

El mosaico de Alejandro Magno y Darío: Apeles y Hero(n)das

The Mosaic of Alexander the Great and Darius: Apelles and Hero(n)das

Silvia Aquino^{1*} <https://orcid.org/0000-0003-2132-6862>

¹ Centro de Estudios Clásicos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

* Autor para la correspondencia: slaquino@unam.mx

RESUMEN

En el mundo helenístico hay una analogía estética entre las artes visuales y escritas. Se puede comparar el famoso mosaico de Gaugamela (surgido de una copia de un plausible original de Apeles) y el mimiambo IV de Hero(n)das, donde el poeta se presenta como el *alter ego* del pintor. Ambos crean la ilusión de una realidad auténtica.

Palabras clave: arte visual y arte escrito, ilusión y realidad, mosaico de Gaugamela, Mimo IV de Hero(n)das, mundo helenístico.

ABSTRACT

In the Hellenistic world there is an aesthetic analogy between the visual and the written arts. Can be compared the famous Gaugamela mosaic, emerged from a copy of an original plausible Apelles, and the mime IV of Hero(n)das where the poet he presents himself as the painter's alter ego. Both create the illusion of an authentic reality.

Keywords: *visual and written arts, illusion and reality, Gaugamela mosaic, Mime IV of Hero(n)das, Hellenistic world.*

Recibido: 1-2-2021

Aceptado: 1-7-2021

FINALIDAD

Deseo mostrar que el arte plástico y el arte escrito contienen elementos estéticos fundamentales de la época helenística: luz, forma y textura.¹ Utilizaré el mosaico de la famosa batalla de Alejandro Magno contra el monarca persa Darío III Codomano y el *Mimiambo* IV de Hero(n)das, *Las donantes y sacrificantes a Asclepio*. Los criterios estéticos arriba señalados provienen del pintor Apeles, quien naciera, tal vez, en Colofón en 352 a. C. y muriera en el 308, en la «dulce» isla de Cos; mientras que Hero(n)das² vivió durante la primera mitad del siglo III.

Casi 400 años después de la muerte del pintor, Plinio el Viejo, en sus *Naturalis Historia*, lo evoca así: «Apeles de Cos [...] sobrepasó a todos [...]. Él solo, pintó más cuadros que todos los demás, y publicó, además, volúmenes que contienen su doctrina. [Apeles] decía que a aquéllos [pintores] les faltaba esa *gracia* que los griegos llaman *χάρις* [...] nadie se podía comparar con él (*sed hac sola sibi neminem parem*)». ³ Su perfección artística era única y, sigue diciendo Plinio, «sabía retirar la mano del cuadro (*quod manum de tabula sciret tollere*)» en el momento preciso; no excedía la precisión exacta de una obra.

LUGAR Y DESCRIPCIÓN DEL MOSAICO

Como es sabido, «mosaico» proviene del griego *μοῦσα* y del latín *mosaicum opus*, ‘arte musivo’ o ‘arte relativo a las Musas’. En general, muchos temas de los mosaicos provienen de temas míticos, de personajes teatrales, de inspiración en la naturaleza, o de pinturas. Un mosaico está compuesto de *teselas*⁴ cúbicas, guijarros de río o de mar,⁵ unidos mediante el yeso o cualquier otro aglutinante.⁶ El artista las coloca sobre una superficie previamente dibujada, pegando cada pieza con exactitud en el lugar y con el color apropiado.⁷

El mosaico de Alejandro Magno que hoy interesa fue descubierto en 1830 por arqueólogos alemanes en la llamada Casa del Fauno, en Pompeya, casa de casi 3 000 m² perteneciente a una pudiente familia de Roma. La casa fue destruida por la erupción del Vesubio en el año 79 d. C. y luego dañada notablemente en 1943,⁸ durante la II Guerra Mundial. Los numerosos

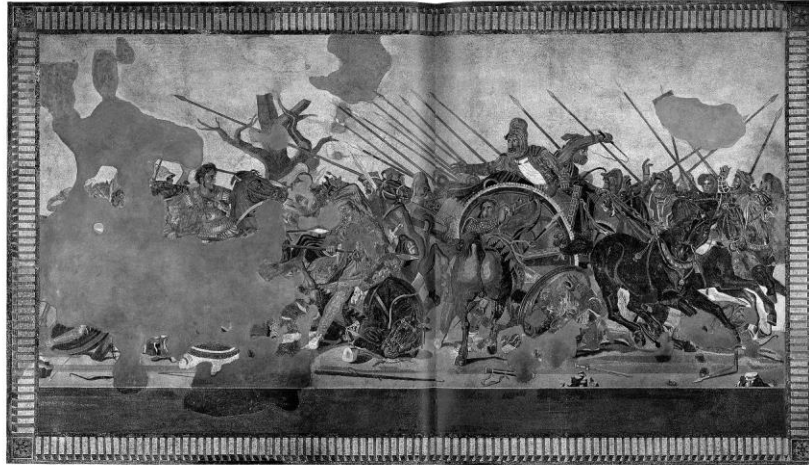
mosaicos y el de Alejandro, en particular, están ahora en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

El mosaico de Alejandro está localizado en la parte norte de uno de los dos Peristilos⁹ de la casa arriba mencionada, que contiene la *exedra* (sala de recepción), el *triclinium* (comedor) y el *tablinum* helenístico (oficina). El mosaico puede verse en la Figura 1, en el piso de la *exedra*, donde hay otros mosaicos con paisajes del río Nilo.



Figura 1. Casa del Fauno, Pompeya.

La obra mide aproximadamente 14 m² y con el marco, casi 20 m².¹⁰ Está formado por dos millones de teselas (Moreno, 2001, p. 9), de piedras calcarias de minerales orgánicos y de vidrio coloreado. Su estilo se llama *opus vermiculatum* o trabajo del gusano, y es, posiblemente, de fines del siglo II o principios del I a. C. La pequeña dimensión de las teselas, de menos de 4 mm, y su estricta disposición, imitan una superficie pictórica. La fragmentación del color crea una sensación de pincelazos fluidos cuya técnica produce un largo y extenuante «trabajo de traducción» (Moreno, 2001, p. 13) o copia de una pintura de Apeles, como podrá verse en la Figura 2.



Fuente: Moreno (2001).

Figura 2. *La batalla de Gaugamela.*

Los equívocos de la obra pueden haber surgido de una copia del original. Así, es posible que el mosaico haya sido creado en un ambiente diferente y lejos de la casa pompeyana: la cuadriga de Darío presenta anomalías, pues entre sus caballos hay uno blanco con dos patas y sin cuerpo. No parece un trabajo único y global, sino en dos secciones: una, con Alejandro y sus *hetairoi*; la otra, con los soldados que protegen a Darío. Luego, uno de los caballeros de Darío tiene un casco, ¡inaudito! Otro defecto es que los ojos de Alejandro no son de lapislázuli, como sí lo es en el famoso mosaico de Alejandro y Hefestión cazando un venado, mosaico elaborado en el mediterráneo oriental.

A pesar de todo, hay una gran belleza y virtuosismo en la composición del cuadro de Alejandro y Darío. El mosaico posee tres planos: el más cercano al público contiene las armas, estandartes, caballos y soldados caídos. Allí se ve un soldado que está a punto de morir y el público puede ver su rostro a través del espejo de su propio escudo con el que trata de defenderse de un caballo o del carro de Darío. Sorprende el caballo asustado que está a punto de chocar con el carro del rey y al cual trata de tranquilizar un soldado persa. Esto es un primitivo *escorzo*¹¹ que da la sensación de profundidad, puesto que el caballo nos presenta sus cuartos traseros.

En un segundo plano está la alineación de las cabezas de los personajes pertenecientes a la batalla, empezando, a mano izquierda, con la de Alejandro (Figura 3), cuyo cuello, bastante corto, hace una leve torsión a la izquierda, con su típica mirada similar a la de su Gorgona en

el pecho. Sus grandes ojos rasgados miran con vehemencia e hipnotizan a todos, en especial a Darío, pero también a Bucéfalo, apto para cumplir cualquier orden de su amo. Las cejas de Alejandro son ondeantes y los pesados párpados lo hacen mirar a un objetivo preciso: alcanzar y capturar a Darío. Su cabellera leonina, fina y abundante, entre rubia y oscura, está alborotada denotando el furor de la batalla. Allí sorprende la altura real de Darío, mucho más alto que Alejandro, y la expresión de su rostro no es de temor, sino más bien de la aceptación de la derrota.



Fuente: Moreno (2001).

Figura 3. Alejandro en su Bucéfalo.

El tercer plano crea una mayor profundidad por la atmósfera general de un claroscuro diáfano bajo el reflejo vivo del sol.¹² Las lanzas o picas del fondo muestran el ataque circular con que los persas han sido apresados por los macedonios. En esta sección es interesante el «árbol seco» que aparece en el fondo y que puede verse en la Figura 2.

Tradicionalmente a esta obra se le había llamado *El mosaico de Issos*, pero Paolo Moreno, alumno de Bianchi Bandinelli, en su libro *Apelle. La Bataille d'Alexandre* del año 2001, demostró con buenas razones que este mosaico corresponde más bien a *La batalla de Gaugamela*,¹³ y que representa el rompimiento del frente persa donde se encontraba el rey. Al huir Darío, el ejército persa se desplomó. Alejandro persiguió a Darío por tres días, pero nunca lo pudo capturar. El lugar de esta batalla, el 1.º de octubre del 331 a. C., ocho años antes de la muerte de Alejandro, aún puede verse en el norte de Iraq. Otra razón definitiva para llamar a este mosaico como el «de Gaugamela», es el árbol seco ya mencionado, que

algunos historiadores tardíos¹⁴ señalan y que incluso Marco Polo (segunda mitad del siglo XIII) llegó a ver y describir en su *Libro de las cosas maravillosas* (39, 4-7).

LAS DONANTES O SACRIFICANTES A ASCLEPIO

Paso al mimo IV de Hero(n)das, *Las donantes y sacrificantes a Asclepio*, que contiene una problemática especial, como ya lo dijera Petrus Groeneboom en 1922: «esta cuestión, [el problema de la pintura y escultura en el Templo] que sólo la cronología de las obras de arte puede resolver, no es de mi competencia; dejo la responsabilidad a los historiadores del arte» (Groeneboom, 1922, p. 22). Solo los descubrimientos arqueológicos y el estudio detallado del templo de Asclepio dentro del bosque sagrado de Apolo en Cos, donde se sitúa este Mimiambo, ha permitido comprender mejor el texto. Durante el siglo III, la isla y el santuario pertenecían a los Ptolemeos de Egipto, lo que evidenciaba su poder militar y su riqueza. Impresionan las altas escalinatas y las tres terrazas del templo, como puede verse en la imagen de la reconstrucción del templo (Figura 4).

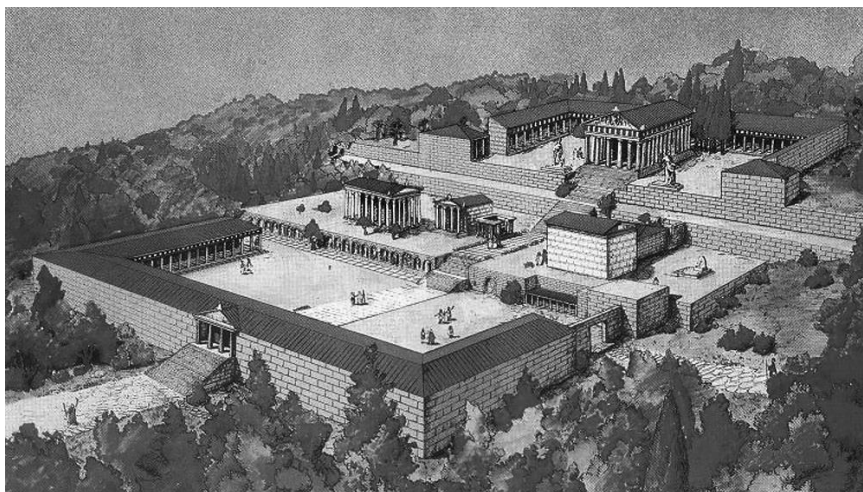


Figura 4. Museo Arqueológico de Cos (Ministerio de Cultura de Grecia).

El contenido del mimo es el siguiente: Cino, acompañada de Cócalo, llega al templo de Asclepio para donar un gallo a la deidad que había liberado de una enfermedad a su esposo. El amplio espacio exterior del templo contiene numerosas esculturas y, Cócalo, quien nunca las había visto, se sorprende por su belleza. Dentro del *Asklepeion* hay magníficas pinturas.

Una parte de la descripción de Cocalo es la que se refiere a dos cuadros muy diferenciados: en uno aparece un niño cuya piel parece palpitár, y en el otro hay unas hermosas tenazas de plata que –dice el poeta– si hubieran sido vistas por dos famosos ladrones de la época (Mielo y Petecismo), estos no hubieran dudado en llevárselas:

CÓCALO: ...¿No ves, querida Cino,
obras tantas? Dirías que una nueva Atenea
cinceló estas bellezas. Pero di «salve» a la diosa.
¿Y si al niño, ese desnudo, rasguño,
no se le quedará la marca, Cino? Pues él tiene
las carnes como si calientes, calientes, palpitaran
en la pinturita. Y las tenazas de plata,
si las viera Mielo o Petecismo, el de
Lamprión, no se les saltarían las niñas de sus ojos,
creyendo que realmente están hechas de plata?

KOKKALH: ...οὐχ ὄρης, φίλη Κυννοῖ
οἱ ἔργα; κείνην ταῦτ' ἐρεῖς Ἀθηναίην
γλύψαι τὰ καλὰ — χαιρέτω δὲ δέσποινα.
τὸν παῖδα δὴ τὸν γυμνὸν ἦν κνίσω τοῦτον
οὐχ ἔλκος ἔξει, Κύννα; πρὸς γάρ οἱ κείνται
αἱ σάρκες οἷα θερμὰ θερμὰ πηδῶσαι
ἐν τῇ σανίσκῃ. τῶργύρευν δὲ πύραυστρον
οὐκ ἦν ἴδη Μύελλος ἢ Παταικίσκος
ὁ Λαμπρίωνος, ἐκβαλεῦσι τὰς κούρας
δοκεῦντες ὄντως ἀργύρευν πεποιῆσθαι; (Groeneboom, 1922, p. 10).¹⁵

Continúa Cocalo describiendo una auténtica pintura de Apeles que representa un sacrificio:

Y el buey, y el que lo conduce, y la que los acompaña,

y ese de nariz aguileña, y el hombre chato,
¿no miran todos la luz viva del día?
Si no pensara actuar algo mejor que una mujer,
gritaría fuerte, por temor a que el buey algún mal me hiciera,
a tal grado, Cino, me mira de reojo con su pupila.

ὁ βοῦς δὲ χὸ ἄγων αὐτόν ἢ θ' ὀμαρτεῦσα
χὼ γρυπὸς οὔτος χὼ ἀνάσιλλος ἄνθρωπος,
οὐχὶ ζοὴν βλέπουσιν χημέρην πάντες;
εἰ μὴ ἐδόκευεν τι μέζον ἢ γυνὴ πρήσσειν,
ἀνηγάλαξ' ἄν, μὴ μ' ὁ βοῦς τι πημήνη,
οὔτω ἐπιλοξοῖ, Κυννί, τῆ ἐτέρῃ κούρη.¹⁶

Estos pasajes comprueban la hipótesis de Graham Zanker (2004) de que en el periodo helenístico había una analogía artística real entre la poesía y las artes visuales. Entonces, en este mimiambo IV, Hero(n)das exhibe formas de pensamiento que evocan imágenes mentales sorprendentemente claras desde un ámbito dramático y descriptivo gracias a las cambiantes reacciones de cada uno de sus personajes femeninos. Por lo tanto, el poeta permite que los escuchas o lectores se orienten en el marco espacial de los personajes. La ironía de las mujeres parte del elemento cómico del mimo, pero sus opiniones son típicas de su propia época y, por si fuera poco, son serias, de manera que revelan la concepción propia del poeta sobre el arte.

Es cierto que un escritor culto de época helenística escribía para un público culto: por ello, Hero(n)das muestra el arte de Apeles y el intérprete culto puede mezclar en la pintura o en el mosaico el arte literario. Hay una evocación de la vida cotidiana que *implica la ilusión de una realidad auténtica* (Mänllein-Robert, 2006). En este mimiambo son contempladas y admiradas numerosas obras de arte auténticas, engañosamente «reales». Las mujeres de este mimo son mujeres del pueblo, pero con su yambo escazonte, metro inusual en la vida cotidiana, crean una imitación cómica. Son mujeres aficionadas al arte y el poeta las presenta bajo la tradición ecfástica; en verdad, sus miradas son profesionales del siglo IV.

Cino aparenta ser una conocedora del arte y Cócalo se expresa solo de manera emotiva. Las

obras de arte descritas en el mimo *imitan la vida*. Destacan la vitalidad y la autenticidad a través de descripciones efrásticas propias de la época. Hero(n)das logra que su lector culto entre a su juego y se deslice en el interior de la propia obra. Además, en algunos enunciados de las mujeres sobre las obras de arte el poeta rompe, voluntariamente, la ilusión de una mimesis perfecta: el poeta alude a su propio ambiente literario.

En síntesis, cuando los personajes femeninos del mimo describen las obras de arte como si fueran reales, dichas obras se convierten en una ilusión, puesto que poseen una inscripción en su base, lo que les da su realidad artística. La percepción visual es el elemento propio de la autenticidad del objeto, es decir, la inscripción que se encuentra en la estatua descrita es la que rompe la mimesis; se la describe como una auténtica maravilla del arte de la ilusión. Véase:

CÓCALO: ἴΑη!, ἰbellas estatuas!, querida
Cino; ἴqué artesano –dime– la piedra esa
talló? y, ἴquién es el donador?

CINO: Los hijos de Praxíteles, ἴno ves aquella
inscripción en la base? Y las donó
Eutío, el de Praxón.

ΚΟΚΚΑΛΗ: ἄ, καλῶν, φίλη Κυννοῖ,
ἀγαλμάτων· τίς ἦρα τὴν λίθον ταύτην
τέκτων ἐποίει καὶ τίς ἐστὶν ὁ στήσας ;

ΚΥΝΝΩ: οἱ Πρηξιτέλεω παῖδες· οὐχ ὀρῆς κεῖνα
ἐν τῇ βási γράμματ’; Εὐθίης δ’ αὐτήν
ἔστησεν ὁ Πρήξωνος.¹⁷

Así, refiriéndose al famoso bronce del escultor Boeto de Calcedonia, el niño de la oca ni es real, ni puede hablar. En el mimiambo, el poeta dice: «¡cómo a la oca el niño estrangula!»

(IV, 31). Hay un reflejo contundente entre la vida y el arte. La vida es el objeto de un tratamiento artístico y poético y las obras de arte tienen un efecto vital.

Al amanecer, las mujeres traspasan el umbral del templo; el poeta crea una especie de procesión religiosa en los personajes que han de colocar la ofrenda (vv. 59-71): ellas llevan, en efecto, un gallo como ofrenda, pero es el toro la auténtica ofrenda porque se encuentra dentro de la pintura descrita por Cino. Así, esa pintura está en el centro artístico del mimiambo, mientras que las mujeres parlantes están fuera de las pinturas. Desde el inicio, en el mimo se insinuó la ofrenda que aparece dentro del templo: ante la contemplación del arte, la gran ofrenda es la que está en el centro de la obra, es decir, la gran pintura de Apeles.

CONCLUSIONES

El mosaico de Gaugamela es de una suprema maestría en cuanto a su contenido y diseño.¹⁸ Apeles traspasó la estética clásica y se acercó a una realidad existencial: el instante en el que Alejandro conquistó Persia. Apeles no idealiza a sus personajes reales, sino que los reproduce fielmente en sus aspectos físicos y psicológicos. Reitero, en su momento de creación, la *χάρις* de Apeles corresponde a la perfección artística de todos los elementos estéticos de su obra. Por otro lado, la famosa anécdota de la luz en la pintura de Apeles se aplica al mosaico y al leer a Plinio en su *Historia Natural* XXXV, comprendemos cómo superó Apeles a muchos otros pintores. Este deseaba conocer al famoso pintor Protógenes y va a visitarlo a su taller en Rodas. No lo encuentra y el ama de llaves le pregunta su nombre para informar a su amo; entonces, viendo una gran tabla en el caballete, Apeles tomó un pincel y trazó una línea fina sobre la tabla: eso era lo que ella debía enseñar. Cuando regresó Protógenes vio la línea y comprendió quién había estado en su casa. Entonces, tomó otro color y encima de la línea pintó otra, diciendo a la mujer que si regresaba el visitante se lo mostrara. Regresó Apeles, se avergonzó y pintó una tercera línea de un tercer color, sin dejar sitio alguno para una línea más sutil. Protógenes admitió su derrota y fue al puerto para buscar a su huésped.¹⁹ La anécdota se ilustra en la Figura 5.



Fuente: Gombrich (2000).

Figura 5. La línea de Apeles.

La explicación es que Apeles da a los objetos su forma a través de la luz y la sombra. En el mosaico de Gaugamela es evidente el claroscuro luminoso proveniente del sol, y la luz es un ejemplo claro en el escudo del persa moribundo. Esa *lumen* lleva un *splendor* a la escena. Son fundamentales, también, los cuatro colores del mosaico que Apeles usaba: blanco, amarillo, rojo y negro. Así, la luz, la expresión de las ideas (Alejandro vence a Darío, lo cual es equivalente a que Occidente vence a Oriente) y la estructura del mosaico en tres niveles son los medios que utilizaba Apeles en sus pinturas.

Por su parte, en los versos 72-77 de Hero(n)das (Zanker, 2004), Cino afirma:

Cino: Veraces, sí, querida, las manos del efesio
Apeles en todas sus líneas; y no dirías:

«aquel hombre una cosa la vio, pero otra le fue vedada»,
sino que, con lo que surgiera en su mente, incluso
a los dioses ansiaba tocar...

ΚΥΝΝΩ: ἀληθιναί, φίλη, γὰρ αἱ Ἐφεσίου χεῖρες
ἐς πάντ' Ἀπελλέω γράμματ'· οὐδ' ἔρεϊς ἄκαϊνος
ὄνθρωπος ἔν μὲν αἶδεν, ἔν δ' ἀπηρνήθη',
ἀλλ' ὃ ἐπὶ νοῦν γένοιτο καὶ θεῶν ψάθειν
ἠπεύγεθ'.

Dentro de la creación mímica está inscrita la concepción literaria del poeta: Apeles es el *alter ego* de Hero(n)das. Por eso, Cino concluye así (Zanker, 2004, pp. 75-78):

y quien a aquel hombre o a las obras de aquel
no ha contemplado atónito, como es justo,
de un pie sea colgado, aquel, en casa del cardador.

ὄς δ' ἐκεῖνον ἢ ἔργα τὰ ἐκείνου
μὴ παμφαλήσας ἐκ δίκης ὀρώρηκεν,
ποδὸς κρέμαιτ' ἐκεῖνος ἐν γναφέως οἴκῳ.

Hemos visto la forma breve y la instantaneidad que aparecen en el mosaico y en el mimo escrito; los objetos y personajes que cada uno contienen poseen una luz tan vital, sea en los diálogos o en las expresiones visuales, que resultan imposibles de olvidar; los colores del amanecer en el mimo y la claridad, bajo el sol existente en el mosaico, son propios de las descripciones realistas indispensables en una obra de arte porque, sin duda, como lo dijera George Lukács (1966),²⁰ todo arte es realista en tanto que refleja la realidad del momento. Por eso Apeles está presente hoy a pesar de que no exista físicamente una sola de sus obras. La pintura de Apeles y el mosaico que lo imita son una auténtica propaganda política y cultural de la época helenística, mientras que el poema de Hero(n)das busca a un mecenas, Ptolemeo II, alabado a través del Templo de Asclepio en Cos y a un auditorio culto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aquino, Silvia. (2011). Reseña de M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker, *Beyond the Canon. Nova Tellvs*, 29 (1), 229-240.
- Gombrich, E. H. (2000). *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3. Madrid: Debate.
- Harder, M. A. et al. (2006). *Beyond the Canon. Hellenistica Groningana*, 11. Leuven-Paris-Dudley: Peteers.
- Herodas Mimiabs* (2009). Edited with a Translation, Introduction and Commentary by Graham Zanker, Aris & Phillips Classical Texts. Oxford: Oxbow Books.
- Herondae Mimiambi* (1982). Otto Crusius, Lipsiae MDCCCXCII, (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Les Mimiambes d'Hérodas, I-VI* (1922). Avec notes critiques et commentaire explicative par Petrus Groeneboom. Noordhoff: Groningen.
- Luckács, George. (1966). *El realismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mänllein-Robert, Irmgard. (2006). Hinkende Nachahmung': Desillusionierung und Grenz-Überspielungen in Herodas' Viertem Mimiambos. En M. A. Harder et al., *Beyond the Canon* (pp. 205-228). *Hellenistica Groningana*, 11, Leuven-Paris-Dudley: Peteers.
- Moreno, Paolo. (2001). *Apelle, La Bataille d'Alexandre*, Traduit par Béatrice Arnal. Milan: Skire Editore.
- Pliny the Elder. (1906). *Naturalis Historia* (ed. Karl Friedrich Theodor Mayhoff). Lipsiae: Teubner.
- Zanker, Graham. (2004). *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Zanker, Graham. (2006). Poetry and Art in Herodas, Mimiamb 4. En M. A. Harder et al., *Beyond the Canon* (pp. 357-378). *Hellenistica Groningana*, 11, Leuven-Paris-Dudley: Peteers.

¹ La luz es el aspecto plástico que determina la visión de la imagen; afecta el color, la textura y el volumen. En su aspecto estético, determina la composición e imagen que el artista proyecta y puede tener un aspecto simbólico. La forma es el estilo o modo de expresar las ideas. Y la textura es la estructura, la disposición de las partes de un cuerpo o de una obra.

² Como es difícil saber el nombre exacto de este mimógrafo, se ha optado por dejar las dos posibilidades: Herodas o Herondas. Quizás nació en Cos; cf. *Mimiambo* II.40, donde menciona al *próstate*, magistrado de la isla; y IV.2, donde la califica como «Cos dulce».

³ XXXV. 34. (ed. Mayhoff). Las traducciones del latín y del griego son de la autora.

⁴ *Tessella* y τέσσερες.

⁵ Rocas calcáreas, o de terracota o de vidrio, o de cerámica de diferentes colores y tamaños.

⁶ Las formas decorativas son geométricas, figurativas o abstractas.

⁷ Es posible que esta técnica proviniera de Oriente y uno de los más antiguos mosaicos griegos fue descubierto en una casa del siglo V en Olinto y representa a Belerofonte, con su *pétaso*, montado en Pegaso y alanceando a la Quimera.

⁸ Fueron destrozadas las habitaciones del atrio toscano, muchas columnas, pinturas y el pavimento del mosaico.

⁹ De un gran patio interior con frescos, con pórticos de columnas jónicas, adornado con fuentes y esculturas. El segundo Peristilo con 4 columnatas dóricas es de un mayor tamaño (largo 45 m y ancho 40 m).

¹⁰ 5,12 m de ancho y 2,71 m de alto. Con el marco 5,82 por 3,13.

¹¹ Representación de una figura de manera oblicua o perpendicular al plano del mosaico, lo cual se logra acortando sus líneas de acuerdo con las reglas de la perspectiva.

¹² Alejandro Magno deseaba encontrarse con Darío a plena luz del día.

¹³ Entre los actuales Mosul y Arbela. Alejandro, con 47 000 soldados, carros, camellos y elefantes, derrotó a 240 000 persas.

¹⁴ Arriano, *Anábasis de Alejandro* 3, 13, 2; Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* 17, 60, 4; Quinto Curcio, *Historia de Alejandro*, 4, 15, 32. Plutarco, XXXIV. 1: «Habiendo tenido este éxito aquella batalla, parecía estar del todo destruido el imperio de los Persas». Ya en el siglo XVII, J. Brueghel el Viejo pintó *La Batalla de Arbela*, sin olvidar el gran árbol del fondo.

¹⁵ IV. 56-65 (ed. Zanker).

¹⁶ IV. 66-71 (ed. Zanker).

¹⁷ IV. 20-25 (ed. Zanker).

¹⁸ Como lo explicó Goethe: «Présent et futur ne réussiront jamais à faire un juste commentaire de cette merveille de l'art, et nous devrons toujours revenir, après avoir étudié et expliqué, à la notion de merveille pure et simple» (Moreno, 2011, p. 11).

¹⁹ Plinio: *visum effugientes*, «líneas que huyen de la vista». La tabla descrita se preservó para la posteridad y fue admirada especialmente por los artistas. Se encontraba en el palacio de los Césares en el Palatino hasta que un incendio la destruyó en el año 4 d. C.

²⁰ Es cierto, recordando la *Poética* 1448b 10-15 de Aristóteles: que aquellos seres que al verlos en la realidad nos molestan, nos gustan en cambio al verlos en las imágenes, porque son exactas a la realidad.

Conflictos de intereses

La autora declara que no existen conflictos de intereses.