

Historia del Arte Antiguo en Egipto y Próximo Oriente

Grado en Historia del Arte - Primer Curso
Cruz Martínez de la Torre - Consuelo Gómez López -
Amaya Alzaga Ruiz

El natural aislamiento geográfico de **Egipto** garantizó la continuidad de un arte, codificado desde el Imperio Antiguo, que se mantuvo prácticamente inmutable durante tres milenios, ajeno a las influencias foráneas. De igual manera, los recursos naturales del país y la importancia estratégica del Valle del Nilo y su climatología influyeron en los materiales utilizados en la práctica artística y la ubicación emblemática de las obras. En estas representaciones artísticas, el carácter omnipresente del faraón permanece inmutable.

Para entender el arte egipcio debemos dejar a un lado el concepto moderno de *el arte por el arte*: este arte atribuye a sus creaciones un valor simbólico, mágico o intencional, que sobrepasa la mera estimación estética. Tampoco procede aplicar las nociones actuales de originalidad o autoría.

Por su parte, el arte del **Próximo Oriente**, que transcurre cronológicamente en paralelo al egipcio, se aborda también desde el condicionamiento que le otorgó su medio geográfico. Pero frente a la unidad del arte egipcio, el del Próximo Oriente representa la diversidad. La diversidad de pueblos que hollaron esas tierras, además de las influencias de las zonas geográficas vecinas, dieron lugar a una realidad artística diversa y compleja que da un perfecto reflejo de la realidad político-social.

TEMA 1. LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE EGIPCIO

1. Egipto en su contexto
 - 1.1 La cuenca del Nilo: Egipto en su medio geográfico
 - 1.2 El poder faraónico y la administración del Estado
 - 1.3 La religión: el panteón egipcio y la vida de ultratumba
2. Los fundamentos del arte egipcio: un arte para la eternidad
 - 2.1 Las construcciones del Más Allá y las imágenes de la vida para después de la muerte
3. El papel del artista
4. Cronología del arte egipcio

La civilización egipcia surge de la confluencia en su devenir histórico de una serie de factores determinantes de carácter geográfico y humano capaces de engendrar una monumental y original cultura cuyas manifestaciones artísticas perduraron, con ligeras variantes, a lo largo de sus más de tres milenios de historia. Pero esta producción artística no desapareció en las arenas de la historia, sino que parte de sus modelos artísticos se pueden rastrear en la fase inicial del arte griego.

Para analizar las principales manifestaciones de este arte a lo largo de sus distintos periodos es necesario partir del conocimiento del medio geográfico en que surge el hecho artístico, así como de los caracteres políticos, socioeconómicos y culturales que determinan la aparición de unas obras condicionadas en todo momento por un sistema de creencias que determinó el destino final de las mismas, al igual que el papel desempeñado por el artista en el proceso de su creación.

1. Egipto en su contexto

1.1 La cuenca del Nilo: Egipto en su medio geográfico

El **área geográfica egipcia** ha estado condicionada desde la Antigüedad por dos factores determinantes: el gran desierto del Sahara, y el estrecho y largo valle del caudaloso río Nilo.

De los desiertos circundantes (*Khaset*, Tierra Roja) se obtenían materias primas claves, como piedras o minerales; pero también existían oasis que desempeñaron un importante papel en la historia y la economía egipcias.

Al norte, el istmo de Suez separaba Egipto del Próximo Oriente, y al sur de la primera catarata se encontraba Nubia, de difícil acceso pero de gran importancia comercial.

El **Nilo** determina la existencia de dos regiones naturales claramente diferenciadas dentro del país: el Alto Egipto (el valle fluvial) y el Bajo Egipto (el delta). De sus crecidas anuales dependían las cosechas de todo el país, por lo que el faraón debía velar especialmente tanto del mantenimiento de canales, terrazas de cultivo etc., como de aplacar al mismo dios Nilo para que fuera benevolente.

De la vegetación que alberga el Nilo, se extrajeron numerosos motivos artísticos: el nenúfar, el loto, aves acuáticas, peces, reptiles... y de la fauna como el ibis y la cobra, símbolos de protección mágica de los faraones y que por tanto aparecían en el tocado regio.

Entre las **materias primas** más usadas (por su disponibilidad) destacaban la caliza y la arenisca, aunque se usaron también con frecuencia la diorita, el granito y el pórfido. Otras materias primas llegaban desde Nubia (oro y madera), Líbano (madera), Afganistán (lapislázuli) o el Sinaí (turquesa, malaquita).

1.2 El poder faraónico y la administración del Estado

El sistema político estuvo fundamentado en la existencia de una monarquía absoluta de carácter divino en la que el gobernante, denominado faraón, reunía en su persona no sólo todo el dominio político, sino también las más altas funciones religiosas y culturales, debido a que su poder era de naturaleza divina.

Por debajo del faraón se encontraba la nobleza, estamento formado por una minoría cortesana, por la clase sacerdotal y por los funcionarios. Este grupo contrastaba con la gran mayoría de la población que formaba la clase baja y bajo ellos el grupo de los esclavos.

Administrativamente el imperio se dividía en cuarenta y dos *nomos* o provincias, y en la cúspide del aparato gubernativo se situaba el visir. En cuanto al sistema económico, el faraón era dueño de todas las tierras, animales y demás recursos, además de regular el comercio a gran escala.

1.3 La religión: el panteón egipcio y la vida de ultratumba

La religión determinó la concepción del mundo egipcio, que estaba lleno de templos, tumbas y otras obras de arte relacionadas con las creencias y con el culto.

Su **panteón**, que contaba con una serie de multiformes divinidades agrupadas en sistemas cosmogónicos claramente diferenciados, fue evolucionando con el tiempo, incorporando nuevos dioses pero no olvidando a los antiguos. Estos eran representados con atributos humanos y animales, rasgo éste característico del arte egipcio (así Sekhmet tenía cabeza de león, Hator cuernos de vaca sobre su cabeza femenina, Anubis cabeza de chacal, Horus de halcón o Thoth cabeza de ibis).

Dioses como Horus, el dios solar y de la naturaleza en su versión de inundación cíclica, y Seth, quien representa la sequía, la violencia de las tormentas y la esterilidad de los desiertos acabaron también simbolizando respectivamente la dualidad del Bajo Egipto y del Alto Egipto. Otros grandes dioses fueron Ra, dios solar asociado en el Imperio Nuevo con Amón,

Atón, la fuerza creativa del sol de la revolución de Amarna, Gebt (la tierra), Nut (el cielo) y Osiris, dios que simbolizaba la esperanza en una resurrección y que también ocupó el puesto de dios de los muertos que inicialmente desempeñó Anubis, quien pasó desde entonces a asumir la función de dios embalsamador.

También se creía en la existencia de una fuerza vital que circularía sin tregua desde los inicios del mundo, cuya plena potencialidad se alcanzaba tras la muerte. La personalidad humana estaría compuesta de un cuerpo material unido a varios principios espirituales como el **ka** y el **ba**, el primero era la energía vital que acompañaba al individuo toda su vida y seguía existiendo tras la muerte. El segundo era una especie de espíritu transfigurado tras la muerte y que se correspondería aproximadamente con nuestro actual concepto de alma; ligado al cuerpo, debería volver a él tras su muerte periódicamente, creencia que estuvo estrechamente ligada a la práctica de la momificación, así como con la estatuaria divina, destinada a ser casa del **ba** en caso de que el cuerpo desapareciese (razón por la cual se esculpían en materiales duros).

2. Los fundamentos del arte egipcio: un arte para la eternidad

2.1 Las construcciones del Más Allá y las imágenes de la vida para después de la muerte

El arte egipcio careció del sentido que actualmente tiene en nuestra sociedad, pues fue el resultado de la experiencia religiosa del pueblo que lo creó. Sus solemnes e imperecederas creaciones, ofrecen una grandiosidad acorde con el vasto entorno espacial en que se desarrollaban, integrándose armónicamente en el paisaje circundante.

Por ello, **el estilo de estas obras**, aparte de por las condiciones geográficas, **estaba determinado sobre todo por la religión, la monarquía y la tradición**, lo que se manifiesta en las rígidas normas que determinaron tanto la estructura de las composiciones como las composiciones murales con las que se ornamentaban los diversos templos, donde se plasman las relaciones de los gobernantes con los dioses y la glorificación de sus actos en la tierra.

Pero además, gran parte de este arte estaba motivado por la **creencia en la existencia eterna del hombre y de todos los demás seres**, lo que originó la creación de obras destinadas a perdurar tras la muerte de sus promotores.

Este afán por reproducir en los enterramientos fieles escenas de la vida cotidiana en las que participa el difunto, es el responsable de que los pintores pintasen armónicas, equilibradas (y bidimensionales) y apacibles composiciones, o que los escultores esculpiesen retratos de factura realista.

Estas realistas representaciones hacen mucho más cercano el arte egipcio para nuestra mentalidad occidental que por ejemplo el mesopotámico, constituyendo un claro precedente de los caracteres fundamentales que determinarán los inicios de la estatuaria griega.

Además este sentido del orden les llevará a crear un canon de proporciones, que permaneció inmutable durante milenios, basado matemáticamente en la aplicación de figuras geométricas a las que debían adaptarse todas las creaciones, tanto arquitectónicas como escultóricas y pictóricas.

A pesar de esta cohesión en las formas y la continuidad estilística, el arte egipcio no tuvo un estancamiento formal, pudiéndose constatar una evolución, como en la escultura real de

la XII Dinastía del Imperio Medio (se intentan representar sentimientos) o en la novedosa iconografía y el realismo del periodo de Amarna.

3. El papel del artista

El arte egipcio es sobre todo un arte colectivo y anónimo donde **el concepto de artista no existe**, pues los escultores, pintores, artesanos y constructores no eran sino sencillos obreros especializados, lo que no ha impedido que nos llegaran algunos de sus nombres así como el conocimiento de cómo funcionaban sus actividades.

A pesar de ésto, el trabajo de los artífices generó un gran respeto por su labor en la sociedad egipcia, teniendo al dios Ptah como protector y como inspirador de sus tareas (Ptah fue el dios *creador*) e incluso llegando a ser miembros de la baja casta sacerdotal. La labor de estos hombres era supervisada por el sumo sacerdote (normalmente hijo o pariente del faraón), ayudado por los *Supervisores de Obras Reales* (excepto en los grandes templos sacerdotales).

El **concepto de belleza en sí mismo tampoco existía**, pues más que la creatividad y la individualidad se valoraba la pericia.

Otro rasgo que contribuyó al **mantenimiento de las líneas estilísticas** de este arte fue la limitación artística de cada operario, que sólo conocía su labor, y que como tal transmitía a sus hijos de generación en generación. A pesar de ello en algunas grandes obras hay pequeños cambios iconográficos atribuibles al maestro artesano supervisor de la obra, lo que dio lugar a pequeños toques de originalidad que se unían al estilo distintivo de su etapa.

4. Cronología del arte egipcio

El arte egipcio se extiende a lo largo de tres milenios, desde el cuarto milenio a.C hasta el año 30 a.C y, a pesar de que según investigadores sus etapas varían en extensión y número, existe un acuerdo sobre las básicas:

- Periodo prehistórico: entre el 7000 y el 3000 a.C
- Periodo dinástico temprano o época Tinita: entre el 3168 y el 2705 a.C.
- Imperio Antiguo: entre el 2705 y el 2250 a.C, es la época de la construcción de las grandes pirámides. De la III a la VI dinastías.
- Primer periodo intermedio: entre el 2250 y el 2035 a.C. De la VII a la X dinastía.
- Imperio Medio: entre el 2035 y 1668 a.C., de la XI a la XIII dinastía. Nuevo impulso a las artes, especialmente la escultura.
- Segundo Periodo Intermedio: entre el 1720 y el 1550 a.C.
- Imperio Nuevo: entre 1552 y 1070 a.C, de la XVIII a la XX dinastía. Constituye la época dorada de la arquitectura y la pintura.
- Tercer Periodo Intermedio: entre 1070 y el 664 a.C Bajo la XXVI Dinastía Saíta el arte retorna a los grandes modelos del pasado.
- Periodo Tardío: entre el 525 y el 332 a.C
- Época Ptolemaica: hasta la conquista romana. Se desarrolla un nuevo estilo greco-egipcio, perdiéndose definitivamente la ideología que sustentaba el esplendor de las grandes obras faraónicas.

TEMA 2. DE LA ÉPOCA PREDINÁSTICA A LOS INICIOS DEL ARTE FARAÓNICO

Introducción histórica

1. La arquitectura

- 1.1 La arquitectura doméstica y la codificación de las tipologías arquitectónicas predinásticas
- 1.2 Materiales y técnicas de construcción
- 1.3 Las primeras moradas de los muertos: las mastabas de Abydos y Saqqara

2. Las artes figurativas

- 2.1 Los materiales y técnicas
- 2.2 La importancia de la escritura en el arte egipcio
- 2.3 Los ajueres funerarios de los primeros enterramientos prehistóricos: los inicios del arte pictórico
- 2.4 Mazas, cuchillos y paletas: la plástica egipcia a finales del Predinástico
- 2.5 Las paletas y las estelas conmemorativas de la I Dinastía
- 2.6 Las primeras imágenes del faraón: la II Dinastía

Introducción histórica

A partir de las aportaciones de los diferentes pueblos que se asientan en Egipto y del surgimiento de la escritura, **se comienzan a establecer los modelos artísticos y las futuras tipologías arquitectónicas de las primeras dinastías**: vivienda, tumba, palacio y templo.

El periodo predinástico constituye una larga y compleja etapa precursora de la época dinástica, en la que tiene lugar el origen de los linajes faraónicos y donde se constatan culturas diferenciadas en el Alto y Bajo Egipto, que se fusionarán al final del periodo, en el denominado protodinástico (3200-3000 a.C).

La época Tinita verá asentarse las estructuras del estado, obras de canalización y rebeliones de un Bajo Egipto que se quería liberar del Alto Egipto, que a su vez buscaba desde el Estado llevar a cabo una política cultural de asimilación de las tradiciones religiosas de ambas zonas, que contribuyó en gran medida a la unificación y solidez del país durante el siguiente periodo.

1. La arquitectura

1.1 La arquitectura doméstica y la codificación de las tipologías arquitectónicas predinásticas

La sedentarización de las **poblaciones neolíticas** del Bajo Egipto pudo propiciar la práctica de ritos funerarios y la incorporación de los sepulcros al interior de las viviendas, y de esta convivencia entre muertos y vivos pudo nacer el concepto de tumba-casa, característica de la arquitectura funeraria egipcia, que se combinará desde la Época Arcaica con las tumbas en montículos propias de las culturas nómadas del Alto Egipto.

Las casas eran sencillas construcciones compactas de planta rectangular y paredes curvas, con anchas puertas y pequeñas ventanas. De las maquetas encontradas se deduce que, al menos desde la I Dinastía, estaban cubiertas con techumbres planas, incorporando en ocasiones primitivas bóvedas de cañón rebajadas.

Del **Egipto predinástico** son muy escasos los restos arquitectónicos que nos han llegado. De la arquitectura palacial, sólo nos constan algunos restos en Hieracópolis, ciudad desde la que partiría la unificación.

En ella había un templo dedicado a Horus del que poco conocemos. Sin embargo en la localidad de el-Kab se han encontrado los restos más antiguos del futuro modelo de templo egipcio, levantado en adobe y destinado al culto de un animal sagrado.

A la misma cultura Nagada pertenecen unos primitivos enterramientos, en los que se han hallado ricos ajuares cerámicos, como en la famosa *Tumba 100 de Hieracópolis*, que nos permite entrever la primera fase de la creencia más arraigada del pueblo egipcio: la eternidad.

1.2 Materiales y técnicas de construcción

El elemento constructivo fundamental de la arquitectura predinástica es el adobe (los ladrillos no aparecerán hasta época romana), aunque también se usó la piedra, fundamentalmente la caliza blanca obtenida ya desde entonces de los arrecifes orientales que bordean el Nilo, e incluso se usó granito en algunas tumbas del cementerio real de Abydos.

Ya desde entonces se irá diferenciando entre los usos nobles que se dan a la piedra y los más domésticos del adobe, entre los que se incluían los palacios reales, fortalezas y murallas (que han soportado muy mal el paso del tiempo).

La madera se usaba, aunque muy poco por su escasez, apareciendo ya el uso de una viga de madera con objeto de techar un espacio adintelado, para superponer tablas superpuestas, técnica que después se realizará con piedra.

A finales de la I Dinastía aparecen las primeras bóvedas de cañón en adobe (que conocemos por maquetas y representaciones), construidas sin cimbras y cubriendo pequeñas fosas funerarias y arquitecturas domésticas.

1.3 Las primeras moradas de los muertos: las mastabas de Abydos y Saqqara

Desde el III milenio a.C aparecieron en torno a una treintena de ciudades, organizadas en torno al eje urbanístico que suponía el Nilo: calles paralelas al cauce cruzadas por otras perpendiculares que dieron lugar a trazados ortogonales. Sin embargo esta la **planificación**

urbanística, que no fue intencionada, sí aparece inequívocamente en las ciudades de los muertos que se erigieron desde las primeras dinastías.

Durante el Periodo Arcaico se asimilarán los **estilos arquitectónicos** del norte y del sur del país, unificándose y dotándose de un claro mensaje ideológico. La arquitectura se someterá a un proceso de codificación de sus formas, destinadas a proyectar la imagen del poder divino y terrenal de los faraones: por ello, la arquitectura funeraria ostentará desde la primera dinastía, una doble función de propaganda y morada del rey en el Más Allá.

En los enterramientos de los faraones de las dos primeras dinastías se observa una dualidad, pues salvo en el de Narmer, para todos se han hallado dos tumbas, a pesar de que muchos egiptólogos no están de acuerdo.

La tipología arquitectónica funeraria más usada es la **mastaba** (*banco*, en árabe), una edificación con forma troncopiramidal de base rectangular y levantadas en la orilla occidental del Nilo, por la que se ponía el sol.

Las mastabas son un paso fundamental en el progresivo avance hacia la monumentalidad, la complejidad de las estructuras subterráneas y el uso paulatino de la piedra, tendencias que culminarán en el Imperio Antiguo.

Las tumbas más primitivas del Periodo Arcaico eran modestas fosas que albergaban varias habitaciones, y cuyo acceso se cegaba rellenándolo de grava y guijo. Sobre este conjunto se levantaba en superficie la mastaba en adobe, a imitación de la casa del difunto.

En el caso de las de Saqqara se realizaban *fachadas-palaciales*, resaltadas con nichos y ricamente decoradas y policromadas con fuertes colores. Las fachadas de Abydos eran más lisas y menores. Pero ambos modelos de mastaba estaban rodeados por una muralla que bordeaba ambos complejos funerarios. Finalmente el modelo de Abydos acabaría teniendo más éxito, razón por la cual las pirámides presentan caras lisas y sin decoración.

En el interior de la mastaba se ubicaba una capilla (arcaicamente un simple nicho), concebida para que los familiares depositasen las ofrendas y que estaban adornadas por una o dos *falsas puertas* con relieves policromados por los que se supone que el *ka* del difunto podría circular.

En torno a las mastabas más grandes se disponían (y dentro de las murallas) otra serie de mastabas menores destinadas a las mujeres y esclavos del difunto, como en la *Tumba de Udimu* en Abydos, con hasta ciento treinta enterramientos en torno a la tumba real. En algunos casos también se colocaron barcas solares.

Con el tiempo la tipología de la mastaba se fue enriqueciendo en número de salas y decoración, como en el caso de la *tumba del faraón Uadyi* en Saqqara; también se observa el uso de piedra, estando la del último faraón de la II Dinastía enteramente construida en este material. Y a medida que se hacían más frecuentes los saqueos, se mejoraron los sistemas de seguridad, con el emplazamiento muy profundo de las cámaras sepulcrales y la colocación de sistemas de cierre con rastrillos.

2. Las artes figurativas

2.1 Los materiales y técnicas

Quizá lo más destacable de las obras de los operarios egipcios sea la **gran calidad y el pleno dominio técnico de los numerosos materiales** con que trabajaron. Pero pese a la

multiplicidad de técnicas y de componentes, **las formas convencionalmente establecidas siempre se imponían sobre los materiales**, sin hacer concesiones a sus propias características.

El hecho de que en Egipto abunde la **pedra** determinó su uso ya en esta época como componente básico de casi todas sus obras. Así se propició tanto la monumentalidad como el colosalismo, así como la predisposición al empleo de las formas cúbicas. Por tanto la piedra se usó abundantemente en la escultura exenta y en el relieve (de los que estos últimos no se han conservado en su gran mayoría).

Pero además, el escultor egipcio de esta época creó bellas piezas utilizando el barro, la madera, el marfil y los metales. La **madera** por ejemplo se usó como soporte de la escultura exenta y en algunos relieves, empleándose nudosas maderas autóctonas como la acacia y el sicomoro. Pero para trabajos más finos se importaron los cedros del Líbano y el ébano del África tropical.

Tanto si las estatuas eran en piedras de calidad, como en estas últimas maderas, no se aplicaban un tratamiento posterior, pero si estaban hechas en piedras blandas o maderas nudosas, se aplicaba una capa de yeso.

Entre los **metales**, se usó el cobre también muy pronto en la estatuaria, así como el bronce, aunque sólo desde el Imperio Medio, y mediante el método de la cera perdida, al igual que se usaba oro y plata.

El **barro** sirvió además de para la construcción de modestos edificios, para la realización de cerámicas. Pero se usaron muchísimos **más materiales**, para la joyería y los objetos cotidianos (que además de formar parte del ajuar doméstico lo harían también en el ajuar funerario): marfil, lapislázuli...

2.2 La importancia de la escritura en el arte egipcio

En todas las modalidades artísticas el uso complementario de la escritura acompañó a las distintas obras, adquiriendo un protagonismo determinante al conferirles su imprescindible identidad.

La jeroglífica es la más antigua y se basa, como las otras dos, en un sistema mixto ideográfico y consonántico. Su utilización en el contexto artístico alcanzó su máximo sentido y funcionalidad en el caso de algunos retratos escultóricos, en los que era más importante el nombre que los rasgos físicos del personaje.



Las inscripciones jeroglíficas presentan una gran diversidad de signos formados por polifacéticas imágenes dispuestas dentro de registros verticales y horizontales. La belleza con que fueron esculpidos y coloreados la multiplicidad de signos jeroglíficos, constituye de por sí una de las principales características que realzan la calidad de las distintas obras de arte egipcio, además de completar su significado.

La hierática, era una adaptación simplificada de la anterior y aunque se empleó sobretodo en los textos escritos, algunas inscripciones monumentales durante el primer milenio a.C hacen uso de ella. La demótica o popular se usó para la vida corriente, y sólo ocasionalmente en algunas inscripciones en piedra.

2.3 Los ajuares funerarios de los primeros enterramientos prehistóricos: los inicios del arte pictórico

Tanto en las culturas Badariense, Amratiense y Gerzeense del Alto Egipto como en las de Merimda, Omari y Maadi del Bajo Egipto se alcanza un alto grado de complejidad y habilidad en el desarrollo de las artes menores, sobre todo en la fabricación de vasijas de piedra y de cerámica, objetos que se encuentran presentes en muchos de sus cementerios formando parte del ajuar funerario.

La que más destacó fue la de Nagada (**Amratiense**), entre el 4000 y el 3200 a.C. En su primera fase se pueden apreciar ya la presencia de ajuares funerarios compuestos por objetos cotidianos (peines, paletas para cosméticos, cerámicas) y que dan fe del alto nivel alcanzado por sus artesanos.

En una segunda fase, coincidente con el Periodo Predinástico, la **cultura Gerzeense o Nagada II** representa el inminente desarrollo del arte faraónico, con grandes enterramientos y presencia de ajuares más elaborados.

Destacan sus cerámicas, de gran uniformidad estilística, como los cuencos de color negro y los vasos ovoidales ornamentados con estilizados dibujos con líneas rojas, que incluyen temas como escenas de culto a las divinidades, temas vegetales, animales, humanos y embarcaciones.

Estas mismas representaciones pictóricas aparecen también en las paredes de las viviendas, santuarios y tumbas, como en la conocida *Tumba nº 100 de Hieracópolis*, y donde a veces aparece ya representado el principio de representación jerárquica, aunque no puede todavía preludarse el estilo clásico que caracterizará más tarde a este género artístico.

Otras piezas del ajuar destacables son las figuritas femeninas realizadas en arcilla, las paletas de esquisto, cabezas de maza y diversos objetos tallados en marfil con representaciones antropomorfas y zoomorfas.

2.4 Mazas, cuchillos y paletas: la plástica egipcia a finales del Predinástico

A finales del IV milenio a.C. aparece la cultura de **Nagada III**, periodo que se corresponde con la llamada *Dinastía 0*. Desde el punto de vista artístico aparecen ahora una serie de destacadas obras de carácter escultórico decoradas con bajorrelieves de singular interés y ejecutadas en diferentes soportes materiales, como la piedra y el marfil, como son los cuchillos, las paletas y las mazas votivas.

Entre los primeros cabe destacar el **Cuchillo de Gebel el Arak**, de uso ritual y ceremonial, con mango de marfil y hoja de sílex. Está decorado con escenas de personajes en actitud de lucha y una especie de batalla naval, y en su parte posterior aparecen animales también en persecución, con un personaje barbado flanqueado por dos leones rampantes, iconografía de claro origen sumerio.

Las mazas y las paletas constituyen también objetos de carácter votivo en los que comienza a percibirse una cierta intencionalidad histórica en la talla de las escenas alusivas a episodios épicos de conquistas.





Entre las mazas destaca la **Maza conmemorativa del Rey Escorpión**, donde aparece tocado con la corona del Alto Egipto, está escrito su nombre y su tamaño es ya mayor que el del resto de personajes.

Entre las **paletas de esquisto**, hay algunas de ellas tan ricamente decoradas que debieron tener sin duda un uso ritual o conmemorativo. Destaca la **Paleta del Campo de Batalla**, donde aparecen derrotados personajes de rasgos negroides, con un león encarnando al faraón.

En ella aparece ya uno de los convencionalismos del arte egipcio: las cabezas están de perfil pero los ojos de frente.

Importante es también la **Paleta de los chacales** o la **Paleta de la caza del león**. En la **Paleta del toro** aparece este animal triunfante sobre un enemigo, iniciándose así la costumbre faraónica de darse el título de **Toro de Gran Poder**.



2.5 Las paletas y las estelas conmemorativas de la I Dinastía

En las obras figurativas de la I Dinastía, que muestran excelentes trabajos de madera, marfil y piedras duras, persiste aún la tradición prehistórica, aunque comienza ahora a vislumbrarse una serie de características que se repiten de manera consciente y programada, lo que conduce a la implantación en las imágenes de determinados cánones de proporciones y de ciertas reglas de representación que van a perdurar a lo largo de toda la cultura faraónica.

En la escultura destacan las paletas de pizarra en forma de escudo y las grandes puntas de mazas votivas en forma de pera, conmemorativas de éxitos bélicos. Entre las primeras destaca la **Paleta del faraón Narmer**, en la que se representa a este faraón victorioso. En el reverso aparece tocado con la corona blanca de rey del Alto Egipto en actitud de golpear a un enemigo con una maza y asistido por un sirviente y por el dios Horus.

En el anverso lleva la corona roja de rey del Bajo Egipto, mientras avanza tras los sacerdotes por el campo de batalla hacia el templo de Buto. En la banda central de este anverso se enfrentan dos leonas de largos cuellos entrelazados, simbolizando quizá la unión, en el registro inferior un toro que personifica al faraón golpea una ciudad fortificada y pisotea al jefe enemigo.

En esta obra conmemorativa, además de la ideología sobre la que se sustenta el concepto de realeza egipcia, se determinan ya las características esenciales del arte figurativo faraónico: se organizan las escenas en registros y los ojos ya no son cóncavos, sino en relieve.

De la tumba del faraón Djet, proviene la **Estela del Rey Serpiente**, y considerada como la mejor obra escultórica del periodo tinita. En ella aparece el faraón encarnado en Horus, posado sobre un rectángulo en el que están una serpiente y la fachada de un palacio fortificado. Todos estos símbolos no son sino la manera de representar el nombre del faraón en época tinita.

2.6 Las primeras imágenes del faraón: la II Dinastía

En la **II Dinastía** los faraones se entierran en la necrópolis de Saqqara, cercana a Menfis, con tumbas que incluyen relieves con escenas del difunto sentándose a la mesa frente a las viandas fúnebres, modelo que pervivirá en el tiempo.

Y dada la importancia que tiene ya la arquitectura funeraria, en esta etapa se inicia la realización de estatuas de los difuntos como parte imprescindible del ajuar sepulcral, pues portan el espíritu del finado. De esta forma guardan muy bien las proporciones y gozan ya de mucho naturalismo.

En esta época también se comenzaron a esculpir imágenes de los dioses, que eran adoradas y sacadas en procesión. También se continúa la tradición escultórica de tallar imágenes en madera y marfil.

Entre las imágenes regias de carácter exento destaca la *Estatua del Faraón Khsekhem*, modelo de imagen faraónica que heredarán las futuras dinastías: trono macizo y rectilíneo, modelado plástico de las facciones, cuerpo oculto bajo la capa de jubileo.



TEMA 3. EL ESPLENDOR DE LA ÉPOCA DE LAS GRANDES PIRÁMIDES

1. Imhotep y el complejo simbólico-funerario de Zoser en Saqqara
2. Las tres pirámides de Snefru y su búsqueda de la perfección
3. Las grandes pirámides de Gizeh
4. Dinastías V y VI: las pirámides de Abusir y la creación del Templo solar

1. Imhotep y el complejo simbólico-funerario de Zoser en Saqqara

Poco se sabe de la **III Dinastía**, aunque parece que por aquel entonces se desarrolló un proceso que reivindicaba la no-divinidad de los faraones, al que estos respondieron con la potenciación de sus obras funerarias monumentales, proceso que desembocó en la construcción de las pirámides; cuya construcción, mantenimiento y culto supusieron la necesidad de un fuerte cambio administrativo.

Zoser, primer faraón de esta dinastía, contó con Imhotep como figura de gran valía (llegó a ser gran visir, juez supremo, sumo sacerdote de Ra, médico, astrónomo y arquitecto), quien ideó hacia el 2660 a.C. un prodigioso **complejo simbólico-funerario** en la necrópolis de Saqqara. Con 15 ha. de extensión, el recinto contaba con una muralla de 1,5 km. de extensión y, a través de su única puerta se daba paso a una gran sala hipóstila en la que aparecen las primeras columnas en piedra del arte egipcio.

Dentro, dos amplios patios albergan la *Tribuna de la Coronación* (el trono) con a sus lados santuarios para los dioses que consistían en bloques macizos con interiores rellenos, además de otras tantas construcciones y diversos patios. El conjunto (estudiado por Ricker) se ideó como un complejo para celebraciones, un decorado teatral funerario y mágico con edificios simbólicos, además de pirámide, mastaba y almacenes: una auténtica ciudad para los muertos.

El complejo estaba presidido por la famosa ***Pirámide escalonada de Zoser***, que ideada como una mastaba, fue la primera construcción de base cuadrada en piedra tallada erigida en Egipto. Pero este proyecto inicial se vio modificado a medida que avanzaba la construcción, superponiéndose progresivamente mastabas hasta conseguir una pirámide escalonada caliza de seis escalones, que sobrepasaba los 60 m.

Orientada hacia los puntos cardinales, en su interior once pozos dan acceso a galerías que conducen hacia las cámaras mortuorias de los familiares, ricamente decoradas imitando las estancias palaciegas reales. La cámara de Zoser está en el centro de la pirámide bajo 28 metros, construida en granito de Asuán y sellada con un rastrillo que no impidió que fuese saqueada ya en la Antigüedad.

Adosado al primer escalón en la fachada norte de la pirámide, se levanta el **primer templo funerario** egipcio, imponente y en cuyo interior se encuentra el *Serbad*, una pequeña cámara cerrada con dos pequeños óculos por los que podría transitar el *Ka* residente en la estatua del faraón que se encontraba dentro, además de recibir ofrendas. Más adelante el *Serbad* sería siempre situado dentro de la propia tumba del interior de la pirámide.

Imhotep, al idear este conjunto, trasladó a la piedra la inspiración orgánica de la arquitectura egipcia tradicional de cañas, madera y arcillas y sus diseños vegetales. Desde entonces la piedra se sacralizó como material para uso eterno en las construcciones funerarias y religiosas. Dos mil años más tarde Imhotep sería divinizado como dios de la sabiduría, la astronomía, la arquitectura y la medicina.

2. Las tres pirámides de Snefru y su búsqueda de la perfección

Si el paso de la mastaba a la pirámide escalonada se debió a la pericia y la experimentación de su arquitecto, el paso de esta última a la geométrica se logró de la misma forma.

La siguiente etapa en la evolución de las pirámides fue la **Pirámide acodada** que construyó el primer faraón de la IV Dinastía, Snefru. En ella las caras se articulan en una doble pendiente, menguando el ángulo de inclinación en la mitad superior, particularidad que se debió adoptar sobre la marcha, aunque la inusual existencia de dos cámaras funerarias en ambas pendientes haría pensar en la intencionalidad de su arquitectura. El hecho de que conserve buena parte de su recubrimiento original la ha hecho adoptar el nombre de "*aquella que brilla al Sol*".

A esta pirámide corresponde un complejo funerario, rodeado de muralla y con una segunda pirámide destinada a ubicar las vísceras del faraón o su *Ka*, además de dos templos de exuberante decoración, comunicados por una larga calzada. El segundo de ellos codifica la tipología de los templos funerarios: dentro de un recinto de adobe, un vestíbulo da acceso a una cámara con un altar de piedra y dos estelas.

Además de esta pirámide, Snefru hizo levantar dos palacios reales y otras dos pirámides: la de Meidum y la Roja. Parece que la primera en comenzarse fue la de Meidum, para después interrumpirse y, eligiendo el emplazamiento de Dashur, levantar la acodada y la Roja, tras lo cual se completó la de Meidum.

La **Pirámide de Meidum** es el resultado de la transformación de una previa escalonada con ocho gradas que hizo levantar el padre de Snefru, Uni, para lo cual se rellenó e hizo geométrica. Sin embargo ya en la Antigüedad el recubrimiento se derrumbó, revelando las gradas. Su principal novedad es que la cámara sepulcral deja de estar excavada en el subsuelo para estarlo en el núcleo de la propia pirámide.

La tercera gran aportación de Snefru es la codificación definitiva de los elementos que componen el complejo funerario. Aparece ya bien diferenciado el Templo del Valle, unido mediante una larga calzada con el segundo templo funerario: estos conjuntos, tras su uso práctico a la hora de construir la pirámide, asumen la función simbólica del ritual de la recepción del cadáver del faraón y su culto posterior.

La **Pirámide Roja** es la tercera más grande del arte egipcio y la primera íntegramente de forma geométrica con caras lisas perfectas. El apelativo rojo se debe al granito con esta coloración usado en su núcleo, que ha quedado a la vista tras haberse perdido la piedra caliza blanca de revestimiento. Y esta sí, estuvo destinada a albergar el cuerpo del faraón.

De esta forma, en la IV Dinastía y con Snefru se descarta el irreplicable aparato escenográfico concebido por Imhotep, simplificándose el culto al faraón pero condensando toda su fuerza en una monumental, sobria y abstracta estructura: la pirámide, emblema de la civilización egipcia.

3. Las grandes pirámides de Gizeh

Durante la IV Dinastía asistimos a un progresivo aumento del tamaño de los bloques de granito y piedra caliza utilizados en las construcciones, a medida que mejora la técnica y se asienta la creencia en la eternidad de la construcción.

Según Edwards, se conservan en torno a **un centenar de pirámides**, que en el Imperio Antiguo se construirán en piedra, aunque en el Medio sus núcleos serán de adobe. Se encuentran siempre en el oeste del Nilo, a un nivel suficientemente elevado para evitar las inundaciones, pero no muy alejadas como para dificultar el traslado de los bloques. Sus cuatro lados se orientaron hacia los puntos cardinales.

La tipología del Imperio Antiguo de los **complejos funerarios** más repetida es esta: una pirámide principal con acceso desde la cara norte y rodeada por un recinto amurallado, otras pirámides satélites destinadas al culto o al enterramiento de las esposas reales, un templo alto funerario, unido por una larga calzada procesional cubierta y con paredes decoradas al templo del valle, barcas solares enterradas en fosos (para que el faraón surcara los cielos) y toda una serie de talleres para el abastecimiento de las obras.

La **Gran Pirámide de Gizeh**, fue construida hacia el 2570 a.C por el faraón Khufu (Keops), hijo de Snefru, alcanzó 146 metros de altura (el edificio más alto del mundo hasta ser superado por la catedral de Colonia) y 230 de base, aunque en realidad tiene una ligera forma de octógono.

En su interior hay tres cámaras sepulcrales: la primera en construirse (subterránea), la mal llamada como de la reina, que probablemente albergaría la estatua del *Ka* y finalmente, tras pasar por la *Gran Galería*, la *Cámara del Rey*, con un enorme sarcófago. Sobre el techo de esta última se abrió una cámara con cinco compartimentos de descarga cubiertos a dos aguas.

En el lado este se levantó el templo funerario, con un patio rectangular rodeado por un pórtico sostenido por pilares y con presencia de finos relieves. Está en ruinas, al igual que la calzada; pero cerca se ha encontrado intacta la Barca Solar de Keops, en madera de cedro.

En realidad la pirámide de Keops es el centro de una inmensa necrópolis que la rodea con decenas de mastabas, ordenadas en calles de trazado regular, destinadas a los miembros de la familia del faraón y a los altos funcionarios. Al este se encuentran tres pirámides satélite y mastabas para sus hijos, que responden a la tipología de mastaba de la IV Dinastía: volúmenes limpios de caliza en talud sin decoración y sin *serdab*.

Aunque desconocemos los métodos exactos de construcción de semejantes moles de piedra (las teorías son muchas y variadas), sí sabemos que la caliza se obtenía desde canteras vecinas, mientras que el granito y el basalto venían por el Nilo desde el sur.

La **Pirámide de Kefrén** fue construida por el hijo de Keops, junto a la de este último. Es más pequeña aunque está en una elevación superior a la de Keops, conserva su cúspide, tiene dos

puertas de acceso (como la *Acodada* de Snefru) y fue construida siguiendo los cálculos del llamado *triángulo sagrado egipcio* (de proporciones 3-4-5) con un ángulo de inclinación muy ambicioso.

A su lado cuenta con una pirámide satélite de funcionalidad discutida y con su templo funerario, de planta rectangular con tres zonas públicas (salón de entrada, patio descubierto y cinco nichos para estatuas) y dos reservadas a los sacerdotes (santuario y almacenes). Una ancha calzada lo comunica tras 500 metros con el Templo del Valle, un armónico ejemplo de arquitectura arquitrabada egipcia todavía muy bien conservado.

Parece que la famosa *Esfinge de Gizeh*, una estatua de 20 m. policromada tallada en una montaña natural, representa al propio Kefrén.

Micerinos, nieto de Keops, hizo construir la más pequeña de las pirámides de la necrópolis de Gizeh y originalmente debió dar un bello e imponente efecto cromático. Los preceptivos templos funerario y del valle fueron levantados en adobe, probablemente por la temprana muerte del faraón y las dificultades económicas.

Tras Micerinos, ningún faraón se volvió a enterrar en Gizeh, pasando la meseta a ser un lugar de culto asociado a la mítica *colina primitiva* desde la que el alma de los reyes ascendía a los cielos

4. Dinastías V y VI: las pirámides de Abusir y la creación del Templo solar

En la V Dinastía (2500-2350 a.C) asistimos a un culto progresivo al dios Ra, al que se vinculó a la imagen del faraón. El legado arquitectónico de esta dinastía se concentra en la **Necrópolis de Abusir**, también cerca de Menfis.

Las pirámides ahora construidas son mucho más modestas, aunque la complejidad de sus cámaras funerarias y el tamaño de sus templos funerarios sí son destacables. En general la arquitectura monumental pierde la sobriedad característica de la IV Dinastía y gana en ornamentación y refinamiento.

Destaca la pirámide de Sahure, fundador de la necrópolis. Su templo funerario (más complejos ahora que los de la IV Dinastía) sobresale por su complejidad arquitectónica y su riqueza de materiales y decoraciones (ahora se codifican las estatuas papiriformes, lotiformes y palmiformes). Las otras pirámides son en general modestas y mal construidas, lo que ha influido en su mala conservación. Los últimos faraones de la V Dinastía retornan a Saqqara, construyendo sus pirámides de igual modo.

Las mastabas de los altos mandatarios de la V y VI Dinastía recuperan complejidad y esplendor y ganan en tamaño (algunas superan a las pirámides faraónicas).

La influencia del culto al dios Sol se evidencia en la arquitectura del periodo, y quizá la mayor aportación arquitectónica de la V Dinastía sea la nueva tipología de **Templo Solar**.

Son espacios abiertos construidos con piedras de gran calidad y fuertes policromías y organizados en torno a un gran pilar rectangular (precedente de los obeliscos) culminado por un *piramidón*. Están enmarcados por un recinto rectangular y una rampa los comunicaba con el pórtico de acceso. De los seis templos solares construidos en la V Dinastía, sólo se conservan los de Userkaf y el de Neuserre.

TEMA 4. LAS ARTES FIGURATIVAS DEL IMPERIO ANTIGUO

1. La creación de un canon. Los primeros modelos de la estatuaria exenta
2. La estatuaria real y privada
 - 2.1 La imagen del faraón
 - 2.2 La escultura de la corte
3. Las imágenes para la eternidad. Los relieves de las tumbas
 - 3.1 La evolución de la técnica
 - 3.2 Escenas y temas: el poder real, la religión y la vida privada
 - 3.3 Los modos de representar: convencionalismos compositivos del relieve pictórico
4. La pintura del Imperio Antiguo

1. La creación de un canon. Los primeros modelos de la estatuaria exenta

El incremento de las construcciones en piedra hizo que también se potenciase la escultura en bulto redondo y en relieve asociada a las mismas, ejecutándose figuras exentas destinadas a ser depositadas en el interior de las tumbas, así como bajorrelieves con motivos de la vida terrenal y ultraterrenal.

Las esculturas exentas buscan intencionadamente representar la esencia de los objetos, por lo que se creó un canon ideal del cuerpo humano que va a estar vigente durante tres milenios, y que también se va a aplicar a las esculturas bidimensionales.

La **estatuaria del Imperio Antiguo exhibe** un marcado carácter cúbico y, en su mayoría, son masculinas, apareciendo hombres de rostro joven que usualmente están de pie (más raramente sentados). Las mujeres se representan esbeltas y bellas y no es raro que si son acompañadas de un varón sean más pequeñas e incluso aparezcan, como los hijos, asidas a la pierna o el torso del mismo.

Al igual que en las imágenes pictóricas o en relieve, se establece ahora **un número definido de representaciones escultóricas exentas** para englobar la ilimitada variedad de posturas posibles que puede mostrar el cuerpo humano, sobre todo organizadas en dos modelos con diversas variantes: la estatua sedente y la estatua de pie en actitud de caminar

Las representaciones sedentes son de proporciones compactas y de carácter estático, al englobarse la imagen en los espacios del cubo que define la base y el asiento, aunque el estatismo puede romperse con movimientos transversales de los miembros.

Las estatuas de pie en actitud de caminar tienen el pie izquierdo adelantado, y con ademanes de movimiento en hombros y en la cara. Los puños se suelen encontrar cerrados y sostienen en la estatuaria real el cetro. Este modelo cuando representa a mujeres no varía en la postura, pues sólo se diferencia por ser de menor tamaño y en parecer casi estáticas.

La mayoría de las esculturas del inicio del Imperio Antiguo están ejecutadas en piedra caliza y se tallaron para ser pintadas. La espalda se tiende a ocultar con un trono, una columna o una losa, espacio donde se aprovecha para disponer inscripciones jeroglíficas alusivas a la identidad del representado.

2. La estatuaria real y privada

2.1 La imagen del faraón

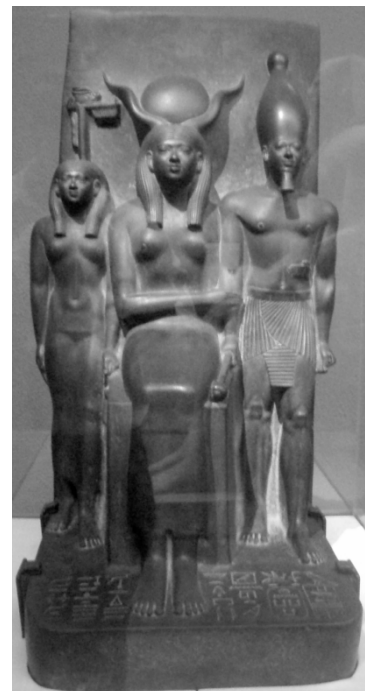
Entre las imágenes de bulto redondo de la **III Dinastía** representando a faraones destaca la Estatua sedente del faraón Zoser, encontrada en el *serdab* de su templo mortuorio. Es una obra en caliza policromada, de carácter cúbico y efecto monumental y ciertamente arcaica. Al tener la mano derecha cerrada sobre el pecho y la izquierda abierta sobre el muslo, la estatua da un marcado aire de serenidad e inmovilidad.

Durante la **IV Dinastía** la estatuaria faraónica pasa por su mejor etapa, ofreciendo un modelo idealizado que mantiene el parecido con el personaje. Las composiciones son más ligeras y naturales y varían enormemente en tamaño.

De todas las imágenes en diorita, pizarra o granito procedentes de Gizeh, destaca la Estatua sedente del faraón Kefrén, la apoteosis de la majestad divina que el faraón se atribuía en el Imperio Antiguo. El monarca aparece sentado en un trono sostenido por dos leones, con los brazos apoyados simétricamente sobre los muslos. Tras el tocado aparece Horus, divinidad de la cual Kefrén era encarnación.

La misma imagen serena y que transmite una sensación de realismo comedido aparece en la Esfinge, con cuerpo en forma de león acostado y cabeza inspirada en este monarca, cubierta por el *nemes* y el *uraeus*.

Del templo de Micerinos procede una serie de grupos escultóricos de gran calidad y belleza, hechos en esquistos y no monumentales. Destaca la Díada de Micerinos, una obra inacabada en la que aparecería Micerinos junto a su reina principal, que ciñe con sus brazos el tronco del faraón. Sus rostros son un tanto idealizados pero algo más humanizados que el de Kefrén. La maestría en el tratamiento anatómico está más que manifiesta, lo que evidencia el alto grado de



perfección de los escultores reales de la IV Dinastía.

Las *Tríadas de Micerinos*, también en esquisto, son el primer ejemplo de representación del faraón con deidades. Los cuerpos se funden con un altorrelieve próximo al bulto redondo. En el caso de la *Tríada del Museo Egipcio* Micerinos (que luce un cuerpo atlético) aparece flanqueado por Hathor y una deidad femenina local. En la *Tríada del Museo de Bellas Artes de Boston* participa también Hathor pero ahora la otra deidad es la de un nomo del Alto Egipto: el



grupo es un audaz intento por unir una figura de pie y otra sentada y servirá de modelo a otras representaciones. Estas dos últimas tríadas acusan un mayor plasticismo que las anteriores esculturas regias.

Durante la **V y VI Dinastía**, pese a los cambios sociales, la estatuaria real no cambia, aunque muestra innovaciones como la aparición de colosales estatuas faraónicas derivadas de la Esfinge y la forma de tallar los rostros (los ojos sobre todo).

Sobresale la *Cabeza del Faraón Userkaf* de la V Dinastía, en esquisto, de simplificada ejecución y gran tamaño (sería parte de su estatua sedente). De la VI Dinastía se conservan dos expresivas *Estatuas del faraón Pepi I*, halladas una dentro de la otra, son huecas y están realizadas con planchas de cobre batido sobre un núcleo de madera. Además existe una *Estatuilla de Pepi I* con las extremidades superiores totalmente liberadas, postura que dará lugar a un nuevo modelo destinado a pervivir con éxito en la estatuaria faraónica.

2.2 La escultura de la corte

Las imágenes de los principales personajes de la corte presentan estereotipadas las facciones del rostro, las cuales en ocasiones evocan los rasgos de los personajes regios. Pero dentro del extenso repertorio no faltan las obras que intentan individualizar el personaje presentado. El principal material sigue siendo la piedra caliza, pintada en colores oscuros para los hombres y claros para las mujeres, si bien se introduce también ahora la madera.

En las representaciones masculinas el difunto está sentando en una silla y con el torso desnudo, con un brazo cruzado sobre el pecho y otro sobre el muslo. Las femeninas muestran caracteres similares, si bien la anatomía se debe distinguir bajo la ropa.

El mejor exponente de **estatuaria privada de la III y IV Dinastía** son las *imágenes sedentes de Rahotep y Nofret*, representaciones cúbicas en caliza policromada y de rasgos arcaico que se encuentran perfectamente conservadas.

Las **estatuas de las V y VI Dinastía** destilan mayor naturalidad y humanidad, y están hechas sobre todo en piedras blandas y madera. De la V Dinastía destaca las dos grandes *Estatuas de Ranofer*, en caliza pintada y que muestran a este alto funcionario apareciendo de la gran losa que le respalda, aunque el atuendo y el pelo son diferentes entre sí.

Una de las representaciones más significativas y populares del periodo es la del alto funcionario sentado con las piernas cruzadas escribiendo. Las más famosas son el *Escriba sentado* del Museo de Louvre y el *Escriba sentado* del Museo de El Cairo, este último provisto de peluca. Ambos destacan por el interés del escultor por vaciar lo más posible el espacio de piedra comprendido entre los brazos y el tronco.

En esta misma etapa aparecen esculturas en madera, material que posibilitaba su realización por partes y por tanto una mayor libertad compositiva. La mayoría estaban cubiertas de yeso pintado y muestran al personaje en pie en actitud de andar. Destaca la imagen del dignatario Kaaper, más conocida como *El Alcalde del Pueblo*, muy naturalista y realista.

Además, es posible encontrar imágenes colectivas que constituyen auténticos retratos familiares. Destaca el *Grupo del enano Seneb y su familia*, de la VI Dinastía, en la que el escultor integra a los personajes en una inusual composición.

También en esta época se inicia la producción artesanal de multitud de pequeñas estatuillas, talladas en piedra y en madera y destinadas a ser depositadas en las tumbas. Son figuritas que actuarían de *servientes* para el difunto.

3. Las imágenes para la eternidad. Los relieves de las tumbas

Las imágenes en relieve son parte imprescindible de la comprensión de los monumentos arquitectónicos, de modo que hay una compleja interacción entre las diversas modalidades de representación figurativa y los soportes arquitectónicos para las que fueron creadas: las dimensiones, el tipo y la postura de las figuras seguían pautas establecidas según el tipo de edificio en el que se encontrasen y su importancia.

Es ahora cuando se desarrolla notablemente el relieve, al emplearse masivamente para decorar las paredes de los numerosos templos y tumbas, de tal forma que la arquitectura pasa a ser mero soporte.

3.1 La evolución de la técnica

Al igual que las imágenes exentas, los relieves eran obras colectivas a cargo de muchos artesanos. No sería durante la V y VI Dinastía que los relieves adquirirían sus formas definitivas.

Desde el punto de vista técnico, el pintor primero trazaba la silueta sobre el muro y luego el escultor las tallaba en relieve, para lo cual eliminaba las partes de piedra que no formasen parte del relieve. Tras él un maestro escultor las pulía y acababa, dejando los relieves listos para ser coloreados.

Los relieves de mayor calidad estaban en la corte menfita, mientras que cuanto más alejados de ella, menor calidad tenían. La modalidad de relieve plano estaba destinada a decorar los oscuros ambientes interiores de los templos y de las tumbas, mientras que en exteriores se usaba la variante conocida como de relieve rehundido: en esta modalidad no se excava la superficie de la piedra que rodea la figura sino que sólo se rebaja una pequeña parte del fondo, haciendo que a la luz del sol el perfil de la figura arroje fuertes sombras.

3.2 Escenas y temas: el poder real, la religión y la vida privada

Las iconografías son muy variadas, destacando los **temas regios**. Entre estos figuran los relativos a las tareas de gobierno del faraón: su coronación, las expediciones al extranjero y las campañas militares. Los temas guerreros de hecho forman parte muy importante del repertorio regio, dejando constancia de la capacidad del soberano de derrotar a los enemigos del país, lo que hará que las escenas se perpetúen sin alterarse durante todas las épocas.

En las escenas de carácter religioso el monarca aparece participando en diversas festividades y en compañía de las divinidades, bien sean dándolas ofrendas o identificándose formalmente con ellas.

Los **temas de las tumbas de particulares** aluden a la vida cotidiana del dueño de la misma. En estas idealizadas imágenes el escultor suele representar al difunto en perspectiva jerárquica, bien sentado o bien en actitud de caminar y casi siempre acompañado de su familia y de otras figuras. Todas estas imágenes son por tanto un documento muy valioso para conocer la sociedad egipcia del Imperio Antiguo.

3.3 Los modos de representar: convencionalismos compositivos del relieve pictórico

Los relieves pictóricos de las dinastías III y IV

Se distribuyen en registros horizontales y verticales en los que las figuras se diseñan conforme **a un rígido canon de proporciones y a una serie de convencionalismos compositivos**, fijados desde la III Dinastía y consolidados en la IV Dinastía, para luego pervivir sin apenas variaciones en etapas posteriores.

Entre las normas más frecuentes figura el hecho de que los personajes más importantes son ejecutados a un espacio mayor al del resto de personajes. En la plasmación del cuerpo, la cabeza, la pelvis y las piernas han de colocarse de perfil, mientras que tórax y ojos lo hacen de frente, creando como resultado una figura anatómicamente imposible pero a la que no se le resta realismo.

Las representaciones masculinas y femeninas ofrecen ligeras diferencias de acuerdo a los roles sociales que desempeñaban, por lo que los hombres aparecen con más solemnidad y una mayor tendencia a la acción, mientras que en las mujeres predomina el estatismo, así como la convención de pintar su piel más clara que la de los hombres.

Durante la **III Dinastía** las paredes laterales de las capillas de las tumbas se decoraron con escenas que muestran al dueño y a la esposa recibiendo ofrendas de sus familiares. A finales de la **IV Dinastía** la figura del difunto se esculpe de frente, con el pie izquierdo adelantado, prácticamente en bulto redondo. Ambos modelos se continuaron representando durante las siguientes dinastías.

Entre los relieves más representativos de la III Dinastía destacan dos de los once paneles, delicadamente tallados en madera, de la **Tumba de Hesiré**, una de las obras maestras del relieve egipcio. El cortesano Hesiré aparece con los atributos de su dignidad, en uno de ellos sentado ante la mesa de las ofrendas y en otro de pie, que constituye de hecho el modelo clásico de las representaciones humanas de pie y en relieve del Imperio Antiguo, perdurando en épocas posteriores. Ambas composiciones se destacan por su delicadeza, fina ejecución técnica y el realismo de la talla del personaje.

Los relieves pictóricos de las dinastías V a VI

Los relieves de estas dinastías ofrecen mayor libertad compositiva y la misma calidad que los anteriores, además de una mayor variedad temática.

Entre los de **tema regio** destacan los *Paneles del Faraón Sahuré*, pero también los del *Templo solar del faraón Neuserre*, así como los *Relieves del templo funerario del faraón Userkaf*.

Entre los destinados a ornamentar las **tumbas privadas de los cortesanos**, las escenas más frecuentemente representadas aluden a temas de la vida campestre, en los que el representado observa distanciado la acción. Pero también son frecuentes las composiciones alusivas al culto de los muertos.

Destacan los relieves de la rica *Tumba de Ti*, que son el punto culminante del relieve de la V Dinastía y representan los motivos típicos de las tumbas de cortesanos; también los bajorrelieves de la *Tumba de Ptah-hotep* o los de la *Tumba de Ika*, en cuyos paneles de la puerta de madera se representa el difunto siguiendo los modelos de la tumba de Hesiré. La *Tumba de Merikara*, de la VI Dinastía también es digna de mención, aunque se perciba ya la pérdida de calidad artística.

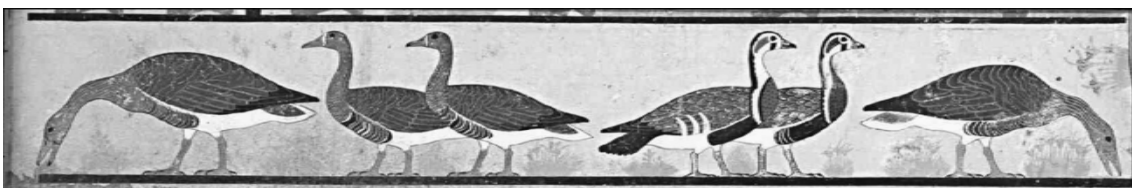
4. La pintura del Imperio Antiguo

El color cubría no sólo los edificios sino también las esculturas exentas, los bajorrelieves y los objetos pertenecientes a las denominadas artes decorativas. Sin embargo, su mayor fragilidad hace que los restos adjudicables al Imperio Antiguo sean escasos, salvo los hallados en la *Tumba nº 100* de Hieracópolis.

Al igual que la escultura, la pintura era **un medio para crear imágenes prototípicas** en las que el equilibrio de la composición, la pureza de las líneas, el juego de los colores y la armonía de las formas están siempre supeditadas a los preceptos religiosos que presiden el conjunto de las artes en Egipto.

Desde **lo técnico**, hay que decir que las pinturas se disponían sobre un fondo plano preparado previamente mediante un enlucido de cal blanca sobre la que el pintor dibujaba la cuadrícula donde ejecutaba los contornos con pintura roja (o negra si los debía corregir). Los colores son de origen mineral, mezclados con aglutinante y agua.

Los **temas** y su colocación en santuarios, capillas y tumbas estaban codificados, de la misma forma que la temática de los relieves. Las escenas de carácter regio acostumbran a mostrarlo en actitud bélica y de victoria o bien de caza. En las escenas de la vida cotidiana se pinta al propietario en actitud convencional y en una escala siempre superior al resto de personajes, normalmente sus familiares. Todos estos temas se disponen en bandas horizontales superpuestas, separadas entre sí mediante una gruesa línea, y se combinan con escritura jeroglífica, pudiendo aparecer también un motivo esencial, ubicado en un espacio de mayor tamaño y carente de registros horizontales que no desequilibra la composición.



En las pinturas de la **IV Dinastía** es posible encontrar complejas escenas de ofrendas y de vida campestre, entre las que destaca el bien conservado friso de las *Ocas de Meidum*, con unos trazos primorosamente ejecutados al temple con una amplia gama de colores.

En esta tumba también aparecen dos fragmentos de pared ejecutados mediante una refinada técnica de incrustación de los colores en los huecos tallados previamente. Esta novedosa técnica de carácter mixto tenía el inconveniente de que los colores acababan desprendiéndose, por lo que acabó abandonándose (aunque aparece de nuevo en el Imperio Nuevo).

TEMA 5. HIPOGEOS, TEMPLOS DE AMÓN Y COLOSALISMO

1. Primeros hipogeos para el descanso de los nomarcas
2. Necrópolis y templos del Imperio Medio
3. Los escasos restos del Segundo Periodo Intermedio
4. El Imperio Nuevo
 - 4.1 Tebas, ciudad sagrada de Amón: los templos de Karnak, Luxor, Deir-el-Bahari y Medinet Habu
 - 4.2 El paréntesis urbanístico de Amarna y los templos ramésidas
 - 4.3 Los speos colosales de Abu Simbel
 - 4.4 La necrópolis rupestre del Valle de los Reyes

Introducción histórica

El derrumbe del Imperio Antiguo hacia el 2250 a.C parece haber sido absoluto, dando paso al llamado **Primer Periodo Intermedio**, que no acabará hasta el 2035 a.C.

Desde el punto de vista artístico, en este periodo se experimenta un notable retroceso de las artes en todos los distritos del país, como consecuencia de la inestabilidad política reinante, reduciéndose casi por completo los encargos artísticos en las provincias.

El **Imperio Medio** (2035-1668 a.C.) se inicia con la reunificación de Egipto bajo Mentuhotep II, y constituye un periodo de esplendor y prosperidad. En lo religioso se consolidará el culto a los dioses de Tebas, la nueva capital, en particular a Amón, que protegerá a los faraones (quienes no recuperarán su carácter divino).

En lo artístico lo más característico es la diversificación de las artes, que dejan de ser estrictamente funerarias y alcanzan cotas de calidad en todo el territorio. Igualmente se asiste a una tendencia hacia una representación más realista y humanizada de la realeza.

El **Segundo Periodo Intermedio** (1720-1550 a.C) vuelve a ver la caída de la figura real y la descentralización del poder. Las artes por supuesto, se resienten con esta coyuntura.

El **Imperio Nuevo** se inicia con la expulsión de los hicsos y la nueva reunificación de Egipto, bajo la supremacía también de Tebas. La victoria de Amosis frente a los hicsos introduce el concepto del monarca como jefe de un ejército profesional, y de hecho, el Imperio se extendería a costa de sus vecinos, convirtiéndose en la primera potencia económica del momento.

El esplendor propició la creación de cuantiosos monumentos y lujosas creaciones, siendo considerada esta etapa como una edad de oro para la cultura egipcia. Las artes mantuvieron una unidad sólo interrumpida por Akenatón.

1. Primeros hipogeos para el descanso de los nomarcas

Durante el Primer Periodo Intermedio los distintos *nomarcas* fueron enterrándose en tumbas cerca de sus capitales, manteniendo la tipología de las mastabas, pero inaugurando una nueva, la de los **hipogeos**.

Los hipogeos son pasajes excavados con fines funerarios en laderas rocosas, sin desarrollo externo, herederos de las tumbas rupestres del Imperio Antiguo y que se convertirían en práctica generalizada durante el Medio, llegando a su esplendor máximo en el Nuevo.

2. Necrópolis y templos del Imperio Medio

Las características del arte menfita no desaparecieron, por lo que se mantuvieron en el Imperio Medio, aunque bajo la **influencia tebana**, reflejada en los nuevos espacios abiertos y en terrazas o los hipogeos. Del Imperio Medio por desgracia nos han llegado escasos restos arquitectónicos, mal conservados por haber sido construidos en adobes o reutilizados.

Mentuhotep II (Dinastía XI) levantó el **complejo funerario novedoso en Deir el-Bahari**, cerca de Tebas y bajo protección de los dioses de esta ciudad: Hathor y Ra. En el centro se situaba una estructura piramidal, rodeada de terrazas con pórticos y columnados. El santuario principal se unía mediante una calzada ascendente y descubierta hacia el templo del valle.

En su interior se situaba una sala cuadrada de columnas, que daba acceso a través de un patio a la sala hipóstila. En el fondo se situó la tumba hipogea del faraón (con nichos para las princesas reales, sacerdotisas de Hathor).

Las dimensiones de la estructura y sus espacios abiertos recuerdan al recinto de Zoser y a los templos solares. Flanqueando la avenida de entrada aparecen los primeros *pilares osiríacos*, en los que el faraón se personifica con este dios, adosado a un pilar; también aquí aparecen los primeros (y mal llamados) *capiteles hatóricos*.

Alrededor del templo y después de un bosquecillo se extendía la necrópolis, con tumbas excavadas y sin decoración. Y a su lado levantaría Hatshepsut ya en el Imperio Nuevo su propio templo imitándolo, pues el templo de Mentuhotep supuso un avance arquitectónico clave que responde, además de su colosalismo y funcionalidad, a un cambio de mentalidad: se relaciona con la naturaleza y se abre a sus visitantes.

Durante la Dinastía XII, que traslada la capital a Menfis, asistimos a una recuperación de las **pirámides clásicas** en detrimento de los hipogeos (que no se volverán a usar como tipología

de enterramiento faraónico hasta el Imperio Nuevo). Fueron levantadas en elementos poco perdurables, por lo que pocos restos son los que quedan de ellas.

Son una excepción a esta regla las pirámides de Amenemhat I y de su hijo Sesostris I, que levantaron pirámides con buena parte de su núcleo en piedra y cuyos templos funerarios no presentan novedades, excepto la colocación a lo largo de la calzada de pilares con estatuas del faraón.

En el resto de pirámides los núcleos se hicieron con adobe y las cámaras funerarias se trasladaron al interior de la roca, con complejos sistemas de galerías, en un intento por protegerlas de los ladrones.

Es el caso de la pirámide de Sesostris III, que es considerado como el faraón más relevante del Imperio Medio, y en cuya época se desarrollaron ya los rituales funerarios llamados *Textos de los Sarcófagos*. Su pirámide se erigió en Dashur y se rodeó de un extenso complejo que incluía otras siete pirámides *satélites*. Su hijo Amenemhat III construyó la denominada Pirámide Negra, muy monumental pero también muy deteriorada.

Obra también de Sesostris III es la espléndida edificación del Complejo funerario de Hawara, una segunda pirámide también de adobe rodeada por un enmarañado templo, palacio, capillas y patio que fue calificada por Herodoto o Estrabón como *El laberinto*.

Las **tumbas hipogeas** del Imperio Medio dan fe de la popularidad en este periodo de la creencia en la eternidad de los nomarcas egipcios, y muestran gran variedad de formas, materiales, profundidad y decoración. Su monumentalidad se centra en el exterior, con entradas sostenidas mediante pilares protodóricos o columnas lotiformes, frente a la simplicidad de los interiores.

Destacan la tumba del príncipe Sirenpowe II y la Necrópolis de Beni Hassan, que atesora decenas de tumbas hipogeas, con magníficos ejemplos de columnas en sus entradas. El definitivo centralizamiento acabaría con la construcción de fastuosos hipogeos para los nomarcas.

Apenas quedan restos de los **templos** del Imperio Medio, pero su importancia revela la progresiva preeminencia del clero frente al faraonato. Sesostris I levantó muchos a lo largo del camino entre Egipto y Nubia, reformó el de Osiris de Abydos y el de Atum-Ra en Heliópolis, colocando dos obeliscos de granito rojo para celebrar la fiesta del *Sed*.

En Karnak, que se convertirá en el principal templo del Imperio Nuevo, de esta época sólo se ha conservado la llamada Capilla Blanca, famosa por sus relieves y que es en realidad un pequeño quisco períptero y austero de planta cuadrada con cuatro filas de pilares cuadrados. Se cree que pudo servir como lugar de paso de la estatua o barca solar de Amón durante las celebraciones del *Heb-Sed*.

Además de los amplios proyectos constructivos ya señalados, es igualmente destacable la labor urbanizadora de esta época en centros como Kahun, ciudad crecida con trazado ortogonal a partir del poblado de la pirámide de Sesostris II. También los restos de fortificaciones y murallas como las de Semné son destacables.

3. Los escasos restos del Segundo Periodo Intermedio

El caos del periodo hizo que se generalizara la falta de encargos artísticos y la ausencia de grandes edificaciones públicas. De hecho los faraones de la Dinastía XIII se enterrarán dentro de los recintos funerarios de sus antecesores, construyendo endebles pirámides apenas conservadas. Las dinastías hicsas (XV y XVI) tampoco han legado restos arquitectónicos en su

capital, Avaris, puesto que probablemente fueron destruidos por los faraones del Imperio Nuevo reunificado al conquistarla.

4. El Imperio Nuevo

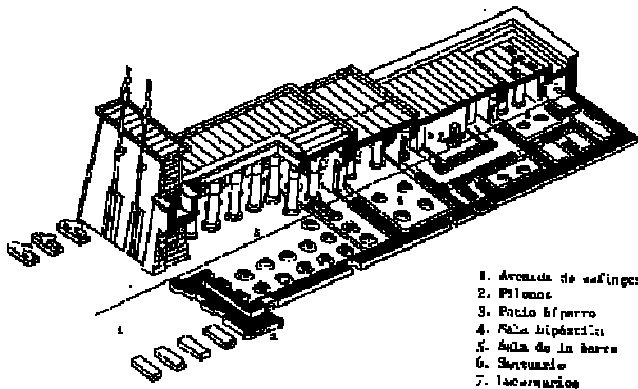
Las seculares prácticas arquitectónicas egipcias se verán ahora sometidas a las influencias asiáticas y a la nueva definición de la naturaleza divina del faraón, que emanaba ahora de Amón. En agradecimiento a este dios, los faraones erigirán fastuosos templos; mientras que las tumbas reales serán hipogeos emplazados en el Valle de los Reyes.

4.1 Tebas, ciudad sagrada de Amón: los templos de Karnak, Luxor, Deir-el-Bahari y Medinet Habu

Durante el Imperio Nuevo **Tebas** continuará siendo la capital (excepto bajo Akenatón), cuyo apogeo irá ligado con la identificación de los faraones con el dios nacional Amón-Ra y la edificación en ella de majestuosos templos destinados a honrar su culto: Karnak y Luxor en la orilla oriental y Deir el-Bahari y Medinet Habu en la occidental, en cuyas inmediaciones se asentaron las nuevas necrópolis del Valle de los Reyes y de las Reinas.

Los **templos del Imperio Nuevo**, pensados como ciudades sacras amuralladas, codifican ahora su tipología básica de estancias sucesivas entorno a un eje axial. Una avenida de esfinges o *dromos* conduce al acceso flanqueado por un *pilono* compuesto por grandes muros trapezoidales erigidos en pareja a modo de fachada, decorados con relieves y antes los que se

levantaban obeliscos o estatuas. Del pilono se accede a un patio porticado o *sala hipóetra* para ceremonias, una gran sala hipóstila y por último un pequeño santuario en la penumbra.



Esta configuración aparece ya en el templo de Khonsu, y restringía el acceso a su interior según el estamento social: el pueblo no podía pasar más allá de los pilonos y sólo los sacerdotes y el faraón llegar al santuario.

Dentro del perímetro amurallado se situaba también un *lago sagrado* de funcionalidad desconocida, junto a grandes espacios abiertos que con el paso del tiempo y de sucesivas intervenciones se iban llenando de templos menores, capillas e instalaciones para los sacerdotes.

El templo de Karnak

Ya en el Imperio Antiguo hay noticias de un culto a Amón en Karnak, que perdurará en el Imperio Medio (*Capilla Blanca*), pero ahora Karnak se convertirá en el centro religioso más influyente de Egipto. Durante la Dinastía XVIII, con el asiento de la creencia de que el poder del faraón emana de este dios tebano, se comienza a dotar al templo de riquezas y mayores espacios, hasta el punto de que con el tiempo se convirtió en **un poderoso centro**

administrativo, económico y cultural que garantizaba la influencia de los sacerdotes frente al faraón.

El santuario integraba **tres recintos** que albergaban a la tríada tebana: el mayor de Amón-Ra y dos menores para Mut y Montu, respectivamente esposa e hijo, además de otros templos dedicados a Khonsu, Opet y Ptah.

El **templo de Amón** se desarrolló sobre el primitivo santuario del Imperio Medio. El primer faraón del Imperio Nuevo que intervino en él fue Tutmosis I, rodeándolo de un muro y erigiendo el primer pilono de arenisca, tras el que se levantó una sala hipóstila de columnas papiroiformes y techo de madera (desaparecida más tarde) y un segundo pilono.

Su hijo Tutmosis II agregó un tercer pilono; Hatshepsut por su parte erigió la *Capilla Roja*, concebido para alojar la barca de Amón, otro santuario hoy desaparecido, dos obeliscos de granito rosa y un nuevo patio y pilono, comunicados con un templo de Mut iniciado por entonces a través de una avenida sagrada flanqueada de esfinges.

Tutmosis III también intervino notablemente en Karnak: levantó un nuevo pilono, la *Sala de los Anales* y el *Akhmenu* (templo para el jubileo o *Sed*, que es considerado como antecedente de las basílicas romanas)

Amenofis II levantó el *Templo del Jubileo* y Tutmosis IV erigió el obelisco que hoy está delante de San Juan de Letrán. Amenofis III reformó el núcleo central del santuario, acabó la avenida sagrada de Hatshepsut y construyó un nuevo y colosal pilono como fachada del eje hacia Luxor.

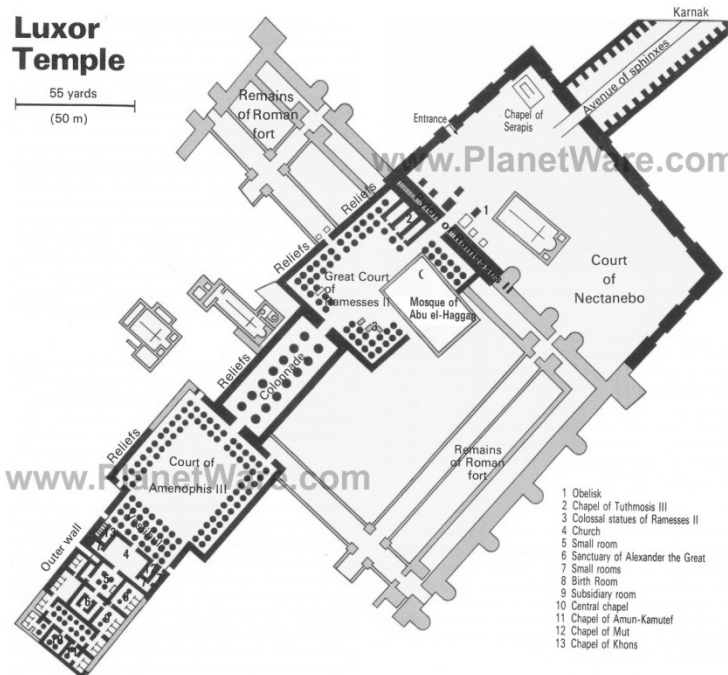
Las últimas actuaciones reseñables fueron las de Amenofis IV, que levantó el Templo de Atón, una gran sala hipóstila de Seti I y una avenida de acceso con esfinges y un embarcadero por parte de Ramsés II, aunque destaca más su gran sala hipóstila, con un magnífico *bosque de columnas* (hasta ciento treinta con diversas alturas según las naves y capiteles papiroiformes) que da al espacio una gran sensación de angostura y oscuridad.

Karnak recupera en sus sucesivas ampliaciones, realizadas en torno a sus dos ejes principales, **elementos y estructuras tradicionales que cobran aquí nuevo sentido**: las capillas embarcadero, los grandes patios, los obeliscos... Todo el complejo, con sus cuatro grandes patios ceremoniales y sus salas hipóstilas, se encontraba **ricamente decorado** con estatuas de faraones, dioses y sacerdotes, estando además todo el conjunto policromado con vivos colores.

El templo de Luxor

Fue también levantado en Tebas entre las Dinastías XVIII y XIX (sobre todo Amenofis III y Ramsés II), aunque siguiendo un claro proyecto planificado y consagrado a Amón-Ra.

Se sitúa a tres kilómetros del de Karnak, del que depende y se orienta, y al que se une por un *dromos* flanqueado por setecientas esfinges y una serie de capillas para el



descanso de las barcas sagradas durante la celebración del Opet. El dromos de hecho se convirtió en un eje urbanizador que articuló a los barrios más populares y al puerto.

El arquitecto real Amenhotep, por encargo de **Amenofis III**, concibió un recinto sagrado al que se accedería por un pilono anunciado por una columnata procesional con dos filas de siete monumentales columnas campaniformes, y que daba paso al *Patio solar*, un espacio cuadrado porticado rodeado por tres de sus lados por una doble hilera de sesenta y cuatro columnas papiroiformes. Abierta al patio se situaba una sala hipóstila, denominada de Amenofis III.



El templo era público hasta la sala de la barca de Amón, que se traía por el Nilo desde Karnak en la procesión de la fiesta del *Opet*, desde donde tras once días retornaba por el *dromos*, en una ceremonia clave que simbolizaba el ciclo de la vida con la crecida del Nilo.

La decisión de orientar el santuario hacia Karnak, obligó a girar el eje axial de Luxor haciéndolo paralelo al río; así **Ramsés II** hizo preceder el templo de Amenofis II por un segundo gran patio porticado y un majestuoso pilono, adornando su acceso con dos obeliscos y seis colosos.

Aparte de su templo en Luxor, pocos restos quedan de la arquitectura erigida bajo Amenofis III. De su templo funerario sólo perduran los llamados Colosos de Memnón, estatuas sedentes que flanqueaban su acceso y que se encontraban cerca de Medinet Habu.

El templo funerario de Hatshepsut en Deir El-Bahari

Para su templo funerario, separado ya en esta época de la tumba real, Hatshepsut eligió el mismo emplazamiento que siglo y medio antes eligiera Mentuhotep II, culminando de forma grandiosa la tipología del hipogeo rupestre.

Al santuario se accedía a través de un camino procesional y un pilono hoy en día desaparecidos. El edificio principal, denominado *Dyeser-Dyeseru* tiene tres terrazas porticadas orientadas al oeste, unidas entre sí por largas rampas y probablemente en su día ajardinadas.

El templo no responde a la tipología clásica de los templos tebanos, y aporta elementos excepcionales en la arquitectura egipcia como la importancia de la luz y la visión en perspectiva del conjunto desde la lejanía, pues no continuaron en el arte posterior.

Medinet Habu

Fue otro mítico emplazamiento tebano, donde se desarrollaban ceremonias de renovación de la creación ligadas a Amón-Ra y en el que varios faraones de la Dinastía XVIII construyeron templos, como el conocido como Pequeño Templo de Amón, erigido por Tutmosis III y Hatshepsut, períptero de pilares cuadrados

4.2 El paréntesis urbanístico de Amarna y los templos ramésidas

Durante el cisma religioso acaecido en el denominado *Periodo de Amarna*, el faraón Akenatón introdujo una nueva y original tipología de templo consagrado al dios único Atón, y construyó una nueva ciudad de nueva planta, **Aketatón (Tell-el-Amarna)**, abandonada a su muerte. Levantada en dos años a mitad de camino entre Menfis y Tebas, es un raro ejemplo de urbanismo planificado egipcio. En ella predominaban los espacios abiertos, como pórticos, plazas y jardines, rodeados de anchas calles trazadas en retícula.

La *Casa de Atón* era un conjunto de templos en el centro de la ciudad, de los que destacaba el principal. Muy cerca se encontraba el *Palacio Real*, hecho en piedra (frente a la tradición de construir en adobe de la arquitectura civil).

Tanto el gran templo de Amón en Amarna, como otros muchos construidos por todo Egipto, han permitido conocer una **nueva tipología de templo** en la que los espacios abiertos sustituían a los cerrados y en penumbra.

La experiencia de Akenatón no continuó a su muerte, y el culto a Amón fue restablecido por Tutankamón. Tras él se abre el llamado **Periodo Ramésida**, que con capital en Pi-Ramsés (en el delta) dio a Egipto faraones tan importantes como Seti I, Ramsés II y Ramsés III.

Seti I, además de ampliar Karnak y Luxor y hacerse enterrar una bella tumba en el Valle de los Reyes, construyó un conjunto funerario monumental en la mítica y venerada Abydos. El *Templo de Seti I*, de fachada porticada se erigió excepcionalmente con dos salas hipóstilas, y en él destacan sus siete capillas axiales. El cenotafio, denominado *Osireion*, es una falsa tumba de Osiris, concebida como una isla artificial rectangular semisubterránea, con dos hileras de pilares graníticos y sobre la que se colocó un cerro arbolado (característico de los santuarios consagrados a Osiris).

Ramsés II desarrolló una política constructiva de dimensiones colosales, con una clara finalidad de propaganda de su imagen y sus triunfos. Además de reformar y mejorar Karnak y Luxor, erigió dos templos funerarios en Abydos y Tebas.

El último, al que Champollion bautizó como *Ramesseum* es de planta rectangular y responde al modelo de la *Casa de los millones de años* (el templo de Abydos) y al del templo de Amenofis III. Un pilono a modo de fachada, desviado del eje por orientarse a Luxor, da acceso a un patio ceremonial en el que se colocaron dos estatuas sedentes del faraón. Un segundo pilono anunciaba a su vez un segundo patio con pórtico de estatuas osiríacas, una sala hipóstila con una cubierta pintada de estrellas (representando la bóveda celeste). En sus inmediaciones se situó el palacio real.

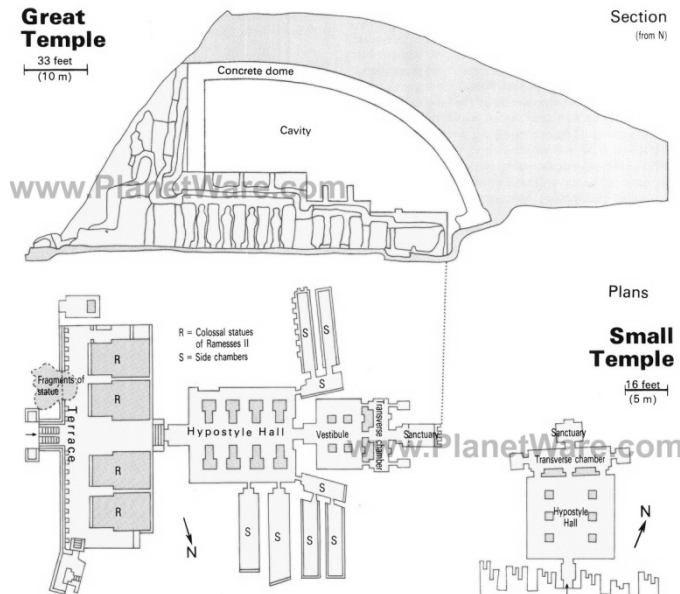
Ramsés III eligió también *Medinet Habu* para levantar su gran templo jubilar y funerario, rodeado por una muralla que además englobaba a los templos de Tutmosis III y Amenofis III y con una monumental puerta de acceso, flanqueada por dos torres cuadradas, que recuerda a las fortalezas orientales.

El templo sigue la estructura clásica, con un pilono que da acceso a un patio ceremonial porticado con colosos del rey. Una rampa conduce al segundo pilono, que se abre a otro patio que anuncia la sala hipóstila, con doce columnas palmiformes, rodeada de cámaras dedicadas al culto de familiares y divinidades. A la muerte de Ramsés III el templo se transformó en el centro administrativo de los sacerdotes de Amón.

4.3 Los speos colosales de Abu Simbel

Los **speos** (cuevas en griego) son los edificios funerarios que combinan las tipologías de templo e hipogeo, habitualmente con fachada esculpida y el interior excavado en la roca. Cuando parte del templo sobresale de la roca se denominan *hemispeos*, caso de los ejemplos paradigmáticos de Deir el-Bahari.

Ramsés II mandó excavar en Abu Simbel dos magníficos speos y los dedicó a los tres grandes dioses: Ra, Amón y Ptah. El **templo mayor** está dedicado a estos dioses y a sí mismo, con una imponente fachada en forma de pilono de 33 metros de alto por 38 de ancho y custodiada por cuatro grandes estatuas sedentes de ejecución algo tosca que representan al propio Ramsés, entronizado con el *nemes* y la doble corona. El interior responde a la tipología tradicional de vestíbulo, cámaras para ofrendas, almacenes para ajuar etc., y sus sucesivas dependencias van disminuyendo en altura y tamaño a medida que se acercan al santuario, en el que cada 20 de Febrero y 20 de Octubre los rayos del sol penetran.



El **Templo menor** está dedicado a Hathor y a Nefertari, su esposa real favorita. La fachada está decorada con seis colosos de igual tamaño, cuatro representando a Ramsés II y dos a Nefertari caracterizada como Hathor.

4.4 La necrópolis rupestre del Valle de los Reyes

El **Valle de los Reyes** es la necrópolis real de los faraones de las Dinastías XVIII, XIX y XX, excavada en la ladera de la cordillera oeste de Tebas. Fue Tutmosis I el que decidió poner su tumba en este lugar, en un intento por protegerla de los saqueadores que para aquel entonces ya habían profanado los enterramientos de las pirámides... cosa que tampoco se iba a lograr, a pesar de que no tenían ningún tipo de fachada externa y estaban disimuladas entre las rocas.

El segundo motivo que impulsó la excavación de estos hipogeos fue la progresiva creencia durante el Imperio Nuevo en la concepción osírica del Más Allá, en la que éstos simbolizarían el viaje por las tinieblas antes del renacimiento. Al mismo tiempo, la separación de las tumbas respecto de los templos funerarios en el valle, fue impulsada por el creciente poder adquirido por los sumos sacerdotes.

Además, las tumbas del Imperio Nuevo dejan de incorporar las necrópolis adyacentes para las esposas, familiares y altos cargos, razón por la cual existe un vecino Valle de las Reinas.

Tras el hallazgo de la portentosa tumba de Seti I en 1817 por parte de Belzoni, el hecho más significativo fue el descubrimiento en 1922 por Howard Carter de la tumba intacta del enigmático Tutankamón.

La construcción permanente de tumbas en estos valles hizo que surgiera un poblado para los artistas, denominado Deir el-Medinah. Cuenta con planta regular y está rodeado por un muro.

TEMA 6. LAS ARTES FIGURATIVAS

1. Las imágenes del Primer Periodo Intermedio
2. El clasicismo artístico del Imperio Medio
 - 2.1 El realismo de las imágenes regias y nuevos modelos privados
 - 2.2 El relieve y la decoración pictórica de la XII Dinastía
3. La decadencia de las formas
4. El Imperio Nuevo
 - 4.1 La idealización regia y las estatuas votivas privadas
 - 4.2 La revolución de las imágenes de Amarna
 - 4.3 El regreso a la tradición figurativa
 - 4.4 Tebas: relieves de expediciones y batallas regias
 - 4.5 El esplendor pictórico de las necrópolis

1. Las imágenes del Primer Periodo Intermedio

Durante esta etapa de transición se desarrolla **una creatividad propia alejada de los principios de carácter normativo** formulados en el Imperio Antiguo, aunque no se pierda la influencia de los artesanos de Menfis.

Los artesanos tebanos, al contrario que los anteriores, crearán imágenes más toscas y de menor calidad, que sin embargo **ganarán en realismo** y originalidad. A pesar de ello la mezcla de estilos es patente muchas veces.

Entre la imaginería exenta, las obras conservadas son muy escasas y normalmente están ejecutadas en madera, con una patente mayor libertad para crear novedosas escenas. En las decoraciones murales y en las estelas pintadas de las tumbas privadas se ve asimismo el manifiesto alejamiento de la tradición del Imperio Antiguo, con mayor libertad de movimientos y una tendencia a intercalar aspectos de la vida local con figuras que no guardan el rígido canon de proporciones.

2. El clasicismo artístico del Imperio Medio

2.1 El realismo de las imágenes regias y nuevos modelos privados

La escultura exenta de los inicios de esta etapa refleja las dos tradiciones artísticas antes mencionadas. De la **Dinastía XI** destaca la *Estatua sedente de Mentuhotep II*, de tamaño natural y realizada en arenisca, donde el faraón aparece con la capa del jubileo y se cubre la cabeza con la corona roja. A pesar del estilo realista, la tosquedad de sus piernas y pies evidencian un nuevo tipo de arcaísmo.

La mayoría de las esculturas exentas de la **Dinastía XII** son de una excepcional calidad artística y en ellas se observa una búsqueda de nuevas formas de expresión, con una mayor tendencia al realismo que en el Imperio Antiguo, mostrando rostros con más naturalidad y mayores detalles faciales.



A los faraones Amenemhat I y Sesostris I corresponde dos majestuosas y colosales tallas, con una típica expresión sombría que parece ser característica de los retratos del Imperio Medio. Muy interesantes son las diez *Estatuas sedentes de Sesostris I*, obras técnicamente perfectas en las que el faraón aparece en actitud clásica. En el caso de la *Pilastra osírica de Sesostris I*, el faraón aparece tallado en un altorrelieve cercano al bulto redondo, en posición momiforme. La denominada fase clásica de la escultura de este periodo tiene un destacado ejemplo en las dos monumentales *Estatuas sedentes de Sesostris II* y en las dos figuras de la *Reina Nofret*.

Pero la visión serena que muestran todas estas estatuas va a cambiar a **finales de la Dinastía XII**, con Sesostris III y Amenemhat III, debido al resentimiento del poder real. Así las *Efigies de Sesostris III* le muestran con expresión severa y fatigada y con unos rasgos faciales que le hacen inconfundible.

Esta tendencia expresiva e individualista del retrato faraónico llega a su culmen en las representaciones de *Amenemhat III*. Su monumental esfinge procedente del templo de Tanis, presenta cambios iconográficos, pues el escultor encajó el rostro barbado del soberano en la cabeza del león, de manera que sus crines sustituyen al *nemes* de las anteriores imágenes.

La **escultura privada** de esta etapa es de tamaño medio y de calidad acorde a sus dimensiones, si bien se crea un nuevo tipo de imagen que va a tener una gran aceptación en épocas posteriores: se representa al personaje frontalmente envuelto con una capa y sentado o acuclillado en el suelo, de manera que las rodillas quedan a la altura de los hombros. El cuerpo queda inscrito en un bloque de forma cúbica, del que tan sólo sobresalen los pies y la cabeza, por lo que se conoce como *estatuas-cubo* o *estatuas-bloques*. Un ejemplo perfecto es la *Estatua-cubo de Hotep*, procedente de la necrópolis de Saqqara.

Además de las imágenes regias y de las de carácter privado, en este momento comienzan a proliferar las **estatuas de sirvientes**, realizadas en madera policromada y por lo tanto de bajo coste. Son muy expresivas aunque algo toscas, tallándose ejemplares individuales y también conjuntos, caso de las *Tropa de soldados egipcios* o *Tropa de arqueros nubios*, encontradas en la tumba del príncipe Mesehti.

La **técnica del relieve** retrocede notablemente en el Alto Egipto, aunque en Heracleópolis es posible hallar algunos relieves polícromos comparables por su calidad a los del Imperio Antiguo. Entre todos ellos destacan las paredes del Templo mortuario de Mentuhotep II en Deir el-Bahari.



2.2 El relieve y la decoración pictórica de la XII Dinastía

Los **relieves** son numerosos y técnicamente de excelente calidad, si bien a finales de la dinastía se experimenta una sensible decadencia. Entre los más significativos están los realizados en el complejo funerario de la Pirámide de Amenemhat I, de excelente factura y conservación pictórica o los ejecutados también en Lisht en la Pirámide de Sesostris I, muy similares a los mejores ejemplos del Imperio Antiguo.

De similar importancia y belleza son los que decoran el Quiosco de Sesostris I construido en Karnak para su jubileo y donde se combina la técnica del bajorrelieve con la del huecorrelieve. Significativos también son los de la Tumba de Senbi, decorada con escenas de caza de animales en pleno movimiento y sin encuadrarse en registros horizontales.



Reseñable es también la Tumba de Djehutihotep y su escena en la que los obreros transportan una estatua colosal.

Pero pese a estos notables ejemplos durante el Imperio Medio la decoración en relieve tiende a ser sustituida por **escenas pictóricas**, cuyos mejores ejemplos están en los enterramientos de los *nomarcas* de Beni-Hassan. Son de peor calidad que las del Imperio Antiguo, pero la temática es mayor.

Destaca por su calidad la Tumba de Khnum-Hotep, con escenas muy conocidas como la de los *Hombres dando de comer a los órixes*, *Hombres recogiendo higos de un árbol* o *Abubilla y pájaros posados en una acacia*.

3. La decadencia de las formas

Las **imágenes regias de la XIII Dinastía** mantienen el estilo anterior, si bien los rostros acusan el debilitamiento del poder del faraón y un mayor amaneramiento en las formas. Aunque escasas, destacan la Estatua del ka del faraón Auibra Hor, en madera y en la que aparece dentro de un féretro portando una larga peluca tripartita sobre la que se disponen dos brazos elevados, que representan al *ka*.

El retroceso del poder real se manifiesta en el aumento de las **imágenes privadas**, en la que los funcionarios aparecen como sabios y maduros burócratas, como en el caso de la Estatua del visir Sobkemsaf.

En el caso del **arte de las dinastías de los hicsos**, muy escaso por haber sido posteriormente destruido, poco hay que comentar, aparte del estancamiento y provincianismo artístico, aunque algunas imágenes del final de la etapa preludian el arte de la XVIII Dinastía.

4. El Imperio Nuevo

4.1 La idealización regia y las estatuas votivas privadas

Las **esculturas exentas previas al periodo de Amarna** retoman las tradiciones del Imperio Antiguo y Medio, aunque por supuesto comienzan a mostrar cambios estilísticos con respecto a las creaciones del severo estilo de comienzos del segundo Imperio, tales como el refinamiento del canon de las figuras o la mayor suavidad de los rostros.

La nueva concepción del faraón como encarnación de algún dios de la guerra conduce a su representación a escala heroica, esculpiéndose colosales estatuas destinadas a situarse en los numerosos templos de culto, así como en los templos mortuorios de Tebas (donde se le presenta también mimetizado con Osiris). Y de hecho esta concepción colosal de las estatuas regias, la comparten también algunas destacadas reinas como Hatshepsut, Tiye o Nefertari.

En las esculturas exentas de carácter regio de la primera mitad de la Dinastía XVIII las efigies aparecen idealizadas y trascienden la identidad del monarca, percibiéndose menos rudeza y mayor suavidad y optimismo. Este cambio se detecta ya en la estatuaria de Tutmosis III y de su corregente Hatshepsut, siendo a partir del reinado de Amenofis II cuando las obras comienzan a ser individualizadas. Esta particularidad alcanzará su punto culminante en las esculturas de bulto redondo y en los relieves del periodo de Amarna.

De esta forma, del reinado de **Hatshepsut** destacan las Colosales figuras osíricas y las esfinges de Deir el-Bahari, así como su Estatua sedente, donde se hizo representar con las insignias de faraón aunque sin prescindir de sus rasgos femeninos.

Durante los últimos años del reinado de **Tutmosis III**, Egipto se convierte en una gran potencia, lo que propicia el momento de mayor apogeo artístico de la dinastía. De él se conocen excelentes esculturas como la Estatua de basalto verde o la Estatua de Tutmosis arrodillado, hierática y solemne obra de refinada ejecución y delicados rasgos que evocan las de Hatshepsut.

El individualismo, tanto en el ámbito regio como privado, aumenta en la época siguiente, aunque la tendencia idealizante no se pierde hasta el reinado de **Amenofis III**. En los retratos de este faraón se percibe un refinamiento paulatino y un mayor énfasis en la plasmación de sus rasgos particulares. En la iconografía de sus últimos años aparecen rasgos que anticipan la futura tendencia expresionista del periodo de Amarna, como en la Cabeza de estatua de Amenofis III.



Su *Gran Esposa Real*, **Tiye**, de origen africano y de gran relevancia, cuenta con representaciones como la Cabeza de retrato de la reina Tiye (Museo Egipcio de Berlín), en madera y que supone el punto culminante de la consecución de un retrato realista.

En la **estatuaria privada** de esta primera etapa de la Dinastía XVIII la primitiva tendencia a la idealización de los retratos regios es más difícil de constatar, pudiéndose percibir la



individualidad del retrato e incluso la personalidad del artista. Pero la fidelidad a los modelos del Imperio Medio se manifiesta en la preferencia por figuras sentadas o agachadas, tipo *estatua-bloque*.

Entre las numerosas obras destacan las imágenes de Sennemut, arquitecto del templo funerario de Hatshepsut y preceptor de su hija; y las estatuas de Amenhotep, superintendente de obras de Amenofis III. Así destacan *Estatua de Sennemut cubriendo con su capa a la princesa Neferure*, o la *Estatua cúbica de Sennemut*, además de la *Estatua sedente de Amenhotep hijo de Hapu*.

4.2 La revolución de las imágenes de Amarna

El inicio de una nueva y revolucionaria fase religiosa durante el reinado de Amenofis IV (Akenatón) **supuso en lo artístico** sobre todo la relajación de los rígidos cánones de comienzos de la Dinastía XVIII, legado que se siguió percibiendo aún durante el reinado de sus inmediatos herederos.

Debido al cambio religioso todas las manifestaciones de lo divino debieron someterse a la imagen del Sol, lo que fue totalmente atípico dentro de la trayectoria egipcia, aunque no influyó en la idea vigente acerca del concepto de la realeza. Los cambios artísticos introducidos durante esta etapa afectaron a los temas y a la manera de retratar a la familia real, en cuyas idílicas imágenes, se plasma un premeditado programa dogmático.

La **estatuaria** se caracteriza por su violento realismo, definiendo un nuevo ideal de belleza en el que las formas se alargan y distorsionan anormalmente, hasta el punto de crear inquietantes imágenes como el *Coloso de Amenofis IV*. Este extremado realismo se modificará a finales del reinado, caso del *Busto de modelo de la reina Nefertiti*, cuya gran belleza y buena conservación le han convertido en una obra de fama universal.



En la **escultura en relieve** desaparecen los temas tradicionales destinados a cubrir las paredes de los templos. Las creaciones del momento se hicieron en huecorrelieve y la **deidad es superior y no igual al faraón como antes**. Es el caso de la escena del *Relieve de la Familia Real*. Desde luego estas imágenes carecen de la severidad y de la perfección ideal que rige en los relieves del pasado.

Las **pinturas murales** que decoraban las paredes y los suelos de los palacios de Amarna ofrecen vivas, coloridas y dinámicas escenas tomadas de la naturaleza, caso del *Fragmento de pintura mural del Palacio del Sur*, escena con varias aves y plantas acuáticas de una calidez y una naturalidad nunca vistas hasta entonces.

4.3 El regreso a la tradición figurativa

Pese a la vuelta oficial a la ortodoxia y a los cánones tradicionales en tiempos del faraón Tutankamón y de sus dos sucesores Ay y Horemheb, el alto grado de expresividad de la producción artística de la etapa de Amarna no se pierde inmediatamente.

Durante el **reinado de Tutankamón** se esculpen estatuas y relieves de gran calidad, destacando la decoración y los numerosísimos objetos que componen el rico y casi completo ajuar funerario de su tumba. Entre estos objetos destaca la Estatua del ka de Tutankamón, de tamaño real y refinada factura, su Trono fabricado en madera, oro, plata, pasta vítrea y piedras duras y en el que el disco solar (Atón) aparece entre el faraón y su esposa.

La pieza capital de este tesoro es sin embargo la Máscara funeraria, ejecutada en oro macizo, piedras semipreciosas y pasta vítrea y que reproduce los rasgos del faraón; así como el inigualable Sarcófago interno, también de oro macizo y con un joven y barbado rostro enmarcado por el *nemes* con la cobra y el buitre, bajo el que aparecen el cetro y el flagelo, símbolos de la majestad real.

En los últimos años del Imperio Nuevo, con las **Dinastías XIX y XX**, la libertad y el expresionismo de Amarna se pierden por completo, retornándose a las tradicionales pautas iconográficas de la época de Amenofis III. Pero aun así se evidencia una conciliación consciente entre tradición e innovación: las imágenes tienen rigor formal matizado por un suave modelado de los cuerpos y por la naturalidad de los atuendos. En las esculturas parece predominar el estilo severo de Tebas, mientras que en las pinturas funerarias el de Menfis.

La **estatuaria regia** ha proporcionada piezas colosales como la Estatua de Seti I como portaestandarte o las Estatuas sedentes de Ramsés II en Abu Simbel y las de él mismo y Nefertari en el templo menor. De Ramsés II destacan también su magnífica Estatua de granito negro y la Estatua de Meritamón, su hija y gran esposa real a la muerte de su madre, Nefertari.

En la XX Dinastía las imágenes exentas regias imitan a las de la XIX, destacando la Estatua de Ramsés III como portaestandarte de Amón-Ra o la Estatua del faraón Ramsés IX.

Las **imágenes de particulares** muestran, con excepciones, una constante decadencia.

4.4 Tebas: relieves de expediciones y batallas regias

El arte del relieve participa también de fórmulas de representación que se remontan al Imperio Antiguo y Medio, no tratándose de una simple imitación de las formas sino de una **recuperación cultural de los modelos clásicos**. Las mejores obras se hallan en las paredes de los principales templos y en las más grandes tumbas de particulares, ubicadas en la necrópolis tebana.

Entre las más destacadas ejecutadas en tiempos de **Hatshepsut** están los bajorrelieves de la capilla de Hathor y los de su templo funerario de Deir el-Bahari, entre los que destaca el interesante Relieve del viaje a Punt. En esta misma línea de interés por los



temas de la naturaleza están los conocidos como Jardín botánico de Karnak ejecutados en tiempos de **Tutmosis III**. El Relieve de la reina Tiye también es relevante.

Y **posteriores al intervalo de Amarna** podemos mencionar los relieves pictóricos de la inacabada tumba del Valle de los Reyes de Horemheb, con imágenes de vivos colores.

Ya en las **últimas fases del Imperio Nuevo**, la escultura en relieve es de gran calidad y en ella se percibe la misma suavidad estilística que en la estatuaria, destacando los excelentes Relieves de Seti I del Templo de Amón en Karnak, cuyas escenas de guerra están llenas de acción, ordenadas por registros pero simulando la topografía del terreno. Los Relieves de Ramsés II son de una calidad similar a los anteriores, tanto los del templo de Abydos como los que representan la batalla de Kadesh en el templo mayor de Abu Simbel.



4.5 El esplendor pictórico de las necrópolis

Las pinturas que decoran los enterramientos de los reyes y de los altos personajes de Tebas, Menfis y Aketatón son de gran calidad y fueron ejecutadas por auténticos maestros, expresando en ellas cada pintor su personalidad pese a todas las convenciones que determinaron este arte. En la composición de las escenas creadas se fue perfeccionando el estilo con respecto al tratamiento del cuerpo humano anterior, plasmándose ahora figuras de gran belleza. El movimiento se hace más presente a partir de la época de Amenofis III, aunque sin liberarse de las convenciones.

Entre las **pinturas tebanas** destacan las ubicadas en la Tumba de Ramose, con las famosas pañideras, y las de la Tumba de Menna. Otras reseñables son las de la Tumba de Najt, con bellísimos cuadros de música y danza a cargo de jóvenes mujeres que amenizaban los banquetes de la nobleza.

Durante la **época ramésida** las imágenes pictóricas decoraban tanto las tumbas regias como las de los artesanos de Deir-el-Medina. El mejor ejemplo lo constituyen las pinturas de la Tumba de Nefertari, donde se usa por primera vez la degradación tonal de su cuerpo para darle volumen. Pero de forma más interesante, los restos en Deir-el-Medina, tanto en *ostraka*, como en las tumbas de los artesanos reflejan actitudes compositivas y de maestría pictórica nunca vistas, debido a que no estaban sometidas a los cánones tradicionales.



En general, en las imágenes de esta época existe **un intento de independencia** que queda patente tanto en el trazo como en el colorido y en las expresiones de los rostros. Estos logros pronto quedarán codificados, a finales del Imperio Nuevo, anulando definitivamente el genio individual del dibujante y del pintor y condenando a la desaparición a este género.

TEMA 7. LA ARQUITECTURA EGIPCIA BAJO LAS DOMINACIONES EXTRANJERAS

1. Nuevas y ancestrales formas de enterramiento durante el Tercer Periodo Intermedio
2. El renacimiento clasicista saíta y las actuaciones de la Dinastía XXX
3. La magnificencia de los últimos templos egipcios bajo el dominio griego

Introducción histórica

Tras la desintegración del Imperio Nuevo se abre un amplio periodo, conocido como Baja Época, que se prolonga más de ocho siglos y se caracteriza por el debilitamiento progresivo del estado egipcio y el subsiguiente dominio de dinastías extranjeras.

Su primera fase es denominada **Tercer Periodo Intermedio**, que abarca desde la XXI a la XXV Dinastía, la cual a su vez se subdivide en la época tanita, la época libia y la época etíope o nubia. Durante la época tanita el Bajo Egipto es gobernado por los faraones mientras que el Alto por los sacerdotes de Amón; bajo la época libia el país se unifica, retomándose la política de expansión territorial. Con el fundador de la dinastía libia XXII, Sesonchis I, la cultura y el arte renacen, caracterizados por su imitación de los modelos del pasado, hecho que se agudizará en dinastías posteriores.

Tras los faraones libios Egipto se vuelve a sumir en el caos, hasta que los faraones kushitas conquistaron todo el país, dando lugar a la XXV Dinastía. Su hondo respeto por la tradición y su necesidad de ser aceptados por la población facilitó que las artes retornaran a los modelos del pasado, suponiendo esta etapa un verdadero renacimiento de la civilización y del arte.

Los faraones etíopes sucumbieron ante el poder asirio, y éste a su vez fue rápidamente expulsado de Egipto por Psamético I, rey de Sais, quien abrió la denominada **Época Tardía** (desde el 664 a.C hasta el 332 a.C), concretamente con la XXVI Dinastía, la dinastía Saíta. En lo artístico la época es característica por el refinamiento formal en las copias de los modelos de principios del Imperio Nuevo.

La Dinastía Saíta es derribada por los persas aqueménidas, expulsados y sucedidos por las débiles Dinastías XXVIII y XXIX, a su vez derrotadas de nuevo por los persas, quienes a su vez acabarían vencidos diez años más tarde por Alejandro Magno en el 332 a.C.

Se abre así lo que algunos llaman **Baja Época** en la que, aunque los ptolomeos fueron generalmente débiles, tuvo lugar una fuerte presencia espiritual que hizo que la cultura y el arte fueran muy activos en estos momentos. La cultura helenística desembarcó entonces en Egipto, pero lo cierto es que no se fusionaron y Egipto mantuvo mayoritariamente sus antiguas costumbres, sobre todo en el Alto Egipto.

1. Nuevas y ancestrales formas de enterramiento durante el Tercer Periodo Intermedio

El paulatino debilitamiento del poder faraónico supuso el retroceso en la construcción de grandes edificaciones. Los gobernantes de **época tanita y libia** levantaron algunas en sus capitales de las que prácticamente no queda rastro, y se concentraron en restaurar y mejorar los ya existentes, caso de Karnak, donde los sacerdotes de la XXI Dinastía continuaron la construcción del Templo de Khonsu, el patio frente al segundo pilono y el llamado *Pórtico de los Bubástidas*.

El Valle de los Reyes ya no fue considerado seguro y se comenzaron a crear las denominadas tumbas-capilla, como las del Templo de Amón en Tanis, con austeras cámaras funerarias en piedra (antes se llegaron a hacer incluso en adobe) y más tarde las de Heracleópolis.

En la **época nubia** (kushita), asistimos a un nuevo impulso de la actividad edificadora, que recuperará tipologías arquitectónicas en desuso y concentrará sus actuaciones en el Sudán, concretamente en Napata (que llegaría a contar con tres palacios y trece templos).

Los templos siguieron la tipología tebana (avenida de esfinges, pilono, patio, sala hipóstila y santuario), enriquecida ahora con la presencia de nuevos templos en los laterales. El faraón que más construyó en este periodo fue Taharqa, quien esculpió en la roca el Templo de Mut, levantó un Templo de Amón en Naga y en Karnak construyó un *quiosco columnado* en el patio entre los dos primeros pilonos del que sólo se ha conservado una columna de capitel papiroforme.

Los reyes nubios recuperaron además la ancestral tipología de la pirámide para sus enterramientos, gracias al rey Pianjy y la necrópolis de El-Kurru, donde se construyeron pequeñas pirámides (diez metros de base) en hileras. Sin embargo este uso de la pirámide no obedecía a un significado simbólico, sino que simplemente era la adopción de una tipología arquitectónica muy prestigiosa.

Taharqa inauguró un segundo emplazamiento en Nuri, donde construyó su pirámide, a la que siguieron otras setenta tumbas, hasta que la capital se trasladó a Meroe en el 350 a.C. Allí y a diferencia de las de Kurru y Nuri, se harían aún más pequeñas y con un templo delantero para ofrendas.

Durante el Tercer Periodo Intermedio se asentará además el cargo de las denominadas **Divinas Adoratrices de Amón**, que de hecho llegaron a superar en poder a los sacerdotes de Amón. Las tumbas de estas sacerdotisas destacan por su elegancia, caso de la de Amenirdis I en Medinet Habu, de modestas dimensiones e incluida en el recinto ramésida y que incorpora la primera bóveda enteramente construida en piedra.

2. El renacimiento clasicista saíta y las actuaciones de la Dinastía

XXX

La arquitectura consolida su resurgimiento, basado ahora en la vuelta al clasicismo del Imperio Antiguo y Medio. La capital, **Sais**, debió estar magníficamente embellecida, como cuenta Herodoto, pero apenas nos han llegado vestigios de la misma.

Tras el intervalo persa, Nectanebo I inaugura la Dinastía XXX, que impulsó una importante política constructiva y restauradora. Se levantó el primer *santuario de Isis en Filé*, en Karnak se comenzó a levantar el primer pilono (que quedaría inconcluso) y se rodeó el conjunto de una imponente muralla. Además de acondicionar el *dromos* de Luxor, cabe destacar que construyó el primer *mammisi* o Capilla del Divino Nacimiento, en Dendera, tipología que gozará de mucho éxito en tiempos ptolemaicos y romanos.

Por su parte el último faraón de esta dinastía, Nectanebo II, construyó y restauró varios templos, destacando el que levantó en el oasis de Siwa (a cuyo oráculo acudiría Alejandro Magno), iniciando el uso del muro intercolumnar, que se impondrá a partir de ahora.

3. La magnificencia de los últimos templos egipcios bajo el dominio griego

Durante el periodo ptolemaico (304-30 a.C.) **la arquitectura egipcia mantendrá la esencia de sus formas y tipos**, a pesar de la familiaridad impuesta por el estilo helénico. De hecho los gobernantes ptolemaicos emprendieron la reconstrucción de los antiguos templos como estrategia para acercarse al pueblo conquistado y a sus poderosos sacerdotes.

Su programa cultural por tanto era dual: por un lado helenizaron el territorio, pero también respetaron la tradición secular, impulsando el arte faraónico. Tanto fue así que algunos sucesores de Alejandro acabaron optando por la momificación como forma de enterramiento

La actividad constructora se centrará en el Alto Egipto y en los **templos**, que continúan organizándose mediante estancias sucesivas y simétricas en torno a un eje central. No obstante se observa el progresivo abandono del colosalismo en pro de la proporción y la pureza de formas, tendencia advertida desde comienzos del Tercer Periodo Intermedio. Además se incorpora el *mammisi*, un pequeño santuario o Casa del Nacimiento destinada a la celebración de ceremonias relativas al alumbramiento de dioses. En cuanto a los elementos arquitectónicos predominan las columnas campaniformes y nace el capital compuesto (combinación del campaniforme con el palmiforme o el hathórico).

El **templo de Horus en Edfú** es uno de los cuatro lugares donde se desarrollan los acontecimientos de la *Leyenda de Isis, Osiris y Horus* (Horus vence a Seth). Junto con Abu Simbel es el mejor conservado y el mayor después de Karnak. Las obras comenzaron en el 237 a.C y no acabaron hasta el 57 a.C, con la intervención por tanto de varios faraones.

Se concibió como un microcosmos del mundo egipcio y se inscribe en la tipología típica de los templos egipcios, aunque está inusualmente orientado al sur (quizá por la naturaleza del terreno). El santuario o *naos* fue construido por Nectanebo I, donde se ubicaba la imagen de Horus, espacio que comunicaba con otras estancias, como la que acogía durante catorce días a la imagen de Hathor, esposa de Horus en la llamada *Fiesta de la Buena Reunión* (que aparece representada en los relieves del pilono). El *mammisi* se alza dentro de los muros que rodean al templo, muros que albergaban el nilómetro y varios relieves alusivos a la batalla entre Seth y Horus.

El **Templo de Isis** se sitúa en Filé (otro de los cuatro lugares principales de la Leyenda) sobre el núcleo de los templos de Nectanebo I y de Taharqa. El templo no sigue un eje central continuo, por lo que sus pilonos y sus columnas no son paralelos, debido parece a que se respetó parte de los conjuntos ya existentes.

El acceso se hace a través de un imponente *dromos*, con columnas dobles y capiteles variados ya de época de Augusto y Tiberio, que culmina en el primer pilono (levantado por Nectanebo) y que en su día estaba flanqueado por dos obeliscos. Un segundo pilono da acceso a la parte privada del templo, que se inicia con una sala hipóstila de diez columnas policromada ricamente decorada con temas astrológicos.

El culto a Isis continuará en Filé hasta que Justiniano lo prohíba, pero el último edificio relevante allí construido fue el *Templo de Trajano*, de planta cuadrada y capiteles florales y que constituía la entrada al templo desde el río.

El **Templo de Hathor en Dendera**, forma también parte de los lugares de la Leyenda y es el más imponente y mejor conservado de los dedicados a esta diosa. Se comenzó en la primera mitad del siglo I a.C. y se acabó en tiempos de Nerón. Junto al de Horus en Edfú se considera como el paradigma de templo ptolemaico.

Cuenta con dos lagos sagrados, dos salas hipóstilas, salas de ofrendas y santuario, además de dos *mammisi*, pero carece de patio y su muralla no se llegó a terminar. La fachada, adintelada y rematada en gola, se sustenta por seis columnas que simbolizan sistros con capiteles hatóricos y están unidas a media altura por un intercolumnio.

En el vestíbulo del santuario iniciaba la estatua de Hathor la procesión en la fiesta de Año Nuevo, desde la que ascendía a la terraza para unirse al disco solar y recargarse de energía. La tumba de Osiris se ubica en el extremo norte de la terraza y en ella se custodiaba un trozo de su cuerpo despedazado.

Kom Ombo fue un templo consagrado al dios cocodrilo de la fertilidad Sobek, aunque por su paulatina asimilación a Seth se dedicó también el culto a un segundo dios, su hermano Haroetris (Horus el viejo). Está situado en una posición militar estratégica y junto a un importante centro agrícola y se construyó en el siglo II a.C, aunque Augusto le añadió el pilono de entrada hacia el 30 a.C.

De esta forma el pilono de acceso presenta una doble entrada, aunque muchas partes del complejo son comunes y están yuxtapuestas. Tras el patio de nuevo dos puertas dan acceso a la sala hipóstila o *pronaos*. Delante del conjunto se encuentra el *mammisi*, aunque muy deteriorado y el camarín de Hathor, donde se han conservado numerosos momias de cocodrilos.

Destaca por último el **Templo de Khnum** en Esna, aunque sólo se conserva una monumental sala hipóstila con veinticuatro columnas ricamente policromadas y representaciones zodiacales en el techo.



Los majestuosos templos ptolemaicos constituyen **las últimas manifestaciones de la arquitectura egipcia**. Los romanos continuarán esta labor conciliadora, pero las formas egipcias se irán poniendo progresivamente al servicio de unos fines ajenos a su espíritu, vaciándose de contenido y cayendo en estereotipos banales, hasta desaparecer.

TEMA 8. LAS ARTES FIGURATIVAS

1. El Tercer Periodo Intermedio

- 1.1 Las imágenes de las Dinastías Tanita y Libia
- 1.2 La escultura regia y privada de la Dinastía Kushita

2. La Época Tardía

- 2.1 El clasicismo escultórico de la Dinastía Saíta
- 2.2 Las artes figurativas desde la XXVII a la XXXI Dinastía

3. El Periodo Ptolemaico

- 3.1 La dualidad estilística de los nuevos modelos greco-egipcios
- 3.2 El ocaso de las artes figurativas egipcias

1. El Tercer Periodo Intermedio

1.1 Las imágenes de las Dinastías Tanita y Libia

Las artes figurativas de esta etapa se ven afectadas durante la **XXI Dinastía** por la desaparición de las grandes tumbas reales y los templos mortuorios, acompañadas de las destrucciones de las guerras, lo que ha hecho que muy pocas obras nos hayan llegado hasta hoy. La escultura privada muestra algún caso de colosalismo, mientras que las imágenes sedentes dobles desaparecen casi por completo a favor de las imágenes aisladas, en cuyos rostros vuelve a aparecer la introspección.

Durante la **XXII Dinastía**, la estatuaria tiende a la elegancia de las imágenes, alargándolas y dándolas un esmerado acabado; aunque lo más característico son las obras en metal, sobre todo bronce, caso de la *Estatua de la reina Karomama*, con incrustaciones de otros metales preciosos.

Las imágenes exentas de los faraones libios son escasas e incompletas, siendo la única reseñable la *Escultura de Osorkón II arrodillado ofrendando una estela*, y esculpida siguiendo la estética del Imperio Nuevo. Las estatuas de particulares son más numerosas y se caracterizan

por su excelente factura y su simplicidad compositiva. Las sedentes son escasas, siendo la mayoría estatuas-bloque como la *Estatua del visir Hor*, que muestra una inusual postura con la pierna izquierda doblada hacia arriba.

La escultura en relieve representa temas presentes en la del Imperio Nuevo, aunque al hacerlo sobre todo en tumbas de particulares se ejecutan con menores dimensiones y mayor cuidado, como en la *Tumba de Amenhotep*. La pintura queda relegada ahora a la decoración de manuscritos, estelas y sarcófagos, como sucede en el *Sarcófago momiforme de Djedhorefankh*, un importante y colorido ejemplar de la XXII Dinastía.

1.2 La escultura regia y privada de la Dinastía Kushita

La **escultura regia** de carácter exento de la **XXV Dinastía** cuenta con importantes tallas en las que se perciben dos estilos: el austero y tradicional tebano y el más realista kushita. Al primer estilo corresponde la *Estatua del faraón Shabaka*, con detalles singulares como el doble *uraeus*; al segundo corresponde la *Cabeza del faraón Taharqa*, procedente de Karnak y con rasgos negroides, una segunda suya se encontró en Gebel Barkal también siguiendo un modelo similar.

La ausencia de representaciones de reinas se compensa con la de las princesas que asumen el cargo sacerdotal de consortes de Amón, caso de la *Estatua de la divina adoradora Amerindis I*, en estilo idealizante y con los atributos típicos de su cargo. Otra escultura semejante es *Esfinge de Shepenupet II*.

La **estatuaria privada** procede casi toda de Karnak y muestra preferencia por la postura de pie o arrodillada más que por la forma de estatua-bloque, como en la *Escultura de Hor, hijo de Ankhkhosu*, una bella imagen que por su elaborado e idealizado rostro y el soberbio acabado del cuerpo hacen de ella una obra maestra del arte egipcio.

Se observa además un gusto por retomar aspectos del pasado, introduciendo elementos nuevos, como uno de los caracteres de las representaciones de la dinastía XXV; aunque ya aparece la influencia de otras culturas mediterráneas, lo que preludia las imágenes de la siguiente dinastía.

Por ello el cuidado tratamiento facial se percibe en las estatuas de dos altos funcionarios tebanos con las que se entra en la **XXVI Dinastía**. Uno de los mejores ejemplos es la *Estatua de Montuemhat*, en la que aparece de pie en actitud de caminar, retornando al modelo del Imperio Medio.

La escultura en relieve es escasa por su mal estado de conservación. Uno de los relieves más representativos procede de la rica *Tumba de Montuemhat*, donde aparece una mujer sentada acunando a un niño bajo un algarrobo, motivos imitados de la Tumba de Menna, de la XVIII Dinastía.

Tras la conquista asiria, la musculatura de los relieves ciertamente evocará a las imágenes asirias, como sucede en los *Relieves del Altar de Atlanersa*.

2. La Época Tardía

2.1 El clasicismo escultórico de la Dinastía Saíta

Aunque en estos momentos la inspiración se sigue buscando en los modelos del Imperio Nuevo, el recurso a los del Imperio Antiguo es tan notable que se denomina **arte neomenfita** al conjunto de imágenes que imitan con precisión sus cánones escultóricos, en un intento por sustraerse a la influencia extranjera.

Las artes figurativas mantienen el grado de calidad. En las representaciones humanas destaca la elegancia y la suavidad de las formas, la perfección del acabado de la superficie de los materiales y un abandono de la tendencia realista kushita para luego recuperarla al final de la dinastía.

Entre las **imágenes de divinidades** destaca la *Estatua de la Diosa Thoeris*, en esquisto verde y procedente del templo de Karnak. Las escasas **estatuas exentas de los faraones saítas** abandonan el estilo realista anterior. Destaca *Cabeza de una estatua del faraón Amasis*, que participa del canon tradicional pero tiene además detalles como el doble *uraeus*, la práctica desaparición de la línea cosmética en los extremos de los ojos y la ausencia de barba postiza... que evidencia elementos extraños a la tradición.

La **estatuaria privada** refleja la importancia que tienen ahora estos funcionarios, que eligen posturas y expresiones de serenidad propias del Imperio Antiguo. Merecen destacarse *Estatua sedente de Petamenofis sentado* y la *Estatua del escriba Nespekashuti*; es preciso hacer referencia a los dos retratos de ancianos conocidos como *Cabeza verde*, que aunque de cronología imprecisa muestran un magistral tratamiento plástico (hasta se ven la estructura ósea de la cabeza).

El arte saíta se caracteriza además de por estas obras en piedra, por las **esculturas en bronce de animales sagrados**: gatos, halcones, monos, ibis y perros...

La **escultura en relieve** participa de las mismas elegantes formas y acabados superficiales que la exenta. En todas ellas se mantiene el afán por mostrar la individualidad que caracteriza a las imágenes exentas, como en la *Losa de Psamético I*.

2.2 Las artes figurativas desde la XXVII a la XXXI Dinastía

La conquista persa provocó una nueva reacción de repliegue de Egipto hacia su milenario pasado. El elaborado estilo saíta perduró en toda la Época Tardía, y en la XXX Dinastía de hecho se evolucionó de forma propia. Las estatuas de ésta última dinastía **se distinguen de las saítas** por sus redondeados cuerpos o por la inclusión de algún elemento persa, así como en el tratamiento de los rostros. El pulido extremo es también característico.

Las **obras exentas de carácter regio** completas son escasas, destaca la *Estatua del faraón Nectanebo II protegido por el halcón de Horus*. En la **estatuaria privada** predominan las imágenes arrodilladas o en pie, en comunión con la divinidad al portar una imagen suya consigo (tradición que remonta a la XIX Dinastía) o al menos su símbolo. Es importante la *Escultura de un Sacerdote de Amón*, extremadamente pulida, o la *Estatua naóforo de Psammetiksaneith*, sosteniendo un tabernáculo de Osiris.

La **escultura en relieve** participa de caracteres similares a los de la exenta, que se manifiestan en distintas obras como el *Relieve de Nectanebo I*, el *Relieve del faraón Nectanebo II abrazado por Isis* y el *Bajorrelieve de la tumba de Thanufer*. El *Bajorrelieve de Horthotep*, de la XXX Dinastía, sigue el modelo tradicional de procesión de



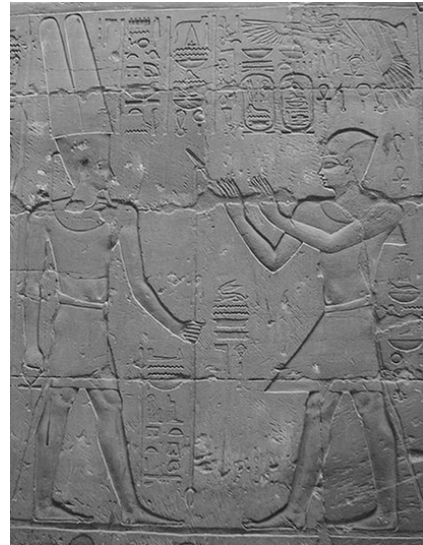
portadores de ofrendas, pero la inserción de niños y animales entre los espacios de los adultos, o las facciones de los rostros delatan la evolución de la sociedad egipcia provocada por el contacto con pueblos extranjeros.

3. El Periodo Ptolemaico

3.1 La dualidad estilística de los nuevos modelos greco-egipcios

Durante los reinados de los primeros soberanos ptolemaicos los artistas autóctonos siguieron ejecutando esculturas exentas y relieves que perpetuaban fielmente el estilo de la XXX Dinastía, hasta el punto de ser difícil diferenciar las obras pertenecientes a cada periodo. Un buen ejemplo de ello es la Estatua de reina Ptolemaica.

La dicotomía helenismo-Egipto va a perdurar durante todo el periodo, aunque con **intentos por aunar ambos cánones en la estatuaria regia**, como en los relieves de Karnak que muestran a Alejandro Magno tradicionalmente vestido como faraón y haciendo ofrendas a Amón. Pero en general la elección de un canon u otro debían depender de la ubicación y utilización final de la obra.



En la **estatuaria privada exenta** se siguen ejecutando por tanto estatuas parecidas a las de la XXX Dinastía, como la Estatua de Ahmes, hijo de Nesbanebdjed, donde aparece este sacerdote con la tradicional pose masculina.

También aquí se pone de manifiesto la combinación del estilo griego y egipcio, con imágenes muy tradicionales a las que delatan unos sueltos y marcados rizos a la moda griega, como en la Estatua de Hor, hijo de Tutu.

La **escultura en relieve** tiene algún buen ejemplo en los comienzos de la dinastía macedónica (Tumba de Petosiris), pero los ejemplos más destacados son los de su etapa final, en las paredes de Edfú, Kom Ombo, Dendera y Filé (estos últimos acabados en época romana y los últimos significativos de este género). De gran interés es la escena de la Coronación de Ptolomeo IX en Edfú; o los dedicados a Isis en Filé.

Además de estos temas todavía es posible ver las últimas muestras de la temática de la *cacería regia* o las ofrendas faraónicas de sacrificios a las divinidades, como en la Estela de Ptolomeo V.

3.2 El ocaso de las artes figurativas egipcias

El estilo faraónico se mantuvo aún fusionado con el específico del mundo helénico y romano durante varios siglos, aunque **perviviendo finalmente sin el significado ni la finalidad original**, lo que le llevará a un proceso irreversible de extinción.

No obstante parte de su legado religioso y por tanto de sus imágenes artísticas pervivieron, como sucedió con el culto a Isis, que muy bien pudieron inspirar las iconografías marianas cristianas.

TEMA 9. EL ARTE SUMERIO

1. Sumer: las primeras ciudades y su arquitectura
 - 1.1 Arquitectura religiosa: los templos elevados y los templos bajos del periodo dinástico
 - 1.2 Los primeros palacios
2. Las imágenes de los dioses y de los hombres
 - 2.1 El relieve votivo y ceremonial. El relieve histórico-narrativo
 - 2.2 La escultura exenta
 - 2.3 La glíptica: los cilindro-sellos
 - 2.4 Los ajuares funerarios: el Cementerio Real de Ur

1. Sumer: las primeras ciudades y su arquitectura

Los primeros vestigios de la civilización sumeria tienen su origen en el *horizonte cultural de Samarra* (VI milenio) y en el *Periodo de El Obeid* (V milenio). Finalmente en el **periodo de Uruk**, ya en el IV milenio (3500-2800 a.C.), el pueblo sumerio hace su irrupción en la Historia con dos relevantes aportaciones: el nacimiento de la civilización urbana y la invención de la escritura.

Este proceso estuvo condicionado por las características de un espacio en el que el agua era el principal recurso, lo que favoreció la aparición de estructuras precisas de organización económica y sociopolítica, vinculadas por intereses comunes y por un sistema de creencias que actuaría como referente y elemento de cohesión para su conservación y evolución.

Uruk sería en esta fase la ciudad centro de la vida sumeria, pero otras como Ur, Lagash, Nina, Umma, Nippur, Kish o Girsu se convirtieron en protagonistas en una fase posterior, la **época de las Primeras Dinastías** (Dinástico Arcaico 2800-2379 a.C). Se crearon así una serie de ciudades-estado que articulaban la Baja Mesopotamia y que eran regidas por los *reyes-sacerdotes*. Las creencias y la situación del momento determinarían el desarrollo de un arte puesto al servicio del poder.

1.1 Arquitectura religiosa: los templos elevados y los templos bajos del periodo dinástico

Los templos elevados

La historia de la arquitectura mesopotámica tuvo su origen en Sumer. Fue allí donde el templo, convertido en centro del poder civil y religioso, se configuró en un intenso proceso de experimentación arquitectónica que debió adaptarse a las condiciones naturales de escasez de madera y piedra. En su defecto el abundante barro aluvial permitió el uso de **adobe y ladrillos**, condicionando tanto la imagen como la forma de la arquitectura: surgieron así edificios de aspecto macizo, sin vanos, rodeados de fuertes muros dispuestos en talud.

En el proceso de construcción de los primeros templos sumerios fue donde comenzó a definirse el que sería el modelo por excelencia de la arquitectura religiosa de Mesopotamia: el zigurat o torre escalonada. El modelo plenamente configurado aparecería a finales del III milenio a.C. durante la etapa Neosumeria.

Pero el origen de estos templos estuvo en **Eridú**, donde se descubrió una edificación en cuyas fases VIII y VII aparecían algunos de los rasgos que iban a caracterizar la estructura básica del templo sumerio: un espacio rectangular con diferenciación de espacios (VIII), elevación de su estructura externa con ayuda de contrafuertes (VII)...

Estos elementos adquirieron su forma definitiva durante la fase de Uruk, donde se han hallado hasta tres conjuntos religiosos (¿?), en uno de los cuales se encontraba el Templo de caliza o Casa del Cielo, dedicado a Innana (diosa de la fertilidad cabeza del panteón sumerio) y construido en caliza (lo que hace suponer su importancia) con una estructura en T que terminaba en una cabecera con tres capillas, más otras dos naves laterales muy compartimentadas.

Las novedades en el proceso de configuración arquitectónica prosiguieron con el enriquecimiento de los muros con mosaicos de pequeños conos de arcilla coloreada, formando bandas geométricas.

Esta técnica por ejemplo en el *Templo A de Eridú*, pero ya totalmente definida en el **Templo Blanco de Uruk**. Es una construcción en forma de montaña artificial orientada a los puntos cardinales, de planta rectangular tripartita y a la que se accedía a través de una escalinata que desembocaba en una gran explanada.

El Templo Blanco es por tanto el paso previo a la configuración del zigurat mesopotámico. Y es que la montaña era para los sumerios, según su concepción trascendente, el lugar más adecuado para ubicar el templo, así como un símbolo explícito del poder de la monarquía.



Los templos bajos del Periodo Dinástico

Los rasgos que acabamos de ver cristalizaron en la etapa de las Primeras Dinastías, donde se consolida el modelo de monarquía teocrática y prolifera el fenómeno urbano, dando lugar a la inestabilidad política y la lucha por la hegemonía. Esta situación propició la fortificación de los centros urbanos, así como el surgimiento de un nuevo modelo de arquitectura religiosa

denominado *templo bajo* o *templo a ras de suelo*, que se ubicaba en el centro de la ciudad y se rodeaba de un muro de protección.

El **Templo Oval de Kafadye** es el máximo exponente de este nuevo modelo, con una doble muralla en la que se albergaban estancias destinadas a funciones religiosas, pero también de otras para usos comerciales y administrativos. El templo propiamente hablando se encontraba en el segundo recinto, acompañado de pilas y pozos rituales, y situado sobre una pequeña plataforma de unos tres metros y medio. A estas novedades se añadió la ubicación de la estatua del dios dentro de la *cella* o *sancta-sanctorum* en ángulo recto respecto a la puerta de entrada.

Este modelo se perpetuaría, sufriendo sólo cambios en la sustitución del recinto ovalado por uno cuadrangular o rectangular, así como por la inclusión de una doble o triple *cella*; también aparecería el empleo del ladrillo plano-convexo, formando dibujos en *espina de pez*.

1.2 Los primeros palacios

Junto al templo, el palacio constituye el más importante ejemplo de arquitectura monumental del Oriente Próximo, pese a que ni sus orígenes ni sus primeras configuraciones formales nos sean muy conocidas. Debió tener su razón de ser en el momento en el que aparecieron las diferentes dinastías en cada ciudad, dando lugar a una nueva organización estatal en la que el palacio comenzó a entrar en competencia con el templo y se convirtió en el principal eje del poder.



El primer palacio plenamente reconocido es el denominado **Palacio A de Kish**, formado por dos conjuntos yuxtapuestos, uno para uso cortesano y de representación y otro para funciones administrativas. El conjunto estaba rodeado por un recinto amurallado y en su interior albergaba numerosas estancias sin orden aparente.

2. Las imágenes de los dioses y de los hombres

2.1 El relieve votivo y ceremonial. El relieve histórico-narrativo

También las artes figurativas desempeñaron una destacada función en el sistema político y religioso del pueblo sumerio, alcanzando un excelente reflejo a través de la estatuaria exenta, el relieve, las placas conmemorativas, las estelas y los trabajos de metalurgia.

A través de la escultura los sumerios reflejaron las ideas vertebradoras de una sociedad que tenía en la religión su principal núcleo de cohesión, creando a partir de ella una iconografía que reflejaba las particularidades de su organización social y política y la expresión de su fuerte vínculo con la Naturaleza y las divinidades. La estética de estas obras estuvo condicionada por tanto a la transmisión de estos principios.

El **Vaso de Uruk** es en este sentido el máximo representante del relieve de carácter ceremonial de esta primera fase. Es un gran vaso de alabastro destinado a funciones de culto

en cuyo contorno se inaugura la costumbre de realizar bajorrelieves mediante la configuración de escenas dispuestas en bandas.

La idea de la fecundidad vinculada a la naturaleza jugaba el papel esencial: por ello la banda inferior incluía plantas y animales; la intermedia el tipo humano sumerio, rechoncho y musculoso y finalmente una banda superior con la escena ritual. Se hacen así visibles las más destacadas características de la plástica sumeria:

- La superposición de frisos en bandas
- El carácter naturalista, dinámico y vivaz de las escenas
- El uso de figuras bien modeladas y dotadas de expresividad

Pero en el final del Periodo de Uruk este tipo de representación experimentaría un cambio, pues hizo su aparición una temática de carácter fantástico y los relieves sufrieron un nuevo tratamiento técnico y estético, pues ahora eran más abultados y las figuras se destacaban por incisión y no por su volumen.

A estos bajorrelieves en vasos ceremoniales se sumó en el Periodo de las Primeras Dinastías el realizado en otro tipo de objetos: **placas votivas**, estelas y mazas ceremoniales. Las primeras por ejemplo se configuraron como piezas cuadrangulares de piedra con un agujero en el centro, con diversas escenas, siendo las más comunes las de *simposium*. La Placa de Urnanshe es un excelente ejemplo, donde aparecen en dos escenas superpuestas el rey y su familia construyendo el templo en la superior y en la inferior una escena de *simposium*. El papel que jugaba la realeza sumeria queda claro, mostrándolo un tipo humano pacífico, lo que se convertiría en modelo en buena parte de las obras sumerias.

El correlato a estas placas está también en las **estelas decoradas**, modalidad de relieve que tendría gran éxito en toda la tradición artística del occidente antiguo. Es representativa la Estela de los Buitres, que representa por una cara la victoria del rey Eannatum de Lagash sobre la ciudad de Umma y por la otra las ceremonias celebradas tras el combate, con presencia del dios Ningirsu, reflejando el proceso de antropomorfización de los dioses, así como el respeto desde el punto de vista estilístico de algunos convencionalismos propios de la representación, como la ley de la frontalidad o la de la jerarquía.



2.2 La escultura exenta

La escasez de piedra condicionó la ejecución de obras exentas en el arte sumerio, de modo que fueron pocas y generalmente de escaso tamaño. Constituye una excepción la **Dama de Warka**, una cabeza femenina casi a tamaño natural que debía representar a Innana, que anticipa una tendencia naturalista cultivada también en esta época a través de la talla de pequeñas **figurillas de orantes** en actitud piadosa.

El conjunto más representativo de estas últimas se encontró en el *Santuario de Tell-Asmar*, formando parte de un ajuar funerario y donde se encontraron diez estatuillas, dos representando a divinidades de mayor tamaño y el resto orantes. Artísticamente, todas ellas presentaban un volumen caracterizado por su esquematismo, con rasgos reducidos a volúmenes geométricos: la falda es cónica por ejemplo.

Además, estas figuras se configuraron como **un verdadero modelo de representación del hombre sumerio**: cabeza rapada o con pelo y barba, vestidos con una falda de lana, las manos recogidas en el pecho y los ojos de concha o lapislázuli, caracterizados todos ellos por una actitud piadosa y pacífica que pervivirá como uno de los principales rasgos de la escultura sumeria.

Este estilo evolucionó en la última fase del período Dinástico, desarrollándose una tendencia realista que pretendía reflejarlas particularidades físicas del modelo, caso de la **Figura de Orante de la Escuela de Diyala**.

2.3 La glíptica: los cilindro-sellos

El arte de la glíptica tuvo en el arte sumerio un capítulo importante a través de los denominados cilindro-sellos que, de hecho, aparecieron desde las primeras etapas. Eran piezas de piedra caliza, mármol y otros materiales preciosos, de forma cilíndrica.

En un principio su finalidad era práctica, pero llegaron a convertirse en amuletos, lo que ocasionó que surgieran muchos motivos y sus iconografías evolucionaran con el tiempo: si al principio eran motivos geométricos o escenas de caza, al final del periodo de Uruk aparecería una temática muy simbólica de difícil interpretación (por ejemplo aparece por entonces Gilgamesh, representado dominando un león con su brazo izquierdo, mientras en el derecho sostiene un arma; figura que tendría mucho éxito en la iconografía asiria).

2.4 Los ajuares funerarios: el Cementerio Real de Ur

A pesar de que **no existían materias primas** para los trabajos de orfebrería, los distintos pueblos mesopotámicos destinaron grandes recursos a la importación de cobre, bronce, oro o plata, que los sumerios trabajaron a través de la técnica del martilleado (para pequeños objetos) o el modelado y la técnica de la cera perdida.

El descubrimiento en 1922 por parte de Woolley del **Cementerio Real de Ur** puso de manifiesto su maestría con este tipo de materiales. El hallazgo devolvió a la luz una necrópolis con las 16 tumbas de los reyes de la Primera Dinastía de Ur, con ricas piezas en metal de gran perfección técnica, entre las que destacan el Carnero encaramado al Árbol de la Vida y el Arpa Real con cabeza de toro, que formaban un conjunto perteneciente al séquito de la Reina Puabi; también el



Casco de Meskakamdug, hecho sobre lámina de oro y que reproducía un tocado ceremonial principesco.

La técnica de la taracea, que consiste en la incrustación de pequeñas plaquitas de nácar, lapislázuli, alabastro o conchas sobre madera, aparece en el Arpa Real, pero también en el memorable Estandarte de Ur, una pieza de pequeño tamaño decorada por ambas caras por el panel de la guerra y el panel de la paz y que además de su trascendencia artística constituye una magnífico documento histórico que nos informa de las costumbre propias de los sumerios.

TEMA 10. EL ARTE DE ACADIOS Y NEOSUMERIOS

1. Akkad: un arte al servicio del poder
 - 1.1 Los palacios del Reino
 - 1.2 La representación del poder real
2. El Renacimiento sumerio: Lagash y la Tercera Dinastía de Ur
 - 2.1 La política arquitectónica de Ur-Nammu. El zigurat
 - 2.2 El templo-palacio de los "Gobernadores" de Tell-Asmar
 - 2.3 Lagash: las estatuas de Gudea y la escultura neosumeria
 - 2.4 La Tercera Dinastía de Ur y el relieve histórico-narrativo

1. Akkad: un arte al servicio del poder

De la llegada al poder de los acadios sólo se sabe que sucedió a mediados del III milenio a.C y que consiguieron imponerse y controlar el territorio sumerio, comenzando una dinastía de reyes de la que sería cabeza Sargón. Se creó así un estado absolutista que mantuvo su cohesión poco más de un siglo, y cuyos monarcas se rodearon de una aureola divina, llegándose a denominar *Dios de Akkad*.

1.1 Los palacios del Reino

La nueva coyuntura acadia hizo que el arte se pusiese al servicio de la exaltación política y militar del soberano, lo que determinó de entrada la **reducción de la producción artística destinada a lo religioso a favor de la civil**.

En lo que se refiere estrictamente a la arquitectura hemos de señalar que el conocimiento que tenemos hoy en día de ella es reducido, pues incluso sus dos principales ciudades, Akkad y Sippar, no han sido todavía descubiertas. Sí sabemos que la exaltación del poder del soberano

debió inclinar el interés constructivo hacia la arquitectura civil, confiriendo al palacio un protagonismo que antes no había tenido.

El **Palacio de Naram-Sin** (Tell Brak, Siria) se construyó con planta cuadrada y aspecto de fortaleza, pues tenía grandes muros y un único acceso. Su interior contaba con múltiples estancias distribuidas de forma ordenada en torno a un patio principal y otros secundarios. De esta forma se adoptaban ya algunos rasgos de la arquitectura palacial del Próximo Oriente, como la tendencia al encastillamiento, la organización espacial en torno a patios o la gran complejidad estructural y funcional de sus espacios.

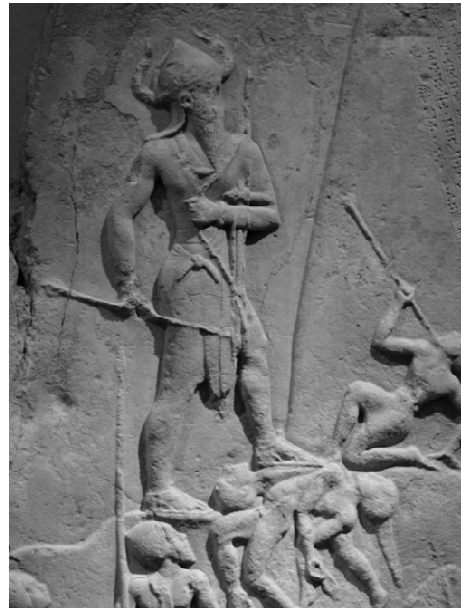
La tipología de este palacio (si realmente fue tal cosa, pues no está del todo claro) se repite en el **Palacio Viejo de Assur**; e incluso en época neosumeria se construiría el **Ekhursag** en Ur, que destaca por estar dividido en dos sectores (parte pública y parte privada).

1.2 La representación del poder real

El arte acadio convirtió a la escultura y el relieve en **instrumentos de exaltación política y militar del soberano**, dando forma a unas imágenes pensadas para transmitir con eficacia su concepción del poder. Conscientes de las posibilidades comunicativas del relieve histórico-narrativo, se dio mucha importancia a esta modalidad escultórica, sobre todo en cuanto a lo que se refiere a las estelas, cuyo arte renovaron desde el punto de vista iconográfico y técnico mediante la introducción de importantes novedades.

La **Estela de Naram-Sin** es el mejor exponente de lo comentado. Fue hecha para conmemorar la victoria de Akkad sobre Elam y es de imponente tamaño (dos metros). La figura real aparece en lo alto de una montaña, representado a la vez mortal y divino (porta la tiara de cuernos) y bajo él ascienden sus soldados, tratados de forma individual.

Por tanto, ahora era el rey y no los dioses el que ocupaba el lugar central, pero rasgos innovativos también lo fueron la estilización de los personajes, la atención a sus rasgos individuales o la representación del espacio que aquí hacía que se eliminaran los registros, pero no el claro sentido narrativo de la escena. Además, la diorita se convertía ahora en el material preferido para representar al soberano, debido al duro trabajo que exigía su talla y pulido, además de por su característico toque metálico.



También fue usada la escultura de soporte metálico para representar la imagen del poder real, caso de la **Cabeza de Gobernante acadio** encontrada en Nínive y que es casi el modelo que se tiene en mente de todo soberano oriental de rasgos semitas y que sirvió de modelo para culturas posteriores como la asiria.

2. El Renacimiento sumerio: Lagash y la Tercera Dinastía de Ur

La inestabilidad política y la irrupción de los pueblos denominados **qutu** (gúteos), que se aliaron a las ciudades sumerias encabezadas por el poder religioso de Nippur, consiguieron acabar con el poder acadio.

Los gúteos instauraron un débil poder al que escapó **Lagash**, que se fue configurando como centro de poder y en torno al año 2150 a.C. y bajo su monarca Gudea dio lugar a un periodo de esplendor político y cultural para la misma. Sin embargo el poder de Lagash y de los gúteos acabó cuando desde **Ur** el rey Ur-Nammu fundó la Tercera Dinastía y unificó de nuevo Mesopotamia bajo un poder que perduró hasta finales del III milenio.

Conocemos por tanto como la **etapa Neosumeria** o de Renacimiento Sumerio a la II Dinastía de Lagash y la III de Ur, pues desde sus particulares aportaciones contribuyeron a crear una nueva realidad cultural, política y artística a partir de la asimilación de la tradición sumerio-acadia

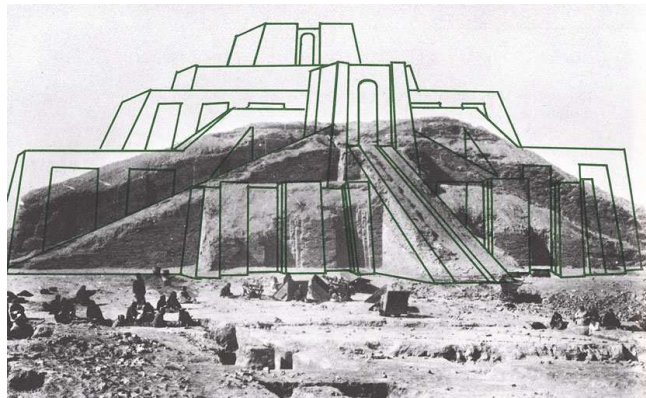
2.1 La política arquitectónica de Ur-Nammu. El zigurat

La política constructiva de Gudea de Lagash y de **Ur-Nammu de Ur** fue realmente intensa. Ambos restauraron los edificios religiosos y civiles ya existentes, pero no obstante la actividad de este último y de sus sucesores fue especialmente interesante, pues conllevó un plan de intervención urbanística y arquitectónica sobre la ciudad de Ur, con el que se pretendió servir a los intereses del Estado y su ideología. Entre los objetivos estuvieron la construcción de obras de ingeniería, así como nuevos edificios, entre los cuales cobró forma definitiva el templo por antonomasia de la arquitectura mesopotámica: el zigurat.

El **zigurat** consistía en una construcción maciza, realizada en adobe y recubierta de ladrillo, de planta cuadrada o rectangular, con paredes en talud y articuladas mediante entrantes y salientes. Se encontraba en los recintos sagrados del corazón de las ciudades, normalmente englobando los basamentos de construcciones anteriores.

Se erigía mediante una sucesión de terrazas superpuestas en número impar y de forma decreciente, configurando una estructura en torre escalonada construida en ladrillo, una central y dos laterales perpendiculares. El total era una estructura singular, sólida y maciza.

Fueron muchos los zigurats que se elevaron en Mesopotamia en época Neosumeria, pero el primero y el que marcó la pauta fue **el realizado en Ur por Ur-Nammu**, dedicado a la diosa lunar Nannar. Se ubicaba en el centro de un patio y tenía planta rectangular orientada a los puntos cardinales. Constaba de tres terrazas, a la primera de la cual se accedía mediante tres escalinatas. En la actualidad se conserva solo la primera terraza y parte de la segunda.



A día de hoy, no se sabe con precisión la **verdadera función** de los zigurats, aunque la idea que parece ser más sólida es la que atribuye a este edificio una explicación simbólica relacionada con la religión mesopotámica: se estaría imitando la montaña sagrada donde se manifestaba la divinidad y donde por tanto se producía el encuentro entre la esfera celestial y la terrestre.

2.2 El templo-palacio de los “Gobernadores” de Tell-Asmar

Junto al modelo del zigurat, por toda la Baja Mesopotamia se erigieron importantes templos que seguían una tipología muy diferente: los denominados **templos bajos o templos a ras de suelo**.

El **templo-palacio de Gimislin o Shu-sin**, en Tell-Asmar (la antigua Eshnunna) es el que ofrece mayor interés. Fue una construcción cívico-religiosa, pues integraba palacio y templo en unidades arquitectónicas diferenciadas pero vinculadas, respondiendo al ideal de divinización real que haría de este conjunto el santuario real y sede del culto oficial.

El templo tomaba elementos de la tradición sumeria pero reelaborados, como la práctica de fortificar los muros con contrafuertes, situando el acceso desde la calle (flanqueado por dos gruesas torres) y no un patio. Lo más significativo sin embargo era la disposición interna, que fue realizada en torno a un eje axial que daba paso desde el acceso a un patio interior (que hacía de *antecella*) y finalizaba en el santuario. De esta forma el templo tiene una disposición unitaria, regular y ordenada, sin precedentes en el contexto de la arquitectura religiosa de la zona.

Más tarde se sumaría al templo un palacio (que puede ser tomado como modelo del palacio neosumerio), que contaba con tres unidades diferenciadas por sus funciones: residencial, religiosa y representativa-administrativa. También aquí un patio articulaba el espacio, que en su parte norte se situaba la zona residencial y política, con la presencia de un salón del trono; la parte del santuario repetía la disposición del templo. El acceso al palacio se hacía a través de dos largos corredores, lo que constituía probablemente un elemento de protección que se repitió con frecuencia en la arquitectura palacial del Próximo Oriente Antiguo.

2.3 Lagash: las estatuas de Gudea y la escultura neosumeria

Las estatuas en diorita negra del rey Gudea constituyen la muestra más representativa de la escultura neosumeria. Eran esculturas de bulto redondo, de excelente calidad, que representaban al gobernador de Lagash y su carácter era votivo, ofrendadas a los dioses por los habitantes de la ciudad para que éstos asegurasen la prosperidad de la dinastía y el reino.

Se dio lugar así a un modelo de representación escultórica del soberano desde la asimilación de la tradición sumerio-acadia, una imagen de poder que representaba a un piadoso gobernante en posición de orante.

Se han encontrado hasta treinta representaciones del rey Gudea, con diferentes edades y bien sentado o en pie, con las manos en el pecho o incluso los planos de un templo entre ellas. Se daba así la imagen de un personaje sereno y fuerte, capaz de mantener el orden.

2.4 La Tercera Dinastía de Ur y el relieve histórico-narrativo

Los escultores neosumerios cultivaron también el relieve histórico narrativo, asumiendo la tradición sumeria. Se realizaban sobre una placa rectangular de piedra redondeada por arriba, donde se incluían escenas organizadas en registros, con el soberano frente a la deidad en la parte superior y escenas rituales abajo.

Así ocurre en la **Estela de Ur-Nammu de Ur**, que conmemora la fundación del templo y tenía hasta tres metros de alto por uno y medio de ancho, decorada en sus dos caras, destacando la anterior que incluía una escena de Ur-Nammu ante los símbolos del dios del Sol y de la Luna, junto a una ceremonia de libación y portando los instrumentos de construcción del templo.



TEMA 11: EL ARTE ASIRIO

1. Asiria en la historia artística de Próximo Oriente
2. Las ciudades-palacio del I Milenio a.C.
 - 2.1 Kalakh y el palacio del Noroeste
 - 2.2 Dur-Sarrukín (Khorsabad), la ciudad de Sargón
 - 2.3 Nínive, la última capital asiria
3. El relieve y la expresión del poder
 - 3.1 Nuevos temas y nuevos modos de representar
 - 3.2 La escultura arquitectónica de los grandes palacios

Introducción histórica

La denominación que la Historia da al II milenio a.C de *Época de los reinos combatientes* da una idea de la inestabilidad por la que atravesó la zona en estos momentos. Las nuevas etnias y pueblos desarrollaron una producción artística inspirada en el común substrato sumerio-acadio, pero sus aportaciones fueron de lo más variado, dando lugar a un **complejo y rico panorama artístico, favorecido por el continuo intercambio de préstamos e influencias mutuas** (incluyendo los intercambios con el área periférica de Anatolia, Irán y el Mediterráneo Oriental), panorama que contrasta vivamente con la unidad que mantuvo el arte egipcio a lo largo de su historia.

1. Asiria en la historia artística de Próximo Oriente

El Imperio Asirio tuvo su origen en Subartu, un amplio territorio ubicado al norte del Mesopotamia, aunque al final tomó el nombre de su capital más importante, Assur.

Fue a comienzos del II milenio a.C., tras la caída de la Tercera Dinastía de Ur, cuando Shamshi-Adad I amplió sus dominios y fundó el **Imperio Antiguo Asirio**, que muy pronto sucumbió al poder babilónico y hurrita de Mitanni.

Sería Assur-Uballit I quien desde el 1365 a.C. amplió de nuevo el espacio asirio, iniciando el **Imperio Medio Asirio**, con el que el arte vivió su primer momento de relevancia, desarrollando unas señas de identidad propias, aunque siempre sometido a los vaivenes de una turbulenta historia de conflictos.

Los asirios asumieron en su **producción artística** la tradición de los pueblos que habían ocupado a lo largo de la historia su espacio (hititas, hurritas, arameos, fenicios...), así como la fuerte tradición cultural de Babilonia. Su referente principal estuvo, sin duda, en el pasado cultural, ideológico y artístico del Imperio Acadio; pero también asumieron la tradición sumeria y babilónica. A partir de todo esto, los asirios consiguieron dar forma a una creación artística original.

Su arte fue el reflejo del pueblo asirio y del absoluto control que el monarca ejercía sobre sus territorios. En consecuencia el arte se puso al servicio de este poder y transmitió una imagen del soberano en el que éste mostraba su dominio absoluto.

El esplendor final de Asiria tuvo lugar con el **Imperio Nuevo Asirio**, cuando los reyes construyeron imponentes palacios decorados con relieves, imagen perfecta del poder absoluto de sus soberanos. Sin embargo en el 612 a.C la guerra civil y el ataque de caldeos, medos y escitas provocaron la caída de Nínive, la última capital asiria, y el fin definitivo de su poder.

2. Las ciudades-palacio del I Milenio a.C.

La ciudad de **Assur** fue el centro de representación del poder real asirio, convirtiéndose durante el II milenio a.C en el principal punto de producción artística. Sin embargo, en el siguiente milenio el protagonismo correspondió a otras tres ciudades.

2.1 Kalakh y el palacio del Noroeste

Kalakh fue la capital del Imperio Medio Asirio con Assurbanipal II, quien emprendió un plan de remodelación urbanística que incluyó una acrópolis, un zigurat, una muralla y una residencia palaciega, denominada **Palacio del Noroeste** (879 a.C.), deudora de la tipología sumerio-acadia y paleobabilónica: dos grandes patios conectados entre sí y rodeados de estancias. Era de grandes dimensiones (200 x 120 metros) y en él se incorporaba como novedad la acentuación de la división entre la zona pública de ingreso y la zona residencial. La estancia del trono, como en Mari, separaba ambos patios.

Novedosa fue también la decoración escultórica con grandes ortostatos (tradición procedente de Siria y Anatolia), donde se tallaron escenas de guerra y caza donde el rey era el protagonista y los dioses ya no aparecían.

Además, el palacio se caracterizó por incluir en su entrada principal y en los accesos a sus principales estancias, gigantescas figuras de animales fantásticos, concretamente los lamassus (toros androcéfalos y leones alados), de finalidad simbólica y cuyo precedente ha de ser buscado en la arquitectura sirio-hitita del II milenio. Pero los asirios impusieron su sello en esta tipología, haciendo lamassus con cabeza humana, cuerpo de toro y alas de águila y que se denominaron *animales de cinco patas*, pues estaban hechos tanto para ser observados de frente que de lateral. Estos lamassus dieron lugar a los toros alados de los palacios persas e introdujeron el gusto por la creación de figuras monumentales.

Otros reyes contribuyeron a crear nuevas construcciones en el entorno del Palacio del Noroeste, como el **Palacio de Tiglath-Pileser III**, que incorporó por primera vez en un palacio

asirio un pórtico con columnas y un piso superior; recurso proveniente de la arquitectura sirio-hitita y denominado *bithilani*.

Junto a este palacio, otra edificación reseñable es el **Palacio-arsenal de Salmanasar III**, que también incorpora novedades como el hecho de que se edificase sobre una terraza y se rodeara de murallas, organizado en torno a seis patios que definían dos áreas: la del arsenal y la del palacio.

2.2 Dur-Sharrukin (Khorsabad), la ciudad de Sargón

La idea del palacio como expresión arquitectónica del poder absoluto del soberano alcanzó su mejor expresión en *Dur-Sarrukin*, capital en el momento de la mayor expansión del imperio, en época de Sargón II.

La ciudad fue creada exnovo en sólo diez años, y tenía un fuerte carácter propagandístico y defensivo (tradición para entonces ya muy larga entre los asirios). En uno de los puntos de la potente muralla se abrió un baluarte que formaba una **ciudadela**, el centro del poder político-religioso que albergaba el palacio real, otros palacios menores, los templos y el zigurat.



El **Palacio real** tenía su propia muralla y se alzaba sobre dos terrazas de 18 metros de altura, antes las cuales existía una gran plaza, que venía a ser el corazón de la ciudad. La sensación de poder se realzaba con la inclusión en las puertas del palacio y de la sala del trono de grandes *lamassus* (cuatro metros de altura).

Dentro de la ciudadela, pero al margen de los templos y el zigurat incluidos en la terraza del Palacio real, existía un área religiosa en la que sobresalía el **Templo de Nabu**, una construcción que incorporaba los *bithilani* típicos de la arquitectura siria.

2.3 Nínive, la última capital asiria

Aunque su origen remonta al V milenio a.C, su esplendor se produjo en el I milenio a.C, cuando Senaquerib decidió convertirla en la nueva capital, dejando atrás a Dur-Sharrukin y convirtiéndose en una de las ciudades más imponentes de la época hasta su destrucción en el 612 a.C.

Pese a que se excavó deficientemente y el paso del tiempo ha destruido los restos sacados a la luz, sabemos que su palacio principal, denominado **Palacio de Senaquerib o del Suroeste** ocupaba al menos 200 metros de lado y contaba con unas ochenta estancias decoradas con ortostatos tallados con relieve, además de toros androcéfalos en sus entradas.

3. El relieve y la expresión del poder

3.1 Nuevos temas y nuevos modos de representar

Los asirios asumieron con ímpetu la tradición del **relieve histórico-narrativo** que habían cultivado los pueblos de Mesopotamia que les habían precedido, hasta el punto de convertirla en su propia seña de identidad e introducir novedades en la representación de los temas profanos y el tratamiento de las escenas religiosas. Sin embargo, lo común a todas estas representaciones fue la exaltación del rey como protagonista absoluto.

El **Altar de Tukulti-Ninurta I** de Assur habla de los cambios que se comienzan a introducir en las temáticas religiosas durante el II milenio, y donde aparece una escena de *indroito* con una doble figura del rey, de pie y arrodillado, frente a un altar que se supone representa a la divinidad. Es por ello que la divinidad tenía una nueva concepción más cercana al fetichismo.

Las **novedades iconográficas en lo religioso** dieron lugar a nuevos motivos durante el I milenio, caso de las Representaciones del dios Assur como disco solar alado, a modo de Horus, aunque no está claro si el motivo se tomó de Egipto o ya existía en la tradición mesopotámica. También se introdujo ahora la representación del árbol sagrado o árbol de la vida, que ya existía pero que ahora se fijó con forma de palmera esquematizada. Por último aparece también ahora la figura demoniaca del grifo con cresta, procedentes de Mitanni.



En las **temáticas profanas** hay también cambios, como el hecho de que ahora el rey se represente en batalla del mismo tamaño que sus soldados, tan sólo distinguido por su indumentaria.

3.2 La escultura arquitectónica de los grandes palacios

El uso novedoso de tantos recursos técnicos, expresivos y comunicativos en los relieves histórico-narrativos asirios es indudable. Se convirtieron de hecho en el principal recurso de decoración de las residencias palaciegas, bien presentando las imágenes en una sola escena dentro del bloque, o bien dividiéndolo en registros horizontales.

Fue en el **Palacio de Kalakh** donde comenzaron a aparecer estas tendencias ya definidas, con escenas de caza y guerra en tres registros, con una finalidad evidentemente propagandística aunque no exenta de simbolismo.

Uno de los rasgos más característicos consiste en la gran movilidad que los escultores supieron otorgar a ambos tipos de escenas (sobre todo las de guerra), con uso de falsas perspectivas o alusiones paisajísticas. Por lo demás estos relieves se plegaban a los convencionalismos típicos como la presentación tradicional de la figura humana según los principios de la ley de frontalidad.

En cuanto a las escenas ceremoniales, destacan también las del Salón del Trono, que incluía un árbol de la vida y el emblema de Assur como disco solar, además del rey a cada lado del árbol, protegido por dos genios alados tras él.

Como expresión de propaganda imperial el relieve asirio vivió un nuevo momento de relevancia en el **Palacio de Dur-Sharrukin**, aunque la transformación de la idea regia hizo que los recursos expresivos fueran también diferentes. Y es que ahora además del rey-violento, hizo su aparición la idea del rey-político.

Por ello ahora las batallas pasan a un segundo plano, asumiendo el protagonismo los frisos de cortejos procesionales, como así ocurrió en el Salón del Trono, añadiendo a esta solemnidad la presencia de los *lamassus* ya descritos.

Para otorgar un mayor impacto comunicativo a estas imágenes, se trataron las escenas con sentido de la homogeneidad y la unidad, forzando la repetición de los motivos para lograrlo; sin embargo la ejecución de las figuras y de sus facciones mostró un interés por la representación humana mayor que en Kalakh.

Además en Khorsabad aparecen escenas de cacería e iconografías de gran simbolismo, caso de las ya vistas de los genios protectores o la figura de Gilgamesh domador de animales.

La vitalidad y capacidad creativa demostrada por el relieve asirio pervivió en la decoración del **palacio de Senaquerib en Nínive**, donde se introdujo como principal novedad una nueva representación del espacio, que constituía un nuevo intento por explotar los recursos técnicos puestos al servicio de la recreación del escenario donde se desarrollaba la acción. Para ello se incorporaban superposiciones o falsas perspectivas en una representaciones minuciosas que rayan lo miniaturístico.

Con Assurbanipal, último rey asirio, los relieves continuarían su éxito como recurso expresivo y simbólico, caracterizados ahora por su gran realismo y naturalismo. Los más importantes son los que hallaban en el acceso occidental del palacio, con una escena de guerra en la que el rey se gira hacia atrás para disparar a sus enemigos mientras sus caballos pisotean un león, o los famosos relieves de la *leona herida*.



TEMA 12. EL ARTE BABILÓNICO

1. La Babilonia del II Milenio a.C.: el arte en su contexto
 - 1.1 La arquitectura paleobabilónica. Los templos y el palacio de Mari
 - 1.2 La Babilonia de Hammurabi: el relieve y la estatuaria de bulto redondo
 - 1.3 La arquitectura cassita: el templo de Karaindash
 - 1.4 El relieve cassita: los *kudurru*
2. La Gran Babilonia Caldea
 - 2.1 La ciudad y sus obras: templos y palacios en tiempos de Nabucodonosor II

1. La Babilonia del II Milenio a.C.: el arte en su contexto

El poder de la Tercera Dinastía de Ur sucumbió a comienzos del II milenio frente los amorreos y los elamitas. En este clima se abrió el período Paleobabilónico (2000-1535 a.C.), que tendría su mayor esplendor en la Babilonia de Hammurabi.

Tras un nuevo periodo de caos, Babilonia volvería a experimentar un momento de interés artístico con la Dinastía Cassita; pero sería en el período Neobabilónico cuando su grandeza artística quedase inmortalizada, cuyo arte serviría de puente, junto a las producciones del Imperio Persa, entre las culturas orientales y el arte clásico.

1.1 La arquitectura paleobabilónica. Los templos y el palacio de Mari

La etapa se caracterizó por la unidad de una producción artística que era deudora de la tradición sumerio-acadia, continuada en la Tercera Dinastía de Ur.

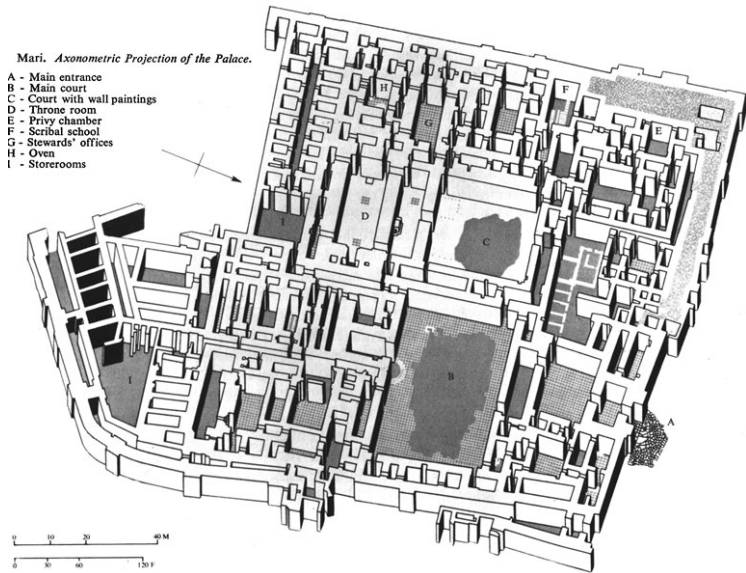
La **arquitectura religiosa** es buena prueba de ello, pues se repetía el modelo de templo bajo neosumerio de patio central y *cella* ancha precedida de vestíbulo, como en el Templo de Ishtar-Kititum en Neribtum. Repetía los patrones del templo de Kafadye aunque sobre una planta

cuadrada y con mayor complejidad estructural y otras novedades como la combinación del eje quebrado con el axial.

Pero pese a esta importancia de la arquitectura religiosa, ésta fue desplazada por el protagonismo del palacio, cuya máxima expresión fue el **palacio de Mari**. La ciudad, situada en un punto comercial estratégico, ya fue importante en el III milenio, pero a la caída de la Tercera Dinastía de Ur, obtuvo su independencia, aunque finalmente sería dominada por los asirios y destruida por Hammurabi.

El palacio de Zimri-Li en Mari fue el que mayor importancia adquirió del momento, convirtiéndose en el punto de partida de toda una serie de residencias reales concebidas como verdaderas ciudades-palacio, que sentaron las bases de desarrollo de la arquitectura palacial babilonia, asiria y persa.

El conjunto tenía una extensión de 2,5 ha, estaba fortificado y tenía una sola puerta de acceso. En su interior existía un elevado número de patios que adoptaban disposiciones diversas, que funcionaban como elementos de distribución aunque ahora se vislumbraban que eran una entidad arquitectónica propia. De todos los patios, dos eran los más importantes: el patio B era de configuración rectangular y tenía un acceso monumental, el patio M era cuadrado y daba paso a la zona de representación.



Este conjunto, dotado de un alto valor propagandístico, encontró su perfecto complemento en las pinturas murales de carácter religioso y narrativo con las que se decoraron sus estancias, aunque también por ser las únicas de este periodo. Las mejores están en el patio M o patio de las palmeras, con escenas del rey y la famosa pintura llamada Friso de la Investidura.

Las pinturas recordaban los modelos sumerios: la escena de introito, los vestidos de flecos, las tiaras de cuernos... aunque con novedades como ciertos regustos sirios e incluso egipcios. Los motivos representados incluían las recurrentes asociaciones entre el mundo sagrado y el profano, incluyendo escenas de gran contenido simbólico, como la Diosa del Vaso Manante, que como símbolo de la fertilidad fue representada también en forma de estatua.

1.2 La Babilonia de Hammurabi: el relieve y la estatuaria de bulto redondo

El relieve

Hammurabi consiguió imponerse sobre las restantes dinastías menores que luchaban en Mesopotamia, imponiéndose desde entonces una nueva organización del estado que tuvo sus repercusiones en el mundo cultural y artístico.

Las obras artísticas más importantes que nos han llegado de esta época conciernen a la escultura, y permiten ver cómo a partir del substrato neosumerio, los escultores babilónicos incorporaron algunas novedades.

La obra más destacada es el **Código de Hammurabi**, una estela de diorita negra de dos metros y medio de altura que recogía un código judicial y en su parte superior mostraba una escena en la que Hammurabi recogía del dios Shamash la vara de medir y la cuerda, símbolos de su función de rey legislador. Desde el punto de vista artístico, la obra es una clara escena de *indroito* típica de la tradición sumeria, aunque intenta romper la frontalidad en la representación de los personajes (por ejemplo Hammurabi muestra su torso de perfil).



La estatuaria de bulto redondo

Los escultores del Primer Imperio Babilónico realizaron también pequeñas figuras de metal de carácter votivo, caso del Hombre arrodillado sobre una pequeña plataforma, identificado con Hammurabi en una escena de *introito*, aunque lo importante de la obra es que busca deliberadamente reflejar el movimiento.

En este mismo marco artístico podríamos enmarcar la obra Cabeza de un rey, posiblemente también Hammurabi, en la que se mezcla tradición con innovación, aportando unos rasgos naturalistas novedosos.

1.3 La arquitectura cassita: el templo de Karaindash

En el siglo XIV a.C los cassitas lograron adueñarse de Babilonia y fundar una dinastía local que gobernaría durante cuatro siglos, continuando los convencionalismos establecidos por Hammurabi. Algunas de sus principales obras artísticas se produjeron en la **arquitectura religiosa**, caso del Zigurat de Dur-Kurigalzu en la ciudad de este nombre (la capital cassita), así como el Templo de la Diosa Nigal, el primer ejemplo de la historia de una cúpula sobre pechinas.

También en esta época se realizó el Templo de Karaindash en Ur, dedicado a Innana, adscrito a la tipología de templos a ras de suelo. Tenía planta rectangular y eje axial, el típico patio se sustituyó aquí por una *cella* rectangular precedida de vestíbulo (lo que sería un elemento propio de la tradición cassita). Pero lo más relevante de este templo es su zócalo exterior, realizado a base de pilastras y nichos adornados con figuras de dioses y diosas en altorrelieve, contruidos con ladrillos moldeados (tradicción que seguirá en la Babilonia del I milenio)

1.4 El relieve cassita: los *kudurru*

Uno de los elementos que caracterizaron la producción escultórica cassita fue la realización de los denominados **kudurru**, en los que se reflejaron las habilidades escultóricas en la ejecución del relieve.

Los *kudurru* son estelas de funcionalidad discutida (una suerte de documentos jurídicos), que incluían un gran valor artístico gracias a los relieves que reproducían imágenes simbólicas de las divinidades babilónicas, siguiendo el orden de las constelaciones celestes. A veces se incluían figuras reales o seres fantásticos, como el *hombre-león*, que aparecería luego en la iconografía asiria.

El *Kudurru del rey Meli-Shipak II* es un buen exponente de este tipo de obras. Fue llevado a Susa en el siglo XII a.C por los elamitas como botín de guerra. En su parte superior representaba los símbolos de las 24 divinidades de carácter astral del panteón babilonio

2. La Gran Babilonia Caldea

A finales del II milenio a.C. el enfrentamiento continuo entre Asiria y Babilonia provocó el fraccionamiento de la unidad de esta última en una serie de estados semi-independientes, hasta que finalmente Asiria llegó a conquistar Babilonia.

No sería hasta comienzos del I milenio a.C. que los caldeos restablecieron el poder babilónico; finalmente con la caída de Asiria en el siglo VII a.C Nabopolasar y su sucesor Nabucodonosor II llevaron a Babilonia a un nuevo culmen, hasta que un siglo después Ciro el Grande instaurase el dominio persa en la región por varios siglos.

2.1 La ciudad y sus obras: templos y palacios en tiempos de Nabucodonosor II

Babilonia, que ya existía desde el III milenio a.C. se convirtió con la Dinastía Caldea en símbolo y elemento de propaganda de la prosperidad económica y del poder adquirido como potencia.



clara funcionalidad ceremonial político-religiosa.

Esta avenida traspasaba la ciudad a través precisamente de la **Puerta de Ishtar**, símbolo y emblema de la arquitectura neobabilónica. Era una estructura doble rematada por torreones terminados en almenas y decorada a base de ladrillo vidriado y policromado. La técnica, ya

La Babilonia de Nabucodonosor II es uno de los **mejores ejemplos de distribución urbana** de acuerdo a estrictos principios de regularidad y simetría: tenía un perímetro rectangular, estaba dividida en dos sectores por el río Éufrates y sus calles se cruzaban en ángulo recto. Sus edificios más destacados eran el *zigurat o Torre de Babel*, el *Templo de Marduk o Esagla* y el *Bit akiti*. Todos ellos se conectaban a través de la llamada *Vía de las Procesiones*.

Sus imponentes fortificaciones, de doble línea de muralla, incorporaban novedades como el uso de fosos y taludes. Ocho puertas y ocho vías procesionales flanqueaban el acceso a la ciudad, de las que la más importante era la **Vía de las Procesiones** del norte, decorada con leones (símbolos de la diosa Ishtar) y que tenía una

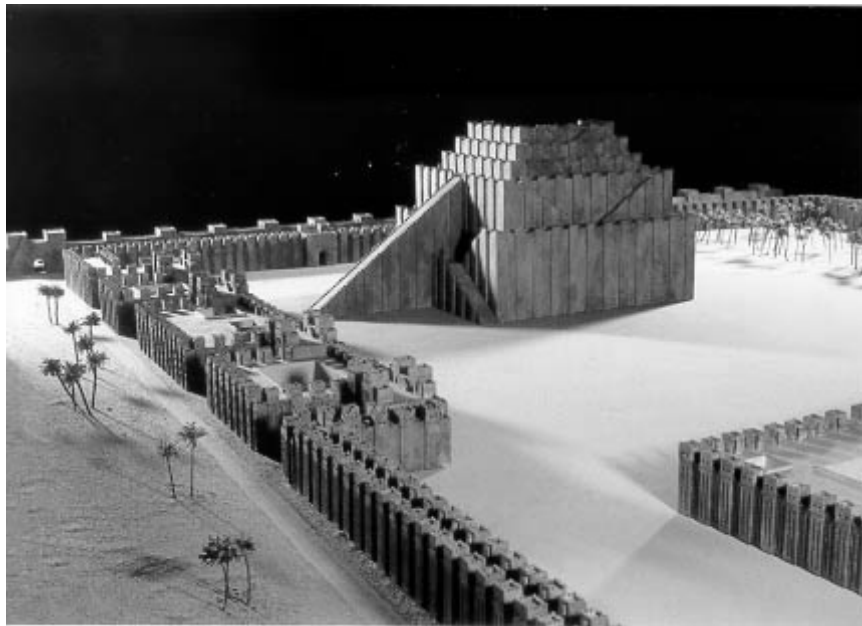


existente pero aquí llevada a la perfección, incluyó la novedad de otorgar relieve a las figuras de toros y dragones híbridos (símbolos de Adad y Marduk respectivamente). Así, el uso de este ladrillo cumplía a la vez una triple función práctica, estética y religiosa-simbólica.

Entre los al menos diez grandes templos, cabe destacar el denominado **Esaglia**, dedicado a Marduk, y que seguía la tipología de templos bajos de tradición sumerio-acadia, con un santuario principal y dos patios en torno a los que se distribuían dependencias auxiliares. En él destacaría especialmente su cella, donde se encontraría una estatua de oro del dios, y las paredes y suelos revestidos también de este preciado mineral además de maderas preciosas, alabastro y lapislázuli.

El otro gran conjunto religioso era el **Etemenanki** ("Casa fundamento del cielo y de la tierra"), un zigurat identificado con la Torre de Babel de la Biblia y descrito por Heródoto. Sería un zigurat de siete pisos, supuestamente de colores diferentes, con una escalera exenta que daría acceso al segundo piso.

No menos interesante era la arquitectura civil, caso del **Palacio de Nabucodonosor o Meridional**, que presentaba por supuesto novedades respecto a modelos anteriores. Tenía planta trapezoidal y se organizaba en torno a cinco patios, formando un laberinto de celdas yuxtapuestas, rasgo que lo diferenciaba del palacio asirio. Según las últimas teorías los famosos **Jardines Colgantes** no se encontrarían aquí sino en Nínive. Además de este palacio, destacaba también el llamado Palacio Septentrional.



TEMA 13. EL ARTE HITITA EN LA PENÍNSULA DE ANATOLIA

1. Los hititas en la Península de Anatolia
2. El arte del Imperio Hitita
 - 2.1 Hattusa: la capital imperial y su arquitectura
 - El sistema defensivo: murallas y fortificaciones
 - Los nuevos modelos de templo
 - El palacio real de Hattusa
 - 2.2 La escultura imperial
 - El relieve arquitectónico en el Santuario de Yazilikaya
 - Las puertas de las ciudades
3. El legado hitita en el I milenio: el arte de los principados luvio-arameos
 - 3.1 El relieve arquitectónico y la escultura de bulto redondo

Introducción histórica

Por *áreas meridionales* se entienden los territorios limítrofes a Mesopotamia, y que si bien no tuvieron una unidad geográfica e histórica como la mesopotámica, lograron desarrollar sus propias personalidades artísticas. El rasgo fundamental fue que sirvieron de enlace entre la cultura del Próximo Oriente y el Mediterráneo.

1. Los hititas en la Península de Anatolia

El *país de Hatti* ocupaba la mitad norte de la Anatolia central y su población era una mezcla de pueblos indoeuropeos, hattianos y hurritas. A comienzos del II milenio la región y su arte comienzan a jugar un papel importante en el contexto del Próximo Oriente, en parte gracias a

la serie de colonias comerciales asirias que se implantaron (denominadas *kârum*, y entre las que figuraba la propia Hattusa).

En la primera etapa de esplendor, los hititas configuraron una unidad política de carácter monárquico, con capital en Hattusa, y llegaron a conquistar en el 1595 a.C a la propia Babilonia. En la segunda, la de esplendor imperial, los hititas llegaron a enfrentarse a Egipto, aunque en doscientos años su imperio se desvaneció, en parte por culpa de los denominados *pueblos del mar*.

2. El arte del Imperio Hitita

2.1 Hattusa: la capital imperial y su arquitectura

Los hititas hicieron importantes aportaciones a la arquitectura del Próximo Oriente Antiguo: incorporaron nuevas técnicas de construcción y el uso novedoso de materiales como la piedra, la madera y el adobe, a partir de los cuales dotaron a sus edificios de una imagen original en el contexto de la arquitectura próximo-oriental.

Aportaron también elementos como las bóvedas de piedra, la integración de la arquitectura y la naturaleza y novedades en las tipologías de templos y palacios. Hattusa sería el *banco de pruebas* y el mejor exponente de la arquitectura militar imperial.

- El sistema defensivo: murallas y fortificaciones

Los hititas fueron los creadores de un nuevo sistema de fortificación urbana. Hattusa se comenzó a amurallar en el Reino Antiguo, cuando se construyó la **ciudad baja**, compuesta por una ciudadela fortificada, un palacio real, edificios administrativos y un templo. Su contorno debía tener hasta tres puertas, veintidós torres y unos gruesos muros que daban mucha solidez al conjunto. Fue entonces cuando apareció el tipo de fortificación ciclópea, construida con enormes bloques de piedra y cuando se construyeron las primeras *poternas*.

Ya durante la **época imperial**, la ciudad sería transformada a partir de un plan de construcciones que reorganizó la antigua acrópolis y el crecimiento de la ciudad hacia el sur. Para amurallarla se aprovecharon las protuberancias naturales del terreno, levantando sobre bases de grandes bloques pétreos sin tallar muros de adobe y madera, técnica que ya había sido usada en Alalakh.

Las puertas se constituyeron en una de las señas de identidad del sistema de fortificación hitita. En Hattusa se han conservado varias, la *Puerta del Rey*, la *Puerta del león* y la *Puerta de la Esfinge*. A ellas se accedía a través de rampas paralelas a la muralla, de acceso tortuoso. Su abertura era en forma de arco apuntado, con un sistema de doble muro y de cara al exterior estaban flanqueadas por figuras monumentales talladas en grandes bloques de piedra, fundiendo arquitectura y escultura. Estos mismos patrones se siguen en la *Puerta de la Esfinge* de Alaka Hüyük, cercana a Hattusa.

- Los nuevos modelos de templo

Los hititas crearon un **nuevo modelo de templo**, de planta más o menos cuadrada, jerarquizado en torno a un gran patio. La *cella* estaba a un lado del templo, sin respetar la simetría; otro rasgo diferente al mesopotámico era la existencia de grandes ventanas rectangulares que llegaban hasta el suelo.

Seguendo este modelo básico se construyeron los cinco templos hallados en Hattusa, entre los que destaca el **Templo I**, el mayor complejo religioso del mundo hitita. El conjunto se componía de un anillo de largas habitaciones dispuestas en batería que formaban una especie de muralla, en cuyo centro se situaba el santuario. A él se accedía por una puerta monumental, que daba acceso a tres vestíbulos y a un patio central.

A pesar de las investigaciones, es difícil saber para qué servía cada una de las estancias del conjunto, pues sabemos que en la cultura hitita los templos desempeñaban funciones más allá de lo religioso, lo que explicaría la presencia de talleres y almacenes.

Además de este ejemplo, hay en Hattusa otros cuatro conjuntos muy parecidos entre sí, que pueden considerarse variantes del primero, aunque en ellos se acentúa la asimetría y la complejidad.

También en época imperial se construyó en las afueras de la ciudad el **Santuario rupestre de Yazilikaya**, adosado a una montaña y en cuyo interior se ubicaban algunas estancias como las *cellae*. Pero lo interesante no es su estructura (que repetía las ya vistas), sino la integración lograda entre arquitectura y naturaleza. En las galerías internas, se situó un conjunto de relieves que representaban procesiones de dioses y reyes.

- El Palacio real de Hattusa

Junto a la arquitectura religiosa, los hititas realizaron también muestras interesantes de arquitectura civil, como el **Palacio de la ciudad de Hattusa**, de uso residencial, político y económico. Contrasta vivamente con los mesopotámicos por la irregularidad de su planta, desarrollada en torno a una sucesión de patios porticados de proporciones irregulares.

2.2 La escultura imperial

- El relieve arquitectónico en el Santuario de Yazilikaya

En este lugar el relieve alcanza su mayor representación, pues los escultores hititas reflejaron aquí sus ideas sobre lo trascendente y sobre el poder real, sus creencias y su sociedad.

El santuario se dividía en dos cámaras configuradas por muros de piedra inscritos con relieves. En la Cámara A (escenario de ceremonias religiosas) aparecen los dioses dispuestos en orden jerárquico, destacando la escena en la que el dios Teshub se encuentra con la diosa Khebat, que se encuentra sobre un pedestal en forma de león que a su vez camina por las montañas. En cuanto a la Cámara B, parece que sirvió de templo funerario del monarca Tudhaliya IV, quien aparece representado andando sobre las montañas a modo de dios (pues de hecho fue deificado a su muerte) o abrazando a otros dioses protectores.

Todas estas figuras estaban talladas con gran precisión en los detalles anatómicos y en los atuendos y con un relieve bastante abultado que les otorgaba una gran plasticidad, aunque los cortejos de divinidades presentaban una técnica de relieve mucho más plana.

- Las puertas de las ciudades

Los artistas hititas lograron una integración perfecta y sin precedentes entre escultura y arquitectura. Tallaron en los muros de sus edificios y en las puertas de sus ciudades figuras de gran monumentalidad, caracterizadas por su original técnica y su estética. Sobre todo en las puertas, se lograron tallar obras compuestas por grandes bloques de piedra que tenían

adosadas figuras de grandes dimensiones. La tradición vendría de las obras paleobabilónicas e influiría a su vez en las obras sirias, asirias y babilónicas del I milenio a.C.

De todas formas la influencia egipcia parece innegable, y hemos de recordar que durante el II milenio a.C. Egipto había controlado la zona del Levante mediterráneo. Un buen ejemplo lo constituye la *Puerta de Alaka Hüyük*, con una indudable esfinge de regusto egipcio.

Por su parte, la *Puerta de los leones* y la *Puerta del Rey*, muestran estatuas de relieve abultado, dando una impresión de plasticidad y rotundidad mucho más fuerte que en las tradiciones asirias o egipcias. Las figuras eran de musculatura poderosa y trabajada en detalle, de influjo por tanto sirio-egipcio.



3. El legado hitita en el I milenio: el arte de los principados luvio-arameos

3.1 El relieve arquitectónico y la escultura de bulto redondo

Entre el 1200 y el 700 a.C. se abre paso el **periodo neohitita** o *periodo de los principados luvio-arameos*. En el trazado de sus ciudades y fortificaciones estos reinos siguieron las tradiciones hititas, como en **Zinchirli**, datada en el siglo X a.C. y cuyo perímetro adoptó la forma circular, con una ciudadela en el centro y un doble círculo de murallas en la ciudad baja. Un sistema parecido se usó en **Karkemish**.

Pero fue en la escultura donde el arte luvio-arameo destacó especialmente, mostrando una gran capacidad creativa. Los escultores dieron forma a un conjunto de imágenes caracterizadas por su sincretismo, pues se detectan influencias hititas, arameas y asirias, así como la presencia de variantes regionales.

El **relieve arquitectónico**, continuador de los patrones hititas, destaca en Malatya y en su *puerta del León*. Se mantuvo también el rasgo de representar los nombres de los personajes que aparecían en las escenas, factor peculiar de la estatuaria hitita.

Pero frente a esta continuidad, los **relieves de la ciudad de Tell Hallaf** muestran una desviación iconográfica clara. Son toscos y muestran una iconografía animal de raigambre mesopotámica. Uno de los temas más originales será el de la orquesta de animales. También en **Karkemish** se hicieron escenas con temas animales, caso de la *Quimera bicéfala del Muro del Herald*.

Aparte de estas tendencias, destaca la aparición de un **modelo de escultura exenta** antes inexistente, consistente en una figura de personaje representado en bulto redondo, apoyado en una basa compuesta por figuras de animales. A veces se usaron a modo de columnas en los pórticos, formando parte en ocasiones del *bit-hilani* (que algunos consideran precedente de los pórticos escultóricos griegos).

TEMA 14. EL MEDITERRÁNEO ORIENTAL. EL ARTE DE SIRIOS, FENICIOS Y PALESTINOS

1. Sirios, fenicios y palestinos en el Levante Asiático
2. Ebla y la arquitectura de los palacios sirios: el *bit-hilani*
3. Los templos *in antis* de la arquitectura siria
4. Arquitectura en el país de Canaam: el Templo de Salomón
5. El mundo de las imágenes en el Mediterráneo Oriental
 - 5.1 La escultura siria: las estatuas reales y la escultura funeraria. El relieve: las pilas lustrales y las estelas
 - 5.2 Sarcófagos y estelas en el País de Canaam
6. Los objetos suntuarios
 - 6.1 Metalurgia, orfebrería y joyería
 - 6.2 Marfiles de Siria y Fenicia

1. Sirios, fenicios y palestinos en el Levante Asiático

Siria fue una región caracterizada por su diversidad y durante los dos milenios a.C fue un compendio de pequeños reinos sometidos con frecuencia ante el poder de estados más fuertes, careciendo por tanto de unidad.

En el norte se situó el reino de Yamkhad, con capital en Aleppo, que acabó siendo conquistado por los hititas en el siglo XVII a.C. Más tarde surgió en la zona el reino de Mitanni, con Alalakh y Nuzi como principales ciudades, hasta el siglo XIII a.C. En el sur se produjo una importante influencia egipcia, que determinó la asimilación de rasgos de esta cultura.

La antigua **Fenicia** ocupó una posición envidiable y en el I milenio a.C. llegó a su esplendor, estableciendo la escritura alfabética y estableciendo un eje comercial a lo largo del Mediterráneo, difundiendo así la cultura y el arte oriental. A diferencia de otros pueblos, los fenicios se organizaron en una confederación de ciudades costeras, libres y soberanas vinculadas por intereses comerciales e industriales.

Los habitantes de las ciudades fenicias eran cananeos, es decir, habitantes del espacio que en la Biblia se denominó el país de Canaán, el cual comprendía los territorios de Fenicia y Palestina.

2. Ebla y la arquitectura de los palacios sirios: el *bit-hilani*

El arte sirio estuvo representado en el II milenio a.C por la ciudad de **Ebla**, un importante centro urbano que rivalizó con ciudades como Mari. Ya durante su primera fase de ocupación Ebla alcanzó un gran nivel arquitectónico y urbanístico, del que da fe el *Palacio G* (h. 2400-2300 a.C), realizado en adobe con cimientos de piedra (técnica que adoptarían los hititas). Se dividía en un sector residencial, otro administrativo y un tercero mixto, que tenía como novedoso su forma de acceso, a través de un pórtico con cuatro columnas, que obedecía a una concepción más flexible y abierta del espacio.

El conjunto por tanto obedecía a una concepción de la figura real menos rígida que en el ámbito mesopotámico, más bien como administrador de los asuntos comerciales, lo que no impedía que en la envergadura del conjunto y en su decoración se reflejase el poder monárquico.

Con estos rasgos fueron edificados la mayoría de palacios sirios del II milenio a.C. Sin embargo la gran aportación siria a la arquitectura palacial fue el *bit-hilani*, un pórtico columnado cuyos soportes se configuraban como basas en forma de escultura, seguido de una larga sala de recepción paralela a la fachada desde la que partían diversas estancias y la escalera que conducía a la planta superior. Esta estructura fue usada también en el I milenio a.C, presentando importantes puntos de contacto con la arquitectura prehelénica.



Los primeros ejemplos de *bit-hilani* los tenemos en Alalakh (que sustituyó a Ebla como ciudad más importante), donde a través del estudio de los *palacios de Yarim-Lin* (h. 1700 a.C) y *de Niqmepa* (h. 1450 a.C) se aprecia la evolución que da lugar al modelo definitivo de *bit-hilani*.

El *Palacio de Yarim-Lin* parecía una vivienda ampliada en torno a un patio rectangular que dividía el ámbito doméstico del público. Aquí por primera vez se usaron ortostatos para decorar las estancias y aparece ya un gran pórtico con cuatro pilares de madera que da paso a una sala probablemente de audiencias. El *palacio de Niqmepa* tiene una disposición asimétrica y abierta muy característica de los palacios sirios del II milenio a.C., tendencia que aparecería

también en el de Ugarit. Destaca la compartimentación de la sala de audiencias, y una sala precedida de una escalinata, considerada otro eslabón en la evolución del bit-hilani.

Sería en los reinos luvio-araméos donde el bit-hilani adquiriría su plena configuración, siendo frecuente el empleo de columnas en las que la arquitectura y escultura se fundían, dando lugar a soportes con formas escultóricas que reproducían figuras animales y humanas. Sin embargo, todavía hoy se discute si el bit-hilani se difundió por todos estos ámbitos debido a la influencia directa siria, o gracias a un substrato arquitectónico común.

3. Los templos *in antis* de la arquitectura siria

Los arquitectos sirios construyeron en **Ebla** un conjunto de templos que introdujo importantes novedades respecto al panorama mesopotámico. El primer ejemplo lo tenemos en el Templo de Ishtar, una construcción sencilla, de planta rectangular, edificada con adobes



sobre zócalo de piedra y distribuida en un eje longitudinal. El acceso se hacía a través de un pórtico con dos columnas adosadas a los muros de la entrada principal (*in antis*), siguiendo una estructura que gozaría de gran aceptación en los templos fenicios y hebreos del I milenio a.C.

Así, los templos sirios contaron siempre con esta estructura, pero también los templos en forma de torre de varios pisos, como los de Baal y Dagan en Ugarit, que

obedecían a la necesidad de celebrar ceremonias sobre una terraza o superficie elevada.

Siguiendo estos patrones fue también construido en Ebla el Templo D, de planta rectangular, con vestíbulo, *antecella* y *cella*, conformando una estructura tripartita que a juicio de algunos autores precede a la del Templo de Salomón.

4. Arquitectura en el país de Canaam: el Templo de Salomón

A partir de varias fuentes se ha llegado a realizar una construcción hipotética de la **estructura del templo semita de origen fenicio**, que estaría constituido por una planta rectangular, organizada en torno a un eje longitudinal, cuyo acceso se realizaba a través de un pórtico precedido por dos columnas.

Sobre esta estructura básica se desarrollaron templos de mayor complejidad, constituidos por una estructura longitudinal parecida a la siria, con *cella*, *antecella* y patio. Así por ejemplo debió ser el Templo de Astarté de la ciudad chipriota de Kition.

El **Templo de Salomón** fue construido en el siglo X a.C. en la ciudad de Jerusalén y a partir de los datos que aportan la propia Biblia y Flavio Josefo, podemos deducir que seguía en lo esencial la tipología de los templos sirios y fenicios. Más tarde sería modificado y engrandecido, perviviendo como referente simbólico para la arquitectura religiosa occidental de la Era Cristiana.

5. El mundo de las imágenes en el Mediterráneo Oriental

5.1 La escultura siria: las estatuas reales y la escultura funeraria. El relieve: las pilas lustrales y las estelas

El relieve: las pilas lustrales y las estelas

Los escultores sirios trabajaron en relieve dos tipos de piezas: las pilas lustrales y las estelas. Las **pilas lustrales**, halladas en los templos, tenían en los laterales talladas escenas rituales, como la del banquete sagrado y otras iconografías propias del mundo sirio, entremezcladas con las del mundo mesopotámico.

Las **estelas** tenían por su parte las cuatro caras talladas con escenas rituales y simbólicas en las que aparecían dioses del panteón mesopotámico. La estela de Ishtar de Ebla es un buen ejemplo; símbolo de la fertilidad, en ella aparecen representados animales míticos dispuestos en registros, formando escenas rituales y míticas, como la del banquete sagrado.

Las tres estelas de Ugarit han demostrado hasta qué punto la cultura egipcia influyó estas zonas, adaptadas a la mentalidad propia. En una de ellas aparece una figura claramente reconocible como imitando a la del faraón victorioso, con la maza en alto; en otra aparece una diosa envuelta en las alas de un pájaro, como la diosa Nut.

Estatuas reales

También la escultura de bulto redondo presenta sincretismo de influencias egipcias, mesopotámicas, anatólicas y egeas. La influencia mesopotámica es notable en el norte de Siria, donde hay muchas esculturas votivas asimilables a las mesopotámicas.

Las imágenes del Santuario de Ishtar en Ebla estaban hechas en basalto y obedecían a un doble tipo de modelo. En uno aparecía el rey sedente, con la copa entre las manos y sobre sus rodillas; en el otro el rey estaba de pie, con sandalias ceremoniales sobre una base de figuras talladas de leones. Pero ambos modelos tienen un mismo patrón de representación: volúmenes esquemáticos (formas cúbicas) con rostros y barbas estilizadas acabadas en una especie de bucles.

En el periodo de Mitanni se dejó sentir el influjo mesopotámico con fuerza, como refleja la estatua sedente del rey Idrimi de Alalakh, con una inscripción en acadio que relata la vida del gobernante.

5.2 Sarcófagos y estelas en el País de Canaán

La escultura fenicia recogió los **influjos egipcios y griegos**, reinterpretados con carácter propio. En un primer momento la plástica se vio muy influenciada por los modelos egipcios, caso de la estatua acéfala y sin pies realizada en piedra caliza y fechada en torno al siglo VIII a.C. y hallada en Tiro. Lo mismo sucede con un león echado de Biblos, aunque también incluye influencias mesopotámicas. Con posterioridad la influencia será griega, aunque también con toques persas y babilónicos, fabricando pequeñas estatuas de carácter funerario, cultural y votivo.

Uno de los rasgos de identidad de la plástica fenicia fue la producción de **sarcófagos**, donde los artistas realizaron un perfecto sincretismo de influjos egipcios, griegos e incluso hititas. Así sucede en el sarcófago del rey Ahiram de Biblos, datado entre los siglos XII y X a.C. Estaba

hecho en caliza y con forma de un gran paralelepípedo que descansa sobre cuatro leones tumbados, motivo inspirado en modelos hititas y sirios.

Durante el siglo VI a.C los reyes fenicios de la ciudad de Sidón, Tabnit y Echmunazar emplearon sarcófagos egipcios de basalto negro para su enterramiento, sentando las bases para la creación de los llamados *sarcófagos sidonios o antropoides* y que eran obras de clara influencia egipcia con motivos procedentes del arte griego.



El relieve: las estelas

Los fenicios realizaron estelas trabajadas en relieve de gran interés artístico, una de las más representativas es la *estela de Arwad*, que incluía una esfinge alada tocada con la doble corona faraónica.

La *estela de Qadbun* incluye una figura de un dios egipcio que camina sobre un león, según los principios de la ley de la frontalidad, con una tiara de cuernos siria. En la *estela de Amrit*, fechada en los siglos VI-V a.C. se representaba al dios Shadrafa también sobre un león, constituyendo un ejemplo parecido a la estela de Qadbun, aunque aquí además sostenía en la mano a otro, blandiendo una espada en alto al modo de las iconografías egipcias.

6. Los objetos suntuarios

6.1 Metalurgia, orfebrería y joyería

La escultura siria de bulto redondo se trabajó casi siempre en bronce y metales preciosos, dando lugar a **pequeñas estatuillas votivas**. En un primer momento carecían de naturalismo y eran extremadamente delgadas con un rostro geométrico. Existía un modelo masculino que mostraba un hombre en pie y con los brazos en alto empuñando un arma, con el gorro típico sirio. Otro modelo representaba a una figura femenina con un brazo en alto y una mano en el pecho. Con el tiempo este modelo evolucionaría hacia un mayor naturalismo, apareciendo sentada y alzando la mano en señal de bienvenida, caso de las de Ugarit

Como en la escultura, el **influjo egipcio** fue muy señalado a partir del II milenio a.C., cuando Egipto comenzó a controlar la zona y los talleres sirios comenzaron a copiar los motivos nilóticos como referencia estética más que simbólica.

En **Ebla** fue descubierta una necrópolis real que contenía numerosos objetos de orfebrería entre los que figuraban brazaletes de oro, collares con perlas ovaladas y lapislázuli, un anillo nasal de oro; un rico ajuar al que se suman las piezas halladas en la *Tumba del Señor de las Cabras*, de gran riqueza tipológica y con incluso joyas egipcias (broches en forma de loto, mazas ceremoniales).

Ugarit desempeñó un papel de cierta importancia en lo que a producción de objetos de orfebrería y joyería se refiere, aunque algunas de las piezas provenían de Egipto o Anatolia. Destacan la copa y la pátera halladas en las inmediaciones del Templo de Baal.

6.2 Marfiles de Siria y Fenicia

El marfil se empleó en **Siria** para la fabricación de un gran número de pequeños objetos, como peines, espejos, agujas... aunque también para estatuas de bulto redondo y relieves (estos últimos sometidos al influjo egipcio, pero también egeos).

En **Fenicia** también existieron talleres que trabajaron este material, destacando las obras de los siglos IX y VII a.C., cuando se producían piezas de influjo egipcio. El renombre de estas piezas fue tan elevado que fueron muy demandadas por los asirios, que incluso llegaron a capturar o atraer artesanos hasta allí. También consta que los asirios hacían pagar tributos a los fenicios en marfil.

Los *marfiles de Nimrud* proceden del palacio de Assurbanipal II y estaban trabajados en alto y bajo relieve, con numerosos entalles de oro, pintura, vidrios y piedras preciosas. Los motivos iconográficos egipcios son frecuentes, y en general las piezas se caracterizan por su elegancia compositiva y la plasticidad de las imágenes, con gran originalidad en las soluciones compositivas.

Entre este conjunto destaca la *Mujer asomada a la ventana* (quizá la diosa Astarté) o la placa en marfil y lapislázuli que representa a un *Etíope devorado por un león*. Con este tema se relacionan las *esfinges aladas* y otras piezas con motivos egipcios como el *Nacimiento de Horus* o la *Vaca alimentando a su ternero*, siempre reinterpretados para adaptarlos a la cultura fenicia.



TEMA 15. EL ARTE DEL IMPERIO PERSA

1. La fundación de un gran imperio: medos y persas en la Meseta de Irán
2. Los grandes palacios de la Persia Aqueménida
 - 2.1 Ciro II y Pasagarda
 - 2.2 Darío II en Susa y Persépolis
3. Las construcciones de uso funerario: mausoleos e hipogeos
4. El relieve arquitectónico: la decoración de los grandes palacios y de las construcciones funerarias

1. La fundación de un gran imperio: medos y persas en la Meseta de Irán

El Imperio Persa surge a finales del II milenio, cuando llegan a la Meseta de Irán dos tribus nómadas de probable origen indoeuropeo, medos y persas. Tras la caída de Asiria, Ciro el Grande conquistó el reino medo (550 a.C) y fundó un imperio que se fue configurando en torno a un largo proceso de conquistas que tendría uno de sus puntos culminantes con la derrota de Babilonia (539 a.C).

Persia mantuvo una interesante y permanente relación de encuentros y desencuentros con el mundo griego, con importantes consecuencias para su cultura y su arte, pues de hecho hay muchos elementos helénicos en el arte persa e incluso artistas griegos trabajaron en los palacios de Pasagarda y Persépolis.

2. Los grandes palacios de la Persia Aqueménida

Junto al influjo griego, los persas recibieron las influencias artísticas de los pueblos por ellos conquistados: medos, elamitas, hurritas, asirios, babilonios, egipcios y fenicios, que supieron fusionar en creaciones absolutamente originales.

Sus edificios constituyen la mejor muestra de ello. Fueron fundamentalmente palacios y tumbas, que configuraron grandes complejos arquitectónicos puestos al servicio de un arte de corte imperial y que buscaba la exaltación real. La arquitectura religiosa no tuvo sin embargo ningún desarrollo, pues al seguir el pueblo persa la religión mazdeísta de Zaratustra, era innecesaria su construcción.

Los arquitectos persas incorporaron muchos elementos ya existentes: toros androcéfalos, bajorrelieves de ladrillo vidriado, cornisas egipcias, columnas de inspiración jónica... El elemento más distintivo fue el uso de la columna, que dio lugar a grandes salas columnadas (*hipóstilas*), creando una nueva concepción del espacio interior hasta entonces nunca vista.

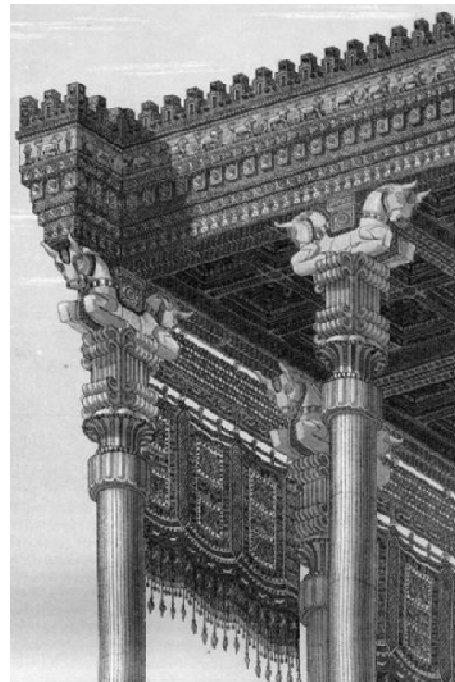
2.1 Ciro II y Pasagarda

Ciro II radicó en Pasagarda la capital del Imperio, construyendo en ella **el primer complejo palatino de la Dinastía Aqueménida**, reproduciendo ahora en piedra la disposición típica de los campamentos nómadas.

El conjunto se elevaba sobre una explanada a la que se accedía por diverso puntos y en la que se disponían diferentes pabellones independientes en medio de un gran parque, cuyo denominador común era la presencia de grandes salas hipóstilas. Uno de estos pabellones, llamado *Palacio P* incluía un pórtico *in antis* en cada uno de sus lados mayores.

El conjunto comprendía también una sala de audiencias cuadrangular con pórticos abiertos en sus cuatro lados, y con sus entradas decoradas con relieves. Como los pórticos eran más largos que la propia sala (rasgo quizá copiado de los templos de la costa jonia), el edificio adquirió una característica forma de H. Era una nueva fórmula arquitectónica: la de apadana.

Las columnas de las apadanas soportaban grandes vigas de cedro importado del Líbano y eran una fusión de las influencias egipcias y mesopotámicas. Las más antiguas se componían de basas de piedra (plinto cuadrado con dos peldaños), pero posteriormente se desarrolló una basa *campaniforme*, frecuente en Persépolis y Susa. Los capiteles tenían una estructura a modo de palma, el fuste con volutas y finalmente un módulo superior compuesto por formas humanas o animales enfrentadas (prótonos de toros, leones, grifos y toros con cabezas humanas).



Este tipo de salas hipóstilas ya había sido empleado en otros ámbitos del Próximo Oriente, como en el mundo hitita y medo, además de que habían sido ya ensayadas por los arquitectos jonios.

2.2 Darío II en Susa y Persépolis

Las nuevas soluciones arquitectónicas desarrolladas en Pasagarda alcanzarían su pleno desarrollo en las actuaciones de Darío I y sus sucesores en Susa y Persépolis.

En **Susa**, Darío I promovió la construcción de un palacio real en el que la apadana en forma de H fue aquí sustituida por un cuadrilátero de 250 metros de lado y que albergaba una sala hipóstila con 36 columnas de estilo jónico. A esta apadana la rodeaban jardines y un palacio real estructurado según el modelo mesopotámico, organizado en tres patios y con decoraciones de ladrillos vidriados y policromados.



Con estos antecedentes se acometió la construcción del **Palacio de Persépolis**, que siguiendo las tendencias de Pasagarda contó con muchos espacios cuadrangulares y usó efusivamente la columna. Aquí también se edificó sobre un plataforma, esta vez de 15 metros y a la que se accedía mediante una escalinata doble que daba a la denominada Puerta de Todos los Países o de las Naciones, construida por Jerjes y que contaba con toros alados con cabeza de león, una adaptación de los *lamassu* asirios.

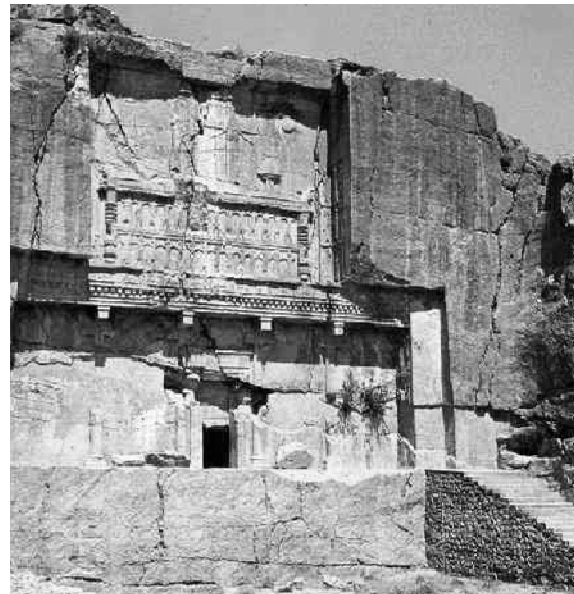
Al pasar por la puerta se llegaba a la parte pública del palacio, a la *Sala de Audiencias* y al *Salón del Trono o Sala de las Cien Columnas*. De aquí se podía pasar a la parte privada a través de una escalinata que daba a un edificio denominado *trípylon*, una especie de pórtico con tres puertas de acceso que daban al harén, al tesoro y los palacios residenciales.

La Sala de Audiencias constituía una *apadana* muy parecida a la de Pasagarda, con tres pórticos monumentales decorados con relieves. La Sala de las Cien Columnas contaba con diez filas de diez columnas, precedida de un atrio columnado.

3. Las construcciones de uso funerario: mausoleos e hipogeos

Junto a los palacios, se construyeron también importantes estructuras funerarias para los monarcas, siguiendo dos tipologías: el mausoleo y el hipogeo.

La primera está ejemplificada por el **Mausoleo de Ciro** en Pasagarda, una estructura de piedra muy simple compuesta por un alto basamento escalonado con una estructura rectangular a dos aguas en cuyo interior se situó el cuerpo del difunto. Este modelo parece tener su origen en la arquitectura de Frigia y Lidia. Pero en el entorno de Pasagarda fueron también construidas otras tumbas para aqueménidas menores, como el Mausoleo de Ciro II.



A partir de Darío I los reyes prefirieron enterrarse en los acantilados de Naqsh-e Rostan, frente a Persépolis, construyendo **hipogeos** inspirados en los egipcios. Tenían una fachada en forma de cruz griega tallada

en la roca y contaban con un vestíbulo más una cámara sepulcral. La decoración de la entrada asemejaba la fachada de un palacio y sobre la misma se colocaba un relieve con escenas de *introito* o de exaltación del poder ante las naciones del Imperio.

4. El relieve arquitectónico: la decoración de los grandes palacios y de las construcciones funerarias

Si en la arquitectura se afirma la presencia de griegos en la construcción de los palacios persas, no ocurre lo mismo en la escultura, que parece beber de otras fuentes. Lo más característico es que está subordinada a la arquitectura, con funcionalidad decorativa y simbólica.

Destacan los umbrales de las entradas a los palacios, así como los laterales de los parapetos y las escaleras, con imágenes de **inspiración mesopotámica**. Las *escaleras de la apadana de Persépolis* retoman el concepto escultórico asirio, aunque adaptado a un contexto cortesano y pacífico. Pero el influjo asirio más evidente está en los toros alados con cabeza humana de la *Puerta de Todas las Naciones de Persépolis*.

El relieve persa que conocemos más antiguo procede del Palacio de Pasagarda y representa a un genio alado, siguiendo modelos mesopotámicos con elementos persas (barba) y egipcios (corona).

Un paso adelante hacia un estilo propio lo suponen los *relieves rupestres de Behistún*, que narran el alzamiento de los pueblos mesopotámicos a la muerte de Cambises y la victoria final de Darío II, en una iconografía similar a la que Naram-Sin había utilizado dos mil años antes en su estela: aparecen personajes derrotados, el rey victorioso y la divinidad sobrevolando la escena. La novedad consiste en el tratamiento de las figuras, a las que dieron volumen y una gran plasticidad.

Así, frente al sincretismo de influencias, la escultura persa **desarrolló unos rasgos propios** desde el punto de vista técnico, estilístico y temático, caracterizándose por el desarrollo de un espíritu decorativo alejado de la tradicional tendencia narrativa de los relieves mesopotámicos, aunque no exenta de carácter emblemático.



Por ello no es de extrañar que los relieves se encontrasen ahora colocados en espacios exteriores y de tránsito, como en las escalinatas de acceso de Persépolis, donde destacan los relieves que muestran a las 23 delegaciones procedentes de todo el Imperio para ofrecer regalos al rey y a miembros del séquito imperial como los guerreros *inmortales*. Pero relieves muy notables se encontraban también en los accesos a la Sala de las Cien Columnas... Los relieves se integraban así perfectamente con la arquitectura.

El uso de ladrillos vidriados también fue muy interesante, como sucede en el Palacio de Susa, con la novedad de que en realidad eran ya cerámicas vidriadas y coloreadas y no simples ladrillos.