazamientos que componían la vasta necrópolis memfita.

Los ejemplos más interesantes, en los que el dominio de esta técnica es más puro y refinado, los encontramos en la zona de Saqqara.

Las mastabas de Mereruka y Kagemmi, pertenecientes a dos visires del rey Teti de la VI dinastía, si bien son diferentes en el estilo y sobre todo en la magnitud de sus tumbas, disponen de centenares de metros cuadrados de bajorrelieves de finísima ejecución que ilustran sobre la vida cotidiana de los egipcios de esta época. La tumba del visir Mereruka, también llamado Mera, es la mayor de la zona y dispone de más de 30 dependencias.

La temática de las escenas es rica, variada y nos presenta con todo detalle la vida en las orillas del Nilo. Junto con los trabajos del campo, descritos con minucioso detalle, están las tareas de la pesca en los canales, la caza en los pantanales, la fabricación de pan o cerveza, los trabajos del metal, de la madera, etc.

Es un error muy frecuente pensar que, una vez vista una tumba, las otras pueden ser una simple repetición. Si bien una serie de escenas se encuentran repetidas reiteradamente en casi todas las tumbas, se debe admitir que hay rasgos artísticos diferenciados que demuestran una personalidad única a la hora de tratar los mismos temas. Además hay temas que nunca fueron copiados.

Por ejemplo, en la tumba de Ti, de la V dinastía, un registro nos presenta el paso de la manada por un vado del río. La delicadeza de la semitransparencia con la que el artista representó las patas sumergidas de los bóvidos no tiene comparación en todo la necrópolis memfita.

En la misma tumba encontramos algunos detalles ingenuos e ingeniosos, tan comunes entre los antiguos egipcios. Los pilares que soportan el techo de la estancia principal están elaborados con caliza local, pintada con todo detalle mediante un estilo que podríamos denominar puntillista. Sobre un fondo rosa, unos puntitos grises y negros pretenden crear la ilusión de que las columnas están elaboradas con granito rosa de Assuan.

La tumba de Ankhmahor, también en Saqqara, es conocida como la tumba del médico por unas originales escenas esculpidas en el paramento de un estrecho pasadizo, donde se describe con todo detalle una operación de circuncisión de dos personajes por sacerdotes del Ka o doble.

En la misma mastaba, dos mujeres pertenecientes a la comitiva fúnebre sufren un desmayo y, tumbadas en el suelo, son atendidas por otros acompañantes. El hecho de que la fina sensibilidad del escultor haya dado un especial relieve a sus vientres hace pensar a un sector de egiptólogos que se trata de una escena que representa la dilatación o parto, hecho que sería cierto si no supiéramos que los alumbramientos tenían lugar entre dos bajas paredes de ladrillos en las que se apoyaba, agachada, la parturienta.

Una vez más, el arte es el auténtico vínculo por el que conocemos la totalidad de manifestaciones de la sociedad de un tiempo, lo cual equivale a entender en profundidad a su civilización.

El Imperio Medio, que supone la nueva unificación del país después del periodo de anarquía que denominaremos Primer Periodo Intermediario, no permitió, por cuestiones económicas, la proliferación del bajo relieve, cuya utilización se limitó a estelas y complementos arquitectónicos como montantes y dinteles, hechos en relieve inciso la mayoría de las veces. Este sistema es mucho más económico y rápido que el llamado relieve real, en el que las partes principales sobresalen del fondo totalmente rebajado.

Los escasos bajo relieves que nos han llegado de esta época tienen una gran calidad, consecuencia de la depuración de un arte practicado con anterioridad. Sin duda, una de las obras primordiales es la Capilla Blanca que el rey Sesostris I edificó en Karnak.

La ubicación en Tebas de la nueva capital del Imperio Nuevo provocó que las necrópolis de la numerosa nobleza se establecieran en la parte occidental del río. La montaña tebana fue el lugar de entierro durante el Imperio Nuevo y, dada la importancia político-religiosa de la nueva ciudad, la necrópolis se utilizó hasta la época romana.

La calidad de la caliza tebana no permitía la ejecución del bajo relieve, a causa de las afloraciones de lo que los egipcios llamaban la vena, que no es otra cosa que las afloraciones de silicio cristalino de extraordinaria dureza y de grieta no plana. A pesar de eso contamos con algún aislado ejemplo realizado con

un arte de una gran perfección técnica y estética y que alcanza su máximo exponente en las tumbas del visir Ramose y en la de Kheruef, mayordomo de la gran esposa real Tiyi, ambos pertenecientes a los reinados de Amenhotep III y Amenhotep IV de la XVIII dinastía y con toda probabilidad ejecutadas por el mismo equipo de artesanos.

A partir de finales de la XVIII dinastía, la minuciosidad en la realización del bajorrelieve inicia una clara decadencia y se observa que, con independencia de pequeñas superficies de elementos arquitectónicos o estelas votivas, el bajorrelieve se convierte en inciso. Durante el reinado de Ramsés II, de la XIX dinastía, ya se utiliza esta técnica por su rapidez de ejecución y porque además garantiza una mayor seguridad a futuras usurpaciones, a las que este faraón fue tan proclive.

Algunas de las grandes tumbas saítas, de la XXVI dinastía, localizadas en la región tebana, presentan extensas superficies decoradas con relieves y jeroglíficos, pero son escasos los realizados con relieve real o altorrelieve. Éste queda restringido a la ornamentación de los grandes templos como el de Amón, en Karnak.

La escultura

La finalidad de las estatuas egipcias o, mejor dicho, su función difiere radicalmente de la de otros pueblos antiguos o modernos.

La estatuaria egipcia nunca tuvo un carácter único de ornamento material. Debemos distinguir dos concepciones diferentes. La primera obedece a razones estrictas de cariz mágicorreligioso, en las que la estatua debía ser el imprescindible apoyo del Ka del muerto para asegurar su supervivencia en el más allá. La inmensa mayoría de las estatuas egipcias que conocemos podemos agruparlas dentro de esta categoría.

La segunda motivación para la realización de esculturas exentas tiene un carácter en apariencia similar al de la producción clásica, pero difiere básicamente en el auténtico significado. Los escultores de la antigüedad, como Escopes o Praxíteles, por citar dos destacables ejemplos, ejecutaron obras de autor, es decir, firmadas, para el embellecimiento de templos y palacios y para contribuir a la perpetuidad, por medio de la imagen, de reyes y de personajes ilustres. La intencionalidad de los escultores egipcios iba por otras vías, ya que las obras realizadas no eran concebidas como realizaciones artesanas y nunca tuvieron paternidad de autor escrita.

Después de ciertas ceremonias por parte de los sacerdotes, este tipo de estatuas tomaba una personalidad propia. Cada estatua tenía un nombre individualizado, diferente de otra idéntica del mismo rey, y además tenía la misión mágica de perpetuar la fuerza espiritual recibida mediante sortilegio del dios a quien la estatua estaba dedicada.

Esbozadas las premisas que motivaron la creación de la estatuaria, haremos un repaso cronológico e ilustrativo de esta modalidad artística.

Durante el Imperio Antiguo se produce una rápida evolución del arte de la estatuaria, que consigue fijar unos principios de actuación que permanecerán inamovibles para siempre.

El acentuado sentido conservador de los egipcios provocaba que al practicar repetidamente una cierta técnica ésta se convirtiera en una costumbre adoptada y se incorporara al canon oficial.

Este canon imponía unos principios inmutables, pero la rigidez de los tratamientos formales y estéticos variaban según la jerarquía social representada.

La tradición exigía que los dioses y los reyes, estos últimos, dioses en la tierra, fueran representados en actitudes hieráticas y distantes, con un aspecto juvenil y al mismo tiempo con la seriedad que les confería el carácter reflexivo de la madurez. El faraón es un personaje distante, nadie del pueblo lo podía ver y se le reconocía por las efigies de las estatuas.

Dentro de este grupo tenemos obras de primera categoría, como las del faraón Djesert de la III dinastía, localizadas en el serdab en Saqqara, la magnífica estatua sentada de diorita del faraón Kefrén, considerada la obra maestra de este periodo, o las tríadas de Micerino, por citar sólo algunos ejemplos.

Un segundo grupo comprendía los numerosos funcionarios y altos cargos de la corte, con unos rasgos mucho más humanos y tan realistas que incluso en ocasiones muestran los defectos físicos.

Las estatuas de Rahotep y Nofrit, el busto de Ankhaf o la estatua sentada del arquitecto Hemiunu, constructor de la pirámide de Keops, son algunos ejemplos de la IV dinastía.

En la V y VI dinastías las imágenes de los difuntos nos ofrecen un extenso repertorio de tipos humanos. El escriba sentado de la tumba de Kai, la estatua de madera de Kaaper, llamado el alcalde del pueblo, los grupos familiares en actitudes diferentes o el enano Seneb y su familia son los más representativos.

Un tercer grupo lo constituyen las representaciones de los trabajadores manuales, mucho más expresivas, realistas y libres del rígido canon. Los obreros están haciendo su trabajo y éste debe ser entendido inmediatamente. Lo im-

portante es el trabajo, no el ejecutor. Se conservan muchos ejemplos de este tipo de figuritas como cerveceros, carniceros, músicos, mujeres moliendo grano, etc., hechas con piedra calcárea y pintadas con colores vivos.

Para comprender la intención y el verdadero alcance artístico de la estatuaria del Imperio Antiguo debemos contemplar el conjunto en general, pero teniendo en cuenta las limitaciones impuestas por la jerarquía religiosa y sólo así valoraremos el genio creativo de los artistas del antiguo Egipto.

Durante el Imperio Antiguo se fijaron las bases que regirían las líneas directrices de la estatuaria. Las figuras que están de pie, por ejemplo, siempre adelantán la pierna izquierda en actitud de movimiento; los cetros y los báculos se llevan de idéntica manera; en cambio, las figuras sentadas generalmente tienen un brazo que se apoya sobre las rodillas, mientras que el otro se cruza sobre el pecho para romper la simetría de la figura; y como éstos, hay una serie de detalles que permanecerán estables hasta el final de la civilización egipcia.

El Imperio Medio, después de una época turbulenta de disturbios sociales, intenta enlazar con las líneas artísticas consolidadas en el Imperio Antiguo, pero se introdujo un cierto estilo de nueva expresión más realista y más humana incluso en las figuras reales.

El ejemplo más representativo lo encontramos en las distintas efigies del faraón Sesostris III. La cara, con independencia de la edad plasmada, muestra un rostro marcado por el rictus de la preocupación.

La fisonomía del monarca tiene poco que ver con aquellas sonrisas, tan sólo esbozadas, de los antiguos faraones, que expresaban así el poder inmenso y sobrenatural y la confianza del apoyo de los dioses. Las arrugas y una expresión de profundo pesimismo son la prueba evidente, transmitida por el arte, de que Egipto ha conocido la impensable quiebra de sus valores y que costará recuperar la confianza perdida.

En el Imperio Medio aparecen nuevos tipos de estatuaria. Proliferan las figuras de madera pintadas de colores vivos y las maquetas, casi siempre de madera, que representan diferentes actividades reproducidas con todo tipo de detalles, como talleres de artesanos, barcos funerarios, escenas de la vida cotidiana, etc., destinadas a enriquecer los ajuares de las tumbas.

Una característica morfológica de la estatuaria de esta época, además de un acusado naturalismo, es la exagerada proporción de los pabellones auditivos y su proyección hacia la parte delantera del rostro. Este curioso rasgo será de gran ayuda a la hora de identificar este tipo de obras.

Una aportación interesante son las pequeñas estatuillas de entre 15 y 30 cm llamadas *uixebtis*, que tenían como misión sustituir al difunto en todos aquellos trabajos que debía realizar en el más allá. De manera momiforme, con los

brazos cruzados sobre el pecho, llevaban en las manos sendos arados y, colgado en la espalda, un saquito para transportar la arena del este al oeste, como mandaba el capítulo VI del *Libro de los Muertos*, que está inscrito en la parte delantera de estas figuritas. Se depositaban al lado del sarcófago y había una para cada día del año, además de un capataz para cada grupo de diez, para controlar que el trabajo estuviera bien hecho.

El Imperio Nuevo retoma la herencia de anteriores experiencias y establece en el campo escultórico una manera de hacer definitiva, que es el reflejo fiel de una civilización que ha alcanzado el cenit de su autorrealización.

Se añaden nuevas aportaciones estéticas a la estatuaria tradicional que se manifiestan básicamente por un talante más intimista y representativo del alto estatus económico que la sociedad egipcia ha conseguido.

Por ejemplo, en los grupos familiares de la nobleza tebana se indica no sólo la cohesión de la familia como núcleo social básico, sino también el grado jerárquico y el nivel alcanzado en la ordenada burocracia estatal. Con vestidos largos y plisados, siguiendo la moda del momento, con elaboradas pelucas y costosas joyas se nos presenta la sociedad de lujo y refinamiento que imperó durante el Imperio Nuevo.

Los faraones, más que la imagen rígida de un dios viviente, son ahora invictos caudillos del ejército y legisladores hábiles que garantizan el bienestar de un pueblo que nuevamente ha enlazado con su destino.

En este periodo abundan los ejemplos de estatuaria real. Una característica del momento son los rasgos faciales muy diferenciados, y renace también el gusto por las estatuas colosales de los faraones, emplazadas ante los pilones y en los diferentes ámbitos de los templos.

La escultura particular de la época sigue modelos del Imperio Medio. Un ejemplo típico son las llamadas estatuas bloque, que representan personajes sentados o agachados, con largos vestidos y un aspecto compacto, de los que sólo sobresale la cabeza individualizada.

Las grandes superficies lisas se llenaban de largos textos religiosos y honoríficos. Perteneían a altos cargos y sacerdotes, como por ejemplo el escriba Amenhotep, hijo de Hapu, arquitecto del faraón Amenhotep III, que construyó el templo de Luxor.

El refinamiento que domina en el Imperio Nuevo queda patente en pequeños objetos como las figuritas de madera de las grandes damas de la sociedad egipcia y en objetos de uso común como cucharillas de cosméticos y otros accesorios de la vida cotidiana.

Amenhotep IV-Akhenaton rompió radicalmente con las formas tradicionales e instauró una estética artística reflejo de la moral religiosa que emanaba del mismo rey. Miembros estilizados, caderas femeninas, vientres hinchados y facciones alargadas que transmiten una enfermiza delgadez mística constituyen el prototipo morfológico que deben seguir los cortesanos de la nueva nobleza.

Igual que en la pintura, el corto periodo de la herejía de Amarna, a finales de la XVIII dinastía, tuvo indudables secuelas que influyeron positivamente en el arte egipcio. Se suavizan las formas y los artistas alcanzan más libertad para expresar los sentimientos. Esta influencia era patente todavía a finales de la dinastía XX.

A finales del Imperio Nuevo se inició la decadencia de la sociedad egipcia, con un intento de resurgimiento artístico durante la época saíta, en la dinastía XXVI, hacia el año 600 a. de C. Se copian formas y fórmulas de otros periodos, entonces ya olvidadas, pero con una técnica y una estética de gran calidad. Uno de los ejemplos más importantes es el Cabo Verde del Museo de Berlín.

Después de este periodo, efímero pero fulgurante, la estatuaria adoptó formas sincréticas debidas sobre todo a influencias extranjeras.

La pintura

La casi totalidad de la pintura egipcia que hoy conocemos pertenece a las tumbas de diferentes épocas del arte egipcio. En una cantidad inferior, y en peor estado de conservación, están las pinturas de los templos, que acusan el paso del tiempo y la degradación experimentada por los hombres de todos los periodos históricos, hasta nuestros días.

No se dispone de suficientes ejemplos de pinturas en tumbas privadas que nos permitan un estudio comparativo.

La pintura en las tumbas se debe considerar un complemento de la escritura jeroglífica. Figuras y signos formaban un todo indivisible. Con independencia de los temas tratados, el arte pictórico estaba supeditado a una definida intencionalidad religiosa y no tenía un carácter decorativo.

Igual que cualquier otro tipo de manifestación artística, los egipcios no consideraban las pinturas como obras de arte, sino como el fruto de artesanos anónimos que practicaban su oficio al copiar en los muros los textos y las figuras indicadas por los escribas.

Esta unión entre la pintura y la escritura se hace evidente en el hecho de que los pintores eran llamados escribas del contorno, es decir, escribas de las formas.

En ocasiones erróneamente se dice que la pintura egipcia estaba hecha siguiendo el procedimiento del fresco, es decir, mediante la aplicación de la pintura sobre un enlucido húmedo que al secarse la incorporaba al soporte. Los egipcios en realidad nunca utilizaron esta técnica, ya que no se adaptaba ni a sus métodos de trabajo en grupo ni a la sequedad extrema del clima.

La técnica utilizada se parecía mucho al actual temple. Los pigmentos se disolvían en agua con una cierta cantidad de goma arábiga y se aplicaban con pinceles en un soporte seco.

El ejemplo más característico de pintura mural del Imperio Antiguo es el famoso friso de las Ocas de Meidum, actualmente en el Museo de El Cairo, que procede de la mastaba de Nefermaat, ubicada en la necrópolis de esta región.

Durante el Imperio Antiguo, la pintura en la mayoría de los casos era un complemento de la escultura y se aplicaba para iluminar con colores los bajorrelieves de las necrópolis memfitas, que durante esta época fue la técnica decorativa más valorada y utilizada.

Después de un periodo de caos y anarquía a finales de la VI dinastía, conocido con el nombre de Primer Periodo Intermediario, se reunifica el país en la XI dinastía. El arte pictórico del Imperio Medio continúa con los rasgos técnicos alcanzados hasta al momento, pero sin conseguir el equilibrio en las formas ni la elegancia en las composiciones.

Es durante el Imperio Nuevo cuando el país inicia una expansión próspera mediante las importantes campañas militares y abre las fronteras a influencias orientales, que tendrán un reflejo inmediato en todas las ramas del arte y muy especialmente en la pintura.

Los pigmentos, los materiales de apoyo y las herramientas utilizadas por los artistas fueron los mismos a lo largo de la civilización faraónica. Han llegado muestras en un buen estado de conservación y en gran cantidad, lo que permite tener un buen conocimiento de ellos.

Para la fabricación de los pigmentos utilizaron en general materias minerales obtenidas sobre todo en las proximidades de los puestos de trabajo.

Para obtener el color blanco se utilizaba yeso, sulfato cálcico, o blanco de cal, carbonato cálcico, sobre todo este último, obtenido triturando la abundante piedra calcárea presente en todo el valle del Nilo.

El negro se conseguía con la combustión de materia orgánica, generalmente paja. Este negro de humo combinado con el blanco en diferentes proporciones ofrecía toda la gama de grises.

Para los amarillos, marrones y rojos se utilizaban ocre naturales en los diferentes niveles de oxidación férrica y combinados también con el color blanco.

Finalmente, la restringida paleta del artista egipcio se completaba con los verdes y azules conseguidos después de pulverizar diferentes óxidos de cobre provenientes de la malaquita y de la azurita.

A estos pigmentos básicos mezclados con agua se les añadía goma arábiga, que se obtenía del sicomoro, como elemento de vínculo y de agarre al soporte. También podía utilizarse la albúmina, blanco de huevo, de los patos egipcios.

Para fijar las pinturas una vez finalizadas, algunos pintores recubrían las paredes con una fina capa de cera de abeja, como si fuera un barniz final. Este procedimiento ha sido muy perjudicial, ya que al secarse y oxidarse la cera ennegreció y ocasionó incluso el desprendimiento de parte de la masa pictórica.

No todos los pigmentos tenían la misma calidad. Los negros y los verdes son los que presentan más problemas y los peor conservados.

Los pintores utilizaban la técnica de transparencias o degradados para conseguir los colores intermedios y casi nunca mezclaban los colores en las paletas.

En la necrópolis tebana se puede seguir la evolución de los estilos y de las técnicas utilizadas en el Imperio Nuevo, ya que es donde están los ejemplos más representativos y de más calidad de la larga civilización egipcia.

Con algunas excepciones, se observa que al principio de la dinastía XVIII los fondos de las paredes se pintaban de un color gris azulado muy pálido. Este tono neutro, junto con el estilo rígido de las figuras, daba al conjunto un cierto aspecto estático y solemne, aligerado en gran medida por la variedad de temas sobre la vida cotidiana.

A partir de Amenhotep II, el rápido enriquecimiento de la sociedad egipcia se refleja en la pintura, que se convierte en mucho más colorista y expresiva, con un mayor realismo y originalidad en los temas tratados. Los fondos de esta época y hasta el principio de la dinastía XIX van siendo cada vez más blancos.

Unos buenos ejemplos de esto son las tumbas del escriba real Userhat y del alcalde de Tebas Sennefer, las dos localizadas en Qurna, donde los trazos del artista son más libres y espontáneos dentro de un canon preestablecido, ahora un poco más flexible.

El paréntesis histórico que supuso la época de la herejía del faraón Akhenaton tuvo una incidencia directa y decisiva en el arte egipcio. La nueva religión exigió nuevas formas de expresión estéticas, inspiradas directamente por el

mismo faraón y que se convirtieron en un nuevo canon. Se mantienen los mismos sistemas técnicos pero los temas se hacen más íntimos y las formas se suavizan y se vuelven más sensuales.

Tutankhamon restableció el orden ortodoxo pero los efectos, sobre todo en el arte, no pasaron inmediatamente, ya que los artistas conservaron la suavidad y el amaneramiento en las formas, como es posible detectar, por ejemplo, en la tumba memfita de Horemheb.

En época ramésida, durante las dinastías XIX y XX, los fondos de las pinturas son de color amarillo y advertimos una mayor agilidad y espontaneidad. La pintura ha pasado del naturalismo de la etapa anterior a un casi impresionismo en el color. Se busca el contraste mediante la contraposición de los colores básicos en todas las gamas. Se gana viveza y efecto plástico en detrimento de la elegancia que dominaba en el estadio anterior.

Numerosos ejemplos ilustran esta nueva etapa, como las tumbas de Senedjem, Pashedu o Ipuí, en Deir-el-Medina. Los temas relativos al más allá, casi obligados en la temática funeraria, son en ocasiones una excusa para representar escenas cotidianas llenas de humor y de vida.

En contraposición, las tumbas reales muestran, mediante unos rígidos cánones, escenas llenas de simbolismos magicorreliogiosos que representan el viaje al más allá. Los muros de estos inmensos sepulcros excavados en los valles de los Reyes y de las Reinas presentan capítulos del libro de Am Duat o de los Muertos, donde el dios sólo conduce su barca a las doce regiones para iluminar a los habitantes del más allá. Esta temática se nos hace de difícil comprensión por el hecho de ser menos humana y más lejana.

La orfebrería y el trabajo de la madera

Estas modalidades artísticas se integran dentro de la inmerecida denominación de artes menores.

Desde los tiempos predinásticos, el hombre y la mujer egipcios utilizaron para adornarse joyas y amuletos, pero es en el Imperio Antiguo cuando realmente podemos hablar de orfebrería, joyería y mobiliario. Los mejores ejemplos se encuentran en el ajuar funerario de la reina Hetepheres, madre del faraón Keops, de la IV dinastía. Los brazaletes de la reina eran de plata, con incrustaciones de plaquetas de pasta vítrea que dibujan unas mariposas azules. También los acabados de la silla de la reina eran flores de loto realizadas en oro, igual que las bandas recubiertas de jeroglíficos repujados que recubrían el mobiliario de madera.

En la primera sala de la tumba en Saqqara de Mereruka, visir del rey Teti de la VI dinastía, podemos ver todo el proceso de confección de collares, desde la fundición del metal hasta los últimos retoques finales realizados por los orfebres del taller.

El oro fue considerado en Egipto como la carne de los dioses y en consecuencia únicamente el rey y su familia podían lucir, en un principio, joyas confeccionados con este metal. La tradición permitía, sin embargo, que el rey premiara a sus ministros y nobles con regalos de oro cuando realizaban algún hecho relevante. Es el denominado oro de la recompensa, que generalmente consistía en unos collares de gruesas piezas circulares que el rey entregaba en persona.

Los metales que más se utilizaron en la orfebrería fueron el cobre, el oro, la plata y el estaño. Las joyas se adornaban con diferentes tipos de piedras semi-preciosas y piedras duras, como la malaquita de color verde, la cornalina de un rojo intenso, la turquesa y el lapislázuli de un color azul profundo; el de mejor calidad provenía del Afganistán. Otras variedades como el jaspe amarillo, encarnado y verde o las amatistas, los granates y el cristal de roca se utilizaban para realzar las diferentes joyas.

La pasta vítrea coloreada suplía muchas veces a algunos de estos materiales. También se utilizaba la fayenza, barro con esmalte opaco de un color azul característico denominado azul egipcio.

Un material que no podemos olvidar es el vidrio. Es a menudo opaco, brillante y de vivos colores, pero nunca transparente. Los orfebres encontraron en el vidrio una manera económica de reproducir las piedras preciosas.

Los obreros eran llamados trabajadores del oro y se agrupaban en una clase artesanal hereditaria que de padres a hijos se transmitía los conocimientos. Trabajaban en los taller reales y en los templos.

La orfebrería alcanza su punto culminante, en cuanto al perfeccionamiento de las técnicas, durante el Imperio Medio, en las XI-XII dinastías. El *cloisonné*, la cera perdida y el repujado son técnicas perfectamente dominadas por los orfebres reales.

Los tesoros de las princesas Mereret y Khnumet, localizados en Daixur y expuestos en el Museo de El Cairo, muestran el alto nivel alcanzado. Sorprende, al contemplar los brazaletes y pectorales de este conjunto, cómo los artesanos egipcios pudieron engarzar con tanta perfección miles de pequeñísimas cadenas de oro, sin disponer de medios de ampliación óptica especiales.

El tesoro funerario más magnífico y sorprendente de todas las épocas es el ajuar del joven rey Tutankhamon, por la variedad y cantidad de objetos encontrados.

A pesar del expolio sufrido ya en la Antigüedad, la colección de joyas y objetos, tanto rituales y religiosos como los que este monarca utilizó en la vida de palacio o los de uso más cotidiano, reflejan la magnificencia y finura del arte de la época de la revolución amárnica. La pieza de orfebrería más atractiva y sorprendente que se encontró en la tumba es la conocida Máscara de oro de Tutankhamon.

En Egipto la madera desde siempre ha sido un bien escaso. Con independencia de maderas locales de escasa calidad como el sicomoro, las palmeras de dátiles o la acacia, la mayoría de maderas era de importación, como el cedro de las costas de Siria-Palestina y el ébano de la región de Nubia.

A pesar de esto, y sobre todo durante el Imperio Medio, proliferó la fabricación de ricos sarcófagos de este material y hubo un florecimiento de la estatuaria de madera.

Los antiguos egipcios, ante la cantidad de madera que la industria funeraria pedía para la confección de ataúdes, inventaron un material que denominamos cartonaje como sustituto de la madera. Consiste en un aplacado de capas sucesivas de tejido de lino y yeso. Este material es perfectamente moldeable, tiene bastante resistencia y rigidez y permite aplicar con facilidad la decoración pictórica.

El alto nivel freático y la humedad relativa de la zona del delta del Nilo hace difícil localizar objetos realizados con materiales perecederos como la madera o el cartonaje. Aun así, hay que destacar la estatua de madera de Kaaper y la estatua del rey Hor con su ka, las dos en el Museo de El Cairo.

Las tumbas tebanas, por la extrema sequedad del desierto egipcio, han proporcionado una extensa variedad de muebles de diferentes estilos y una variada calidad en la ejecución. Camas, sillas, taburetes, capillas funerarias, sarcófagos, reposacabezas, etc. dan una idea del confort de la vida de las diferentes clases sociales del pueblo egipcio.

Las pinturas de las tumbas muestran el trabajo de los ebanistas, carpinteros y artistas en todas las fases del trabajo de la madera, desde la tala del árbol hasta la finalización del objeto, y la representación también de todos los utensilios utilizados para la fabricación de estos muebles. Las tumbas del arquitecto Kha y de Senedjem, ambas en Deir-el-Medina, son buenos ejemplos para estudiar el mobiliario utilizado por una clase artesanal media durante el Imperio Nuevo.

La tumba de Tutankhamon vuelve a ser de obligada referencia para hablar de cualquier manifestación artística, excepto de la pintura mural. Las magníficas sillas, como el llamado Trono de Tutankhamon, realizadas en maderas nobles revestidas de oro y con incrustaciones en delicada marquetería, no tienen comparación con cualquier otro ajuar del valle del Nilo.

Los sarcófagos de este rey, revestidos de oro y con incrustaciones de pasta de vidrio y piedras semipreciosas, despiertan nuestra admiración por un pueblo que buscó su eternidad en el anonimato y que continúa siendo el modelo intemporal de inspiración de actuales artistas y exponente de las cotas que pueden alcanzar las sociedades humanas en el apasionado ejercicio del arte.

Las producciones artísticas que nos han llegado del Egipto antiguo estaban subordinadas a los grupos de poder, concretamente al rey y a la casta de los sacerdotes. El paisaje inmenso, la centralización casi absoluta del poder y la religión dedicada a la vida de ultratumba fueron determinantes de la personalidad del arte egipcio, caracterizado por un sentido ilimitado, eterno, y colosal junto con una clara voluntad de permanencia. De entre sus características destacan una curiosa continuidad de estilo –dura casi tres mil años con pocos cambios–, propiciada por el aislamiento geográfico y el peso de la tradición, por un lado, y una tendencia al monumentalismo evocador del poder del rey y de los dioses, por otro.

Con respecto a la arquitectura, los edificios más representativos son el templo y la tumba (que evoluciona de la mastaba a la pirámide). La escultura exenta, vinculada íntimamente a la arquitectura, presenta un conjunto de normas de estilo –frontalidad, hieratismo, tensión física y espiritual, dignidad en las actitudes– que se mantienen a lo largo de las diferentes etapas. Los relieves y las pinturas son los elementos decorativos habituales en las paredes de los templos y las tumbas. Tienen, por una parte, un carácter narrativo, cuentan aspectos de la vida egipcia, y por otra, poseen un sentido funcional que consiste en volver agradable la vida solitaria de la tumba y en proporcionar bienestar al difunto.

El tamaño de las figuras estaba en relación directa con la clase social del representado, y ya no se concebían aisladas, sino dentro de un espacio, formando escenas delimitadas por franjas.

45.3. El crepúsculo de una civilización

En el año 333 a. de C. Alejandro el Grande, después de derrotar a Darío III, conquista Egipto, que se hallaba bajo la dominación persa.

Fundó Alejandría, ciudad de nueva planta cerca del Mediterráneo, y la convirtió en la capital politicoadministrativa del país. Fue una ruptura con las costumbres egipcias y a la vez fue un símbolo de la nueva estrategia de los reyes helenísticos, más interesados en el comercio y en la política exterior que en continuar la tradición egipcia.

Ptolemeo, uno de los generales que se repartieron el imperio de Alejandro a su muerte, fue coronado rey de Egipto, y así se inició el periodo ptolemaico, hasta que en el año 30 a. de C., después de la batalla de Actium, Egipto pasó a ser una provincia más del Imperio Romano.

En Egipto, en este momento, encontramos dos líneas artísticas bien diferenciadas. Una línea típicamente helenística y destinada a la sociedad urbana de origen griego, y otra que continúa la tradición faraónica para uso de la población indígena.

Es en la arquitectura religiosa donde encontramos los mejores ejemplos del arte de tradición faraónica de época ptolemaica y romana. Durante estos periodos se construyeron los grandes templos que han llegado prácticamente intactos hasta nuestros días. En el año 333 a. de C. Alejandro el Grande, después de derrotar a Darío III, conquista Egipto, que se hallaba bajo la dominación persa.

Si bien conservan la planta canon de los templos egipcios, es en la decoración, mucho más cargada y colorista, y en la introducción de nuevos tipos de capiteles florales y de columnas, donde radica la originalidad, de este arte. Aparece una nueva construcción, el *mammisi*, templo anexo, donde se celebraban las ceremonias del nacimiento divino del faraón. Los mejores ejemplos conservados son los templos de Dendera, Esna, Edfú, Kom Ombo y File, o los de la región de Nubia como Kalabsha y Debod. Este último hoy edificado en Madrid, después de la construcción de la presa de Assuan.

Es en la escultura y en los bajorrelieves de los templos donde se hace más patente la influencia griega.

La temática expuesta en el arte no oficial y provincial de esta última etapa es típicamente egipcia; sin embargo, el tratamiento del dibujo es elemental, podríamos decir casi naïf, con rasgos poco elaborados, de poca calidad artística en numerosos casos y con muchos arrepentimientos, pero con un toque de ingenuidad que provoca que la representación sea notable. Un ejemplo de esto sería la pintura de la tumba número 3 de la necrópolis de Oxirrinco.

El Egipto cristiano: los coptos

En el año 43 de nuestra era, san Marcos evangelizó Egipto y poco a poco la nueva religión, el cristianismo, arraigó en el valle del Nilo con una fuerte personalidad.

Cada cambio intenso en una sociedad supone también un cambio en las manifestaciones artísticas. Un pueblo tan profundamente religioso como el egipcio acogió la nueva fe cristiana con fuerza y desarrolló un arte personal que, al mismo tiempo, no se desvinculó totalmente de sus raíces nilóticas.

Los cristianos de Egipto se denominan coptos. La palabra *copto* deriva del griego *Agyptios*, egipcio, en lengua árabe, *Qibt*. Los árabes invadieron Egipto en el año 640 d. de C. y llamaron a Egipto, *Qibt*. Como el cristianismo era la religión oficial de Egipto, el nombre *Qibt* hacía referencia a los que practicaban esta religión, es decir, a los habitantes del país.

Por extensión, se conoce como arte copto el arte que se manifiesta en el Egipto cristiano antes de la dominación árabe. Este arte reúne paralelismos iconográficos de origen faraónico, en general los que tienen relación con la fauna y la flora del valle del Nilo. Se observan varias influencias zoomorfas del panteón egipcio en las figuraciones cristianas, pero el simbolismo heredado más claro y representativo es la transformación de la llave de la vida, el *ankh*, en una cruz con asas.

Lógicamente el arte copto hereda también los motivos ornamentales de la época grecorromana.

Las manifestaciones artísticas se desarrollan sobre todo en bajorrelieves, pinturas murales y tejidos. El arte copto alcanza su verdadero carácter en la ornamentación decorativa. En los dibujos combinan armoniosamente los motivos geométricos con las figuras humanas y de animales enmarcadas por elaboradas cenefas.

La aplicación de estos diseños en los tejidos hizo que, a pesar de la medida en la aplicación de los colores, las composiciones temáticas en túnicas o dalmáticas resultaran de gran riqueza y atractivo, y prolongaron su influencia en el campo artístico hasta épocas muy avanzadas del siglo XI, en plena dominación árabe.

Alejandro el Grande, en el 333 a. de C., conquistó Egipto, que se hallaba bajo la dominación persa, y fundó Alejandría, que se convirtió en la capital del país.

A la muerte de Alejandro, el general Ptolemeo fue coronado rey de Egipto, y se inicia de esta manera el periodo ptolemaico, que culminó en el año 30 a. de C. cuando, después de la batalla de Acci, Egipto pasó a ser una provincia romana.

Dos líneas artísticas marcan este final: una helenística, destinada a la sociedad urbana de origen griego, y otra de tradición faraónica, para uso de los indígenas.

La tradición faraónica destaca en los templos –Dendera, Edfú, Debod– con una decoración más cargada y colorista, y con nuevos tipos de capiteles florales y columnas. En la escultura, en cambio, predomina la influencia griega.

En los primeros años de nuestra era Egipto fue evangelizado y el cristianismo se fue imponiendo. La tradición nilótica combinada con la fe cristiana se traducirá estéticamente en el arte copto, que heredará, además, los motivos ornamentales de la época grecorromana.

46. Oriente Próximo

Oriente Próximo es una región sin unos límites geográficos definidos y que no posee una unidad cultural. Sin embargo, su carácter de foco de civilización permite considerarla como una gran unidad histórica, cuyo centro es lo que denominamos Mesopotamia, región que comprende los valles de los ríos Tigris y Éufrates y que forma el centro de la zona conocida como el Creciente Fértil. Esta área se encuentra limitada al sur y al oeste por los desiertos y las áreas esteparias de Arabia y de Siria, al este por la meseta de Irán y al norte por los montes Zagros. Esta zona periférica desempeñará un papel fundamental en el desarrollo de las primeras sociedades complejas y en la difusión de algunos de sus rasgos culturales y tecnológicos.

El punto de partida para el desarrollo de sociedades locales es la aparición de una economía productora de alimentos. Los primeros tanteos en este sentido se sitúan ya entre el 10000 y el 7000/6500 a. de C.

A partir de esta fecha, básicamente 6500 y 5000 a. de C., podemos hablar ya de núcleos agrícolas y ganaderos plenamente constituidos, es decir, del neolítico. En estas comunidades encontramos los primeros indicios claros de diferenciación social, especialización del trabajo y una organización encargada de la dirección política e ideológica que se traduce materialmente en construcción de obras de defensa, como murallas, levantamiento de monumentos que contribuyen a la identidad colectiva sobre una base religiosa, como los templos, y los primeros palacios e infraestructuras destinadas a la producción, como son los sistemas de irrigación, fundamentales en esta región mesopotámica.

La falta de unidad cultural y geográfica, junto con los movimientos de pueblos y la aparición de formas políticas muy variadas, se traduce en una cierta falta de unidad artística. Así, más que hablar de un arte mesopotámico deberíamos referirnos a manifestaciones artísticas de: sumerios, babilonios, asirios, etc., sólo por mencionar las principales. Al mismo tiempo éstas han influido en la formación de un lenguaje artístico en áreas más alejadas pero con contacto con la Mesopotamia central y sureña, como en Elam, la península de Anatolia y el litoral de Siria y Palestina.

Si queremos hablar de rasgos comunes a todas estas manifestaciones artísticas, nos hemos de referir al dominio de los conceptos religiosos y políticos íntimamente asociados a la figura del monarca. Esta situación se traduce en la formación de un arte al servicio del poder en la mayor parte de sus manifestaciones, bien sea la arquitectura de templos y palacios, el gran relieve histórico o las artes suntuarias. El rasgo fundamental de este arte es el dominio de cánones formales, rígidos y difícilmente modificables por parte del artista, totalmente

subordinado a las prescripciones de los poderes políticos y religiosos. En consecuencia, nos encontramos muy lejos de la concepción moderna del artista, ya que se trata de una figura anónima.

Mesopotamia ('país entre ríos') abarca una extensa región situada en una zona de paso de pueblos y culturas, y caracterizada por la diversidad étnica y cultural. A diferencia de Egipto (una sola etnia, una historia continuada y un arte unitario), aquí hemos de hablar de culturas mesopotámicas (sumeria, acadia, babilonia, asiria).

La producción de un excedente de alimentos que se dio en las llanuras aluviales del Tigris y el Éufrates, en torno al 4000 a. de C., culminó con la aparición de las ciudades-estado, caracterizadas por sus millares de habitantes, complejas religiones, estructura de clases política y militar, tecnología avanzada y amplios contactos comerciales. No sabemos exactamente cuándo se fundaron los primeros asentamientos; sabemos, sin embargo, que funcionaban como ciudades-estado autónomas, con dinastías independientes y a menudo enfrentadas entre ellas. Hacia el 2500 a. de C., la baja Mesopotamia se hallaba dividida en una veintena de ciudades (Sippar, Isin, Nippur, Umma, Lagash, Uruk, Larsa, Ur, Eridu...), cada una de las cuales controlaba un territorio de 50 a 500 ha.

La ciudad y su territorio, lleno de poblados y aldeas, constituye la unidad política básica del mundo mesopotámico. Al frente de la administración encontramos, primero, una autoridad religiosa, después, una autoridad secular. Se la denomina en, ensi o lugal. Entre sus obligaciones se halla la de dirigir el ejército, administrar justicia y coordinar las obras públicas (canales de irrigación, templos, etc.). Su poder emana del origen divino de su función, hecho que configura un sistema político basado en la religión.

46.1. Sumerios y acadios

El proceso de formación de núcleos socialmente complejos y organizados de forma estatal culmina entre el cuarto y el tercer milenio a. de C. Las etapas más importantes son las siguientes:

- a) El periodo de Uruk, 3700 a 2900 a. de C., que recibe este nombre por la importancia social, económica y política de esta ciudad concreta.
- b) La etapa predinástica o dinástica arcaica, 2900 a 2300 a. de C., se caracteriza por el desarrollo y la multiplicación de entidades políticas en forma de ciudades estado como Kish, Ur y Lagash. La historia política y cultural de esta época se explica por las rivalidades entre estas ciudades.

c) El Imperio Acadio, 2330 a 2154 a. de C., definido por la aparición, por primera vez, de la idea de imperio como superación del estrecho marco de la ciudad estado. La desaparición de este imperio supuso la reaparición de estas pequeñas entidades. Sin embargo, encontraremos periódicamente intentos de hegemonía a gran escala, como por ejemplo la tercera dinastía de Ur.

Básicamente el arte de este periodo es una creación de las ciudades sumerias y tiene un contenido fundamentalmente religioso, vinculado con festivales religiosos y unos cultos centrados en la fertilidad y la naturaleza, esenciales en una sociedad agrícola. Progresivamente este arte incorporará los elementos políticos. El mejor ejemplo de este hecho son los relieves históricos.

La tradición sumeria fue el sustrato asumido con algunas modificaciones por el arte acadio. Fue también este legado la base de lo que denominamos renacimiento neosumerio y arte paleobabilónico.

La tendencia hacia el desarrollo de un arte con contenidos claramente políticos y conmemorativos culminará en el periodo acadio, con la aparición de un sistema basado en la expansión militar y el poder absoluto de la monarquía.

La arquitectura

La aparición de la vida urbana y de las primeras sociedades complejas en el IV milenio a. de C. supuso el desarrollo de los primeros ejemplos de urbanismo y de arquitectura monumental. Se trata siempre de edificios de carácter religioso.

Los precedentes de la arquitectura religiosa los encontramos en el templo del dios Enki en Eridú, hacia el IV milenio. Las fases iniciales muestran una construcción muy simple inspirada por los tipos domésticos, sustituida en fases posteriores por un gran edificio rectangular dividido en tres naves. El conjunto se disponía sobre un gran basamento.

La forma del templo aparece con el conjunto conocido como Eanna, casa del cielo, en la ciudad de Uruk, complejo que se desarrolla desde mediados del IV milenio y que alcanza una forma casi definitiva hacia el 3300 a. de C.

Este conjunto incluye varios templos con la típica planta rectangular dividida en naves, la central acabada en forma de "T" y con una cabecera tripartita. Las fachadas adoptan la disposición de entrantes y salientes para dar efectos de claroscuro.

Con respecto al urbanismo, el ejemplo mejor conocido es el de la ciudad de Uruk. Es un núcleo urbano excepcional por sus dimensiones y características, ya que al final del periodo protodinástico llegaba a las 400 ha de extensión y tenía una población en torno a los 80.000 habitantes.

La urbanización y la adaptación de las formas arquitectónicas monumentales de Mesopotamia y de las áreas periféricas de Elam y de Asiria se debe en gran parte a la influencia de Uruk, bien mediante colonias, bien como resultado de contactos menos directos.

Los primeros ejemplos de una arquitectura monumental de carácter político, concretamente de palacios, aparecen también a finales de la época protodinástica. El más antiguo, el de Jemdet Nasr, muestra sus características: una planta regular y cerrada, fachada articulada en cuerpos sobresalientes y una disposición compleja con numerosas estancias organizadas en torno a grandes patios. La aparición de los primeros palacios demuestra la fuerza y la autonomía alcanzadas lentamente por un poder secular.

La construcción a gran escala vinculada al poder religioso y político supuso el uso de unos determinados materiales. Dadas las características geográficas de la llanura mesopotámica el material básico es el adobe. Sólo en algunos casos se utilizaron sillares de piedra.

El periodo central de la historia de Sumer, entre el 2900 y el 2300 a. de C., se caracteriza por la aparición de una serie de innovaciones técnicas y formales. Entre las primeras destacan la introducción del adobe planoconvexo, elemento que determina formas particulares de disposición del material, y la creación de muros de apoyo para reforzar exteriormente las paredes de los edificios. Entre las segundas hemos de destacar el progresivo aislamiento de los templos, que se convierten en recintos fortificados.

La consolidación de los poderes políticos y la hegemonía de algunas ciudades supusieron la realización de grandes obras de fortificación y la construcción de palacios. Un buen ejemplo de este periodo es el palacio A de Kish, un gran conjunto fortificado estructurado en dos cuerpos, el primero destinado a funciones administrativas y el segundo de uso residencial y de representación. La fortificación, las dimensiones y la concepción monumental de los accesos del palacio expresan directamente la fuerza del monarca. Este mensaje también se aprecia en los primeros ejemplos conocidos de arquitectura funeraria.

Conocemos Kish, y sobre todo Ur, numerosas tumbas de personajes reales y de sus súbditos. Las primeras destacan tanto por los materiales utilizados como por la complejidad constructiva, con varias cámaras y una rampa de acceso.

El mejor ejemplo de fortificación urbana es el de las murallas de la ciudad de Uruk, que tenía un perímetro de 9,5 km y 900 torres de defensa.

En esta época la estructura interna de los templos se vuelve más compleja. Entre los ejemplos más destacados se puede mencionar el templo oval de Khafadya, entre el 2700 y el 2400 a. de C., edificado sobre una plataforma de tres niveles y aislado por un poderoso recinto que incluye un gran complejo de edificios de culto, almacenes, talleres y edificios administrativos.

La arquitectura del periodo acadio se conoce poco y se limita esencialmente a unas reformas de los templos sumerios ya existentes. La edificación más característica del momento es el palacio de Naram-Sin, en Tell Brak. Se trata de un gran edificio de planta casi cuadrada de 111 por 93 metros, rodeado de murallas de 10 m de grueso en las que se halla un único acceso monumental con dos torres.

El interior se articula en torno a un gran patio cuadrado y una serie de pequeños patios. La mayoría de las dependencias eran destinadas a almacenes.

El edificio parece concebido y construido de forma unitaria y de acuerdo con unos módulos. Corresponde a un modelo muy parecido al denominado palacio viejo de Assur, que presenta unas dimensiones similares y también muestra una distribución de las dependencias en torno a un gran patio y otros patios menores.

Durante el periodo nombrado neosumerio, hacia el 2100 a. de C., la arquitectura monumental llega a su máximo desarrollo. En este momento se definen dos creaciones fundamentales: el zigurat o torre escalones y el templo de celda amplia.

El zigurat consiste básicamente en una superposición de cuerpos de dimensiones progresivamente reducidas, conectadas mediante una serie de rampas que determinan un eje ceremonial. Sus dimensiones y organización confieren a esta estructura un gran poder simbólico. Este hecho explica su éxito en la historia posterior mesopotámica.

De este periodo se puede mencionar el zigurat de la diosa Nannar construido por Ur-Nammu en Ur, de planta rectangular, orientado a los cuatro puntos cardinales y que alcanzaba más de veintiún metros de altura.

Los templos neosumerios se organizan a partir de dos ambientes: una pequeña celda amplia que tenía una pequeña capilla y una antecelda, dispuestas según un eje. Esta estructura parece responder a nuevos planteamientos religiosos.

Conocemos pocos restos de arquitectura civil. Lo que se conserva del palacio de Ur, dividido en un sector público y otro de residencia de la familia real, muestra grandes semejanzas con los palacios acadios. Un ejemplo muy interesante es el templo dedicado al culto del rey Shu-Sin en Tell Asnar, posterior-

mente ampliado con un palacio. Esta nueva construcción, que une un palacio y un templo, dedicado a un monarca divino, refleja claramente la unión entre el poder público y el religioso.

Las artes figurativas

El desarrollo de una sociedad urbana estratificada y compleja, y de poderes religiosos y políticos fuertes, supuso la aparición de otras manifestaciones artísticas. Se trata de un arte de carácter exclusivamente religioso en sus inicios, que incluye progresivamente objetivos conmemorativos.

La importancia del factor religioso se aprecia en los relieves ornamentales de los templos, algunos de carácter monumental. En las primeras fases la escultura exenta se caracteriza por una tendencia hacia la abstracción y las formas geométricas, trabajadas en piedra, terracota o metal. Contrariamente, los relieves se caracterizan por un cierto naturalismo. Poco a poco la escultura irá evolucionando hacia formas más naturalistas.

El mejor ejemplo es el altorrelieve de la puerta principal del templo de la diosa Nin-Khunsag del Obeid, realizado sobre planchas de cobre y que representa un águila con cabeza de león que toma con sus grifas dos ciervos. El relieve en cobre era un elemento ornamental de las fachadas de los templos y las decoraciones tenían fuertes tendencias naturalistas.

Merece mención aparte la llamada Dama de Warka, elaborada con alabastro y que muestra un rostro femenino, posiblemente de una sacerdotisa. El naturalismo de sus rasgos faciales, el modelado suave de las superficies y la técnica depurada del tratamiento de la piedra la convierten en una de las obras más relevantes de la escultura de Uruk. La parte posterior de la pieza está cortada para acoplarse a un elemento arquitectónico.

De las primeras dinastías conservamos unos ejemplos de escultura votiva realizados con alabastro localizados en Tell Asmar, que representan figuras masculinas y femeninas muy esquemáticas, casi geométricas, en acción de rogar. Los orantes de Tell Asmar tienen las manos juntas delante del pecho y el rasgo principal son los grandes ojos, mucho mayores que el tamaño natural, con la pupila dilatada expresando una actitud mística y de concentración ante el dios.

También tiene valor religioso el llamado vaso de Uruk, realizado en alabastro. Presenta toda la superficie decorada con relieve llano desarrollado en registros. Los dos inferiores nos muestran la vida animal y vegetal, y los superiores, la procesión de los portadores de ofrendas delante de la diosa Inanna, para celebrar quizás las fiestas del año nuevo.

El desarrollo de un poder político secular y los conflictos entre las ciudades-estado mesopotámicas supusieron la aparición de un arte conmemorativo que se expresa mediante el relieve histórico y que narra y celebra acontecimientos, generalmente batallas. El mejor ejemplo es la estela de los Buitres, que asocia historia y religión al celebrar un acto bélico. En una cara de esta estela el príncipe de Lagash conmemora la victoria sobre una ciudad enemiga vecina; con traje de ceremonia avanza ante su ejército y camina sobre los enemigos derrotados y muertos. En la otra cara el dios Ningirsu sostiene una gran red llena de enemigos capturados.

Es interesante la placa Ur-Nansha de Lagash, que parece mostrar otro aspecto de la figura del monarca y de sus atribuciones religiosas y familiares. Relata la fundación de un templo y el banquete que sigue al acto. Los rostros de perfil con grandes ojos y narices prominentes, y los cuerpos representados de frente con las manos cruzadas sobre el pecho recuerdan los orantes de Tell Asmar.

Estos tipos de relieves podemos incluirlos en la categoría de objetos de carácter cultural, ya que parece que iban fijados a las paredes de los templos. En estos relieves se exponen temas religiosos relacionados con conmemoraciones y acontecimientos como banquetes y construcciones de templos. Estos relieves, pues, unen la temática religiosa y el registro histórico, y muestran la íntima relación entre el poder político y las divinidades.

La escultura exenta fijará bien pronto sus normas: una frontalidad muy acusada, una representación anatómica muy esquematizada y la repetición de ciertos gestos y actitudes, como la posición de los brazos delante del pecho con las manos juntas. Las representaciones, que pueden ser de figuras de pie o sentadas, son en su mayor parte masculinas. Estas esculturas evolucionan y se vuelven cada vez más naturalistas y correctas en el tratamiento del cuerpo humano, e incorporan la novedad de las inscripciones que identifican al personaje. Este hecho nos permite comprobar que los individuos esculpidos son monarcas, altos funcionarios y miembros principales de la casta sacerdotal.

La escultura acadia, desarrollada en un nuevo contexto sociopolítico, presenta notables diferencias tanto formales como ideológicas con respecto a Sumer.

En relación con los aspectos formales el rasgo fundamental es la tendencia hacia una representación más realista y más precisa en cuanto al contenido. Es evidente la subordinación de la temática a la exaltación de la monarquía. Un ejemplo que cabe destacar es la cabeza de bronce atribuida al rey Sargón. Es una obra de gran maestría que combina la técnica del bronce vacío con el buril utilizado para ultimar los detalles. A pesar de la precisión, se trata de un retrato idealizado que define la imagen del poder de la monarquía según unos rasgos que se vuelven a encontrar en otros estados mesopotámicos.

El relieve acadio trata plenamente los temas políticos y militares que aparecían ya en las estelas sumerias, hasta el punto de que se ha acuñado el término específico de estelas de la Victoria. Estas piezas rompen absolutamente con las ideas religiosas tradicionales y se concretan en la exaltación de la victoria real. Los primeros ejemplos aparecen ya en los reinados de Sargón y Rimush e incluyen una serie de elementos y esquemas que se convertirán en canónicos, como el desfile de prisioneros, las ejecuciones, la representación de una divinidad protectora y la figura del monarca cada vez más destacada con relación a la divinidad. Todos estos rasgos culminan en la famosa estela de Naram-Sin. La organización formal muestra en este relieve novedades importantes que expresan una concepción política: la victoria.

En la estela de Naram-Sin todo contribuye a destacar la figura del monarca, que será representado como divinidad: la monumentalidad del relieve, la idea de cubrir con una sola escena el campo de la estela, el desarrollo ascendente de los acontecimientos y la posición de la figura del rey como culminación de todo el conjunto.

A pesar del contenido eminentemente político, la estatuaria acadia también incluye figuras de carácter popular y sacerdotes. No conocemos estatuas de divinidades, aunque debieron de existir.

La escultura neosumeria muestra con claridad el intento de restauración de las tradiciones sumerias. Se incorporan, sin embargo, algunas novedades técnicas y formales del arte acadio.

Son características de esta época las representaciones sentadas de monarcas con unos rasgos muy definidos: actitud de recogimiento con las manos enlazadas, representación compacta y maciza, naturalismo esquematizado con tendencias geométricas, rasgos faciales idealizados. En resumen, la escultura neosumeria utiliza la representación del monarca piadoso típicamente sumeria y muy alejada del belicismo de los reyes acadios. Numerosas esculturas de patesi Gudea, rey de Lagash, han llegado hasta nosotros.

La influencia sumeria la podemos observar también en la temática de las estelas neosumerias. Además de la aceptación de la monarquía y los contenidos militares, encontramos ahora escenas de carácter religioso como la presentación del rey ante los dioses, ceremonias, fundación de templos, etc. El mejor ejemplo es la estela del príncipe Ur-Nammu de Ur. Con una decoración distribuida en cinco registros, se ve al rey que realiza libaciones delante de los dioses y escenas de trabajos para la construcción de un templo. En el reverso se observan sacrificios de animales, escenas de música y la adoración de una estatua del mismo Ur-Nammu.

La glíptica es una de las manifestaciones artísticas más frecuentes en el arte de Oriente Próximo. Por sus características permite elaborar composiciones muy variadas de motivos geométricos y series de elementos repetidos, y también escenas más complejas tanto religiosas como profanas.

Los temas fundamentales de la glíptica de las ciudades sumerias son dibujos geométricos, escenas de lucha y de carácter eminentemente religioso. Estas últimas se concentran especialmente en procesiones, construcciones de templos y alegorías que pretenden explicar las creencias sumerias sobre las divinidades.

Son típicas del periodo de Uruk las figuraciones de animales monstruosos y escenas muy complejas de carácter religioso. Posteriormente estos motivos serán sustituidos por otros más esquemáticos de animales o de vegetación. Éstos evolucionarán hacia un estilo denominado de bandas figuradas en las cuales aparecen series de animales en lucha o amontonados. También son interesantes las escenas de banquetes.

La glíptica acadia se caracteriza por esquemas que recuerdan al arte monumental del relieve. Se encuentran ahora composiciones cerradas y con pocas figuras. La temática se inspira parcialmente en el repertorio sumerio tradicional, pero también incluye temas nuevos míticos religiosos y cotidianos. De inspiración sumeria es, por ejemplo, el tema del héroe, la lucha con animales salvajes o relatos de caza. Las nuevas tendencias se hacen evidentes en composiciones simétricas que incluyen un pequeño texto como elemento central a cuyos lados se sitúan figuras de héroes y de animales.

Como en el caso del relieve, la glíptica neosumeria se concreta especialmente en temas de carácter religioso. Los principales son los de la conducción de un individuo ante la divinidad, según una disposición rigurosa, y los que presentan animales fantásticos y motivos de la vida cotidiana.

La revolución urbana en las tierras de Oriente Próximo culmina entre el cuarto y el tercer milenio a. de C.; el arte será la expresión de las necesidades religiosas y políticas, como muestra la proliferación de templos, palacios, obras de fortificación, tumbas, relieves ornamentales e históricos...

Desde un punto de vista constructivo los templos se caracterizan por el uso del adobe y el ladrillo hechos de arcilla secada al Sol (dada la falta de madera y piedra), muros gruesos para dar consistencia y aislar del calor y el frío extremos de la zona, construcción sobre terrazas con el fin de aislar los edificios de la humedad provocada por las crecidas del Tigris y el Éufrates, revestimiento externo de mosaico para proteger el edificio de la lluvia y el viento y dotarlo de magnificencia, uso de la bóveda, en lugar del arquivado, consecuencia de los materiales utilizados y del interés en construir espacios interiores de una gran amplitud. Se trata, pues, de una arquitectura adaptada al medio, adecuada a la climatología, monumental y, al mismo tiempo, práctica.

En el periodo neosumerio (2150 - 2015 a. de C.) aparece el zigurat. Deriva del templo sumerio de tres pisos y puede llegar a tener siete pisos de proporciones decrecientes, con rampas y escalinatas que llevan al pequeño templete ubicado en el piso superior. Se trata de una construcción maciza (no se puede entrar dentro de un zigurat), realizada de adobes recubiertos de ladrillos esmaltados, que servía de observatorio astrológico, de lugar de culto y de centro de adivinación. Simbólicamente, el templo representaba la gran escalinata por donde la divinidad podía bajar a la tierra: era, pues, una invitación de los humanos a los dioses a fin de que éstos se dignaran vivir entre los mortales y se alojaran en el santuario construido en los pies del zigurat.

46.2. Babilonia

Durante los siglos XX y XIX a. de C. el área central y el sur de Mesopotamia se dividía en una serie de ciudades-estado que se disputaban la hegemonía política, después del vacío dejado por la desaparición del imperio de la II dinastía de Ur. Las ciudades más importantes eran: Isin, Larsa, Eshnunna, Uruk y Babilonia. Esta última se consolidó como potencia regional a principios del siglo XVIII a. de C. con Hammurabi, 1792-1749 a. de C., en el periodo llamado paleobabilónico.

Hammurabi conquistó las otras ciudades y creó un imperio, y al mismo tiempo asumió los títulos de los antiguos monarcas de Accad. Aunque su proyecto de estado iba acompañado de una profunda obra legislativa, la situación política era muy frágil y ya sus sucesores inmediatos tuvieron que afrontar problemas internos y externos. Sin embargo, la obra de Hammurabi inició la consolidación de una entidad política, el país de Babilonia, heredera del antiguo reino de Sumer y Accad, que unificará el área sur y central de Mesopotamia durante los siglos posteriores.

Desde el siglo XVI a. de C. Babilonia fue gobernada por otras dinastías, entre las cuales destacan los Casitas, un pueblo en estado tribal situado en los márgenes de Mesopotamia que continuó las tradiciones políticas y culturales del periodo paleobabilónico.

La última fase política de importancia se sitúa entre los siglos VII y VI a. de C., cuando la instalación de la dinastía de los Caldeos y las victorias sobre Asiria permiten crear un gran imperio que ocupa gran parte de Oriente Próximo. Esta gran entidad, sin embargo, fue destruida por los persas a mediados de siglo VI a. de C.

El arte del periodo paleobabilónico

No conocemos mucho la Babilonia de esta época, en especial las manifestaciones arquitectónicas centradas en el palacio del monarca y en los templos. De hecho los únicos palacios conocidos son los de ciudades próximas, como Mari.

La ciudad de Mari alcanzó, a principios del siglo XIX a. de C., una gran importancia por su situación estratégica y se convirtió en un foco comercial y político.

La arquitectura civil del periodo paleobabilónico tiene su mejor exponente en el palacio de Mari, uno de los más importantes del momento y considerado una obra maestra por sus dimensiones y por sus magníficas decoraciones artísticas. Su momento álgido fue durante el reinado de Zimri-Lim, 1782-1759 a. de C., hasta que fue destruido por Hammurabi en el año 1759 a. de C.

El palacio tiene forma trapezoidal y se encuentra construido en torno a varios patios en los que se abren las diferentes estancias. Todo el conjunto estaba rodeado por una muralla de protección con una puerta de acceso defendida por dos torres. La planta arquitectónica y la decoración pictórica de los edificios recuerdan las construcciones reales minoicas de la isla de Creta.

En el interior del palacio se encuentran varias salas de representación, la gran sala de audiencias y el salón de trono, precedido de un patio donde se localizaron las pinturas que hacen referencia a la investidura del rey Zimri-Lim, como también la residencia real, los edificios administrativos, almacenes y la escuela de escribas. Esta estructura palatina es la consecuencia de un largo desarrollo ideológico y formal de los siglos anteriores.

Con respecto a la arquitectura religiosa de estos siglos, se continúan edificando zigurats siguiendo el modelo neosumerio. En el país de Elam aparece una variante diferente de zigurat, con las escalinatas en el interior del edificio. El ejemplo mejor conocido es el de Choga Zanbil, cerca de Susa.

En las figuraciones escultóricas paleobabilónicas, vinculadas al poder político y a la religión, se aglutinan rasgos heredados del pasado sumerio y acadio, con innovaciones de cariz occidental aportadas por los amoritas, poblaciones nómadas de origen semita que penetraron en Mesopotamia.

Con respecto a la estatuaria divina, cabe resaltar las figuraciones de diosas, mucho más numerosas que las figuras masculinas de dioses. En Mari se localizó uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de obra: la Diosa de la vasija manantial. Esta estatua formaba parte de una fuente sagrada y, mediante un conducto, el agua manaba desde el recipiente que la diosa sostiene en las manos.

Los relieves, aunque no alcanzaron la perfección técnica y estética de la escultura, tuvieron un elevado grado de aceptación en este periodo y fueron realizados con arcilla, piedra o metal.

Los relieves de terracota, los más utilizados, presentan una temática variada, con escenas religiosas, mitológicas y de la vida cotidiana.

De los escasos relieves en piedra que han llegado hasta nosotros hemos de mencionar, por su relevancia, la conocida estela de diorita negra que se puede admirar en el Museo del Louvre, llamada Código de Hammurabi porque tiene inscritas las leyes que este rey promulgó en 1753 a. de C. Es un documento excepcional por su importancia histórica y política. Desde un punto de vista artístico es interesante especialmente la escena que se desarrolla en la parte superior de la estela: Hammurabi comparece ante el dios-juez Shamash, que, sentado sobre un trono, dicta las leyes al monarca y le hace entrega de los símbolos del poder: el anillo y el cetro. Artísticamente esta estela presenta claras novedades técnicas, con una incipiente perspectiva y una nueva manera de esculpir las figuras.

El arte de los casitas es muy pobre y se limita esencialmente a continuar las tradiciones paleobabilónicas en la glíptica, la pintura, la orfebrería, etc. Las aportaciones más innovadoras se producen en los relieves realizados sobre estelas o en unas piezas de piedra de forma ovalada que se conocen con el nombre de kudurru, que en acadio significa límite o frontera, y que eran utilizadas como hitos.

El arte del periodo neobabilónico

Las principales manifestaciones artísticas del periodo, y en especial la arquitectura, se vinculan totalmente a la religión. La arquitectura sirvió como marco físico para el desarrollo de las complejas ceremonias del dios supremo de Babilonia, Marduk, del cual dependía el poder del monarca.

La ciudad de Babilonia, de planta rectangular, estaba dividida en dos sectores por el río Éufrates y todo el conjunto se hallaba rodeado de una gran muralla y un foso. En el interior, un complejo urbanismo dividía la ciudad en espacios regulares delimitados por importantes avenidas. La más conocida era la llamada Vía de las Procesiones, que desembocaba en una de las puertas de la ciudad: la Puerta de Ishtar, decorada con figuras en relieve y con ladrillos esmaltados lisos.

Los templos eran muy numerosos y los principales se concentraban en un área céntrica cerca del río. El espacio cultural más importante era el zigurat llamado Etemenanki, la torre de Babel de la Biblia, del cual hoy en día solamente quedan los cimientos, pero que en la Antigüedad fue una construcción de gran monumentalidad, según la descripción realizada por Herodoto. Probablemente tenía siete pisos y una gran escalera de acceso. En la parte superior se encontraba el templo alto.

El más importante de todos los templos era el llamado Esagil, centro cultural del dios Marduk. Era una construcción de 180 por 125 m con varios patios y santuarios donde se celebraban las fiestas de año nuevo.

De la arquitectura civil de este periodo se pueden mencionar los palacios construidos en tiempos del rey Nabucodonosor, 604-562 a. de C., denominados Palacio del Norte, Palacio del Sur y Palacio de Verano. El más elaborado y mejor conservado es el Palacio del Sur, de planta trapezoidal y con cinco bloques de edificaciones, cada uno de ellos en torno a un gran patio central.

Una de las siete maravillas del mundo antiguo fueron los Jardines Colgados. Su construcción se atribuye a la reina Semiramis o incluso al rey Nabucodonosor, que los dedicaría a su esposa.

La pobreza del arte estatuario de este momento es un reflejo de la difícil situación política y económica. Dentro del marco arquitectónico, el arte del relieve alcanzó más importancia y calidad técnica con las decoraciones de ladrillos vidriados que aparecerán después en el arte aqueménida.

Se consolidó como ciudad-estado hegemónica a principios del siglo XVIII a. de C. con Hammurabi, que creó un imperio, cuya obra legislativa se concreta en su famoso Código.

Heredera de los antiguos reinos de Sumer y Acad, su evolución histórica suele dividirse en dos grandes periodos: el paleobabilónico y el neobabilónico.

Los únicos palacios conocidos del primer periodo son los de las ciudades próximas a Babilonia, como Mari, que tiene forma trapezoidal y está construido en torno a varios patios, y que presenta una decoración pictórica que recuerda la de los palacios minoicos.

La estatuaria, a pesar de recoger el legado sumerio y acadio, aporta como principal novedad las figuraciones de diosas. Cabe subrayar la importancia de la estela de diorita negra denominada Código de Hammurabi, ya que, además de llevar inscritas las leyes promulgadas en el año 1753 a. de C., presenta unas nuevas formas de esculpir las figuras y unos primeros intentos de perspectiva.

Del periodo neobabilónico destaca la propia ciudad de Babilonia y su urbanismo. Dividida en espacios regulares delimitados por avenidas, está llena de templos, como el zigurat llamado Etemenanki, la torre de Babel de la Biblia.

46.3. Asiria. El arte del poder

Asiria, región situada en el valle medio del Tigris, fue centro de una cultura de comunidades campesinas y de economía agrícola desde el VI milenio a. de C. Ya entre el 4000-3500 a. de C. aparecen núcleos urbanos. En este proceso de desarrollo cultural fue fundamental la influencia de las ciudades del sur y el centro de Mesopotamia, para las cuales Asiria era un centro de expansión,

pero también un foco de intercambios. Esta posición privilegiada y la relación con los estados situados en el curso medio y final del Éufrates condicionó su historia.

La evolución política del estado asirio se divide en tres grandes periodos: el estado paleoasirio, que se consolida durante la primera mitad del II milenio a. de C., el reino medio, durante los siglos XIV-XII a. de C., y el reino nuevo, siglo X a. de C. hasta las postrimerías del siglo VII a. de C. Esta última etapa se caracterizó por una política expansiva que permitió a los monarcas asirios unificar gran parte de Oriente Próximo.

A pesar de las particularidades de cada periodo, se pueden definir algunos rasgos comunes de carácter politicocultural: el papel central de la monarquía, vinculada pero no subordinada al dios nacional de Assur, y una ideología agresiva y guerrera.

Estos factores confluyen en un arte totalmente dependiente de la monarquía y orientado a la propaganda política que exalta los valores militares. La expresión material de esta ideología son los palacios de los reyes asirios, generalmente integrados en ciudades de nueva creación, que actúan como verdadera arquitectura del poder.

Ello también provocó la aparición de una literatura política que exalta la figura del rey y su papel civilizador frente a un mar de caos y barbarie.

El lenguaje figurativo, que posee su mejor expresión en el relieve histórico, responde a las mismas necesidades politicoideológicas. Este hecho explica su originalidad, aunque también aparecen otras aportaciones que responden a las influencias generales que tuvo Asiria a lo largo de su historia: Mitanni y Babilonia.

La arquitectura

Se conocen relativamente bien la arquitectura y el urbanismo del reino medio. La capital, Assur, disponía de las infraestructuras defensivas y económicas básicas y de dos elementos fundamentales: los templos y los palacios. La escala de las construcciones, la utilización de epítetos y nombres para puertas y edificios, así como las ceremonias realizadas en este marco urbano muestran claramente la intención propagandística de la monarquía.

Durante esta época aparece un hecho característico, plenamente desarrollado en el imperio nuevo: la construcción de ciudades de nueva planta.

Se trata de obras creadas por los monarcas y vinculadas al poder, que sirven como capital y residencia. En ellas se sitúa el palacio del rey como elemento central y con todas las dependencias administrativas: cuarteles, arsenales, almacenes, archivos, etc. Los casos más conocidos son los de Kalkhu, construida por Salmanassar I, y Kar-Tukulti-Ninurta, edificada por Tukulti-Ninurta I.

Durante el imperio nuevo se construyen varias capitales: Nimrud, iniciada por Assurbanipal II, Khorsabad, la antigua Dur-Sharrukin, obra de Sargón II, y Nínive, edificada especialmente por Senaquerib. Son grandes creaciones que van desde las 360-320 ha, las primeras, hasta las 750 ha de Nínive. En todas ellas podemos encontrar poderosas defensas, una ciudadela o palacio y grandes templos. En el palacio se halla siempre la sala del trono, con un acceso rígidamente organizado, para la entrada y la salida de rey, donde se desarrollaron los programas iconográficos que exaltan la potencia asiria. Los diferentes cuerpos de dependencias residenciales o administrativas se organizan en torno a grandes patios.

Otro elemento característico de la arquitectura asiria son los zigurats. Assur concentraba algunos de los más importantes, como los de Enlil, Anu y Adad. Generalmente reproducen los rasgos de las construcciones mesopotámicas anteriores, como por ejemplo la superposición de varios cuerpos. Las construcciones asirias presentan una planta cuadrada y sustituyen las escaleras por rampas de acceso de forma helicoidal.

La estatuaria y el relieve

Uno de los campos donde el arte figurativo asirio alcanzó más importancia es el del relieve. A pesar de los precedentes de otras culturas orientales, fueron los asirios los que llevaron a la perfección un lenguaje formal monumental adecuado a la expresión de contenidos políticos precisos. Ello explica la localización de gran parte de esta producción en las áreas de representación de los palacios como las salas de recepción, las puertas, los vestíbulos, etc. Los mejores ejemplos de relieves son los del palacio de Khorsabad.

La temática es eminentemente militar: campañas, asedios, deportaciones y masacres son algunos de los temas más utilizados para mostrar el poder inexorable y la inutilidad de toda resistencia. Sin embargo, estas escenas también sirven de manera más precisa para mostrar el poder concreto del monarca, que ocupa una posición central. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el relieve que relata la batalla del río Ulai. Esta misma necesidad explica otro tipo de representación: las cacerías, que sirven para exaltar las cualidades sobrehumanas del rey.

Estos relieves se hallan grabados sobre ortostatos de 3 m de altura. No se da ninguna preocupación por la representación de rasgos anatómicos y las figuras aparecen de perfil. El problema de la profundidad se resuelve con la superpo-

sición de varios frisos, con un desarrollo lineal de las escenas, como se ve en el relieve de Tell Nimrud del palacio de Assurbanipal II. Posteriormente aparece un primer intento de perspectiva y un inicio de visión tridimensional.

La decoración escultórica se agasajaba con efectos cromáticos muy intensos. Las zonas superiores de las paredes se decoraban con pinturas murales y al mismo tiempo se coloreaban los relieves. Los temas tratados eran los mismos que los de los relieves. Otra técnica contribuía a este colorismo: los relieves realizados con ladrillos vidriados, de gran aplicación en la arquitectura.

Por su significado y por el contexto palatino en el que se integran, cabe destacar los relieves en bronce, como las puertas de Balawat, de época de Salmanasar III, con una temática militar y política.

Otra manifestación del relieve vinculada al palacio son las grandes figuras monstruosas que flanqueaban las puertas: los Lamasu, que combinan rasgos de animales, como bueyes o leones, con cabezas humanas o de dioses y alas de águila, realizadas para ser vistas de perfil o de tres cuartos, con relieves en tres caras, la frontal y las dos laterales.

El relieve de tema animalístico llegó a su máxima expresión durante el reinado de Assurbanipal, siglo VII a. de C. El ejemplo más conocido es la Leona Herida, que hoy se puede contemplar en el Museo Británico.

Una creación asiria original son los obeliscos con relieves e inscripciones que relatan temas militares, como el Obelisco Negro de Salmanasar III, que representa en diferentes registros escenas de sumisa entrega de tributos por parte de ciudades vencidas.

Finalmente, también la estatuaria exenta sirve para exaltar valores propagandísticos. Los mejores ejemplos, aunque se conocen estatuas divinas, son los que hacen referencia a monarcas, de mayor tamaño que el natural y en disposición frontal.

La región situada en el valle medio del Tigris, con capital en Assur, tiene una larga y compleja historia, que se suele dividir en tres periodos: el imperio antiguo (1800-1375 a. de C.), el medio (1375-1047 a. de C.) y el nuevo (883-612 a. de C.).

Es difícil encontrar unos elementos comunes que caractericen su legado artístico, si dejamos de lado el papel central de la monarquía, vinculada al dios Assur, y la exaltación de los valores militares.

Un elemento definitorio de su arquitectura es la construcción de ciudades de nueva planta (como Nimrud, Khorsabad y Nínive), que sirven de capital y residencia de los monarcas, y en las que destacan el palacio, los templos y las murallas.

En el arte figurativo, los asirios alcanzaron la excelencia en el relieve, muy localizado en las áreas de representación del palacio como las salas de recepción, las puertas, los vestíbulos, etc., de temática militar o escenas de caza, y con la clara funcionalidad de mostrar el poder del monarca.

Son también bastante conocidos los Lamasu, figuras monstruosas que flanquean las puertas del palacio, que combinan rasgos de animales (bueyes, leones) con cabezas humanas o de dioses y alas de águila.

46.4. Los hititas

Durante el paso del bronce antiguo al bronce medio, hacia el 2000-1900 a. de C. aproximadamente, en el área central de la península de Anatolia se desarrolló una sociedad urbana muy vinculada cultural y comercialmente a los estados mesopotámicos. Ya desde el siglo XVIII a. de C. aparece un estado fuerte centralizado por una monarquía, el reino antiguo, pero es entre los siglos XIV y finales del XIII a. de C. cuando se consolida el imperio, compartido con Egipto y Asiria hasta que se hundió dentro de las transformaciones políticas y culturales que supone la edad del hierro. La monarquía hitita fue sustituida por una serie de pequeños principados, los estados neohititas, formados entre 1200 y el 1000 a. de C. en el norte de Siria, que se convirtieron en sus continuadores culturales y políticos.

El apogeo del arte hitita se sitúa durante la fase imperial. Este arte, que tiene su mejor expresión en la arquitectura y en la escultura monumental vinculada a la monarquía, integra tradiciones locales e influencias de los pueblos del litoral de Siria y Mesopotamia. Algunos de los rasgos característicos de este arte aparecen ya durante el reino antiguo.

La arquitectura alcanza las mejores obras en los grandes recintos adaptados a la topografía del terreno, con poderosas fortificaciones de obra ciclópea en muchos casos, y un conjunto de edificios de carácter administrativo, como ciudadelas y templos.

La capital imperial, Hattusa, incluía todos estos elementos. Había un complejo sistema defensivo con torres y una disposición de los muros en entrantes y salientes adaptada en el terreno, con grandes puertas monumentales decoradas en relieve. En el interior se situaban distintos palacios, también fortificados y en obra ciclópea, caracterizados por una disposición totalmente asimétrica de los edificios. Los palacios integraban la residencia real, archivos, almacenes, etc., organizados, en torno a grandes patios de forma variada.

Los templos de Hattussa se caracterizan por una planta asimétrica y muy compleja. El rasgo común es la presencia de un patio central con pórticos que dan acceso a las diferentes alas del edificio y en especial a una cámara más amplia y bien iluminada destinada a la estatua divina. Algunos templos eran rodeados por un círculo de almacenes que formaban un conjunto defensivo. Se entraba a ellos por puertas monumentales.

Una excepción de este tipo es el santuario de Yazilikaya, un complejo religioso en el cual los abruptos accidentes del terreno, dos gargantas de altas paredes verticales, permitieron crear una serie de galerías precedidas por edificios y una puerta monumental. La arquitectura y la configuración del terreno condicionan la organización de los accesos y crean unos espacios recónditos reservados al culto.

La escultura hitita se subordina totalmente a la arquitectura, hasta el punto de que su práctica se reduce al relieve.

Uno de los lugares característicos para situar estos relieves son los montantes de las puertas monumentales de ciudades, palacios y templos.

Las representaciones combinan el alto y el bajorrelieve, con un tratamiento bastante torpe, pero los detalles de la vestimenta y los rasgos anatómicos y faciales se suelen tratar con un cierto cuidado. La iconografía tiene que ver generalmente con divinidades de figura humana, de animales o seres protectores zoomorfos y zooantropomorfos. El relieve suele ser menos plano que el asirio y el egipcio, y parece segura la presencia de artesanos babilónicos en la realización de estas obras.

La escultura hitita tiene una función totalmente religiosa. Las figuras divinas dominan todas las situaciones y existe la idea de una relación entre divinidad e imagen. El monarca aparece en relación con los dioses y en un contexto religioso de rituales y sacrificios. La vinculación ritual y la protección divina del rey, subordinado de los dioses, se muestra claramente en el santuario de Yazilikaya, donde se halla representado todo el panteón hitita y los reyes realizan funciones religiosas.

Algunas de las tradiciones artísticas hititas fueron desarrolladas por los pequeños principados neohititas. La capital del reino más importante, Karkemish, muestra las mismas construcciones defensivas, la misma técnica arquitectónica y los elementos más típicos de las ciudades hititas: la ciudadela y las puertas monumentales.

Los mejores ejemplos de la escultura de este momento corresponden a los relieves arquitectónicos y sobre roca, como el relieve de Ivriz, con los mismos temas religiosos y reales. También se da estatuaria exenta de dioses, monarcas

sentados o de pie y de animales. El estilo inicial, influido por los precedentes del periodo imperial hitita, irá evolucionando e incluirá también influencias asirias o arameas.

Sus testimonios artísticos son numerosos en Asia Menor y en la Siria septentrional, particularmente en la capital, Hattussa, y en Karkamis. En los emplazamientos excavados se han encontrado restos de ciudades amuralladas, levantados sobre bases ciclópeas, santuarios y palacios; éstos disponen de un pórtico abierto, con un número impar de columnas que soportan el techo de una sala rectangular (sala del trono), con la dimensión más larga paralela a la fachada.

La piedra es un elemento básico de construcción, sobre todo en los cimientos, y a menudo es decorada por bajorrelieves como los que se encuentran en las puertas de las ciudades (puerta de las esfinges en Alaja Hüyük) y en los santuarios (relieves rupestres de Malatya y de Yazilikaya (siglo XIII a. de C.).

46.5. Canaán y los fenicios

Con el nombre de fenicios, del griego *phoinikes*, nombre derivado de *phoinix* –rojo púrpura– por la vinculación que tenían con el comercio de tejidos teñidos de este color, se designa a los habitantes del litoral de Siria y Palestina, región que era llamada la Tierra o el País de Canaán. Su historia y su desarrollo cultural se inicia hacia el 1200 a. de C., en el marco de las transformaciones de la edad del bronce a la edad del hierro. Las comunidades de Canaán se vinculan directamente con las culturas de la edad del bronce.

La distinción fundamental es que durante el bronce las poblaciones de la región formaban un conjunto homogéneo con las comunidades del interior de Siria. En la edad del hierro existen una serie de comunidades y entidades politiconacionales muy bien caracterizadas: los fenicios, el pueblo de Israel, los arameos, los estados neohititas y los filisteos.

Un rasgo importante que ayuda a explicar las características de la evolución histórica de Canaán es su carácter de encrucijada. Este hecho condicionó que dentro de sus manifestaciones artísticas se adoptaran iconografías y formas del arte egipcio, hitita, mesopotámico, etc. Su vocación económica, en tanto que centro de intercambios entre el Mediterráneo y los imperios orientales, y su historia política, se vieron influenciadas por la voluntad de control de estos mismos imperios.

Dentro del conjunto de los pueblos de la región, los fenicios fueron los continuadores directos de la cultura cananea de la edad del bronce.

Las manifestaciones más antiguas del arte fenicio muestran una fuerte influencia de otras culturas, en especial del arte egipcio, durante la primera mitad del II milenio a. de C.

La arquitectura de este periodo es muy modesta. De Biblos, la ciudad más importante, por su situación estratégica en el control de las rutas comerciales, sólo se conoce el llamado templo de los Obeliscos, de los siglos XIX-XVII a. de C., que consistía simplemente en un recinto rectangular construido con materiales pobres. La misma modestia constructiva se refleja en las edificaciones funerarias, inspiradas en las mastabas egipcias, y en la arquitectura doméstica, con casas de planta rectangular con basamentos de piedra y el resto de las paredes de madera.

Las artes figurativas y ornamentales se conocen por los objetos localizados en los ajueres funerarios. Es clara la relación con el arte egipcio, tanto en la técnica como en la iconografía.

Más original, pero también con influencias externas, es la producción de figuritas exvoto de bronce recubiertas de hojas de oro. Son muy características, con el cuerpo alargado, los rasgos esquemáticos y uno alto peinado cónico.

También son frecuentes las representaciones de animales en terracota y metal, muchas de ellas aparecidas en los templos, como también las figuraciones de divinidades. Entre estas últimas destacan los ejemplos de las diosas de la fecundidad, con rasgos anatómicos a veces muy acentuados y en ocasiones sentadas y amamantando a un niño, como la diosa de Galera, hallada en la Península Ibérica.

La ocupación de Egipto por los hicsos, dinastías XV-XVI, 1650-1550 a. de C., supuso el debilitamiento parcial de las influencias egipcias en el arte fenicio, que durante la segunda mitad del II milenio fueron sustituidas por otras procedentes de las culturas del Egeo y del reino hitita.

Entre las manifestaciones más características cabe destacar algunos relieves en piedra, como la llamada estela de la Alianza, datada hacia el siglo XIV a. de C. y que podría representar al príncipe de Ugarit, y el sarcófago de Ahiiram de Biblos, del siglo XIII a. de C.

A partir de los siglos IX-VIII a. de C., el arte fenicio recibe influencias muy variadas como resultado tanto de sus contactos comerciales por todo el Mediterráneo, como por la aparición y consolidación de nuevas sociedades y estados. Desde el siglo VI a. de C., el arte fenicio incluye aportaciones griegas, babilónicas y persas.

En este periodo se produce el desarrollo de un artesanado de elevada calidad técnica y figurativa que trabaja el bronce, el marfil, el vidrio y los tejidos. La orfebrería alcanzó un gran nivel técnico –filigranas, granulados, etc.– y artístico en el trabajo de los metales preciosos.

La difusión de estos objetos, con una iconografía que asimilaba influencias muy variadas, produjo una moda orientalizante por todo el Mediterráneo a partir de los siglos VIII-VII a. de C. Otros reinos, como Anatolia y la Grecia continental, adoptaron y desarrollaron este gusto orientalizante.

Gran parte del interés del arte fenicio reside en su capacidad para integrar técnicas y lenguajes formales diversos y crear unas nuevas formas que tuvieron una gran difusión y repercutieron en el desarrollo del arte de otros pueblos del Mediterráneo, como por ejemplo la cultura tartessa, y de otros de posteriores de la Península Ibérica.

Canaán es el nombre dado a distintos lugares del Oriente mediterráneo a partir del siglo XV a. de C. Parece que primigeniamente se refería a la Fenicia estricta, según la etimología (en las tablillas de Nuzu del siglo XV, *kinmahu* significa 'púrpura', como el griego *phoinix*, palabra que origina el nombre de Fenicia).

La gran etapa cultural de Canaán corresponde arqueológicamente a la edad del bronce, cuando el país fue ocupado por los cananeos, que desarrollaron una cultura urbana desde el III milenio a. de C. hasta la conquista por parte de los hebreos, hacia el 1200 a. de C.

Gran parte del interés del arte fenicio reside en su capacidad para integrar técnicas y lenguajes formales diferentes (arte cananeo, egipcio, hitita, minoico) y crear unas nuevas formas que tuvieron una gran difusión e influyeron, a su vez, en el arte de otros pueblos, como el de la cultura tartessa.

46.6. Los aqueménidas

El imperio persa se constituyó y consolidó de una manera muy rápida durante el siglo VI a. de C. Esta entidad política enorme integraba pueblos y culturas muy diferentes, ya que la expansión persa absorbió todo Oriente Próximo: desde las polis griegas de Asia Menor y Egipto, en Occidente, hasta las comunidades tribales y nómadas de Oriente, entre las que destacaban los mismos medos y los persas.

La unidad de este imperio se basaba en el poder de la monarquía y en una ideología con una visión del mundo dualista, de lucha constante entre el bien y el mal. En este esquema, el monarca persa, en tanto que representante de la divinidad, Ahura-Mazda, tenía como misión y justificación de su función ser el defensor del bien.

Estos rasgos condicionan totalmente el arte persa, cuyas manifestaciones estaban encaminadas a la exaltación de la monarquía. Es un arte palatino. La religión también determina algunos de sus rasgos artísticos. El carácter universal y total de la divinidad no necesitaba lugares especiales de culto. Por ello no había grandes templos, pero sí, en cambio, gran cantidad de altares.

El palacio real concentra e integra en un conjunto bien organizado las diferentes manifestaciones artísticas. La existencia de varias capitales favoreció el desarrollo de estos complejos, como Susa, Gebatana, Pasagarda o Persépolis.

La arquitectura palatina aparece muy pronto. El palacio de Cirus, en Pasagarda ya incluía algunos de los elementos fundamentales de este arte: puertas monumentales, una gran sala hipóstila de recepciones y un sector de residencia real. Es importante la utilización de las columnas con un sentido monumental y las cubiertas, que son de madera. Estos elementos permiten la creación de grandes espacios de representación.

Todos estos elementos se hallan plenamente representados en Persépolis, construida por los reyes Daríos I, Xerxes y Artaxerxes I entre los siglos VI y V a. de C. El conjunto incluye un acceso monumental mediante una escalinata y grandes salas hipóstilas de recepción. La residencia real se situaba dentro del complejo, pero separada.

Algunas de las manifestaciones figurativas se integran totalmente en este contexto palatino. Es el caso de los capiteles del palacio de Persépolis, con elementos esquemáticos, como volutas y estrías, y cuerpos de animales, como toros y animales mitológicos.

La realización artística más característica son los relieves. Como en los palacios asirios, éstos se integran totalmente en la estructura arquitectónica. Una diferencia importante es la preferencia persa por las representaciones atemporales que destacan el poder de la monarquía. Se trata siempre de desfiles y ceremonias de ofrenda y no de acontecimientos militares o políticos concretos.

Las figuraciones, en bajorrelieve, son monótonas y seriadas como corresponde a su atemporalidad, y no hacen resaltar los rasgos particulares y las anatomías de las figuras.

Los relieves y los volúmenes arquitectónicos se encuentran decorados con policromía. Los efectos coloristas eran conseguidos mediante combinaciones de piedras blancas y negras y de pintura. Se usaban revestimientos de oro y bronce y la aplicación de ladrillos vidriados para realizar en bajorrelieve figuras de animales o humanas.

Cabe resaltar la arquitectura funeraria real. Algunas tumbas, como las del rey Ciro en Pasagarda, son edificaciones exentas construidas con piedra, con una cámara rectangular sobre un podio con cubierta a doble vertiente. Sus suce-

sores prefirieron enterrarse en tumbas excavadas a la roca. El modelo más frecuente que se ha localizado consta de un espacio interior dividido en un vestíbulo, una sala sin ornamentar y una fachada exterior con una decoración monumental organizada en frisos.

Nombre que se da a la dinastía que gobernó el imperio persa desde el siglo VII a. de C. hasta la destrucción del imperio por Alejandro el Grande. La dinastía empezó con Aquemenes, rey de un pequeño distrito del Elam; con Ciro el Grande conquistó Babilonia, derrotó al rey de los medos, a Astiages, y anexionó todo Irán al nuevo imperio. Con Cambises II y Darío I la dinastía llegó a su más alto nivel en arte, cultura y organización política.

El máximo exponente de su arte antiguo es la arquitectura, caracterizada por el sentido de distribución del espacio, las columnas y las bóvedas. Se encuentran las primeras manifestaciones artísticas en las vasijas de cerámica de Elburz, de Susa o de la necrópolis de Sialk. Sin embargo, se pueden considerar como las primeras representaciones con una intencionalidad plenamente artística los bronce de Luristan (1500 a. de C.), aunque no parecen producciones autóctonas, si bien los motivos temáticos son los clásicos persas.

Propiamente, el arte que se conoce de Persia es el de la época que empieza con Ciro II (559 a. de C.) hasta la llegada de los musulmanes (651). En este milenio históricamente se encuentra primeramente el periodo aqueménida, el de máximo esplendor arquitectónico; aunque es un primer periodo de las ciudades de Pasargarda (559 a. de C.) y Persépolis (540 a. de C.), éstas son el conjunto más representativo.

47. El arte del Egeo

Dentro del periodo del bronce medio y reciente, denominado regionalmente minoico medio y reciente, entre el 1700 y el 1400 a. de C., la isla de Creta conoce una evolución política y socioeconómica importante, que da lugar a una civilización muy refinada. Este momento viene después de una etapa prepalatina, entre en el 2000 y el 1700 a. de C., de formación. La organización política, social y económica del mundo minoico tiene su centro en el palacio. Este desarrollo afecta al conjunto del Egeo, como resultado de su posición privilegiada entre el Mediterráneo central y el occidental, los Balcanes y los grandes imperios de la época: egipcios, hititas y asirios.

En la Grecia continental, al final del mismo periodo, aquí con la denominación de heládico reciente, entre 1450-1400 y 1200 a. de C., se desarrolló una civilización muy diferente. Su característica principal es la existencia de un poder político centralizado y de cariz militar que controla los recursos mediante un aparato administrativo importante y una organización en principados de dimensión comarcal. Como en Creta, el palacio también era el centro de actividades económicas y culturales.

El paso de la edad del bronce a la edad del hierro, siglo XII a. de C., supuso la desaparición de estos sistemas políticos y culturales de carácter palatino, en el marco de una transformación radical del Mediterráneo oriental. Después de una época mal conocida, la denominada "edad oscura", Grecia se organizó sobre nuevas bases.

Uno puede representarse, simbólicamente, las dos grandes culturas que se desarrollaron en torno al mar Egeo, la minoica y la micénica, a partir del mito del Minotauro, que recrea algunos de los aspectos de su imaginario. Dejemos hablar al mito:

Minos, hijo de Zeus y de Europa, era el rey de Creta. Poseidón le envió un toro proveniente del mar en respuesta a sus plegarias y Pasífae, su esposa, se enamoró del toro que debía ser sacrificado. El ingeniero Dédalo le construyó una vaca artificial dentro de la cual ella sació su pasión, y concibió al Minotauro. Dédalo, por orden del rey, construyó el laberinto donde se guardaba el Minotauro, y donde Minos también encerró a Dédalo; sin embargo, éste y su hijo Ícaro se escaparon por medio de unas alas. Ícaro se acercó demasiado al Sol y la cera de las alas se deshizo y se precipitó al mar. Dédalo, en cambio, llegó a Sicilia donde difundió sus técnicas.

Un hijo de Minos, después de triunfar en el festival pan-ateniense, murió asesinado por los cuernos de un toro. Minos atacó Atenas, que, ante la fuerza marítima de Creta, tuvo que capitular y fue forzada a proveer siete jóvenes y

siete doncellas que serían devorados anualmente por el Minotauro. Un año, Teseo, el hijo del rey Egeo, se presentó voluntario a ir ante el Minotauro; su padre sólo le pidió que si tenía éxito pusiera velas blancas en el barco de vuelta, ya que negras las llevaría a la ida. Cuando Teseo llegó a Creta se enamoró de Ariadna, hija de Minos, la cual le proporcionó un ovillo de hilo que le permitiría retornar victorioso del centro del laberinto. La pareja huyó a Naxos, donde Ariadna se perdió y se quedó dormida. Teseo hubo de continuar solo el viaje hacia Atenas; triste, se olvidó de cambiar las velas negras, y Egeo, pensando que su hijo había muerto, se tiró al mar desde el lugar de la Acrópolis desde donde se distingue el mar (desde entonces se llama mar Egeo). En Naxos, Dioniso consoló a Ariadna y la convirtió en su esposa.

47.1. Arte minoico

La primera característica es que se trata de un arte vinculado esencialmente al palacio. Esta relación define gran parte de los elementos de la producción artística de la cultura del bronce medio y reciente del Egeo y de Oriente Próximo.

El palacio es la residencia de un poder político no muy bien conocido y de una elite que controla la producción artesana y los intercambios de unos productos de lujo y prestigio con Egipto y la cultura siropalestina.

Comparte con estas culturas algunas características de la arquitectura, de la pintura y la importancia de un artesanado de estos productos de lujo.

El rasgo más original sería un arte naturalista que concede una gran importancia a motivos animales y vegetales, a escenas de la vida cotidiana y a representaciones religiosas.

La arquitectura

Uno de los rasgos definidores de la sociedad minoica es la existencia de grandes palacios. El palacio actuó como centro de poder, pero también de la vida religiosa y de la actividad económica. Esta situación explica la integración de áreas y funciones diferentes. El ejemplo más conocido es Cnosos, aunque también podemos mencionar Mallia, Festos y Zakro.

El palacio minoico es una gran construcción situada en posición dominante, sin fortificar y organizada en torno a un gran patio rectangular de 50 por 20 m. Alrededor de éste, se distribuyen otros patios, pequeñas cámaras de residencia o representación, espacios religiosos y almacenes. Se trata de una distribución aparentemente anárquica, que no privilegia la simetría o una planificación geométrica y rígida de los espacios.

Los elementos arquitectónicos que definen mejor la escala monumental del palacio son los pórticos con columnas y las escalinatas que llevan a los pisos superiores; sólo Cnosos conserva un ejemplo de gran puerta monumental. Además, esta arquitectura se relaciona con programas ornamentales muy elaborados que, a veces, crean sensaciones ilusionistas.

En relación con la variedad de funciones que integra, el palacio muestra una cierta distribución especializada en ámbitos políticos y celebrativos, incluyendo el gran patio, que parece destinado a grandes concentraciones de población, religiosas –en forma de pequeñas capillas– y económicas, como talleres y almacenes.

El problema de los posibles modelos para estas construcciones es de difícil solución, ya que los palacios aparecen en la llamada fase prepalatina de una manera repentina. Sobre estas experiencias se desarrolló esta segunda fase. Uno de los factores que se han distinguido es la influencia de los estados de Oriente Próximo, con los cuales Creta mantenía relaciones económicas. Sin embargo, las construcciones minoicas son más pequeñas, carecen de fortificaciones y la organización interna es menos rígida. Además, las ornamentaciones, en especial la pintura, no se relacionan con las intenciones conmemorativas y políticas que aparecen en los palacios orientales. Por otra parte, el poder político minoico no ha sido totalmente definido, con la presencia de un posible rey-sacerdote.

Otro elemento que cabe destacar de la cultura minoica es el urbanismo. Los palacios como Cnosos o Mallia son el centro de aglomeraciones, a veces importantes: entre 5.000 y 10.000 habitantes en Mallia y 80.000 atribuidos por A. Evans, quizás exageradamente, a Cnosos. Mallia también muestra la existencia de programas urbanísticos, como demuestran las calles enlosadas, los barrios diferenciados y las plazas públicas. En relación con estos rasgos, la arquitectura doméstica muestra un elevado grado de refinamiento con respecto a las decoraciones pictóricas y de infraestructura.

Finalmente, aunque no existió una arquitectura estrictamente religiosa, ciertas manifestaciones se pueden incluir en este ámbito. Independientemente de los palacios había santuarios rurales de escasa entidad arquitectónica: lugares de culto al descubierto, delimitados por una valla, o pequeños grupos de capillas, que integran baño y depósitos de ofrendas, en cuevas. Las construcciones funerarias son cámaras de planta circular denominadas *tholoi* o tumbas excavadas en la roca con pilastras y pasillo de acceso.

La pintura y las artes suntuarias

Los escasos ejemplos conservados de la pintura minoica se concentran en los palacios y en algunas residencias privadas, como el yacimiento de Acrotiri, en la isla de Tera, un asentamiento minoico en el archipiélago de las Cícladas, destruido en torno al 1500 a. de C. por una erupción volcánica que lo dejó

sepultado bajo la lava. Es un arte que, por su temática naturalista y los colores vivos, impactó fuertemente la sensibilidad europea en el momento de su descubrimiento, a principios del siglo XX.

En las casas de Acrotiri se representan imágenes de vida cotidiana: pescadores, juegos atléticos como el boxeo, paisajes urbanos, etc. Quizás una de las más conocidas e interesantes nos presenta una expedición naval en miniatura, barcos con tripulantes y delfines nadando en torno a ellos, ciudades con casas y habitantes, fieras salvajes, montañas y árboles pintados con gran realismo y originalidad. Seguramente representa el relato de un hecho histórico. Otro ejemplo es el paisaje de un país tropical donde la vida transcurre en las dos orillas de un río con árboles, palmeras, aves y fieras salvajes, muy lleno de movimiento y realismo.

La decoración de los palacios se basa en la pintura, una parte de la cual tiene un carácter totalmente ornamental, ya que se utiliza para destacar cornisas, envigados, puertas o columnas; los motivos utilizados son rosetas y espirales. Paralelamente, se desarrollaron temas inspirados en la naturaleza y la vida social, como el juego del salto al toro, y en especial procesiones relacionadas con la vida religiosa del palacio, en las cuales la mujer ocupa una posición importante.

Los rasgos más significativos de esta pintura al fresco son la ausencia de perspectiva, la falta de sombreado y una mayor estilización de la figura humana que la de los animales. La figura, como en el arte egipcio, se representa con la cara de perfil y el torso de frente.

No se conservan ejemplos de escultura monumental en relieve o exenta. Las únicas manifestaciones vinculadas a la escultura son los pequeños bronce de temática religiosa con figuras de animales y humanas en actitud de plegaria. Se trata, seguramente, de exvotos, aunque, en algunos casos, especialmente en las figuras femeninas, se habla de representaciones de divinidades o de sacerdotisas.

Destacan singularmente las llamadas diosas de las serpientes. Se trata de figuritas de diferentes materiales, policromadas, con largas faldas de volantes, cintura muy estrecha, pechos y brazos desnudos y algunas de ellas con serpientes enroscadas en los brazos, seguramente de significado religioso.

La piedra se utilizaba para la fabricación de vasijas y grandes recipientes, en algunos casos decorados con escenas en relieve de carácter religioso.

Entre las artes menores destacan la cerámica, la orfebrería y la glíptica. La cerámica se caracteriza por una gran perfección técnica en la fabricación, imitando modelos metálicos, y una decoración pictórica muy esmerada, con moti-

vos geométricos o animales relacionados con la pintura parietal en el llamado estilo de Camarés y la cerámica de cáscara de huevo, denominada así por la delgadez de las paredes.

Los metales preciosos como el oro y la plata, la pasta de vidrio y las piedras duras se utilizan en la fabricación de joyas o en la decoración de armas y de otros objetos, generalmente de bronce. El trabajo de piedras duras preciosas o semipreciosas, como el lapislázuli y la cornalina, llegó a un refinamiento que permitió pasar de los sellos con signos a la reproducción de figuras humanas y escenas enteras. También es importante el trabajo del marfil, destinado a pequeños objetos de uso cotidiano, incrustaciones o pequeñas figuras.

Todas estas producciones fueron realizadas por los talleres palatinos y aparecen en el bronce reciente en la Grecia continental, las islas del Egeo, Egipto y el litoral de Siria y Palestina.

Se desarrolla en la isla de Creta, una isla montañosa de 5.120 km², famosa en la Antigüedad por sus prados, olivos y viñas, pero pobre en recursos minerales. Entre el 2000 a. de C. y el 1600 a. de C. se vivió una peculiar "revolución urbana". Se construyeron complejos palacios decorados con pinturas en el fresco; vasijas, tinajas, joyas..., de especial ligereza y delicado sentido del movimiento alcanzaron en ellos un elevado nivel técnico; apareció allí un sistema propio de escritura: primero, una pictográfica, y hacia el 2000 a. de C., el lineal A, todavía no descifrado.

Nos han llegado unas 4.000 tablillas de arcilla –que se cocieron durante el incendio que destruyó el palacio de Cnosos– y que hacen referencia a listas, inventarios, etc. Lo que podemos deducir es que la escritura nació para las necesidades de una administración centralizada, que la sociedad era regida desde el palacio, que el palacio administraba la economía interna, distribuía recursos materiales y humanos, materias primas y productos acabados, que todo se realizaba sin el uso de la moneda, y que Cnosos obtenía el cobre, el oro, el marfil y otros productos intercambiándolos por lana (el censo anual de ganado ovino según las tablillas era de unas 100.000 cabezas de ganado).

Hacia el 1450 a. de C., varios asentamientos cretenses (Festos, Hagia Triada, Mallia, Palaikastre...) fueron destruidos o abandonados. Cnosos, en cambio, tuvo un periodo de prosperidad hasta el 1380 a. de C., cuando un incendio arruinó definitivamente el palacio.

La cultura minoica nos presenta un nuevo concepto de arte: ya no es monumental ni vinculado a la religión, sino que está dotado de una observación naturalista, sentido decorativo, gusto por el color, viveza de invención y virtuosismo técnico.

47.2. Arte micénico

La característica fundamental del arte micénico es su relación con el poder político centralizado físicamente en el palacio o ciudadela fortificada. Esta relación se aprecia inmediatamente en la arquitectura militar y en la funeraria, definida por su monumentalidad, pero también en las artes ornamentales y en las artes menores como la orfebrería y la metalurgia, en tanto que la monarquía y las elites micénicas controlan la producción artesanal en los talleres de los palacios y son sus consumidores.

Otro rasgo importante de este arte, especialmente con respecto a la pintura, la orfebrería, el trabajo del marfil y la decoración cerámica, es una fuerte influencia de la cultura minoica. Esta influencia se aprecia especialmente en el lenguaje formal. Donde se plasma la originalidad micénica es en la selección de los temas ornamentales como pueden ser las escenas de caza, de guerra, etc.

La arquitectura

Como en el caso del arte minoico, la arquitectura monumental micénica se relaciona directamente con el poder político, y ciertos elementos del periodo heládico medio y comienzos del reciente, en los siglos XVI-XV a. de C., muestran influencias de Creta.

Sin embargo, los príncipes micénicos aparecen esencialmente como caudillos y los aspectos militares son omnipresentes en esta sociedad. Este hecho explica los rasgos más característicos de los palacios micénicos: la preocupación defensiva, concretada en la construcción de poderosas fortificaciones, y el carácter monumental. El recinto de Micenas ocupa unos 30.000 m² y las murallas tenían 12 m de altura y de 5 a 9 de anchura que, en el caso de Tirinto, llega a los 17 m.

Estos lugares y Pilos, el único no fortificado, todos en la península del Peloponeso, son los conjuntos mejor conservados, pero también existieron grandes construcciones micénicas en Tebas, Gla, Orcomen y Atenas.

Los palacios aprovechan generalmente los accidentes del terreno y se dotan de grandes murallas, construidas con técnica ciclópea, que se adaptan al relieve. El interior muestra una distribución muy compleja donde se integran áreas de representación, almacenes y talleres, santuarios y, en el caso de Micenas, algunas construcciones funerarias de época anterior, cuyo mantenimiento debió de tener un significado político.

El elemento central del palacio es el *mégaron*, un edificio de planta rectangular articulado en varios espacios dispuestos según una sucesión rigurosa y un eje de simetría: un pórtico soportado por dos columnas, una pequeña antecámara y una gran sala con un hogar central, sostenido por cuatro columnas. Esta construcción es precedida siempre por un área descubierta, en torno a la cual

se distribuyen otras estancias y almacenes, y destacada por ciertos elementos, como en el caso de Micenas, con una escalinata y una puerta enmarcada por pórticos. Algunos autores consideran esta estructura como el precedente del templo griego arcaico y clásico.

La decoración de las cámaras principales de los palacios incluye pinturas inspiradas en el arte minoico. Son características las grandes composiciones con animales mitológicos y escenas de toros, procesiones de mujeres, grupos de guerreros o de cazadores como los que se encuentran en Pilos y Micenas. La representación es más convencional y rígida que en las pinturas de Creta.

Los datos sobre la organización urbana y las residencias privadas son muy escasos. De hecho, el complejo fortificado sirve para proteger a la población en caso de peligro y se puede convertir en un verdadero núcleo de población.

El otro sector donde se desarrolló una arquitectura monumental es el mundo funerario. Desde el siglo XVI a. de C. aparecen construcciones de *tholoi* de bóvedas de planta circular y estancias laterales, precedidas por un pasillo, que servían como entierro colectivo. Las dimensiones de las construcciones y la riqueza de los depósitos funerarios muestran que se trata de tumbas de caudillos o aristócratas. El más conocido es el llamado tesoro de Atrac, cerca de la ciudad de Micenas.

También se conocen cámaras funerarias más sencillas excavadas en la roca y precedidas por un pasadizo.

Artes suntuarias

Este conjunto de manifestaciones artísticas, como en el caso de Creta, tiene su centro en el palacio. Sin embargo, la producción muestra niveles diferentes, desde la calidad de las piezas de orfebrería y armas destinadas a las elites dirigentes, hasta la fabricación uniforme y en grandes cantidades destinada a la exportación. La influencia minoica, resultado de la presencia de artesanos cretenses o de la imitación de los motivos, es muy fuerte.

En el periodo final de la cultura micénica se aprecia un descenso en la calidad del trabajo artístico, fenómeno que se ha de relacionar con la falta de nuevas influencias externas y, en especial, con un proceso de fabricación masivo y simplificado controlado desde el palacio.

Se conservan pocos ejemplos de escultura de cualquier tipo –monumental, relieve, pequeña estatuaria, etc.–. Los primeros ejemplos importantes son las estelas de los grandes conjuntos funerarios, donde aparecen representaciones de carros de guerra y diferentes escenas. Sin embargo, la obra más conocida es el relieve monumental que da nombre a la Puerta de los Leones de Micenas.

La cerámica micénica unifica motivos locales e influencias minoicas o cicládicas. Los temas son muy variados: representaciones de animales, que incluyen temas marinos, vegetales, motivos geométricos y figuras humanas. La fabricación masiva de muy pocas formas y la expansión de los circuitos de intercambio micénico permitieron una difusión a gran escala de esta cerámica por el Mediterráneo oriental y central.

La orfebrería se concentra en la elaboración de joyas y la decoración de armas, como los pequeños puñales de bronce decorados y la Daga damasquinada, con incrustaciones de oro y plata con motivos geométricos, de animales o escenas de caza de una calidad destacable.

También son muy interesantes las pocas vasijas con relieves conservadas. Destacan el *rhyton* del asedio, de oro y plata, que representa el ataque por mar a una ciudad; la copa de Néstor, con representaciones de pájaros, y las vasijas de Vafio, con escenas que muestran la captura de toros.

Un tipo de pieza de orfebrería característico del arte micénico lo constituyen las máscaras funerarias realizadas con una hoja de oro batido sobre un alma de madera. Los detalles de la fisonomía de la cara: cejas, ojos o barba, están realizados con precisión y fineza. La más conocida es la llamada máscara de Agamenón, denominada así por su descubridor H. Schlieman, que la atribuyó a este rey.

La influencia minoica también se observa en las imitaciones de la glíptica y del trabajo de vasijas de piedra. Los sellos, en especial, incluyen escenas y figuras de carácter religioso de esta procedencia. Sin embargo, no se puede establecer si junto con las formas también penetraron las ideas. Progresivamente, las representaciones se harán más esquemáticas.

Hacia el 1600 a. de C. en el área del mundo griego se produjo un hecho que cambió el desarrollo posterior. Micenas se convirtió en un centro de riqueza y poder y en una civilización guerrera. Percibimos los efectos en el hábitat de los muertos, es decir, en las tumbas; dispuestas en forma de círculo, se caracterizan por los numerosos objetos depositados (ornamentos de oro, espadas...) y por la voluntad de resaltarlas, señal de una voluntad de inmortalizar poder y autoridad.

Los aqueos, artífices de la cultura micénica, sustituirán a los minoicos en el Mediterráneo oriental y desarrollarán una sociedad claramente estratificada y gobernada por la clase de los guerreros, sometidos a un jefe o rey (denominado anax) que tiene el apoyo de la aristocracia guerrera y de la burocracia. La vida social y económica se centra en torno al palacio; éste desempeña un papel político, económico, administrativo, militar, religioso...

El signo visible de esta concentración de poder lo encontramos en las tumbas de tholos: cámaras circulares, cortas en una vertiente de una colina, con un pasadizo ("dromos") que conducía al interior, con un techo en forma de cúpula realizada de piedras dispuestas en círculos decrecientes, y todo cubierto de tierra, que da la sensación de un promontorio impresionante.

Hacia el 1200 a. de C. se produjo, bruscamente, el fin de las civilizaciones de la era del bronce. Fortalezas y palacios fueron aniquilados y los cementerios abandonados. Fue la llegada de los *pueblos del mar* que, provenientes de los Cárpatos y del Danubio, emigraron hacia el sur (la idea de que los dorios fueron los que destruyeron el mundo micénico parece que no tiene ningún fundamento). Empezaba, así, un nuevo periodo histórico, del cual se saben pocos datos y que se denomina, en la historia de Grecia, la "época oscura".

Bibliografía

Bibliografía básica

- Aldred, C.** (1978). *Jewels of the Pharaohs*. Londres: Thames and Hudson.
- Aldred, C.**(1993). *Arte Egipcio*. Barcelona: Destino (El mundo del arte, 18).
- Allain, J.; Andrieux, C.; Aujoulat, N.** y otros (1990). "Lascaux, premier chef de oeuvre del humanité". *Les Dossiers d'Archéologie* (núm. 152).
- Amiet, P.** (1984). *Historia ilustrada de las formas artísticas, I; Oriente Medio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Atkinson, R. J. C.** (1989). *Stonehenge and Neighbouring Monuments*. Londres: English Heritage.
- Arnal, J.** (1985). *Les statues menhirs, homes et dieux*. París: Errance.
- Autores varios** (1980). "Les plus beaux bijoux de l'Antiquité". *Les Dossiers d'Archéologie* (núm. 40, desembre-gener).
- Autores varios** (1990). "Saqqara aux origens de l'Egypte pharaonique". *Dossiers d'Archéologie* (núm. 146-147, marzo-abril).
- Autores varios** (1991). "Lascaux, premier chef d'oeuvre de l'humanité". *Les Dossiers d'Archéologie* (núm. 152).
- Autores varios** (1994). "Les Myceniens. Des grecs du IIè millénaire". *Les Dossiers d'Archéologie* (núm. 195, julio-agosto).
- Autores varios** (1987). "Escultura Iberica". *Revista de Arqueologia*. Madrid: Zugarto Ediciones.
- Autores varios** (1991). *I Celti*. Milán: Bompiani.
- Baines, J; Málek, J.** (1980). *Atlas del Antiguo Egipto*. Barcelona: Folio.
- Beltrán, A.** (1982). *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Madrid: Encuentro.
- Beltrán, A.** (1989). *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Blázquez, J. M.** (1983). "El arte de influjo fenicio". En: J. M. Blázquez; J. M. Presedo; F. J. Lomas; J. Fernández Nieto. *Historia de España Antigua, Tomo I: Protohistoria*. Madrid: Cátedra.
- Bosch, J.; Estrada, A.** (1994). "La Venus de Gavà. Una aportación fundamental para el estudio de la religión neolítica del suroeste europeo". *Trabajos de Prehistoria* (núm. 52).
- Bosch, J.; Estrada, A.** (1995). "La Venus de Gavà. Un importante hallazgo en el contexto de la minería neolítica". *Revista de Arqueología* (núm. 167).
- Bourgon-Amir, Y.** (1993). *Les tapisseries coptes du Musée historique de tissus. Lyon*. Montpellier: Publications de la Recherche. Université de Montpellier.
- Carter, H.** (1954). *La tumba de Tutankhamón*. Barcelona: Destino.
- Cernival, J. L. de.** (1964). *Egipto. Arquitectura Universal*. Barcelona: Garriga.
- Costa, P.** (1968). *La pintura rupestre esquemática*. Universidad de Salamanca.
- Daniel, G.** (1962). *The Megalithic Builders of Western Europe*. Harmondsworth: Pelican Books.
- Daumas, F.** (1972). *La civilización del egipto faraónico*. Barcelona: Juventud.
- Demargne, P.** (1964). *Nacimiento del arte griego*. Madrid: Aguilar. (El Universo de las formas).
- Dickinson, O.**(1994). *The Aegean Bronze Age*. Cambridge University Press.

- Drioton, E.; Bourget, P. du.** (1978). *Les Pharaons à la conquête de l'Art*. Bourges: Desclée de Brouwer.
- Fouchet, M. P.** (1966). *Los tesoros de Nubia*. México: Hermes.
- Frankfort, H.** (1982). *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*. Madrid: Cátedra.
- Galanina, L; Gratch, N.; Piotrovski, B.** (1986). *L'art scythe*. Leningrad: Éditions d'Art Aurora.
- Ghirshman, R.** (1964). *Persia. Protoiranos, medos y aqueménidas* Madrid: Aguilar (El Universo de las formas).
- Golvin, J. C.; Goyon, J.C.** (1987). *Les bâtisseurs de Karkak*. Bourges: Presses du CNRS.
- Hutchinson, R. W.** (1978). *La Creta prehistórica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kühn, H.** (1957). *El arte rupestre en Europa*. Barcelona: Seix Barral.
- Lara Peinado, F.** (1989). *El Arte de Mesopotamia*. Madrid: Historia 16 (Historia del Arte, 5).
- Lara Peinado, F.; Córdoba Zoilo, J.** (1989). *El Mediterráneo oriental*. Madrid: Historia 16.
- Lauer, J. Ph.** (1977) *Saqqara*. Londres: Tallandier.
- Leclant, J.** (ed.) (1978). *Los faraones. Los tiempos de las pirámides*. Madrid: Aguilar. (El Universo de las formas).
- Leclant, J.** (ed.) (1979). *Los faraones. El imperio de los conquistadores*. Madrid: Aguilar. (El Universo de las formas).
- Leclant, J.** (ed.) (1980). *Los faraones. El Egipto del crepúsculo*. Madrid: Aguilar. (El Universo de las formas).
- Leroi-Gourhan, A; Delluc, B et G.** (1995). *Préhistoire de l'art occidental* (3.ª ed.). París: Citadelles-Mazenod.
- Lucas, R.** (1993). *El arte Calcolítico*. Madrid: Historia 16 (Cuadernos de Arte Español, 81).
- Lloyd, S; Müller, H. W.; Martin, R.**(1973). *Arquitectura mediterránea prerromana*. Madrid: Aguilar.
- Manniche, L.** (1987). *The tombs of the Nobles at luxor*. Londres: The American University in Cairo Presss.
- Marinatos, N.**(1984). *Art and religion in Thera. Reconstructing a bronze age society*. Atenas.
- Mekhitarian, A.** (1978). *La Peinture Égyptienne*. Ginebra: Skira.
- Michalowsky, K.** (1977). *Arte y civilización de Egipto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Michalowsky, K.** (1978). *Histoire mondiale de la sculpture*. París: Hachette realités.
- Ministerio de Cultura.** (1983). *Los Íberos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- Moscatti, S.** (1988). *Los fenicios*. Barcelona: Folio.
- Müller Karper, H.** (1968). *L'art de l'Europe Préhistorique*. París: Albin Michel.
- Nordström, S.** (1973). *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*. Estocolmo.
- Olmos, R.** (coord.) (1992). *La Sociedad ibérica a través de la imagen*. Barcelona: Ministerio de Cultura.
- Padró, J; Hamza, M.; Subías, E.; González, L.; Mascort, M.; Erroux-Morfin, M.; Ibrahim, H.; Taulé, M. A.** (1996). Excavacions arqueològiques a Oxirrinc (El Bahnasa, Egipte). *Tribuna d'Arqueologia 1994-1995*. (pág. 161-173). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Parayre, D. (1984). "Les merveilleuses peintures de palais". *Histoire et archéologie. Les dossiers* (núm. 80. pág.58-63).

Parrot, A. (1969). *Sumer*. Madrid: Aguilar (El Universo de las formas).

Parrot, A. (1970). *Asur*. Madrid: Aguilar (El Universo de las formas).

Parrot, A.; Chehab, M. H.; Moscati, S. (1975). *Los fenicios. La expansión fenicia. Cartago*. Madrid: Aguilar. (El Universo de las formas).

Pendelbury, J. D. S.(1965). *Introducción a la arqueología de Creta*, México: Fondo de Cultura Económica.

Pericot, L. (1979). *La cerámica ibérica*. Barcelona: Ed. Polígrafa.

Piggot, S; Daniel, G. F. (1951). *A Picture Book of Early British Art*. Cambridge: University Press.

Platon, N. (1975). *Creta*. Barcelona: Juventud (Archaeologia Mundi).

Presedo, F. (1973). "La Dama de Baza". *Trabajos de Prehistoria* (núm. 30).

Reeves, N. (1994). *Todo Tutankamon*. Barcelona: Destino.

Roaf, M. (1992). *Mesopotamia y el antiguo Oriente Medio*. Madrid: Ed. Folio/Ed. Prado.

Schwaller de Lubicz, R. A. (1982). *Les Temples de Karkak*. París: Dervy-Livres.

Tarradell, M. (1977). "El arte de los iberos: escultura y pintura". *Investigación y Ciencia* (febrero, pág. 78-88).

Thompson, D. (1971). *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum. Wilbour Monographs. II*. Nueva York: Brooklyn Museum.

Trevil, R.; Darcque, P; Poursat, J. C.; Touchais, G.(1992). *Las civilizaciones egeas del neolítico y de la edad del bronce*. Barcelona: Labor.

Vandier, J. (1984). *Les époques de formation. La Préhistoire. 1.* (Manuels d'Archéologie Égyptienne). París: Picard Ed.

Vialou, D. (1991). *La Préhistoire*. París: Gallimard. (L'Univers des formes).

Viñas, R. (dir.)(1982). *La Valltorta. Arte rupestre del levante español*. Barcelona: Ediciones Castell.

Vladimirovich, M. (1967). *Tesoros del arte ruso*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zabern, Ph. von. (1987). *Catalogue officiel Musée Égyptien du Caire*. El Caire: Organisation des Antiquités Égyptiennes.

Bibliografía complementaria

Guilaine, J. (1994). *La mer partagée. La Méditerranée avant l'écriture 7000-2000 avant Jésus-Christ*. Baume-les-Dames: Hachette.

Ramírez, J. A. (dir.) (1996). *Historia del Arte. El mundo antiguo I*. Madrid: Alianza Editorial.

Sureda, J. (1985) *Historia Universal del Arte. Volumen I. Las primeras civilizaciones. Prehistoria, Egipto, Próximo Oriente*. Barcelona: Planeta.

