

CAPÍTULO TRES  
EL CAMINO DE ORIENTE Y EL DE OCCIDENTE  
EN EL ARTE

*E*l camino que una nación sigue, ya sea de la mente o del espíritu, ejerce efectos decisivos sobre el arte. Una breve consideración nos mostrará que así ha de ser. En esencia, el espíritu no tiene nada que ver con lo que está fuera de sí mismo. Es la mente la que se adueña de la realidad. La manera del espíritu consiste en retirarse del mundo de los objetos a la contemplación del mundo interior, y no necesita de una correspondencia entre lo que ocurre en el exterior y lo que ocurre en el interior. No la mente sino el espíritu es su propio lugar, y puede hacer un infierno del cielo, un cielo del infierno. Cuando la mente se retira dentro de sí misma y prescinde de los hechos, sólo crea un caos.

En los primeros días de la Restauración se celebró un gran debate de hombres sabios, en presencia del rey, sobre por qué, si se colocara un pez vivo en un cubo rebosante, el agua no se derramaría, mientras que si el pez estuviera muerto, el agua sí rebalsaría. Respecto de esta propiedad espiritualmente sugestiva del agua, o del pez, se adujeron muchas razones profundas relacionadas con el significado interno de la vida y de la muerte, hasta que el rey ordenó que llevaran dos cubos e introdujeran en ellos un pez, ante sus ojos. Cuando el agua reaccionó del mismo modo al pez vivo y al muerto, los hombres de ciencia recibieron una lección que tendría resultados trascendentes sobre lo recomendable de que la mente no siga el camino del espíritu y se retire

a sí misma para ejercer la razón pura, libre y sin obstáculos, pero quedándose estrictamente dentro de los límites del mundo exterior. “Atente a los hechos” es el lema de la mente; un sentido de los hechos es su característica sobresaliente.

En la proporción en que predomina el espíritu, desaparece este sentido. Así, en la Edad Media, cuando Occidente estaba volviéndose más y más hacia la vía del espíritu, sus más formidables intelectos pudieron emplear sus grandes poderes preguntándose cuántos ángeles podrían estar de pie sobre la punta de una aguja, y cosas similares. Llevemos esta actitud unos cuantos pasos más hacia el mundo de los hechos y el resultado será el devoto budista meciéndose ante el altar y repitiendo *Amida* un millar de veces hasta perder toda conciencia del altar, de *Amida* y también de sí mismo. Se ha adormecido la actividad de la mente para darle reposo, y el espíritu, absorto, está buscando la verdad dentro de sí mismo. “Haced que un hombre”, dicen los Upanisads, el gran documento brahmán, “medite sobre la sílaba Om. Ésta es la sílaba imperecedera y el que, sabiendo esto, repita en voz alta la sílaba, penetra en ella y se vuelve inmortal”. “Dios les ofrece a todos”, dice Emerson, “la elección entre la verdad y el reposo. Tomad el que gustéis... jamás podréis tener ambos”. Ésta es el habla occidental y el camino de la mente. La verdad significa, desde este punto de vista, descubrir las cosas: un ejercicio muy activo.

El efecto práctico de la divergencia, desde luego, se hace inmediatamente obvio en el ámbito intelectual. Aquellos cuyo objetivo es llegar a liberarse por completo “de esta inmundada vestidura de descomposición” no se meten a científicos ni a arqueólogos ni a nada que tenga que ver con realidades pasadas o presentes. En el arte, el resultado, aunque menos obvio inmediatamente, no es menos decisivo. En la proporción en que predomina el espíritu,

las formas reales y el aspecto de las cosas se vuelven insignificantes, y cuando el espíritu reina supremo ya no tienen ninguna importancia.

En Egipto, como ya se ha dicho, la realidad del mundo invisible cubrió lentamente la de lo que puede verse, pero, por muy invisible que fuera, seguía siendo sustancial. Había que impedir que los cuerpos muertos volvieran al polvo; había que colocarlos en tumbas que eran fortalezas subterráneas, a salvo de toda perturbación; había que rodearlos con todo el mobiliario de que habían hecho uso en vida. El cuerpo era de importancia suprema, y no era concebible que la abundancia de las cosas que un hombre poseía no tuviese, también, importancia eterna. El arte de ese pueblo tendría una base firme en la realidad. Las pirámides son tan reales como los montes. Tratan de no parecer hechas por las manos del hombre, sino una parte de la estructura básica de la tierra. Donde el viento levanta la arena dándole formas de gigantesca geometría —triángulos que, al observarlos, se convierten en curvas y vuelven a romperse en líneas marcadas, en un eterno ciclo de cambio, tan fijo como el movimiento de las estrellas, ante la inmensidad del desierto inmutable—, las pirámides estáticas, inamovibles, son el espíritu del desierto encerrado en granito. Todo el enorme arte de la escultura egipcia tiene algo de esta unidad con el mundo físico. Las estatuas colosales apenas sobresalen de las rocas de las colinas. Conservan las huellas de su origen, tan claras como las marcas de los instrumentos del artista que las sacó del trasfondo.

Este asidero en la realidad es algo completamente distinto de lo que capta la mente. Nada tiene que ver con el trabajo de la mente, es una intuición profunda de parte de aquél cuya conciencia no lo ha separado aún de las vías de la naturaleza. Esta sensación intuitiva es tan distinta de la concepción de la reali-

dad que alcanza la mente como una tumba egipcia, en que vida y muerte apenas se diferencian, lo es de la prisión en que Sócrates intentó elucidar lo que había de verdad en la esperanza de inmortalidad.

Cómo habría sido el arte egipcio si se le hubiese permitido desarrollarse con libertad es una de esas preguntas que siempre se plantean cuando comprendemos la inmensa pérdida que sufrió el mundo. Pero intervinieron los sacerdotes, y esa experiencia directa de la naturaleza que estaba siendo iluminada más y más por la experiencia del espíritu fue contenida en cierto punto, y allí frenada. Los sacerdotes impusieron una pauta fija a la que debía atenerse todo arte. El arte puede trabajar en cadenas durante largo tiempo, lo que no puede hacer la mente, y pasarían siglos antes de que se manifestaran todas las consecuencias de ese dominio del dogma sacerdotal sobre el espíritu del artista; pero cuando esto se hizo evidente, el arte egipcio había terminado. El comentario de Platón es, para todo fin práctico, su oración fúnebre:

En Egipto, después de escogidos y determinados los modelos, se los expone en los templos y está prohibido a los pintores y artistas, que hacen figuras o cosas semejantes, innovar nada, ni separarse en nada de lo que ha sido arreglado por las leyes del país. En prueba de esto, es fácil encontrar en Egipto obras de pintura y escultura hechas hace 10 mil años.<sup>1</sup>

Pero en Oriente no se detuvo ese desarrollo. Allí, el espíritu era libre —sólo él era libre— de trabajar sin obstáculos. El arte hindú fue obra de hombres a quienes desde su primera juventud se les había enseñado a ver todo lo exterior como simple ilusión. La confianza que los sentidos producen en una materia sólida y

duradera era la falsedad fundamental de la que habían de librar-se los hombres. Lo que parece sólido y duradero es sólo una apariencia en perpetuo cambio, un caleidoscopio siempre en movimiento en que cada pauta va disolviéndose continuamente en otra, y no tiene mayor significación que un espectáculo para niños. La realidad, la permanencia y la importancia sólo son del mundo interior, en que toda verdad es absolutamente conocida por ser experimentada, y donde el que lo desea puede alcanzar el dominio completo. Éste es el dogma fundamental de los Upanisads:

Lo infinito es el Yo. El que percibe esto es amo y señor de todo el mundo. El aire, el fuego, el agua, el alimento, las apariciones, las desapariciones... toda brota del Yo. El que ve esto lo ve todo y lo consigue todo.

Para nosotros es difícil asociar esta idea a la producción de arte. Para nosotros, los occidentales, el arte es el unificador de lo que hay afuera y de lo que hay adentro. Está arraigado tan firmemente en lo uno como en lo otro. Y es absolutamente cierto que el místico completo, si es que puede haberlo, nunca querrá siquiera poner en forma concreta la visión beatífica. Permanecerá en absoluta quietud, sin desear nada:

Cuando a un hombre que comprende, el Yo se ha vuelto todas las cosas, ¿qué pesadumbre, qué búsqueda puede haber para él, quien ya ha contemplado la unidad?

Pero el arrobamiento místico, aun en Oriente, es para los pocos elegidos. Para todos los demás, la realidad, aunque se la conciba como un ser ilusorio, es algo que hay que tomar en cuenta. A los grandes artistas hindúes no les impidió expresarse por medio

de ella como lo hacen siempre todos los artistas, pero su concepción dio forma al molde de su arte. El procedimiento establecido para el artista budista antes de comenzar su obra es aplicable a todo el arte hindú en aquello a lo que tiende. Debe dirigirse a un lugar de soledad. Allí habrá de prepararse, primero, celebrando “el oficio séptuple” y ofreciendo a las veintenas de Budas “flores reales o imaginarias” (es claro que las primeras no son superiores a las segundas). Luego, debe comprender “los cuatro modos infinitos” y meditar sobre el vacío y la inexistencia de todas las cosas hasta que “por el fuego de la idea del abismo” pierda toda conciencia de sí mismo y pueda identificarse con la divinidad a la que desea encarnar. Luego, por último, llamándola, la contemplaría. Acudiría a él visiblemente la imagen misma del dios, “como un reflejo brillante”, para servirle de modelo. No aparecería en forma humana; de esto podemos estar seguros. Todo el procedimiento fue ideado para que esto fuera imposible.<sup>2</sup> Dentro del artista estaba imbuida la convicción de que la verdad de su arte estaba por encima y lejos de toda realidad. En su espera solitaria había tratado de purificarlo de todo lo que tuviera que ver con la carne, de expulsar los recuerdos terrenales y, mediante el espíritu impoluto, de encontrar la manifestación de lo eterno. El requisito de la estatua sería su no humanidad. Rizos de brillante cabello azul debían diferenciarla de un simple hombre, o bien muchas cabezas o brazos, o una impresión de fuerza inhumana dada por la mujer que blande una cabeza humana arrancada de un cuerpo destrozado al que pisotea.

Se dice que Polignoto, cuando deseó pintar a Helena de Troya, fue a Crotona, célebre por la belleza de sus mujeres, y pidió ver a todas las que eran consideradas más hermosas. Las estudió mucho antes de pintar su imagen y sin embargo, cuando la terminó, no era la representación de ninguno de esos gentiles ros-

tros que había visto, sino algo más bello, por mucho, que la más bella de todas. El artista griego, nos cuenta este relato, no era un fotógrafo, como tampoco lo era su colega budista; también él, a la postre, se retiró de las formas visibles de las mujeres que había visto ante él y creó, en sí mismo, su propia forma de belleza; pero el relato también señala la diferencia entre ambos. El estudio del griego no era una solitaria caverna de meditación, sino el mundo de la vida en movimiento. Su imagen se basó en las mujeres que había estudiado; fue condicionada por las formas reales de sus cuerpos; fue súper individual, pero no sobrenatural.

El artista hindú no estuvo sometido a condiciones; de todos los artistas, fue el más libre. El egipcio se sometió a las leyes de la naturaleza y al dogma del sacerdote; el griego estuvo limitado por su mente, que no le permitiría perder de vista las cosas que pueden verse; el hindú no estuvo obstaculizado por nada fuera de sí mismo salvo por el material con que trabajaba, y, aun en él, a menudo se negó a reconocer toda limitación. El arte de la India y de todas las naciones de Oriente a las que influyó muestra, una y otra vez, esculturas que parecen luchar por liberarse del mármol. No hubo otros artistas que hayan logrado como ellos que se muevan el bronce y la piedra. Para ellos no había nada ni fijo ni rígido; nada en el mundo del espíritu es ni fijo ni rígido. El arte hindú es el resultado de una fuerza espiritual desenfrenada, de una corriente no contenida por obstáculos salvo los que el artista decidió imponerse a sí mismo.

Pero, aun cuando el mundo visible no dominara la atención consciente del artista, éste no podía, desde luego —ningún ser humano puede—, crear exclusivamente en las profundidades del espíritu sin ninguna conexión con los hechos ni semejanza con nada que hubiese visto. Su visión artística estaba condicionada por realidades, pero sólo indirectamente, ya que su objetivo

era apartarse de ellas. La realidad y la probabilidad apelan tan sólo a la mente, y a su llamado él era por completo indiferente; se había concentrado en su significación espiritual. Para él, los múltiples manos y brazos del dios que aparecía ante él en su trance eran simbólicos; representaban una verdad del espíritu y expresaban el único tipo de realidad digno del trabajo de un artista.

Si se presupone una completa falta de significación en el mundo visible, sólo le quedará un camino al artista: el camino del simbolismo. De todos los hombres, es el menos capaz de una abstracción completa. El matemático y el filósofo pueden tratar con conceptos puros; al artista, el mundo de las ideas abstractas no le ofrece nada. En el simbolismo puede aferrarse a algo sólido y concreto aun mientras afirma que la realidad no tiene nada que ver con lo que perciben los sentidos. Los símbolos siempre son cosas reales investidas de irrealidad. Son el reflejo en el espejo mediante el cual nosotros, de carne y hueso, podemos ver, así sea oscuramente. En el simbolismo las realidades son importantes, aun si su única importancia consiste en que representan algo distinto de lo que son. El artista místico es libre de hacer uso de la realidad y de prescindir de ella a su antojo. También tiene completa libertad para improvisar su propio simbolismo, que puede ser de los más sencillos: muchos brazos para expresar un poder multiforme, muchos senos para mostrar una alimentación espiritual; una escritura pictórica sublimada. Su único límite procede de dentro de su propio ser; pero, despreciando el mundo exterior, predispuesto contra la idea de considerar bellas las cosas reales, el artista dentro de él (que debe encontrar en alguna parte una significación espiritual) se ve irresistiblemente impelido hacia la pauta que él puede hacer simbólica y, por ello, significativa.

El artista místico siempre ve pautas. El símbolo, nunca enteramente real, tiende a ser expresado con un realismo cada vez menor, y cuando la realidad se vuelve abstracta surge la pauta.

Las alas de los ángeles de Blake no nos parecen reales, ni están allí porque los ángeles deban tener alas. Han sido aplanadas, estilizadas, para dar un marco curvo, requerido por la pauta de la composición. En el arte hindú y en sus ramas, la estilización llega a la cúspide. Las figuras humanas son estilizadas mucho más allá del punto de llegar a convertirse en un tipo; también ellas están hechas de pautas, de diseños esquemáticos del cuerpo humano, son una abstracción de humanidad. En el caso de un tapete oriental ha desaparecido todo deseo de expresar alguna semblanza de realidad. Semejante obra de arte es decoración pura. Es la expresión de que el artista se ha retirado del mundo visible, esencialmente de su negación del intelecto.

Desdeñemos el mundo real, veámoslo como un lugar abominable y sin esperanza, y el efecto sobre nuestro arte será fundamentalmente el mismo, ya sea su resultado un ángel de Fray Angélico o un dios-monstruo. Unos ángeles alados, radiantes ante un trasfondo de oro, o un dios con muchas manos: ambos corresponden a la misma concepción del mundo. El artista ha dado la espalda a las cosas que se ven. Ha cerrado los ojos de su mente. El arte occidental, después de la caída de Roma y de pérdida de la influencia de Grecia, siguió el camino de Oriente, como todos los demás. Las pinturas se hicieron cada vez más decorativas. La plana irrealidad del primitivo se desarrolló en la plana irrealidad de lo estilizado, hasta que en el Renacimiento fue redescubierto el mundo visible, con el redescubrimiento de Grecia.

Dos mil años después de la edad de oro de Fidias y de Praxiteles, de Zeuxis y de Apeles, cuando sus estatuas fueron deformadas y rotas y casi irremisiblemente perdidas, y sus pinturas

se fueron para siempre, la inteligencia de los hombres se volvió, de pronto, hacia lo que quedaba de la literatura de Grecia y de Roma. Una pasión por aprender, como la de la época de Platón, recorrió Italia. Estudiar la literatura de Grecia era descubrir la idea de la libertad del espíritu y emplear la inteligencia como no se había hecho desde los días de Grecia. Hubo una nueva fusión del poder racional y del espiritual. En el Renacimiento italiano un gran desarrollo artístico coincidió con un gran despertar intelectual, y el arte que de allí resultó es, en su esencia, más similar al de Grecia que ningún otro, anterior o posterior. En Florencia, donde los grandes pintores tenían una gran inteligencia, fue redescubierta la belleza del mundo real y los hombres pintaron lo que vieron con sus propios ojos. Los pintores italianos descubrieron las leyes de la perspectiva, como era natural. No porque Signorelli fuese más grande que Simone Martini, sino sólo porque él y los suyos estaban viendo las cosas reales y deseando pintar realidades, no visiones celestiales.

Jamás sabremos si los pintores griegos emplearon la perspectiva, o no; de sus obras no queda ni una huella; pero lo que sintieron acerca de pintar las cosas tal como son puede saberse sin sombra de duda. Su actitud se revela en más de una alusión.<sup>3</sup>

Un célebre pintor griego expuso la imagen de un niño sosteniendo un ramo de uvas, tan natural que los pájaros volaban para picotearlas, y la gente lo aclamó como gran maestro. “Si yo lo fuese”, respondió el artista, “el niño habría espantado a los pájaros”. Este breve cuento, con su deliciosa suposición de pájaros inteligentes, es absolutamente griego en sus suposiciones fundamentales. Las uvas debían pintarse para que parecieran uvas, y los niños para que parecieran niños, y la razón era que nada podía imaginarse tan hermoso y tan significativo como lo real. “No digas quién ascenderá al cielo o quién descenderá al infierno: pues, imira!, la

palabra está muy cerca de ti, en tu boca y en tu corazón.” El artista griego no pensaba ni en el cielo ni en el infierno; la palabra estaba muy cerca de él; sentía que el mundo real bastaba, por completo, a las demandas del espíritu. No sentía ningún deseo de señalar las imágenes de sus dioses con atributos extraños y extraterrenos para elevarlos por encima de la tierra. No veía ninguna razón para diferenciarlos de lo que le parecía lo más hermoso: las formas de los seres humanos que lo rodeaban.

Un bronce brahmán de Shiva se yergue en equilibrio en plena danza, detenido por un instante en su movimiento irresistible. Muchos brazos y manos que se curvan alrededor de su cuerpo aumentan la sensación de un interminable movimiento rítmico. La forma, ligera y de estrecha cintura, está refinada más allá de lo humano. Extrañas cosas simbólicas lo rodean y lo cubren, una cobra enrollada, un cráneo, un ser marítimo, unos largos pendientes que se agitan desde sus cabellos y sus oídos, y un monstruo se retuerce bajo sus pies. Su belleza no es como la de nada hermoso jamás visto en la tierra.

El *Hermes olímpico* es un ser humano perfectamente bello; no más, no menos. Cada detalle de su cuerpo fue formado a partir de un conocimiento consumado de los cuerpos reales. Nada se le ha añadido para señalar su carácter divino, no hay una aureola en torno de su cabeza, no hay un cayado místico, no hay atisbo de que es él quien guía el alma hacia la muerte. Para el artista griego, la significación de la estatua, la marca de su divinidad, era su belleza y sólo ella. Su arte había cobrado forma dentro de él mientras caminaba por las calles, presenciaba los juegos, observaba perpetuamente al pueblo entre el cual vivía. Lo que veía en esos seres humanos bastaba para todo su arte; nunca sintió el impulso de formar algo diferente, algo más verdadero que esta verdad de la naturaleza. A sus ojos, el Verbo se había

vuelto carne; lo que pueden ser los hombres fue su imagen de lo eterno. La *Victoria alada* es arte griego tardío; el templo de la Acrópolis fue construido a la Victoria sin alas.

La interminable lucha entre la carne y el espíritu encontró un fin en el arte griego. Los artistas griegos no tuvieron conciencia de ella. Eran materialistas espirituales, que nunca negaron la importancia del cuerpo y vieron siempre en él una significación espiritual. El misticismo en general fue ajeno a los griegos, por grandes pensadores que fuesen. El pensamiento y el misticismo nunca se llevan bien, y encontramos poco simbolismo en el arte griego. Atenea no fue un símbolo de la sabiduría, sino una encarnación de ella, y sus estatuas eran mujeres hermosas y graves, cuya seriedad puede señalarlas como sabias, pero que no mostraban ninguna otra marca. El *Apolo de Belvedere* no es un símbolo del sol, como tampoco lo es de la luna la *Artemisa* de Versalles. No podría haber nada menos afín a las vías del simbolismo que su hermosa y normal humanidad. Tampoco la decoración interesó realmente a los griegos. En todo su arte se preocuparon por lo que deseaban expresar, no por las maneras de expresarlo, y la expresión encantadora, como simple expresión encantadora, no les atrajo en absoluto.

El arte griego es un arte intelectual, un arte de hombres que eran pensadores claros y lúcidos, y por tanto es un arte llano. El mundo no ha vuelto a ver a artistas de semejante porte, hombres dotados con el más elevado don del espíritu y que encontraron su modo natural de expresión en la sencillez y la claridad: virtudes de la razón sin niebla. “Nada en exceso”: el axioma griego del arte pertenece a hombres que desechaban toda oscura y enredada superfluidad, y que veían llanamente, sin adornos, lo que deseaban expresar. En el arte, la estructura pertenece de modo especial al ámbito del espíritu, y lo arquitectónico fue,

en grado eminente, una marca de lo griego. La fuerza que hizo un conjunto unificado de la trilogía de una tragedia griega, que concibió el esquema seguro, preciso y decisivo de la estatua griega, encontró su expresión más notable en la arquitectura griega. El templo griego es la creación por excelencia de la inteligencia y del espíritu en equilibrio.

Un templo hindú es una conglomeración de adornos. Las líneas del edificio quedan completamente ocultas por las decoraciones. Figuras esculpidas y ornamentos coronan su superficie sobresaliendo de ella en densas masas y rompen en una serie desconcertante de planos irregulares. No es una unidad, sino una colección, rica y confusa. Se asemeja a algo no planeado, sino construido de este y de aquel modo, como lo requería el ornamento. Puede percibirse la convicción subyacente: cada trozo de detalle exquisitamente trabajado tiene un significado místico, y el exterior del templo sólo era importante como medio para que el artista inscribiera en él los símbolos de la verdad. Es decoración, no es arquitectura.

Asimismo, los templos gigantescos de Egipto, esas macizas inmensidades de granito que dan la impresión de que sólo el poder que se mueve en el terremoto pudo bastar para darles existencia, son algo distinto de la creación de la geometría equilibrada por la belleza. La ciencia y el espíritu están allí, pero la presencia predominante es la de la fuerza, la fuerza sobrehumana, apacible pero enorme, abrumadora. Reduce a nada todo lo perteneciente al hombre. Éste queda aniquilado. Los arquitectos egipcios estaban poseídos por la conciencia de lo terrible, de la dominación irresistible de la naturaleza; no tenían un solo pensamiento para ese átomo insignificante, el hombre.

La arquitectura griega de la gran época es la expresión de hombres que eran, ante todo, artistas intelectuales, mantenidos fir-

memente dentro del mundo visible por su mente, pero, en segundo lugar, eran amantes del mundo humano. El templo griego es la expresión perfecta del intelecto puro iluminado por el espíritu. Ningún otro gran edificio, en ninguna otra parte, se aproxima a su simplicidad. En el Partenón, columnas rectas se elevan hasta capiteles sencillos; un pedimento está esculpido en un audaz relieve; y nada más. Y sin embargo —he aquí el milagro griego— esta absoluta simplicidad de estructura sobresale por la majestad de su belleza entre todos los templos, catedrales y palacios del mundo. Majestuosa pero humana, verdaderamente griega. No hay una fuerza sobrehumana como en Egipto; no hay extrañas formas sobrenaturales como en la India; el Partenón es el hogar de la humanidad en calma, apacible, ordenado, seguro de sí mismo y del mundo. Los griegos lanzaron un desafío a la naturaleza en la plenitud de su gozosa fuerza. Colocaron sus templos en la cima de una colina que contempla al vasto mar, recordados contra el círculo del cielo. Construirían lo que era más bello que la colina, el mar y el cielo, y más grande que todos ellos. No importa, para nada, que el templo sea grande o pequeño; nunca pensamos en sus dimensiones. No importa, en realidad, cuán arruinado esté. Una cuantas columnas blancas dominan la noble altura de Sunión, tan seguramente como la gran masa del Partenón domina todo el panorama del mar y la tierra en torno de Atenas. Para el arquitecto griego, el hombre era el amo del mundo. Su mente podía comprender sus leyes; su espíritu podía descubrir su belleza.

La catedral gótica fue construida con respeto y reverencia al Dios todopoderoso, la expresión de la aspiración de lo más bajo:

Te alabamos, oh, Dios, nosotros que no somos nada salvo en nuestro poder de alabarte.

El Partenón fue construido en triunfo, para expresar la belleza, el poder y el esplendor de los hombres.

Maravillas hay muchas... ninguna más grande que el hombre. Suyo es el poder que cruza el mar azotado por vientos de tormenta... Él es el amo de la bestia que acecha en las colinas... Suyos son el habla y el pensamiento rápido como el viento.<sup>4</sup>

La divinidad fue vista encarnada; por medio de la mortalidad perfeccionada, el hombre era inmortal.