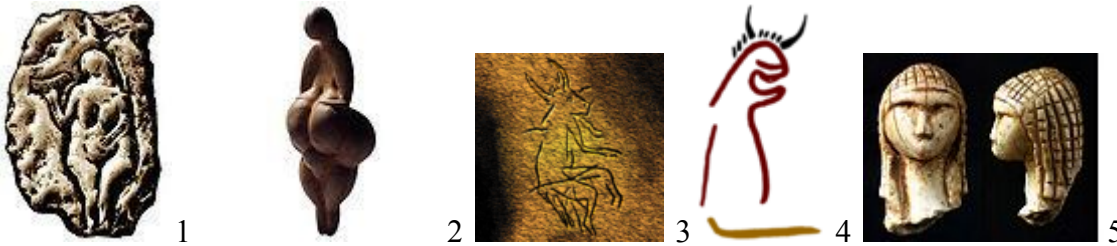


DESARROLLO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE

ARTE PALEOLÍTICO



1) **La figura femenina:** Venus de Lausseg (Burdeos, Francia) Venus paleolíticas, Paleolítico Superior

2) **La figura femenina:** Venus de Lespugue. Alto Garona (Francia) **Periodo II, «Figurativo sintético elemental».** Venus **esteatopigias**, de formas generosas y con órganos sexuales muy desarrollados. Los ideomorfos y los símbolos mantienen cierta simplificación y geometrización.

3) **La figura masculina:** Hechicero zoomorfo de Le Gabillou (Francia)

4) **La figura masculina:** Hechicero zoomorfo de La Pasiega (España)

5) **Estatuillas:** Venus de Brassempouy (Francia)

- **La figura masculina:** A veces aparecen hombres de rasgos grotescos y órganos sexuales muy detallados que, en cambio, *tienen la cara desdibujada*. En algunas ocasiones, se les añaden *rasgos de animales* (cuernos, crines, colas, pieles), antepasados mágicos de naturaleza híbrida (el tótem de la tribu), o magos disfrazados y enmascarados para las ceremonias (el chamán o hechicero).
- **La figura femenina:** Es mucho más abundante, son las llamadas venus paleolíticas: mujeres desnudas, con atributos sexuales muy marcados. De nuevo, la cara suelen estar desdibujada; distinguimos dos tipos, el modelo antiguo es el de una mujer obesa, es decir, esteatopigia, cuya silueta puede inscribirse en un rombo, por lo que suelen llamarse *Venus losángicas* y son propias del Auriñaciense y del Gravetiense. El segundo tipo es el de mujeres estilizadas que aparecen en la última fase del Paleolítico europeo, el Magdalenense. De cualquier modo, quizá fueran representaciones de la madre naturaleza, diosas de la fecundidad o, cosa más difícil de comprobar, ideales de belleza de aquella época.

El estilo

Las figuras suelen ser realistas, con uno o dos colores y modelado de volúmenes; pero no forman escenas, están **yuxtapuestas** (colocadas unas junto a otras, o unas sobre otras) y, salvo excepciones, no hay sensación de movimiento, ni paisaje. Estamos pues ante un arte **Descriptivo**, no narrativo. Sin embargo, se conservan algunos ejemplos excepcionales de escenas concretas de tipo *narrativo*, por ejemplo en **Lascaux**, en **Les Trois Frères** (ambas en Francia) o en la **Cueva de los Casares** (Guadalajara, España). En ninguno de los casos parecen representaciones de escenas concretas o anecdóticas, sino, más bien, rituales genéricos (**Mitogramas**) protagonizados por hechiceros o espíritus totémicos.

Interpretación

La función del arte paleolítico es totalmente desconocida. Al principio se pensó que estas obras de arte se hacían sólo por motivos estéticos (para adornar: *el arte por el arte*), y aunque nadie niega

que los artistas paleolíticos debieron sentir satisfacción por la belleza de estas representaciones, esto sería secundario, y sin duda este arte era de carácter mágico o religioso. No se pueden hacer más precisiones; como mucho, se pueden formular varias teorías, pero sin pruebas sólidas:

1. **El totemismo**: Esta teoría surge en la primera mitad del siglo XX, al comparar ciertos antropólogos las costumbres de los pueblos primitivos actuales con las obras rupestres paleolíticas. En concreto **James George Frazer** fue uno de ellos, pero no el único, en extrapolar las costumbres de este tipo de pueblos actuales a las manifestaciones artísticas prehistóricas. El **animal-tótem** establece, por un lado, un vínculo espiritual entre el ser humano y la naturaleza y, por otro, es un factor de cohesión del grupo, ya que los individuos se sienten identificados con el símbolo que representa a su comunidad. En efecto, ciertas figuras representarían los espíritus del antepasado mítico de la tribu, el citado animal-tótem, una mezcla de hombre y animal. Estaría por tanto asociado al culto a los ancestros y a la reencarnación del humano en animal en otra vida. Recientemente se tiende a destacar este tipo de manifestaciones artísticas como un sistema comunicativo (ideográfico) destinado a señalar a la comunidad cuál es el territorio que ocupa, cuál es su organización, en qué se distingue de las demás comunidades; es decir, se subraya el carácter cohesionador, su idiosincrasia y su íntima relación con el medio natural que ocupan, es decir, su territorio.
2. **El chamanismo**: Ante la imposibilidad de explicar todas las representaciones conocidas ciertos antropólogos extrapolaron también las ideas animistas, según las cuales todas las cosas vivas poseen un espíritu sobrenatural que las anima. Esta interpretación es compatible con el totemismo y a veces se confunden. Los intermediarios entre el mudo anímico y sobrenatural y el mundo material serían los brujos o chamanes y utilizarían las cuevas pintadas como santuarios prohibidos a los no iniciados, lugares sagrados en los que se celebraban rituales minoritarios, reservados a unos pocos elegidos (retiros, ayunos, meditaciones, sueños premonitorios...): a veces, el brujo o chamán se colocaba una máscara, se disfrazaba y, con plantas alucinógenas y música repetitiva, entraba en trance, comunicándose con los espíritus.
3. **La fecundidad y magia propiciatoria**: Esta teoría había sido formulada por **Salomón Reinach** en 1903, pero fue popularizada por el prestigioso historiador **Henri Breuil** en 1952. Realmente Breuil adoptó la idea de Reinach, pero, aparte de cambiar totalmente su interpretación cronológica, la enriqueció con numerosas investigaciones de antropólogos, filósofos y prehistoriadores, así como su conocimiento de primera mano del arte paleolítico, cosa de la que carecía Reinach. Según el prestigioso abate, las **representaciones** servirían para pedir a los espíritus que la caza fuera abundante, que los animales procreasen y que se pudieran abatir todas las piezas necesarias. Esta teoría justificaría que los animales representados fueran **hembras preñadas** y también que haya animales heridos por lanzas. Las **Venus** serían diosas de la fecundidad que traerían la abundancia (por eso se las representaría obesas) y las **figuras masculinas** serían los hechiceros en plena ceremonia. Las **manos** serían la firma de los participantes en las ceremonias, y aquellos que pasaban a pertenecer a la categoría de cazadores adultos. Asimismo, la representación de animales peligrosos "no comestibles" era una forma de controlarlos, y alejarlos de las presas que el ser humano anhelaba. Sin embargo, esta teoría tampoco explicaba todas las manifestaciones rupestres conocidas. A pesar de ello, las ideas de Breuil han sido relanzadas en los años noventa a raíz de una serie de avances en los sistemas de datación del arte parietal. De nuevo, vuelven a considerarse los planteamientos mágico-propiciatorios. Pero igualmente se han relanzado las ideas sobre el chamanismo y el totemismo, incluyéndolos dentro de un mismo hilo conductor, aunque sin llegar a considerarlos nunca exactamente iguales.
4. **El dualismo de la naturaleza**: La teoría más ambiciosa (propuesta por el francés **André Leroi-Gourhan**) parte de un paradigma estructuralista, rechazando la extrapolación

antropológica con tribus primitivas actuales (sin embargo él era antropólogo y no pudo evitar apoyarse en esta disciplina). Su intención es abarcar toda la estructura de la sociedad paleolítica de Europa occidental, entendiéndola de un modo holístico, como un sistema en el que todo está interconectado, desde la superestructura ideológica, hasta la infraestructura económica, pasando por todos los estadios intermedios. Además, Leroi-Gouhan introdujo sistemas de análisis estadístico y modelos complejos para descifrar la organización interna de los conjuntos artísticos con su contexto externo. De este modo, llega a obtener un panorama supuestamente completo y válido para todo el arte paleolítico. como la manifestación de una serie de religiones que comparten una tradición común en la que los animales, los signos abstractos y símbolos sexuales masculinos o femeninos representarían a las dos fuerzas opuestas de la naturaleza en conflicto y renovación constante. A esto se añade la idea de **Annette Laming-Emperaire** que sostiene que tales fuerzas son lo masculino y lo femenino: **La mujer** sería el bisonte y el toro, mientras que **el hombre** sería el caballo. Del mismo modo, las armas representarían al hombre y las heridas y la sangre a la mujer. También el papel de uno y otro sería opuesto: la mujer, una Venus obesa generadora, y el hombre grotesco, cazador y destructor. Según **Henri Delporte**, el hecho de que las representaciones masculinas y femeninas estén, generalmente, en relación de oposición, no quiere decir que sean reflejo de creencias meramente sexuales, esto es, ritos y mitos de fecundidad. Se trata más bien de una cosmogonía explicada a través de una oposición. En cualquier caso, no se pretende decir que una única religión dominase todo el Paleolítico superior, sino que todas ellas comparten el mismo sistema, la misma estructura básica.

5. **Simbolismo**: En las últimas décadas se intenta determinar si la organización, tanto de elementos figurativos como abstractos, su estructura y su ritmo, responden a algún código de comunicación de conocimientos o de registro de acontecimientos. Por ejemplo, si se trata de la representación de una cosmogonía, de alguna especie de calendario primitivo en el que se reflejen hechos repetitivos fundamentales, aspectos estacionales, etc. De la combinación de formas representadas simples y complejas, del modo en que se relacionan, se pretende obtener una forma de lenguaje *mitográfico*, *pictográfico* o *ideográfico* en el que cada animal y cada símbolo tengan un significado diferente, según el modo en que se asocian y el contexto en el que aparezcan. Algunos defensores de este paradigma llegan demasiado lejos en sus conclusiones, superando lo estrictamente científico. En realidad, es posible que todas las teorías tengan algo de verdad, que sólo aunándolas se pueda interpretar el **significado del arte paleolítico**. Por otra parte, al contrario que las ideas expuestas (que van de lo general a lo particular) existen numerosas teorías, recientes, que intentan partir del estudio independiente de cada cueva, incorporando no sólo elementos mágico-religiosos o estructurales, sino también otros coyunturales como el simbolismo o la comunicación ideográfica, con la esperanza de llegar, en el futuro, a una explicación general. En todo caso, también habría que incluir un legítimo interés por la estética, demostrado tantas veces por los artistas paleolíticos. Ese interés supera las explicaciones coyunturales o las estructurales relativas a la «*magia-caza-fecundidad*», incluso la *oposición de contrarios* de Leroi-Gouhan; quedando subyacente, en toda la secuencia, una intencionalidad artística en tanto que búsqueda de la perfección y del sentido de la belleza. **Actualmente**, los enfoques son menos pretenciosos, investigando la realidad de cada yacimiento antes de sacar una conclusión global sobre todo el arte paleolítico, existe una tendencia general a admitir motivaciones muy diversas, escuelas artísticas diferentes e incluso religiones distintas. **El enfoque plural ha sido sustituido por la multicausalidad** y por la singularidad de cada yacimiento. Asimismo se ha introducido la idea (similar al action-painting contemporáneo) de que el puro hecho de elaborar una obra de arte prehistórico, la gestualidad llevada a cabo, es un ritual en sí mismo.

Cronología

La datación de las obras de arte paleolíticas es uno de los problemas más importantes, sobre todo si se trata de arte parietal, carente de contexto arqueológico que pueda ayudar a poner fecha. Para solucionarlo se usan métodos indirectos y extrapolaciones (comparando el estilo de obras exhumadas en excavaciones y con cronología segura, con las obras murales). Otro método posible cuando varias figuras se superponen consiste en emplear estudios de estratigrafía que permiten saber cuál de las figuras es anterior y cuál es posterior. Los últimos avances permiten aplicar técnicas de datación absoluta, lo cual puede ser definitivo: concretamente el radiocarbono (que ahora se puede realizar con muestras mucho más pequeñas), la termoluminiscencia, el análisis de pigmentos... Pero estos métodos se han aplicado muy pocas veces, por lo que predominan las periodizaciones basadas en datos parciales, estilísticos y extrapolaciones:

La primera propuesta sería nació, como no, de la mano del **Abate Breuil** que aceptaba que el arte debía evolucionar de lo simple a lo complejo, de lo esquemático a lo realista (con un paradigma claramente presentista). Para él había dos grandes ciclos estilístico-cronológicos que no tienen parentesco entre sí:

- El **auriñaco-perigordense**, dominado por una tonalidad dominante roja que parte de signo muy sencillos (como puntuaciones, manos, y trazos lineales) hasta llegar a la combinación de dos colores
- El **solutreo-magdalenense**, también evoluciona de la monocromía a la bicromía, pero con una tonalidad dominante negra.

Otra de las propuestas es la de **las tres fases de Annette Laming-Emperaire**, que destaca por su sencillez:

- Una **fase arcaica** (auriñaciense-perigordense).
- Una **fase transicional** (que acogía las últimas representaciones de la etapa precedente y las primeras del ciclo solutreo-magdalenense).
- Una **fase final**, Magdalenense en la que los policromos suponían el último paso evolutivo.

Seguiremos la cronología propuesta por **André Leroi-Gourhan**, por ser la más extendida, pero hay otras propuestas válidas. Esta datación no sólo se basa en los estudios estratigráficos. También tiene en cuenta las relaciones entre los animales representados en cada cueva, la contradicción de temas binarios y su posible significado. Aunque considera importantes los rasgos formales y estilísticos, no presupone una evolución de lo simple a lo complejo. De hecho, se constata que en los ideomorfos ocurre a la inversa (cada vez son más abstractos):

El arte paleolítico en Europa

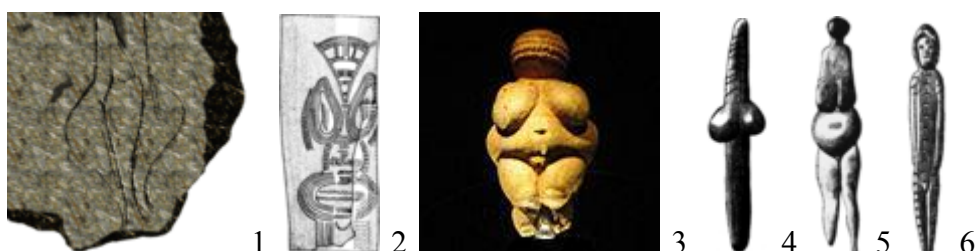
En Italia se documentan numerosos yacimientos de arte mobiliario, destacando, entre ellos, **Grimaldi** y **Savignano**. Son famosas las venus italianas, que recuerdan a las del norte, por ejemplo la *Venus de Savignano*, la de *Barma Grande* la de *Chiozza di Sacandiano* y la de Balzi Rossi, de época gravetiense, aunque la mayoría carece de contexto arqueológico fiable. El único arte parietal de esta zona norteña es la cueva de **Cavillon**.



1) Figura humana frontal en la Cueva de Levanzo. 2) Venus de Savignano (Módena). 3) Escena de la Cueva de Addaura (Sicilia).

Respecto a la zona sur, encontramos arte parietal en la Grotta **Romanelli**, la cueva de **Romito** y en la Cueva **Paglizzi**, pero en todas es muy escaso. En la Cueva Paglizzi el estilo es muy clásico, es decir, muy similar al del área franco-española; en cambio, la de la Grotta Romanelli destaca por ese característico relleno del interior de las figuras, con trazos de todo tipo, pero sin interés volumétrico. Así como en las cuevas sicilianas de Addaura y Levanzo. En Sicilia las cuevas tienen conjuntos mucho más relevantes que, a pesar de su aparente sencillez, parecen del final del Paleolítico, muy en la línea del futuro arte epipaleolítico con el que no parece haber rupturas. En **Addaura** abundan las representaciones humanas en lo que parece ser una escena narrativa llena de dinamismo. En **Levanzo**, junto a antropomorfos muy similares, es decir, escenas narrativas muy dinámicas, aparece una fauna claramente paleolítica, lo que confirmaría la edad de las representaciones.

Fase Petersfeld: Es un periodo que suele equipararse al Magdaleniense VI occidental (Dryas II); sus rasgos son la abundancia de representaciones de cabezas aisladas, abunda la figura del reno en el arte mueble y se reafirma la tendencia a la esquematización que vimos en la fase anterior, nos referimos a las *representaciones femeninas claviformes*, a veces perforadas, como si hubiesen sido utilizadas como colgantes, y las composiciones suelen ser variadas (en fila, parejas afrontadas como en una danza...) Existiría otra *provincia artística* en las llanuras centrales del Danubio en la República Checa y Austria. Al parecer es una zona habitada por cazadores de mamuts con cierta relación estilística con la zona francesa. Existe una fase inicial (equivalente al Auriñacense), llamada *Pavloviense* por el yacimiento epónimo de Pavlov, donde apareció una figura de león recortada sobre marfil. Aunque, desde el punto de vista artístico, la obra más destacada es la Venus de Willendorf (Austria), por ser una de las primeras que se encontró (1908); pero otras obras conservadas de esta época son también sorprendentes, por ejemplo, el **Hombre-León** de *Hohlenstein* (Danubio alemán), Predmost (Moravia) y el gran conjunto de Dolni-Vestonice (Brno, República Checa) cuya cronología alcanza tiempos equiparables a los del Magdaleniense clásico.



1) Venus claviformes, **Gönnersdorf** (Alemania). 2) Figura de **Predmost** sobre defensa de mamut. 3) Venus de **Willendorf** (Austria). 4) Una de las enus estilizadas de Dolni-Vestonice. 5) Una de las figuritas femeninas de **Mal'ta** (Lago Baikal, Siberia). 6) Estatuilla femenina tallada en defensa de mamut de **Buretj** (Lago Baikal, Siberia)

ARTE EGIPCIO ANTIGUO

La pintura egipcia posee una sensibilidad artística innata; resulta ser un medio excelente para transmitir un mensaje estético, creando un ambiente cargado de religiosidad; en ella se observa la pureza de la línea, la armonía de las formas, el equilibrio compositivo y una gran gama de colores que la hacen atractiva, mágica, natural y contemplativa. Con respecto a la representación de la figura humana, esta se caracteriza por los siguientes rasgos: Ley de Torsión o Frontalidad: cabeza, brazos y piernas de perfil; hombros, ojos, vientre y pies de frente. Se destaca la silueta de la figura. Es detallista. Utiliza trazo seguro y firme. Superposición de figuras y gran colorido, logrando diversos tipos de armonías. Representación de escenas de la vida real. Carácter decorativo en atención a que ella es empleada en las paredes de templos, tumbas y palacios.

La representación de la figura humana se caracterizó por los siguientes rasgos: Ley de Torsión o Frontalidad: cabeza, brazos y piernas de perfil; hombros, ojos, vientre y pies de frente. Se destaca la silueta de la figura. Es detallista. Utiliza trazo seguro y firme. Superposición de figuras y gran colorido, logrando diversos tipos de armonías. Representación de escenas de la vida real. Carácter decorativo en atención a que ella es empleada en las paredes de templos, tumbas y palacios.

LA ESCULTURA: CARACTERÍSTICAS FORMALES

- Se trata de escultura de carácter religioso y funerario. Las formas escultóricas representan, por un lado, a los dioses del panteón egipcio y al faraón como dios-hombre, como un ser sobrenatural, y por otro, personajes de la corte y escenas de la vida cotidiana. El tratamiento de las formas varía según se trate de unas o de otras.
- No se trata de una escultura de adorno, ya que sólo puede ser contemplada por el alma del muerto. No existe el concepto de “el arte por el arte”. Las representaciones deben garantizar la inmortalidad del difunto y la posibilidad de que la vida de ultratumba se desarrolle sin contratiempos. De ahí surgen una serie de convencionalismos que se mantendrán fijos a lo largo del tiempo.
- El artista concibe la figura humana siempre en tensión física y espiritual totalmente ajena a la vida diaria.

LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA HUMANA: El canon de los 18 puños

- Se caracterizan las esculturas egipcias, de casi todos los periodos, por la clara presencia de un canon, de una norma compositiva que regula cómo deben ser realizadas las obras. Como ideal de este canon debemos considerar una figura humana puesta en pie, en la cual la longitud total del representado (desde el centro de la frente hasta la planta del pie) guarde una determinada proporción, exactamente la de 18 veces la medida del puño cerrado. Es lo que se denomina “canon de los 18 puños”, que sólo en época ya muy tardía, a partir del siglo VII a. C., sería sustituido por otro de 21 puños, que alargaba más las figuras.
- Las representaciones están sometidas a un arquetipo idealizado: lo temporal y anecdótico que pueden indicar transitoriedad se desechan y se reservan a las clases humildes. De ahí que la imagen del faraón responda a un ideal de belleza y los demás pueden presentar rasgos más naturales. El realismo se destina a los hombres ordinarios.
- Hieratismo y solemnidad: la rigidez en el gesto indica eternidad.

- La jerarquización de las figuras es otro rasgo característico. El mayor tamaño de la figura del faraón está en consonancia con el rango que éste ocupa en la sociedad egipcia.

CONVENCIONALISMOS ESTÉTICOS EN LA ESCULTURA

- La estatua-cubo: adaptación al bloque, sin salientes para evitar las roturas.
- Simetría y frontalidad. Reforzadas por la disposición de los brazos a los lados del torso y la rigidez de la nuca, que sujeta en posición central la cabeza.
- Los rostros son inexpresivos, con la mirada perdida en el infinito, dando lugar a imágenes frías y distantes, totalmente alejadas del espectador. Ojos almendrados. Mirada alta y fija al frente.
- El dolor y la alegría no existen en estas representaciones, las figuras parecen sorprendidas en algún desfile o ceremonia oficial.
- Arcaísmo en las representaciones anatómicas, que aunque resultan proporcionadas, ofrecen una visión superficial e idealizada del representado. Las formas acaban resultando, por tanto, rígidas.
- La pierna izquierda suele avanzarse ligeramente en señal de movimiento.
- Los brazos pegados al cuerpo. Todo ello refuerza el carácter cerrado de las composiciones.
- El tratamiento de los paños y ropajes también resulta rígido, sobre todo en las figuras masculinas; en las femeninas los paños se adaptan al cuerpo, subrayando la anatomía de la mujer.
- El retrato destaca por su regularidad geométrica (simplicidad) y la aguda observación de lo esencial. Son equilibrados y con vida, pero resultan remotos en su eternidad.
- El hieratismo (la actitud hierática) y la solemnidad, presentes en la estatuaria real, están relacionadas con su función: presentar al faraón como un dios, como alguien diferente del vulgar mortal; de ahí la ausencia de movimiento, el estatismo y la quietud que sugieren atemporalidad y, por tanto, eternidad.
- Es por esto último por lo que la estatuaria egipcia no sufre cambios importantes a lo largo de su milenaria historia. Tales convencionalismos fueron fijados en el Imperio Antiguo y preservados casi hasta el final de la civilización egipcia, incluso en los tiempos de dominación griega y romana, ya en los siglos IV-I A. de C.

LA ESTATUARIA CORTESANA

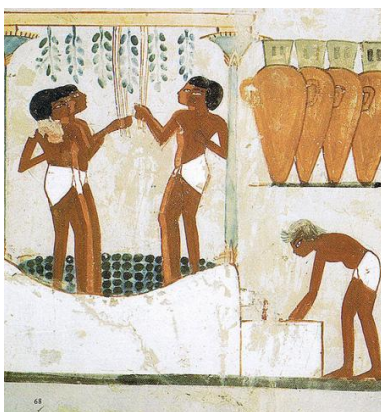
- Frente a esta estatuaria real de carácter sobrenatural, se dio otro tipo de escultura más “vulgar”, que representaba a altos dignatarios de la corte real, altos funcionarios, escribas o administradores; en ningún caso se trataba de una “estatuaria popular”.
- La humanización del personaje representado, con una gran carga de realismo. El estudio psicológico y la representación de actitudes humanas de forma naturalista contribuyen a este efecto.

- Se trata de seres humanos que desean ser reconocidos por su apariencia. La mayor parte de estas estatuas tenían un propósito funerario, y según la tradición egipcia, el “Ka” del difunto debía de ser capaz de reconocerse en sus propias estatuas, de ahí el realismo de las mismas.
- Se trataba de una estatuaria privada, en contraposición a la estatuaria pública centrada en el faraón.
- Los materiales empleados fueron tanto la piedra como la madera, que se policromaban.

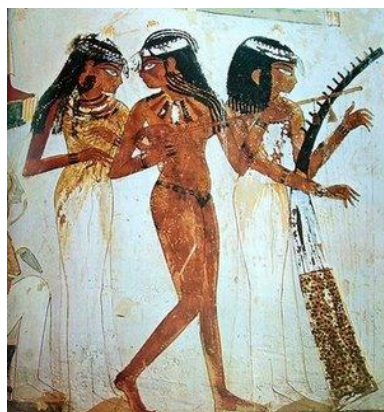
Para los antiguos egipcios lo importante era la «esencia eterna», lo que constituía su visión de la realidad constante y sin cambios. Por lo tanto, su arte no se preocupaba de las variaciones cambiantes de lo externo para un mayor encanto visual, e incluso sus agudas observaciones de la naturaleza (evidentemente, pintadas de memoria) estaban sujetas a unas formas estandarizadas que muchas veces se convertían en símbolos. No se debe a ningún tipo de «primitivismo» el hecho de que sus escenas parezcan decididamente irreales: su habilidad técnica y su evidente comprensión de las formas naturales deja esta cuestión bien clara; más bien es la consecuencia directa de la función esencialmente intelectual de su arte. Cada sujeto se mostraba desde el ángulo que lo hacía más fácilmente identificable y, según una escala basada en el rango, de mayor o menor tamaño según la jerarquía social. Esto daba lugar a imágenes esquemáticas y de muchas formas. Esta dominante preocupación por la claridad y la representación «rigurosa» se aplicaba a todo tipo de temas, y por eso, la cabeza humana siempre se muestra de perfil, aunque los ojos se dibujan de frente. Por esta razón no hay perspectiva en la pintura egipcia, todo aparece en dos dimensiones.

Normas egipcias de representación

Hacia el 3.200 a.C. se produjo un avance que estableció las características que han de mantenerse invariables hasta el fin del imperio: aparece al fin la línea de suelo, sólidamente trazada, sobre la cual se alinean las figuras. Éstas se someten a una rígida jerarquización de tamaños y se acompañan de símbolos de status o divinidad, es decir, se conjuga -poco hábilmente en estos momentos- realismo más pictografía. La representación de la figura humana se realizaba según la llamada "regla de proporción", un estricto sistema geométrico de cuadrículas que aseguraba la repetición exacta de la forma ideal egipcia a cualquier escala y en cualquier posición. Era un sistema infalible que regulaba las distancias exactas entre las partes del cuerpo, que se dividía en 18 unidades de igual tamaño situadas en relación a unos puntos fijos de la cuadrícula; incluso especificaba la anchura exacta de la zancada de las figuras que aparecían andando y la distancia entre los pies (ambos pies se reproducían por la cara interna) en las figuras que estaban de pie.



1



2



3

1 y 2) En la pintura, se seguía un convencionalismo que tenía principalmente un fundamento mágico, por lo que las imágenes pintadas son menos reales que las escultóricas. Los pintores egipcios representaban las diferentes partes del cuerpo según su importancia: el rostro era colocado de perfil para resaltar las líneas de la frente, la nariz y el mentón. El ojo era representado frontalmente para que se vea entero. El pecho, sede del corazón, era representado de frente a partir de los hombros para que se vieran perfectamente los brazos y las piernas de perfil, para que no cupieran dudas sobre su función.

Los pintores egipcios poseían un gusto decorativo tan seguro, que sus composiciones siempre resultaban armoniosas y bellas. Estas representaciones de la vida, curiosamente, eran realizadas para la muerte y por un pueblo al que no parece que aquella reservase muchas alegrías. 3) En la escultura, en cambio, las figuras son más hieráticas, solemnes y frontales. En los relieves aparecen para las figuras, los criterios de la pintura.

ARTE MESOPOTÁMICO

En la escultura los habitantes de Mesopotamia emplearon basalto, arenisca, diorita y alabastro. La finalidad de este tipo de arte, era social y religioso, por lo cual su finalidad era utilitaria. Su temática era el retrato de los dioses, reyes o altos funcionarios, en cuya ejecución domina la idea de duplicación. Respondía a las leyes de verticalidad, frontalidad y simetría, aunque no conocieron la perspectiva. Había también estilización de las facciones, cabellos y barbas (de cabello rulo). Dentro de la escultura, se desarrollaron tanto las estatuas como el bajorrelieve.



1

1) Estauilla empleada como exvoto en la civilización sumeria en el III milenio a.C.

La estatua, busca ser una réplica de la realidad, que incluye también el tamaño. Sin embargo, este realismo lleva la impronta subjetiva del artista, que le imprime una simbología, o un significado que va más allá de lo estrictamente visual. La estatua es quizás, la categoría artística en la que el mundo mesopotámico se hace reconocer con mayor evidencia: en sus concepciones en sus caracteres, en su manera de traducirse en arte. Su patrón es el siguiente: manos unidas cruzadas sobre el pecho, cabeza afeitada y el torso desnudo o cubierto por un manto. Su temática estaba basada en los protagonistas de ese mundo de poder y de fe del que el arte mana y del que es expresión

Se respetan las leyes de frontalidad y de geometrismo que son básicas para comprender la cultura mesopotámica.

La frontalidad consiste en concebir la figura humana como dividida idealmente por una línea vertical, que parte del centro de la frente y desciende hasta la división de las piernas, separando en cada lado partes iguales y simétricas en todos sus componentes. Cada parte del cuerpo corresponde a la del otro lado, tal como una imagen reflejada en un espejo. El geometrismo, por otro lado, es la disposición de la figura humana dentro de un esquema geométrico. Se dice que en Mesopotamia este esquema está representado por el cilindro y el cono, es decir, por elementos curvilíneos.

Se ha sugerido que el material del que disponían los artistas tal vez tuviera algo que ver en este aspecto ya que el escultor egipcio tenía a su alcance grandes bloques rectangulares de piedra, creando tendencias hacia la forma cúbica. En cambio, la falta de material pétreo que caracteriza el suelo mesopotámico debió sugerir la máxima explotación de lo poco que podría conseguirse; y como se sabe, la piedra se encuentra en la naturaleza sobre todo en formas redondeadas. En el arte mesopotámico, los miembros y los vestidos se realizan siempre para exaltar la redondez de la piedra. Mientras en Egipto, la figura sentada se representa con muchos ángulos rectos, en Mesopotamia el escultor tiende a modificar tal pose reduciendo o exagerando su elemento crucial: la expansión horizontal de la cadera a la rodilla.

Se da la intención de representar cada parte de la figura con la máxima evidencia posible, aunque esto acentúe su separación: el rostro de perfil, el rostro de frente, los hombros de frente, las caderas en tres cuartos y las extremidades de perfil.

La individualización de la figura, se hace sobre todo el rostro que es privilegiado, con respecto al cuerpo, en sus dimensiones, que a menudo son desproporcionadas por exceso. En el rostro, son desproporcionadas a su vez los ojos, en los cuales se da la incrustación (en las pupilas conchas y en el iris lapislázuli). Los cabellos generalmente divididos por una línea en partes iguales, descienden sobre los lados de la cabeza y van a unirse con la gran barba. En esta, igual que en los cabellos, se da la armonía y la simetría lleva a una acentuada estilización de los rizos en filas paralelas. Sin embargo a veces las cabezas son calvas, o llevan complicados gorros. Los labios cerrados e inexpresivos sin embargo la expresión se nota más que en cualquier lado en la mirada.

Tanto, hombres como mujeres se representan siempre en plena juventud, otra característica de la figura humana es que jamás se representó desnuda y por lo regular era siempre masculina. Al evitar el desnudo, las vestiduras caen rígidas y algunas veces presentan una estilización que tiende a poner en evidencia los rizos de la lana o la franja del dobladillo. El esquema más habitual en que se encuadra el vestido es el tronco de cono; y la total fidelidad al esquema subraya tanto el geometrismo como la sustancial indiferencia por la realidad. Así se tendía a tapar el cuerpo con largas ropas que simplificaban su representación, salvo excepciones iniciales que dejaban desnuda la parte superior del tronco, terminó igualmente siendo tapada. Al no representarse las partes componentes del cuerpo humano no podemos presumir la existencia de una teoría de proporciones entre estas partes. Si existe entonces la presencia de un canon (estilo común manos enlazadas, ojos grandes etc...), pero no de medidas específicas, no pudiendo hablar entonces de un canon tan completo como lo es el egipcio.

Otra característica es que tanto en la pintura y grabados, la jerarquía se mostraba de acuerdo al tamaño de las personas representadas en la obra: los de más alto rango se mostraban más grandes a comparación con el resto.

Además se da Mayor naturalismo, la Barba postiza y brazo izquierdo van en ángulo, la Vestimenta en espiral, y planos lisos con gran dominio del movimiento.

Se aporta como en Egipto la ley del marco y el sentido de la gravedad y participan de ese principio de racionalizar la visión de las cosas, pero no se realiza un estudio tan completo de la figura

humana desde el punto de vista de las proporciones anatómicas, pues no fueron objeto de su atención, y por tanto sus figuras vestidas carecen de toda intención canónica en este sentido.