

apuntes de
historia del arte
1. temas

2º de bachillerato

CONTENIDO

1. Introducción	3
2. Grecia	15
3. Roma	28
4. Arte Islámico	39
5. Arte Románico	44
6. Arte Gótico.....	55
7. Renacimiento.....	68
8. Barroco.....	80
9. Goya	91
10. El siglo XIX.....	97
11. Primera mitad del siglo XX.....	108

1. INTRODUCCIÓN

1. Las obras de arte.
2. La Historia del Arte.
3. Elementos de arquitectura.
4. Las artes plásticas.
5. Esquema para el análisis de obras de arte.

1. LAS OBRAS DE ARTE

Todas las personas tenemos la experiencia del placer estético ante los objetos materiales: nos gustan unas cosas más que otras. Esta facultad la aplicamos de igual forma a la ropa que compramos, a la carrocería de un coche, a la decoración de nuestra casa. Las razones que damos para afirmar que nos gustan serán distintas en cada caso, pero en todas ellas interviene la necesidad de satisfacer nuestro afán de belleza. Sin embargo, no consideramos obra de arte a todos los objetos que nos gustan. Solemos reservar esta expresión a los cuadros o esculturas expuestos en los museos, y a los edificios monumentales. Y al mismo tiempo, solemos darle una mayor categoría artística a los más antiguos, independientemente del goce que nos proporcionen. Hay una especie de reverencia hacia la obra que nos han dicho que tiene importancia o un gran valor, que aumenta sobre todo en función de su rareza u originalidad.

Pues bien, esta noción del Arte (con mayúscula) como algo separado de la realidad habitual, con un valor un tanto misterioso, y sin utilidad práctica, es algo en buena medida muy reciente. La mayoría de los objetos de los museos se fabricaron en su momento con una finalidad muy concreta, utilitaria. En realidad, el valor artístico se lo hemos ido dando los hombres: hemos descubierto —tanto las personas contemporáneas a su fabricación como las generaciones posteriores— que estos objetos nos proporcionan un mayor placer estético que otros: *están mejor hechos*, podríamos decir.

Ahora bien, muchas de estas obras pueden resultarnos actualmente indiferentes, triviales o aburridas: nos dejan fríos. Hay una expresión común que dice: “sobre gustos no hay nada escrito”. Es cierto que cada uno tenemos nuestras propias preferencias, pero no lo es menos que nuestra facultad de disfrutar de la belleza puede desarrollarse, del mismo modo que puede quedar anquilosada. A lo largo de nuestra vida desarrollamos nuestros gustos en muchas vertientes, como en la comida, en el deporte... El gusto en el arte es algo infinitamente más complejo, pero que nos puede producir una mayor satisfacción, ya que nos hace poner en juego no sólo los sentidos, sino también la inteligencia y la voluntad.

No existen reglas precisas para aprender a disfrutar del arte. El goce estético es algo subjetivo, y debemos avanzar individualmente. Muchas veces no somos capaces de explicar por qué nos gusta una obra de arte, y no tiene importancia. Y sin embargo nos es más fácil determinar *por qué no nos gusta un cuadro*. Y aquí puede haber un error por nuestra parte, ya que “hay causas equivocadas de que no nos guste una obra de arte”, como dice un famoso autor¹. En ocasiones es lo representado lo que nos provoca rechazo: la vejez, el dolor, la fealdad... Sin embargo, si reaccionamos contra esta primera aversión, observaremos que también pueden ser extremadamente bellas, ya que su belleza no reside en su tema. Otras veces nos resultan inexpresivos el tema y los personajes, “no nos dicen nada”. Quizás la dificultad radica en nosotros, en nuestro desconocimiento del código estético compartido por el artista y los destinatarios de la obra. Por último, hay obras que nos parecen directamente mal hechas, “las podría hacer mi hermano pequeño”. Debemos pensar que el artista ha

1 E. H. GOMBRICH, *La Historia del Arte*, Debate, Madrid 1997, p. 15. Hay múltiples ediciones.

tenido sus motivos para trazar su cuadro así, y esforzarnos en descubrir qué es lo que persigue.

Al contemplar una obra de arte debemos, pues, despojarnos de nuestros prejuicios y costumbres, y disponernos en una actitud de apertura y receptividad.

2. LA HISTORIA DEL ARTE

La Historia del Arte nace como disciplina en 1746, con la obra *Historia del Arte en la Antigüedad*, del alemán Johann Joachim Winckelmann. Desde entonces dispone de un método científico para analizar los fenómenos artísticos... o de muchos:

Método formalista (Heinrich Wölfflin) – Estudia las obras desde un punto de vista formal y consagra el concepto de estilo, es decir, del conjunto de rasgos propios de las manifestaciones artísticas de un período determinado.

Método iconológico (Erwin Panofsky) – Estudia las obras desde el punto de vista del significado, de su sentido alegórico o simbólico.

Método sociológico (Arnold Hauser) – Estudia las obras en su relación de dependencia con la sociedad en la que surgen.

Método psicológico (René Huyghe) – Estudia las obras centrándose en el artista y en sus móviles más íntimos.

Método estructuralista o semiológico (Cesare Brandi, Jan Mukarovsky, Umberto Eco) – Estudia las obras como códigos semánticos.

Desde una época muy temprana, los seres humanos han creado objetos y construcciones en las que se observa una intencionalidad estética, y que han llegado hasta nuestros días. En síntesis, la evolución de lo que ahora llamamos arte es la siguiente:

Prehistoria.– Nuestra especie ha dejado restos que podemos considerar artísticos desde el Paleolítico Superior (pintura rupestre, pequeñas esculturas). Con la sedentarización neolítica podemos añadir la arquitectura megalítica, la cerámica... La metalurgia permitirá la aparición de la orfebrería y la joyería.

Las civilizaciones originarias.– En varias regiones del mundo (Egipto, Mesopotamia, India, China y América precolombina) y en un breve lapso de tiempo (menos de tres milenios) surgirán una sociedades mucho más complejas. Son urbanas, crean la escritura, y tienden a formas estatales expansivas. Las artes tomarán un gran desarrollo como expresión de poder religioso y político (templos, palacios y tumbas). Desde estos focos primigenios las nuevas culturas se difundirán por las áreas limítrofes.

Las culturas clásicas.– En el primer milenio antes de Cristo el Mediterráneo se convierte en una vía de comunicación por la que circulan marinos, mercancías, ideas, religiones... A partir de influencias orientales surgirá la cultura griega, origen de las civilizaciones europeas. Creará unas artes muy características, auténticos referentes para las manifestaciones artísticas posteriores. Su culminación será el arte romano, homogéneo por todo su imperio e irradiador más allá de sus límites. Tras la cristianización y con las invasiones bárbaras el mundo romano se divide en oriente (arte bizantino) y occidente (artes prerrománicos).

La Edad Media.– En el siglo VII de nuestra era nace la civilización islámica, cuyo arte deriva tanto del mundo clásico como del persa. Y hacia el año 1000 Europa occidental y central

iniciará una fase de expansión demográfica, cultural, económica y artística. Aunque no se abandona la tradición clásica, se elaboran unos modelos originales y homogéneos que constituyen una nueva civilización en continua expansión hacia el norte y el este. Es la Cristiandad medieval, con sus característicos estilos románico y gótico.

La Edad Moderna.– En el siglo XV se inicia una recuperación consciente del legado de la Antigüedad clásica. Es el Renacimiento, que acompaña a una sociedad europea en proceso de cambio (el estado moderno y las monarquías autoritarias), de expansión (el descubrimiento y conquista de América), y de división (por motivos religiosos: reforma protestante). La historia se acelera, y el estilo renacentista será sustituido por el Barroco a principios del siglo XVII.

Edad Contemporánea.– A finales del siglo XVIII se inicia un proceso de nuevos cambios que conducen directamente a la actualidad: las revoluciones políticas (el liberalismo), económicas (la industria moderna) e intelectuales (la secularización de la cultura). Al mismo tiempo Europa se lanza a un “reparto” del mundo mediante el imperialismo. En las artes, la ruptura con lo anterior se produce en el último tercio del siglo XIX, con distintos movimientos que cuestionan el arte tradicional, su función y el mismo papel del artista. No existe un único estilo contemporáneo, pues se disgrega en numerosas corrientes contrapuestas, las vanguardias.

Tradicionalmente se han clasificado las manifestaciones artísticas en *Artes Mayores* o *Bellas Artes* (arquitectura, escultura y pintura) y *Artes Menores* o *Artes Aplicadas* (orfebrería, cerámica, mosaico, ebanistería, forja, tapices, miniaturas y otras), basándose en el mayor o menor contenido puramente estético, en oposición a la mayor o menor utilidad práctica.

Aunque esta clasificación ha quedado obsoleta, todavía puede ser útil en un curso que sólo busca propiciar un acercamiento a la Historia del Arte. Por ello prestaremos atención especialmente a la evolución de la arquitectura, la escultura y la pintura, ya que en ellas contemplaremos con precisión los cambios que se producen a lo largo de los siglos.

Sin embargo, antes de comenzar este recorrido, necesitamos dotarnos de las herramientas básicas para estudiar las manifestaciones artísticas. En las próximas páginas estudiaremos algunos conceptos y elementos que vamos a utilizar a lo largo del curso.

3. ELEMENTOS DE ARQUITECTURA

A. FUNCIÓN DE LOS EDIFICIOS

Los edificios que estudia la Historia del Arte son aquellos que constituyen proyectos importantes para la sociedad que los levanta. Nos ocuparemos, por tanto, de las construcciones que poseen las siguientes funciones específicas:

Religiosa: son los templos, pero poseen denominaciones específicas según la religión, el culto, la importancia. No son sinónimos los conceptos de iglesia, mezquita, sinagoga, pagoda. Incluso con respecto a los edificios cristianos se debe distinguir entre catedral, monasterio, iglesia, basílica, etc. Un tipo especial en muchas civilizaciones son los edificios funerarios.

Áulica: edificios al servicio del poder. Pueden ser de muchos tipos, según la cultura, tradiciones, clima... Una diferencia importante la constituye la importancia que presenta los elementos defensivos, por lo que distinguimos entre castillos y palacios.

Civil: construcciones que caracterizan a las culturas urbanas, y que encontramos en las ciudades. Pueden dedicarse al gobierno y administración de la ciudad (ayuntamientos...), a usos económica (mercados, lonjas, fábricas, oficinas...), a otros servicios públicos (hospitales, termas...), a espectáculos (teatros, circos...).

Conmemorativa: monumentos arquitectónicos que recuerdan a un personaje o a un acontecimiento. Un ejemplo característico son los arcos de triunfo.

Obras públicas: puentes, presas y acueductos, murallas, cloacas...

B. MODOS DE REPRESENTARLOS

Analizaremos los edificios a partir de diferentes formas de representarlo sobre un plano (planta, alzado, secciones longitudinal o transversal) o en un espacio teórico (perspectiva). Las fotografías del conjunto, de las fachadas, del interior o de distintos detalles nos serán también de ayuda. Ahora bien, debemos tener en cuenta que la arquitectura es espacio, un volumen en el que penetra el espectador, por lo que su aprehensión a través de imágenes resulta más dificultosa que la de la pintura.

C. MATERIALES

A lo largo de la historia se han utilizado materiales constructivos muy diversos, con frecuencia combinados unos con otros. Su elección depende de muchos factores: la abundancia o escasez de cada material, los recursos de que dispone cada sociedad, la función específica de la construcción, la velocidad de construcción que se desea, los conocimientos técnicos que se poseen. Los principales son:

Piedra (arenisca, granito, mármol, pizarra...). Sus ventajas son la perdurabilidad, la resistencia a los incendios y la monumentalidad. Sus desventajas, lo costoso de su preparación, la dificultad de su obtención en muchos territorios, la lentitud de su trabajo. Estas características varían según los distintos de piedra.

Barro (tapial, adobe, ladrillo, tejas, azulejos...). Sus ventajas son la facilidad, rapidez y bajo coste de su trabajo, así como su carácter plástico. Sus desventajas, una menor perdurabilidad en caso de no estar cocido a altas temperaturas.

Madera: muy usada para postes y vigas. En ocasiones ha sido el único material constructivo, elaborándose con ella paredes y cubiertas. Sus ventajas son la abundancia, la facilidad de su trabajo y su resistencia. Su desventaja principal es su combustibilidad.

Yeso. Aunque carece de resistencia, se usa en muchas culturas como revestimiento utilitario (aislamiento) y decorativo (ya que se puede moldear, o tallar una vez endurecido).

Hormigón. Es una mezcla de cemento (cal y arcilla molidas), agua y elementos que le den consistencia: piedras (hormigón romano) o varillas de hierro (hormigón armado). Su resistencia puede ser enorme, sobre todo en relación con su peso. Sin embargo, su utilización exige unas destrezas técnicas considerables.

Hierro. Su maleabilidad y resistencia generalizan su uso desde la Revolución Industrial. Permite construcciones comparativamente más ligeras, realizadas con elementos prefabricados. Su gran peligro son los incendios por lo que debe protegerse con materiales refractarios.

D. ELEMENTOS SUSTENTANTES

Son los elementos que soportan el edificio, y especialmente la parte más compleja de construir, la cubierta que lo cierra. Los principales elementos sustentantes son el muro y el poste o piel derecho. A lo largo de la historia se ha preferido uno u otro, aunque también se emplean juntos.

El **MURO** se puede construir con distintos materiales. Cuando es de piedra, las unidades de que se compone son de distintos tipos:

Sillares: paralelepípedos regulares de piedra. A veces toman formas características: *ciclópeos* (de enorme tamaño), *almohadillados* (de perfiles rehundidos), *rústicos* (de superficie intencionadamente tosca).

Sillarejos: pequeños sillares labrados toscamente.

Mampostería: bloques sin labrar.

El **aparejo** es la disposición de estos elementos en el muro; puede ser a soga, a tizón, a soga y tizón, reticulado, a espiga o espina (en ladrillo). Observa sus diferencias en el Diccionario Visual.

Los **POSTES** o **pies derechos** son los llamados elementos verticales. Suelen tener tres partes claramente diferenciadas, basa, fuste y capitel. Se clasifican en:

Columna, cuando tiene sección circular.

Pilar, cuando tiene sección poligonal. Si está adosado al muro se denomina pilastra. Los contrafuertes son pilastras exteriores que refuerzan el muro.

E. ELEMENTOS SUSTENTANTES Y SOSTENIDOS

La mayor dificultad arquitectónica reside en cubrir el espacio, tanto los vanos o huecos (puertas y ventanas) como la cubierta o techumbre. Estos elementos de cierre deben soportar su propio peso (y el de los elementos contruidos sobre ellos) sin romperse ni deformarse, y conducirlo a los elementos sustentantes. Existen dos sistemas distintos:

SISTEMA ARQUITRABADO. Usa exclusivamente elementos horizontales para cubrir el espacio. El empuje de su peso se transmite perpendicularmente hacia el suelo, lo que limita su longitud, especialmente cuando es de piedra: si es un bloque demasiado largo, se quebrará. Estos elementos horizontales reciben distintos nombres según su localización:

Dintel: cierra vanos (puertas, ventanas).

Viga: entramado de la techumbre

Entablamento; característico de los intercolumnios clásicos.

Ménsula: elemento en saledizo.

Las techumbres suelen ser de madera, y presentan distintas disposiciones: *alfarje* (techumbre plana), *par-hilera*, *par y nudillo*, *lima bordón*. En ocasiones su misma estructura de elementos entrelazados conforma un artesonado, con la superficie dividida en casetones.

SISTEMA ABOVEDADO. Se basa en el **ARCO**, estructura que desvía los empujes lateralmente, por lo que se consigue una abertura mayor que con el sistema anterior. Sin embargo, resulta más compleja su construcción, ya que requiere del uso de cimbras. Se compone de una serie de dovelas (la central es la clave) que arrancan de la imposta. La altura se denomina flecha, y la anchura, luz. La cara interior del arco es el intradós. Los principales tipos de arco son:

De medio punto: semicircular.

Peraltado: semicircular con el centro por encima de la línea de la imposta.

Rebajado: semicircular, pero con el centro por debajo de la línea de la imposta.

Apuntado u ojival: dos porciones de curva que se cortan en la clave.

De herradura: ultrasemicircular.

Lobulado: el intradós está cubierto por una sucesión de segmentos curvos.

Mixtilíneo: sucesión de segmentos curvos y rectos.

El *arco de descarga* (construido sobre un dintel o sobre otro arco para aliviarlo) y el *arco diafragma* (sostiene tramos de la techumbre, aliviando a los muros) son arcos específicos por su función.

La **BÓVEDA** es la estructura que cubre el espacio construido con los mismos principios que el arco. Sus tipos más importantes son:

De cañón: semicircular.

De arista: intersección de dos bóvedas de cañón perpendiculares.

De crucería: la que refuerza las aristas con nervios.

De horno: cuarto de esfera.

Cúpula: semiesférica. Con frecuencia se levanta sobre un tambor, y una linterna se abre en la parte más elevada. Al construirla se puede presentar el problema de convertir una forma cuadrada en la forma circular de la cúpula. Existen dos medios de solucionarlo: con *pechinas* (triángulos esféricos) o con *trompas* (bovedilla semicónica).

F. ELEMENTOS DECORATIVOS

Las **MOLDURAS** son elementos corridos de poca anchura dispuestos sobre una superficie para decorarla. Se clasifican según su perfil:

Filete o listel: rectangular.

Toro o bocel: semicírculo convexo.

Media caña: semicírculo cóncavo.

Escocia: perfil cóncavo formado por dos curvas de diferente radio; el borde inferior sobresale más que el superior.

También se utilizan diversos **MOTIVOS** para ornamentar las edificaciones y sus elementos. Podemos clasificarlos en:

Arquitectónicos, por ejemplo, arquerías ciegas sin ningún papel constructivo.

Geométricos, por ejemplo meandros.

Vegetales, más o menos estilizados.

Figurados, formando o no escenas.

Epigráficos: inscripciones.

4. LAS ARTES PLÁSTICAS

Son la escultura y la pintura. En ellas debemos tener en cuenta tres aspectos distintos: lo que representan (el asunto o tema), sus características materiales y técnicas, y sus características formales.

A. ASUNTOS Y TEMAS

El asunto es el motivo escogido para ser representado y, con frecuencia, guardará relación con la función que va a desempeñar la obra.

Los **asuntos religiosos** son los más numerosos y dependen de la religión a que correspondan. En este curso nos interesarán especialmente las mitologías griega y romana, y el cristianismo, en el que distinguiremos entre asuntos del Antiguo Testamento, del Nuevo Testamento, de las vidas de mártires y santos, y alegóricos. Su principal función es el culto, pero también la enseñanza, el prestigio, la ostentación, la reflexión literaria o intelectual...

Otros asuntos importantes son el **retrato** (existente sólo en algunas etapas, y con una función variable: funeraria, propaganda, adoración...), **asuntos históricos** (representación de acontecimientos de importancia, normalmente contemporáneos, y con finalidad propagandística), **de género** (escenas de la vida cotidiana), **paisajes**, **bodegones** (también llamados *naturalezas muertas*), etc. Estos tres últimos tipos con frecuencia poseen una función principalmente ornamental.

B. MATERIALES Y TÉCNICAS

Los **escultores** utilizan todo tipo de materiales, cada uno de los cuales posee características distintas: dureza, plasticidad... Los principales son la *madera* (de fácil tallado), la *piedra* (el mármol ha sido muy usado), y el *metal* (especialmente el bronce; exige el dominio técnico de su fundición mediante moldes). Otros materiales son la *arcilla*, el *yeso* y, más recientemente, el *plástico*, el *hormigón*...

La obra escultórica se clasifica en *bulto redondo* (escultura exenta) o *relieve* (que puede ser altorrelieve, mediorrelieve, bajo relieve, hueco relieve).

En la representación de la figura humana podemos distinguir entre *busto* (la cabeza), *torso* (desde la cintura), *estatua* y *grupo*. Según su disposición de la figura podrá ser *sedente*, *yacente*, *orante*, *ecuestre*...

En la **pintura** las técnicas también son abundantes. Se diferencian por el *soporte* utilizado (muro, tabla, lienzo...) y por el *aglutinante* que se utiliza para disolver las pinturas. Las principales técnicas son:

La *pintura al fresco* consiste en preparar un muro con un revoque de cal y, antes de que se seque, aplicar los colores también disueltos en agua de cal.

La *pintura al temple* se utilizó preferentemente sobre tabla (en ocasiones, sobre muro o sobre lienzo). Utiliza como aglutinante agua, huevos, distintos aceites...

La *pintura al óleo* se utiliza sobre lienzo (también sobre tabla). Utiliza como aglutinante aceite de linaza o de nuez. El resultado es una pintura traslúcida, lo que permite aplicarla en distintas capas o veladuras.

C. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA ESCULTURA

Las principales a tener en cuenta hacen referencia a:

La **superficie**. Ante una escultura percibimos una sensación táctil determinada, que dependerá del material (dureza, frialdad..., o sus opuestos) y de la calidad de las texturas (desde lo áspero y rugoso hasta lo liso y pulido).

El **volumen**. La tridimensionalidad caracteriza la escultura, y, sin embargo, en muchas épocas se trabajan las distintas partes de la escultura como si fueran superficies planas. La toma de conciencia de su realidad espacial y de su relación con el espacio que la rodea nos permite hablar de volúmenes abiertos hacia el exterior, y de otros cerrados sobre sí mismos.

El **movimiento**. La ilusión de dinamismo se puede crear introduciendo ritmos determinados (en diagonal, sinuosos, en contraposición) entre las partes de la escultura. Según las épocas, se prefiere representar el movimiento en potencia (antes de iniciarse, mostrándose la tensión que lo anuncia) o en acto (capturando el momento efímero e inestable).

La **luz**. Es una realidad externa a la escultura, pero el artista cuenta con ella al realizarla, y a su efecto sobre los distintos planos y superficies. Crea efectos que van desde una suave transición de lo iluminado a lo que permanece en sombra, hasta pronunciados contrastes lumínicos.

El **color**. Aunque en etapas determinadas se ha respetado el color natural de los distintos materiales, ha sido más frecuente el policromado de todos ellos (también mármol u otras piedras, bronce, etc.) que persigue un efecto más o menos próximo a la realidad.

D. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA PINTURA

La **línea**. Es la esencia del dibujo, el medio de delimitar formas. Su importancia es muy variable. En algunas obras discurre de forma continua y cerrada, describiendo de forma acabada los objetos. En otras, la línea aparece y desaparece, creando formas abiertas e indeterminadas. Puede llegar a quedar supeditada por completo a otros recursos.

El **volumen**. En unas épocas no preocupa fingir la tercera dimensión en una obra que, por definición, sólo posee dos, con el resultado de unas formas planas. En otras la ilusión del volumen se obtiene con recursos como el *modelado* (sombreado o escala claro-oscuro: lo primero nos parece más próximo que lo segundo) y el *escorzo* (formas perpendiculares u oblicuas al plano del cuadro).

El **espacio**. Su representación constituye un problema similar. Las soluciones van desde prescindir totalmente del “escenario”, hasta fingir la profundidad mediante sistemas de perspectiva: *caballera* (el espacio se representa visto desde lo alto, por lo que lo más próximo aparece en la parte inferior), *lineal o científica* (las figuras disminuyen de acuerdo con las líneas de fuga), *aérea* (el espesor de la atmósfera hace que las figuras más alejadas aparezcan desvaídas).

El **color** es el elemento pictórico principal. Los distintos colores (primarios y secundarios; complementarios; fríos y cálidos) de manera individualizada y en sus distintas combinaciones provocan distintas sensaciones y emociones en el espectador. El color deriva de los pigmentos, que se pueden utilizar de formas muy diversas (pinceladas, gamas, acabados).

La **luz**. En algunas épocas no existen efectos lumínicos: vemos las figuras definidas de un modo puramente intelectual. En otras preocupa reproducir la luz natural (diurna o crepuscular), artificial (hogueras, velas), o “creada” por el artista (como los focos luminosos que parecen emanar de algunas figuras). Debe tenerse en cuenta que la luz puede poseer una importante carga simbólica.

La **composición** es la ordenación unitaria de todos los elementos presentes en la obra, tanto

argumentales como puramente formales. Es muy frecuente la composición en función de ejes de simetría o de distintas figuras geométricas. En cualquier caso, en el resultado puede ser armonioso y equilibrado, o agitado y dinámico.

E. REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

Las obras pictóricas y escultóricas presentan un grado diverso de relación formal con la realidad, en función de gustos, modas e intereses. Atendiendo a este criterio debemos distinguir entre:

Arte figurativo: las formas representan seres y objetos identificables. Según el grado de semejanza distinguimos entre obras *no naturalistas* (somete a las formas a una determinada transformación o simplificación), *naturalistas* (representan las formas tal como son, pero más o menos idealizadas) y *realistas*.

Arte no figurativo: conjunto de líneas, colores y formas no identificables con las existentes en la realidad. Es el arte abstracto.

5. ESQUEMA PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS DE ARTE

A lo largo del curso emplearemos un método basado en los siguientes puntos:

1. Contextualización

- Identificación: autor, obra, procedencia, datación...
- Factores intelectuales: ideas y valores de la época y del artista.
- Factores sociales: papel del artista, del cliente, del público...

2. Lectura formal

- Nivel técnico-material: materiales y técnicas empleadas.
- Nivel morfológico: elementos formales utilizados.
- Nivel estilístico: Relación entre los elementos usados (sintaxis).

3. Función y significado

- Función para la que se elabora la obra.
- Significado de la obra (tema).
- A veces, otros significados más profundos o sólo accesibles para algunos.

A. ARQUITECTURA

IDENTIFICACIÓN

De la figura: planta, fotografía, interior, exterior...

Denominación

Lugar

Cronología

Autor (en su caso)

Estilo

Factores sociales que intervienen en su construcción.

ASPECTOS FORMALES

Materiales utilizados

Técnicas constructivas

Planta: plan general de la construcción

Centralizada o longitudinal

De cruz latina o de cruz griega...

Elementos constructivos:

Muro, columnas, pilares...

Entablamentos, arcos...

Bóvedas, techumbres planas...

Elementos ornamentales:

Molduras y motivos arquitectónicos y geométricos

Relieves y estatuas

Motivos geométricos

Relación entre los elementos

Proporciones entre los elementos, búsqueda de armonías...

Importancia o no de la simetría

Distribución de macizos y huecos

Papel de la luz

Predominio de lo constructivo o de lo ornamental

Predominio de lo horizontal o de lo vertical

Predominio de lo estático o de lo dinámico

Predominio de lo plano o de lo cóncavo-convexo

Predominio o no de lo utilitario.

Adaptación a la escala humana, etc.

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Función para la que se construye.

Religiosa

Áulica

Civil

Conmemorativa

Vivienda

Obras públicas

Significado

Otras intencionalidades de la obra

Simbolismos

B. ESCULTURA

IDENTIFICACIÓN

Denominación o título

Autor (en su caso)

Cronología

Lugar de origen y localización actual

Estilo

Factores sociales que intervienen en su realización

ASPECTOS FORMALES

Material y técnica:

Mármol o piedra – esculpido
Madera – talla
Bronce – fundido

Tipo: Bulto redondo
Relieve

Localización:

Exenta (un monumento, por ejemplo)
Formando parte de un conjunto:
Friso, tímpano, capitel...
En una hornacina (fachada, retablo)

Representación figura humana:

Busto y torso
Estatua
Grupo

Aspectos estilísticos

Superficie (dureza, frialdad, rugosidad)
Volumen (plano, abierto, cerrado...)
Representación o no del movimiento
Papel de la luz
El color (el propio del material, policromía, estofado...)

Relación con la realidad

Realista
Naturalista idealizada
No naturalista
No figurativa

La interioridad humana

Hieratismo
Contención
Expresividad

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Asunto y tema

Religioso
Retrato
Política
Ornamental

Significado

Otras intencionalidades de la obra
Simbolismos

C. PINTURA

IDENTIFICACIÓN

Denominación o título
Autor (en su caso)
Cronología
Lugar de origen y localización actual

Estilo

Factores sociales que intervienen en su realización

ASPECTOS FORMALES

Material y técnica:

Fresco, sobre muro

Temple, sobre tabla o muro

Óleo, sobre tabla o lienzo

Miniaturas, sobre pergamino...

Técnica mixta

Grabado: xilografía, punta seca, aguafuerte, aguatinta, litografía.

Localización:

Como parte de un programa iconográfico

Espacio arquitectónico

Retablo

Exenta: cuadro "autónomo"

Como ilustración de un libro

Aspectos estilísticos

Importancia de la línea

Representación o no del volumen

Representación del espacio.

Tipos de perspectiva (caballera, lineal o científica, y aérea)

Uso del color: riqueza de la gama cromática, pincelada, acabados...

Representación o no de la luz

Composición estática, dinámica...

Relación con la realidad

Pintura realista

Pintura naturalista idealizada

Pintura no naturalista

Pintura no figurativa

La interioridad humana

Hieratismo

Contención

Expresividad

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Asunto y tema

Religioso

Retrato

Histórico-político

Ornamental: de género, paisajes, bodegones

Significado

Otras intencionalidades de la obra

Simbolismos

2. GRECIA

La búsqueda de la belleza

1. Introducción.
2. Arquitectura: los órdenes clásicos.
3. Principales tipologías arquitectónicas: el templo y el teatro.
4. La ciudad griega.
5. Escultura: características generales.
6. Evolución de la escultura griega

1. INTRODUCCIÓN

La civilización griega es consecuencia de las múltiples influencias que concurren en el Mediterráneo oriental: las civilizaciones neolíticas y, desde comienzos del tercer milenio antes de Cristo, las grandes sociedades históricas: Egipto, Mesopotamia... Ya en el segundo milenio nacerá la **cultura minoica**, en la isla de Creta, que edificará refinados palacios con abundante decoración pictórica, gracias al comercio que desarrolla en los mares Jónico y Egeo. Sin embargo, la llegada de pueblos indoeuropeos (los aqueos) a la Grecia continental supondrá su fin. Surge así la **cultura micénica**, más belicosa y organizada en reinos, que concluirá con una nueva oleada indoeuropea, los dorios, hacia el 1200 a.C. Las tradiciones sobre la Guerra de Troya recuerdan estos hechos.

Lo que posteriormente será Grecia, *Helas*, sufre un retroceso cultural, con desaparición de las fuentes escritas: es la **Edad Oscura**, en la que cada núcleo urbano (*polis*) es regido por reyes o aristócratas. A la par de continuos enfrentamientos mutuos, se inician a partir del 750 a.C. las grandes colonizaciones por buena parte del Mediterráneo y del mar Negro, desde los núcleos originarios de Grecia y Asia Menor. En consecuencia, se multiplican las relaciones con el mundo oriental. Más tarde, algunas polis derivarán hacia formas de organización política basadas en la participación directa de los ciudadanos, las democracias.

Podemos hablar de **cultura griega** desde el siglo VII a.C. Aunque en comparación con los grandes estados orientales su potencia es limitada, sus creaciones intelectuales, literarias y artísticas serán de capital importancia: suponen un cambio considerable, cambio que radica en último término en su concepción del cosmos y del hombre.

Es un pueblo de profunda *religiosidad*, pero que concibe a los dioses como parte de la naturaleza, de la que también forman parte los hombres. Cada vez más, se piensan los dioses a semejanza humana: son seres superiores, pero sometidos a idénticas pasiones que los hombres (amor, odio, avaricia, envidia, celos...).

Es una cultura *antropocéntrica*, en la que el hombre es la medida de todas las cosas (Protágoras). Por ello la realidad es inteligible, la razón humana puede dar cuenta de ella. Tanto la realidad física, como la social y la divina, tienen medida humana. Una consecuencia de ello será la desaparición del colosalismo característico del arte egipcio y mesopotámico.

Debemos contemplar un último aspecto: la preferencia por el *orden* y la *armonía* entre las partes de cualquier realidad, derivada del predominio de lo racional sobre cualquier otro valor. Lo físico y lo moral, el individuo y la sociedad, lo humano y lo divino, los propios elementos de un edificio, se ordenan (y se completan de forma equilibrada) del mismo modo que las notas musicales forman la composición.

En este último aspecto radica la noción griega de la belleza: se persigue una *belleza ideal*, no por ser superior a lo humano, sino por ser más plenamente humana pero superior al individuo, sin

los límites y el desorden que introduce este mundo imperfecto (Platón). Y esta belleza la encontraremos, naturalmente, en una más correcta proporción de las partes, ya sea del cuerpo humano o de un edificio o de una sociedad.

La cultura y el arte griego se prolongarán hasta nuestros días en el mundo occidental a través de las culturas romana, bizantina y medieval. Desde el Renacimiento se revalorizará hasta tal punto que constituirá durante varios siglos un modelo ideal. En sentido estricto, se desarrolla a lo largo de más de medio milenio de historia, y podemos distinguir estas tres etapas en su evolución.

- **Época arcaica**, desde mediados del siglo VII a.C. hasta el 476 a.C. Es la época de los tiranos, personalidades que se hacen con el poder en numerosas polis con el apoyo del demos, en oposición a los aristócratas terratenientes. Son muestra de la importancia que reviste ya la artesanía y el comercio. Más tarde, en las Guerras Médicas (500-476 a.C.), los estados griegos continentales derrotan al ingente Imperio Persa, que debe renunciar a su expansión por Europa. Atenas emerge de la guerra como primera potencia.

- **Época clásica**, del 476 a.C. (reconstrucción de las murallas de Atenas) hasta el 323 a.C. (muerte de Alejandro Magno). Comienza con la supremacía ateniense, al controlar esta ciudad la Liga Délica y su Tesoro: llega a incluir a 400 ciudades-estado. Se afirma la democracia. Con la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.) Esparta (aristocracia) y sus aliados derrotan a Atenas. Finalmente predominará el reino de Macedonia, estado helenizado, con Filipo II (359-336 a.C.) y con su hijo Alejandro Magno. Éste conquista el Imperio Persa, desde Egipto hasta la India.

- **Época helenística**, desde 323 a. C. hasta la batalla naval de Accio (31 a.C.), cuando Octavio Augusto derrota a Marco Antonio, y el Mediterráneo Oriental queda definitivamente incorporado al Imperio Romano. Son los tiempos de los reinos helenísticos de los Diádocos, resultado del reparto del Imperio de Alejandro entre sus generales: Ptolomeo en Egipto, Seleuco en Mesopotamia y Persia, etc. Extienden la cultura y el arte griego por Oriente. Desde 220 a.C., la influencia de Roma en Grecia se hace cada vez mayor.

2. ARQUITECTURA: LOS ÓRDENES CLÁSICOS

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Las construcciones griegas acabarán teniendo un carácter modélico para numerosas sociedades y culturales posteriores. Veamos sus principales características.

El **material** utilizado originariamente es el adobe y la madera, aunque desde el siglo VII a.C. se prefiere la piedra para las obras de mayor importancia. En el ámbito griego abundan las canteras y se utilizará el llamado poros (piedra arenisca). El mármol, en ocasiones de gran calidad, sólo se empleará desde mediados del siglo V a.C. El aparejo es regular, y los sillares se unen en seco, mediante grapas de hierro que quedan ocultas a la vista.

Se utiliza la **técnica arquitebada**, con muy rara utilización de los arcos. Predominan las columnas (elementos verticales) y los entablamentos (elementos horizontales), dispuestos con un gran rigor formal. Todo esto establece ciertas limitaciones en los proyectos: los repertorios tipológicos, las dimensiones de los espacios cubiertos, etc.

Los efectos estéticos buscados se refieren sobre todo a la **armonía** y la **proporción** de las partes y el todo. Todos los elementos del edificio guardan una proporcionalidad basada en reglas numéricas. Aunque el colosalismo estará presente en ocasiones, suele ser evitado.

En este sentido, desde el siglo V se aplican con frecuencia diversos **artificios ópticos** con el objetivo de lograr un mayor efecto de regularidad:

Las horizontales se curvan hacia arriba para evitar el efecto aparente de vencimiento por el centro.

Inclinación de las columnas hacia dentro.

Éntasis o engrosamiento de las columnas en su parte central.

Mayor anchura de las columnas angulares.

Desigual distancia entre los intercolumnios.

Hay una característica de la arquitectura griega que rara vez se ha conservado, y es la **policromía** en rojos, dorados y azules que subrayaba los distintos elementos del edificio.

Este esfuerzo ordenador y regularizador culmina en los **órdenes clásicos**, *distintos modos de combinar los elementos sustentantes, sostenidos y decorativos* de los programas constructivos más ambiciosos. Son los órdenes dórico, jónico y corintio, que estudiaremos más adelante, una vez que conozcamos los elementos que utilizan.

B. LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS CLÁSICOS

Los edificios más importantes, como los templos, presentan los distintos elementos que los componen con un orden riguroso y una disposición determinada.

Basamento. Elemento horizontal compuesto de:

Estereóbato o *crepidoma*, normalmente compuesto por tres grandes gradas.

Estilóbato, que es el plano superior del estereóbato, sobre el que se alza el edificio.

Columnas. Elemento vertical que se puede componer de:

Basa, con distintas combinaciones de toros, escocias y filetes.

Fuste, que puede ser liso, con estrías de arista viva, con acanaladura de arista muerta, o con forma humana (atlante, cariátide).

Capitel, elemento más característico y que diferencia los órdenes.

Entablamento. Elemento horizontal compuesto por:

Arquitrabe, liso o dividido en bandas horizontales (platabandas).

Friso, faja que recibe la decoración figurada.

Cornisa, que sobresale. La parte superior, con más vuelo, se llama *cimacio*.

Frontón. Remate triangular de las fachadas principales, originado por el tejado a dos aguas.

Tímpano, es el espacio interior del frontón, habitualmente con decoración figurada.

Acróteras, ornamentos en forma de palmentas o animales, en los vértices del frontón.

La relación entre el todo y las partes se expresa en el concepto de **módulo**, unidad de medida básica. Corresponde al semidiámetro inferior de la columna, y variará entre los distintos órdenes, y en cada uno de ellos a lo largo del tiempo.

C. ORDEN DÓRICO

Surge por influencia egipcia desde fines del siglo VII a.C. Se desarrolla sobre todo en el Peloponeso, y desde allí se extiende por el continente (Corinto, Delfos, Atenas...) y por las colonias del Mediterráneo central (Sicilia y Magna Grecia). Las características del orden dórico clásico son:

La columna no tiene **basa**.

Fuste: tambores estriados con 16-20 aristas vivas. El diámetro es mayor en la parte inferior, y presenta éntasis (engrosamiento) en el centro para evitar distorsiones ópticas. En la parte superior culmina en una moldura sencilla (*collarino*).

Capitel. *Equino*, de planta circular y perfil curvo en la parte inferior. *Ábaco*, de planta cuadrada y perfil recto.

Entablamento. *Arquitrabe* liso, y separado por un listel del friso dividido en *triglifos* (tres pilarcillos con acanaladuras verticales; disponen de su “basa” y su “capitel”): simples filetes de los que cuelgan en el inferior seis gotas cilíndricas o cónicas) y *metopas* (de superficie cuadrada y con decoración figurada). *Cornisa*, que sobresale respecto a los anteriores.

Módulo. Columna: Variarán las proporciones al buscarse soluciones más armoniosas y estilizadas: 9 módulos (arcaico), 11 (clásico), hasta 16 (helenístico). Entablamento: 4 módulos.

Ejemplo: *Partenón*, en la Acrópolis de Atenas.

D. ORDEN JÓNICO

Procede de las islas del mar Egeo y de la costa de Asia Menor (Jonia), y se expande desde el siglo VI a.C. Comparado con el orden dórico, se persigue una mayor vistosidad y apariencia de lujo, y al mismo tiempo una sensación de mayor ligereza.

Basa: De planta circular, se dispone sobre un pequeño *plinto* cuadrado. Está compuesta de una serie de molduras. *Basa ática:* toro-escocia-toro. *Basa jónica:* escocia-baquetón-escocia-baquetón-toro.

Fuste: Acanalado con separación entre las estrías (unas 24).

Capitel rectangular formado por un *ábaco* muy estrecho y decorado, debajo del cual hay dos *volutas* laterales (curvas espirales en torno a un disco central). Entre ambas, ovas y dardos cubren el *equino*. Los capiteles angulares varían, al disponerse volutas en los dos frentes exteriores.

Entablamento: *Arquitrabe:* tres bandas en saledizo. *Friso:* corrido, con decoración figurada. *Cornisa* más decorada que en el orden dórico: denticulos, ovas, dardos...

Módulo: Entablamento: algo más de cuatro módulos. Columna: oscila entre los 15 y los 19.

Ejemplo: *Templo de Apolo*, en Dídima.

E. ORDEN CORINTIO

La tradición atribuyó este nuevo orden variante del jónico al arquitecto Calímaco (segunda mitad del siglo V a.C.). En cualquier caso, se difundirá por toda Grecia a lo largo del siglo IV, especialmente en las construcciones de aspecto más ligero. La diferencia básica está en el

Capitel: *Ábaco* delgado, de perfil curvo y entrante en los cuatro lados. Debajo, cuatro pequeñas volutas angulares o *caulículos*, entre los que hay otras formas vegetales (palmetas, caulículos menores, flores...). El resto es troncocónico invertido, y está cubierto por dos filas de

hojas de acanto.

Módulo: Entablamento: cinco módulos. Columna: unos veinte módulos.

Ejemplo: “Linterna” de Lisícrates en Atenas.

3. PRINCIPALES TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS

A. EL TEMPLO

Es el edificio más característico de la cultura griega. Es la casa de un dios, y no es un espacio destinado a acoger a los fieles, a diferencia de la iglesia cristiana, la sinagoga judía o la mezquita musulmana.

Los primitivos lugares de culto eran espacios abiertos con un *altar* para los sacrificios, al aire libre. Existía un *oikos* o habitación para acoger la estatua de culto y las ofrendas, germen del futuro templo². El conjunto formaba el *témenos*, recinto sagrado separado del exterior.

Progresivamente se dará mayor importancia a la estatua del dios, y este esquema se agrandará y monumentalizará, añadiéndole un peristilo de columnas, por influencia egipcia. El *oikos* se convierte en la casa del dios (que se traslada desde su morada en el Olimpo), aunque el altar permanecerá en el exterior. Hacia el año 600 el esquema de los templos griegos se encuentra ya configurado, con las siguientes partes:

Pronaos: es un pórtico abierto, situado en la fachada oriental, y limitado lateralmente por la prolongación de los muros.

Naos o cella: es la habitación en la que se conserva la estatua del dios. En los templos grandes estará dividida en tres naves mediante dos series de columnas.

Opistodomos: Es el pórtico posterior (occidental) donde se conservan los bienes del templo. No suele tener comunicación con la naos, y en ocasiones da paso a un **adyton** o cámara secundaria.

Los templos se clasifican según la disposición de las columnas exteriores:

In antis: los muros laterales se prolongan en las antas, entre las que suele haber dos columnas (*Tesoro de los Atenienses* en Delfos).

Próstilo: pórtico delantero de 4 ó 6 columnas. Si añade un pórtico similar trasero se llama *anfipróstilo* (*templo de Niké* en la Acrópolis de Atenas).

Períptero: rodeado totalmente de columnas, separadas del muro por un intercolumnio. Los lados largos suelen tener el doble más una de columnas que los cortos (*Partenón* de Atenas). Si las columnas están empotradas en los muros laterales, se denomina *pseudoperíptero*.

Díptero: dos series de columnas rodean el templo (*templo de Apolo* en Dídima). Si las columnas interiores están embutidas en el muro o faltan, se le llama *pseudodíptero*.

Monóptero: el de planta circular rodeado de columnas (*Tholos de Delfos*). Procede del tholos o edificio funerario tradicional.

² Del siglo VIII a.C. se conservan unos pequeños modelos de templo en arcilla y madera: una sola habitación antecedido por dos columnas, con tejado a dos aguas.

También se clasifican según el número de columnas en la fachada anterior: *distilo* (2), *tetrástilo* (4), *hexástilo* (6), *octástilo* (8), *decástilo* (10), *dodecástilo* (12)... Excepcionalmente pueden tener un número impar de columnas en el pórtico oriental, como en uno de los *templos de Hera* en Paestum (sur de Italia), de la segunda mitad del siglo VI a.C. Es un templo períptero, de nueve columnas en las fachadas y dieciocho en los laterales.

Evolución del templo griego:

Período arcaico. De orden dórico se conservan numerosos restos. Los más antiguos de grandes dimensiones se encuentran en el sur de Italia (*templos de Hera I y II en Paestum*). En cambio, el *Tesoro de los Atenienses*, en el Santuario de Delfos, es de pequeñas dimensiones pero muy armonioso. Anunciando ya el clasicismo, se encuentra el *templo de Zeus en Olimpia*. Al orden jónico correspondía el monumental *Artemisio de Éfeso*, en Asia Menor (a mediados del siglo VI a.C.) sufragado en parte por el rey Creso de Lidia y considerado una de las maravillas de la antigüedad.

Período clásico. Destaca sobre todo por la reconstrucción de la *Acrópolis de Atenas*, tras la destrucción llevada a cabo por los persas, y posible gracias a la preponderancia ateniense (y al tesoro de la Liga Délica). Es un espacio sagrado dedicado principalmente a la diosa Atenea, que da nombre a la ciudad. Los principales templos allí construidos son el espectacular *Partenón* (dórico, períptero y octástilo), el complejo *Erecteion* (jónico, con diversos pórticos y la conocida Tribuna de las Cariátides) y el dedicado a *Niké* (jónico, anfipróstilo y tetrástilo), de la segunda mitad del siglo V a.C. El programa constructivo se completó con los *Propileos*, o pórticos monumentales de la Acrópolis. Del siglo IV a.C. es el llamado *Tholos de Delfos*, dedicado a Atenea, con una doble serie de columnas, dóricas al exterior, y corintias junto al muro.

Período helenístico. La arquitectura griega se extiende por Oriente, pero al mismo tiempo recibe las influencias de éste. El resultado es una tendencia al monumentalismo y al efectismo. Comienza a predominar el orden corintio, y se introduce el arco y la bóveda. El *Templo de Apolo* en Dídima (siglo III a.C.) es decástilo y díptero, de orden jónico, y contiene un monumental patio interior (hipetro) con un diminuto templo próstilo y tetrástilo en su interior. También es característico el *Altar de Zeus* en Pérgamo (Asia Menor). Construido a inicios del siglo II a.C., se levanta sobre un alto podio decorado con abigarrados relieves.

B. EL TEATRO

El teatro es una de las grandes invenciones griegas. Toda ciudad medianamente importante debía contar con uno. Originalmente es un escenario religioso, dedicado al culto al dios Dionisos: se desarrollaban cantos corales, danzas y procesiones de máscaras, como ritos religiosos. Sin embargo su evolución dará lugar a las dos formas clásicas de drama: la tragedia y la comedia, y le proporcionará un nuevo carácter cívico y político, que se añade al religiosos, que se mantiene.

Tendrá gran importancia en este sentido el *santuario de Dionisos*, en la pendiente sudeste de la Acrópolis de Atenas. Aquí el teatro se convierte en institución estatal, llegando a concederse un subsidio teatral a los ciudadanos pobres para asegurar su asistencia a las representaciones. Dos veces al año, durante las fiestas dionisíacas, se organizan competiciones con abundantes premios.

Originalmente eran construcciones de maderas, a veces de planta trapezoidal, junto al templo y altar de Dionisos. Con la tendencia a separarlos de éstos, adquieren en el siglo V su característica traza concéntrica y sus grandes dimensiones, ya que acogen a varios miles de espectadores. En el siglo IV se generalizará este modelo por todo el mundo griego.

Se compone de las siguientes partes:

Koilon o **graderío**. Suele presentar planta semicircular o ultrasemicircular, en forma de concha. Se aprovechaban laderas naturales para su construcción, de tal modo que los espectadores se dispusieran escalonados, sin necesidad de construir complejas estructuras sobre el terreno. Las gradas son concéntricas, y se agrupan en *kerkides* o porciones, delimitados por pasillos escalonados y pasillos concéntricos (*diazomata*). Se suele diferenciar entre los asientos de los magistrados, con frecuencia con respaldo y brazos, y situados en la parte inferior, y los del restante público, más sencillos. El acceso se suele efectuar por la parte inferior.

Orchestra. Es el círculo central inferior. Juega un papel fundamental, ya que en ella evoluciona el *coro*, elemento básico del teatro griego, que representa la voz del pueblo y hace eco, comenta o reacciona ante las acciones de los actores.

Skené o edificio de la escena. Cierra la orchestra en el lado opuesto al graderío. Al principio era solamente la zona de acceso por la que entran en escena los actores, y consistía en ligeras estructuras de madera. Desde la época clásica toma más importancia, y se construyen elaborados pórticos de piedra que pueden soportar decorados (*periaktoi*). Unas rampas permitían el acceso a la cubierta plana del pórtico que paulatinamente se convierte en el escenario principal. Por entonces, el coro, y con él la orchestra, ya han perdido su anterior importancia: son los personajes secundarios los que dan la réplica a los protagonistas.

La ciudad de Epidauro, situada en el Peloponeso, construyó a finales del siglo IV a.C. uno de los teatros más perfectos por su absoluta regularidad geométrica. Se atribuye su construcción a Policleto el Joven, hijo del célebre escultor, y se encuentra muy bien conservado.

4. LA CIUDAD GRIEGA

Las ciudades griegas toman un gran desarrollo desde la época arcaica, en muchos casos como consecuencia del denominado *sinecismo*: varios pueblos se unen, trasladándose sus habitantes a un núcleo central. Las antiguas propiedades (campos, ganado) se mantienen, siendo trabajadas por esclavos o siervos. Queda así conformada la **polis**, con su núcleo urbano y su periferia rural.

Las nuevas ciudades se dotan de fortificaciones, símbolo de su independencia. A la antigua **acrópolis** (literalmente, ciudad vieja), situada en alto y en ocasiones convertida en santuario, se le agregan nuevos barrios. En muchas ocasiones serán proyectados de forma rigurosa, como un entramado regular de calles que se cortan. Es el plano ortogonal o en damero, también conocido como hipodámico por **Hipódamo de Mileto** (primera mitad del siglo V), el más importante teórico. En las nuevas ciudades, la construcción es compacta y se distinguen barrios residenciales, cívico-religiosos, comerciales, etc. Este modelo se difundirá por todo el mundo helenístico.

El **ágora** es originalmente la plaza del mercado, y por tanto el centro de la polis. Con el crecimiento y enriquecimiento de las ciudades, concentrará progresivamente las funciones políticas y sociales. Adquirirá un carácter representativo, y se circundará con pórticos y edificios públicos.

Los principales *edificios públicos* son (además de los templos y los teatros) las **stoas** (galerías porticadas abiertas por un lado, lugar de encuentro de los ciudadanos), el **buleuterion** (sede de la Bulé o asambleas consultivas), la **palestra** (edificio para la educación física e intelectual, con salas abiertas a un patio porticado), y el **gimnasio** (que añade a la palestra pistas, galerías...).

Las **viviendas** siguen el modelo de la llamada casa mediterránea de patio. Las habitaciones principales se sitúan en torno a un patio porticado, autentico centro de la vivienda. Las dependencias secundarias se hallan en la periferia.

5. LA ESCULTURA: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Los materiales más usados son la **pedra** (especialmente el **mármol**) y el **bronce**, ambos siempre *policromados*. En las de bronce, es habitual incrustar otras sustancias, como pasta vítrea para simular los ojos. También se realizaron las llamadas estatuas **criselefantinas**: una estructura de madera es recubierta por placas de oro y de marfil. Con la excepción de la piedra, los restantes materiales son reutilizables, por lo que son muy escasas las obras originales que han llegado hasta nosotros. La mayoría de las esculturas más admiradas y descritas por escritores antiguos, las conocemos por copias realizadas en mármol en tiempos de los romanos.

Se realizan tanto **obras exentas** de bulto redondo (como las imágenes de los dioses), como obras supeditadas a la **arquitectura**: los relieves de frisos y metopas, las monumentales de los grandes frontones de los templos.

La escultura griega procede de **modelos orientalizantes**, especialmente egipcios, en los que se inspira en la época arcaica. Se distanciará progresivamente de ellos, y abandonará las convenciones y formalismos que le daban un aspecto hierático y distante.

Los griegos representarán sobre todo (aunque no únicamente) el cuerpo humano, pero considerado como ejemplo de belleza física y de equilibrio espiritual o imperturbabilidad (**sofrosiné**). En consecuencia, no se quieren representar individuos concretos: hombres y mujeres se idealizan, se presentan armoniosos, proporcionados. Cada escultor configurará su modelo ideal (**canon**) de anatomía y proporciones.

Desde fecha temprana se conquistará el **volumen**, la obra como objeto espacial. Se quiere evitar un aspecto plano, y la escultura debe resultar sugerente desde distintos puntos de vista. Otro aspecto clave es la representación del **movimiento**. Este se puede plasmar en potencia (la sugerencia del movimiento que se va a realizar) y en acto.

Sólo en el período helenístico se busca la expresión de sentimientos y **emociones**, y en ocasiones el **realismo** más exacerbado, sin desdeñar la representación de lo feo o monstruoso.

Desde la época clásica se valora de forma especial el trabajo de los grandes escultores, cuyas obras serán encomiadas y copiadas. En la época helenística aparecerán diferentes escuelas.

5. EVOLUCIÓN DE LA ESCULTURA

A) LA ESCULTURA ARCAICA

En el siglo VIII a.C. los pueblos griegos reciben una gran influencia orientalizante. Sabemos de la existencia de las **xóana** (sing. *xóanon*), esculturas de los dioses en madera recubierta de láminas metálicas, que naturalmente no se han conservado. Se encontrarían en los primitivos templos, y sólo en fecha tardía se sustituirían por otras en bronce o mármol. De esta época inicial

sólo se han conservado unas pequeñas estatuillas femeninas de marfil, con un característico meandro griego en el gorro cilíndrico o *polos*.

Desde el siglo VII a.C. encontramos **leones** recostados o erguidos vigilando santuarios o tumbas, así como **esfinges** de cabeza de mujer y cuerpo de leona alada que custodian el acceso al reino de Hades (el de los muertos) o el témenos de los dioses. Pero rápidamente el repertorio escultórico se multiplica, tanto en la escultura de bulto redondo como en los relieves al servicio de la arquitectura monumental.

Las **korai** (*koré* en sing., que significa muchacha) son figuras femeninas de jóvenes esculpidas en piedra (en su mayoría, mármol). Están en pie, y vestidas con el característico jítón (túnica) y, encima, el peplos o el himation (distintos tipos de manto) que caen formando numerosos pliegues, a veces rematados en zig-zag. Aunque inspiradas en modelos orientales evolucionan considerablemente desde las más antiguas, todavía frontales, planas y hieráticas, hasta las más recientes. Presentan *ojos almendrados* y la característica *sonrisa arcaica*, así como sutiles indicios de movimiento (una mano en el pecho, o que sostiene un pliegue del manto, o que ofrece un fruto o una flor). Siempre aparecen mirando fijamente al espectador, lo que establece un diálogo, una respuesta sensitiva por parte de éste. En cuanto a su *significado*, se las ha considerado sacerdotisas que se presentan a un dios, o estatuas funerarias de aristócratas. Una de las *korai* más antiguas es la conocida como *Dama de Auxerre* (h. 620 a.C.). Destacan también la *Koré del peplo*, y la más tardía llamada *la Malcarada*, en la que la desaparición de la sonrisa arcaica parece sugerir la existencia de vida interior de la muchacha.

El **kurós** (*kuroi* en pl.; significa muchacho) es el tipo masculino desnudo, con la pierna izquierda adelantada y los brazos pegados al cuerpo con el puño cerrado. Su monumentalidad, frontalidad, concepción cúbica y actitud derivan de modelos egipcios. Los *kuroi* más antiguos, de fines del siglo VII a. C., son todavía *frontales*, rígidos e incapaces de doblar las articulaciones. Su anatomía se “geometriza”: las distintas partes del cuerpo (músculos, costillar, rodillas...) se separan mediante incisiones nítidas. El rostro posee *ojos almendrados* y desde fecha temprana la llamada *sonrisa arcaica*. Los rizados del cabello, que cae sobre los hombros, se ordenan geométricamente, a veces contenidos con una cinta. Uno de los mejores ejemplos es *Kurós de Anavyssos*.

Desde fines del siglo VI a.C. se percibe la evolución hacia un mayor naturalismo: desaparece la estereotipada sonrisa arcaica, sustituida por una seriedad que anuncia la búsqueda de la interioridad humana, el peinado pasa a ser corto, el cuerpo se modela más cuidadosamente, los miembros comienzan a flexionarse y, en ocasiones, disminuye la frontalidad al girarse levemente la cabeza (*Efebo de Critio*, h. 490 a.C.).

La función de los *kuroi* fue doble. Poseen función votiva cuando recuerdan a los que han merecido el favor de los dioses (los que han sufrido una muerte violenta e inexplicable, los atletas vencedores en certámenes). Hasta principios del siglo V a.C. es frecuente la función funeraria, mostrando al difunto en su plenitud vital. En cualquier caso, aunque cada *kurós* se aplica a un individuo determinado, nunca pretende retratarlo. Es expresión de un cuerpo humano ideal.

También se conservan algunas **otras obras** más complejas, como el *Moscóforo* (portador de un becerro) o el *Caballero Rampín* (sobre un caballo). Quizás poseen el mismo significado de ofrenda que *korai* y *kuroi*, o sean representaciones divinas o políticas.

Al servicio de la **arquitectura**, los relieves para metopas, frisos y frontones suponen los primeros programas narrativos de la escultura griega, y siempre presentan carácter mitológico. Los escultores deben vencer dos dificultades: adaptar las figuras a un marco determinado (especialmente dificultoso en el caso de los frontones), y componer de forma equilibrada las escenas. De principios del siglo VI a.C. son los frontones de los *templos de Artemisa* en Corfú, y del antiguo de la Acrópolis de Atenas. Este último conserva en parte la policromía original.

B. LA ESCULTURA CLÁSICA: ESTILO SEVERO

La primera mitad del siglo V a.C. es una etapa de transición. La representación anatómica natural se ha logrado al final del período arcaico. Ahora, con el recuerdo de las Guerras Médicas, deja de primar el exterior para centrarse en lo propiamente humano, en su interioridad. El relieve de *Atenea pensativa* (Acrópolis) es indicativo de este cambio.

Por otra parte, ya se domina el movimiento potencial: los personajes se nos muestran en el trance de realizar una acción (lanzar una jabalina, por ejemplo). De esta época conservamos las esculturas del *templo de Zeus* en Olimpia, y una serie de bronce excepcionales: el *Auriga de Delfos*, el *Poseidón* de Cabo Artemisio, y los héroes o dioses hallados en Riace. De otros bronce sólo conservamos copias romanas en mármol, como del grupo de *Los Tiranocidas*.

Es original, en cambio, el llamado *Trono Ludovisi*, gran bloque de mármol con la representación del nacimiento de Venus, y con uno de los primeros desnudos femeninos de la escultura griega.

C. LA ESCULTURA CLÁSICA: SEGUNDA MITAD DEL SIGLO V a.C.

Es la culminación de la escultura griega. El dominio de la anatomía y del movimiento real de la musculatura es total, así como el de la representación de acciones, con unas vestiduras cuyos pliegues dejan traslucir el cuerpo y siguen sus movimientos... Aparecerán nuevos recursos, como el *contrapposto*. Pero todo está subordinado a un fin superior, la belleza ideal de dioses y héroes. Y en ellos no tiene sentido la anécdota: los rostros son inalterables, serenos, con una dignidad suprema. Entramos en la etapa de los grandes artistas, muy admirados por sus contemporáneos.

El primer gran escultor de nombre conocido es **MIRÓN**. Nace en Eleutera, cerca de Atenas, hacia el 490 a.C. Fue discípulo de Hageladas de Argos. Junto con su hijo Licio, realizó gran número de bronce representando dioses y atletas vencedores. Le preocupa representar el movimiento en acto, pero sin violencia ni agitación. La técnica del bronce le permite mostrar posturas inestables que sugieran la acción. Se conservan numerosas referencias escritas de su obra: una *Vaca* para la Acrópolis de Atenas a la que sólo le faltaba mugir, un *Corredor* en pleno ejercicio con cara jadeante, etc. Sin embargo, nada de su obra original ha llegado hasta nuestros días. Conocemos dos de sus obras por las copias en mármol que, siglos después, encargaron ricos romanos para decoración de sus villae. En el grupo formado por *Atenea y Marsias*, la diosa acaba de crear la flauta sin ningún esfuerzo, ante lo que queda maravillado el sátiro Marsias. Pero la obra más admirada, y de la que se conservan más copias antiguas en mármol, es el *Discóbolo*, en la que logra una veraz representación del movimiento. Vemos al atleta en el inestable y pasajero momento anterior al lanzamiento del disco, e intuimos por tanto las fases anteriores y posteriores de la acción. Aunque es una obra totalmente innovadora, algunos aspectos aún son tradicionales: el tratamiento del pelo, una cierta frontalidad...

POLÍCLETO nació en Argos hacia el 480 a.C., y también fue bronceista. Quiso representar una realidad sin imperfecciones, basándose en las proporciones matemáticas (a semejanza de los planteamientos de Pitágoras). Escribió un tratado o *Canon* sobre las proporciones ideales entre las partes del cuerpo, que no se conserva. Considera la cabeza (del arranque del cabello a la barbilla) como unidad básica de medida: supone el 13 % de todo el cuerpo.

Plasmó sus teorías en el llamado *Doriforo* (portador de lanza), en el que algunos han visto representado a Aquiles, y que conocemos a través de varias copias romanas en mármol. Lo vemos caminando, con la pesada lanza al hombro. Su trascendencia radica en la muy meditada disposición de las distintas partes del cuerpo para sugerir con gran vivacidad el esfuerzo de los músculos y el

movimiento resultante. Es lo que se denomina **contrapposto** (contraposición, contrabalanceo): el bazo izquierdo que sostiene la lanza y la pierna derecha bien apoyada en el suelo, se contraponen entre sí. El brazo derecho cae relajado, y se corresponde con la pierna izquierda que aparece flexionada en actitud de iniciar el paso. El rostro, girado a la derecha, aparece sereno y armonioso, como corresponde a un héroe superior.

Conservamos copias romanas de otras dos obras suyas: el *Diadúmeno* (atleta ciñéndose el cabello con una cinta), y una *Amazona herida* con la que obtuvo el primer premio en un certamen en Éfeso (en competencia con Fidias y otros artistas).

FIDIAS es la figura máxima de la escultura clásica. Nacido en Atenas, alcanzó también fama como arquitecto y pintor, y colaboró con Pericles en la nueva Acrópolis. Sus múltiples responsabilidades (que le condujeron al destierro al ser acusado de malversación) le obligaron a trabajar con gran número de colaboradores, por lo que en sus obras se aprecian manos distintas, y distintas calidades. Fidias concede a sus personajes un aire majestuoso y semidivino, sean dioses u hombres. Es la culminación de una belleza serena que radica en su equilibrio físico y moral, en su paz interna. También aporta novedades formales, como la representación de los ropajes mediante pliegues que modelan el cuerpo que cubren (técnica de los paños mojados).

Tenemos referencias de numerosas obras suyas. Un grupo lo constituyen las esculturas de dimensiones colosales en bronce (*Atenea Prómacos*, en la Acrópolis de Atenas), acrolíticas (maniquí de madera cubierto de placas de mármol y oro, como la *Atenea Area* de Platea), o criselefantinas (*Atenea Pártenos*, en el Partenón de Atenas, y el *Zeus* de Olimpia).

Sin embargo, su obra más importante es la decoración del *Partenón de Atenas* que formaba parte del programa político y religioso de Pericles. En los dos *frontones* se representa el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, y la competición entre Atenea y Poseidón por la posesión del Ática. Las 92 *metopas* en altorrelieve de 1,5 metros de altura, narran cuatro guerras míticas: la gigantomaquia o luchas entre los titanes y los dioses; la centauromaquia o lucha de Teseo, el héroe y rey mítico de Atenas, contra los centauros; amazonomaquia, que simboliza las recientes guerras contra los persas; y episodios de la guerra de Troya. Por último el largo *friso* en bajorrelieve (160 m.) del muro exterior de la cella, bajo el pórtico exterior, representa la solemne procesión de la Gran Panatenea. Aparecen los atenienses, muchos a caballo, otros portadores de ánforas, carros con ofrendas y animales para sacrificar. En la fachada oriental asistimos a la llegada de la procesión al templo, y a la entrega de un peplo para la diosa por parte de las doncellas atenienses, ante los doce dioses principales, sentados en sus tronos, y de mayor tamaño que los atenienses. Los cientos de figuras son extremadamente variadas (a diferencia de lo que ocurre en el arte oriental).

D. LA ESCULTURA CLÁSICA: SIGLO IV a. C.

Entramos en una época de crisis política y religiosa, en la que se desarrolla un creciente escepticismo sobre los dioses, lo que provoca un cambio en su tratamiento artístico. Comienza a desaparecer el distanciamiento y la serenidad clásica, y es sustituida por una preocupación por el naturalismo, los gestos y actitudes humanas; el resultado es la humanización de los dioses. Aunque todavía predominantemente sobre modelos clásicos de belleza ideal, menudea la expresión de sentimientos y pasiones: ira e indignación, amor y deseo...

PRAXÍTELES nació en Atenas hacia el 390 a.C. y adquirió pronto una gran fama. Las características básicas de su obra son la gracia, la delicadeza y la elegancia. Sus obras destacan por sus formas blandas y redondeadas, sin aristas ni rugosidades, lo que les da una calidad de piel casi táctil. La luz resbala suavemente por esta superficie, en tránsito imperceptible y difuminado hacia la sombra (**sfumato**). El cabello, en cambio, está formado por grandes mechones, que acentúan el

contraste lumínico. Introduce la llamada curva praxiteliana, la disposición de las figuras en S. El cuerpo se arquea al descargar su peso en un apoyo externo, con lo que sobresale la cadera opuesta. Al mismo tiempo, este recurso lleva al personaje a dirigir la mirada hacia algo o alguien. La sensación que producen es la de esbeltez: posee un canon más alargado que Policleto. Tenemos referencias de numerosas obras pero la única original (o copia helenística) es su *Hermes con Dionisos niño*, en la que el dios adulto juega con el futuro dios del vino. Conocemos las restantes por copias romanas. Destaca el *Apolo Sauróctonos* (matador de lagarto) que muestra la pérdida del sentido heroico en el tratamiento de los dioses, o el *Sátiro en reposo*.

Pero su mayor éxito, y de la que se conservan hasta medio centenar de copias, es la Afrodita de Cnido. La tradición decía que había posado para ella su amante, la cortesana Friné, famosa por su belleza. Realizada en la soledad de su taller, la diosa del amor fue adquirida por los habitantes de Cnido, donde fue considerada protectora de los navegantes. Es la primera representación desnuda de una diosa, lo que se justifica al encontrarse en el momento de salir del baño. Con la mano izquierda recoge el paño para secarse, que descansaba sobre la hydra o vaso de perfumes (sostén para una escultura en mármol, y al mismo tiempo atributo para reconocer a la diosa). Con la mano derecha se cubre púdicamente el cuerpo al sentirse observada. La mirada es dulce y sonríe muy levemente. La trivialidad de la anécdota nos indica claramente la progresiva desacralización de los dioses griegos, pero al mismo tiempo el intento de establecer una relación novedosa entre escultura y espectador.

SCOPAS, nacido en Paros, se caracteriza por su interés en revelar las interioridades del alma y sus pasiones, especialmente las más trágicas. En sus obras desaparece la serenidad clásica, sustituida por una considerable teatralidad. Nos anuncia así uno de los registros propios del período helenístico. Conservamos copias de sus *Ménades* (son las bacantes, mujeres que acompañan a Dionisos sumidas en un continuo éxtasis turbulento). Asimismo, participó en la decoración de la gran tumba conocida como *Mausoleo de Halicarnaso*. Se le atribuyen las grandes estatuas de Mausolo y su mujer Artemisa, así como los relieves de la Amazonomaquia.

LISIPO nació en Sicione, y se dice que esculpió mil quinientas obras en su dilatada vida. En su tiempo surge una nueva aplicación para la escultura: el retrato, hasta entonces inexistente. Junto con el pintor Apeles, fue el retratista oficial de *Alejandro Magno*. Aparecen por tanto aspectos hasta ahora no representados: arrugas, fealdad..., aunque con frecuencia acompañados de una belleza interior, como en el *Sócrates*, cuyo original se le atribuye. Creará un nuevo canon, caracterizado por un mayor alargamiento de los miembros y la reducción de la cabeza, que pasa a ser 1/8 del cuerpo. Entre sus obras destacan el *Apoxiomeno* (atleta limpiándose después de la carrera) y el *Heracles Farnesio*, que muestra al héroe -de exagerada musculatura- reposando después del esfuerzo: a su espalda esconde la manzana de las Hespérides.

E. LA ESCULTURA HELENÍSTICA

Al extenderse la cultura griega por el inmenso imperio de Alejandro Magno se producirán nuevas transformaciones. Predomina la representación de la realidad, en ocasiones en sus aspectos más feos y monstruosos. El movimiento se expresa en acto, y para ello se retuercen los cuerpos y se crean complejas composiciones. Se subraya la expresión de los sentimientos (**pathos**). Abundan los retratos, que atienden a lo físico y a lo moral. La alegoría predomina sobre lo religioso: se representa a Afrodita como símbolo del amor, y no por su valor religioso. En este sentido, ciudades y ríos adquieren forma humana. No es una época de escultores singulares: surgen numerosas escuelas regionales, cada una con sus características específicas. Las principales son:

La **ESCUELA DE ATENAS**, que se especializa en copiar estatuas arcaicas y clásicas para

los romanos. Algunas obras originales son: el *Torso de Belvedere*, canon de musculatura hercúlea, el *Pugilista sentado*, la conocida como *Venus de Milo* (Museo del Louvre), de un clasicismo todavía patente, y el *Niño de la Espina*.

La **ESCUELA DE RODAS** se caracteriza por su grandiosidad y barroquismo. La *Victoria de Samotracia* se apoya con las alas desplegadas sobre la proa de un barco; el viento pega sus vestiduras al cuerpo. El *Toro Farnesio* es una monumental composición piradimal que representa el castigo de Dirce condenada a ser atada a un toro salvaje. Sin embargo la obra cumbre es el *Laocoonte*, obra de Agesandros, Polidoros y Atenodoros. Hallado en el subsuelo de Roma en 1506, influyó considerablemente en la escultura renacentista y barroca. Representa el castigo de la diosa Atenea al sacerdote troyano Laoconte y a sus hijos, por recelar aquel del famoso caballo de madera. Unas serpientes salidas del mar se enroscan en los tres cuerpos, que vislumbramos retorcidos por el dolor y la agonía. Todo está supeditado a la expresión de un dolor físico y moral (el del padre que ve morir a sus hijos) supremos.

La **ESCUELA DE PÉRGAMO** (Asia Menor) surge en la capital de este importante reino helenístico. Muy influida por la Escuela de Rodas, atiende especialmente a la representación de lo heroico. Ejemplos son los numerosos *gálatas heridos*, moribundos o muertos que se esculpen de bulto redondo, rindiendo homenaje a unos enemigos a los que costó mucho vencer. Destacan también los altorrelieves del *Altar de Zeus* en Pérgamo, ya mencionado, que narran una gigantomaquia.

La **ESCUELA DE ALEJANDRÍA** (Egipto) fue uno de los núcleos artísticos más importantes en esta etapa. Destacan obras como el *grupo del Nilo*, en el que el río es humanizado: con barbas abundantes, la frente coronada de espigas y recostado sobre una esfinge y el cuerno de la abundancia, ve como dieciséis niños (los 16 codos de la crecida anual del río) juegan a su alrededor. Pero esta Escuela tiene también gran interés por lo grotesco: se conservan representaciones de personajes contrahechos, enanos, viejas borrachas, etc.

3. ROMA

El arte al servicio de los conquistadores del mundo

1. Introducción.
2. El urbanismo clásico.
3. Arquitectura: características generales.
4. La arquitectura civil.
5. La arquitectura religiosa.
6. El realismo escultórico romano.
7. Funciones de la escultura.

1. INTRODUCCIÓN

Según la leyenda, Roma fue fundada en 753 a.C. por Rómulo y Remo, descendientes de Eneas, héroe troyano. Tras una serie de reyes legendarios, la ciudad se constituye en *República*, dirigida por unos magistrados elegidos anualmente. A lo largo de los siglos IV y III a.C., y a la cabeza de los pueblos itálicos, sometidos o aliados, se transforma en una potencia expansiva. Su victoria sobre Cartago en la segunda guerra púnica le hará dominar el Mediterráneo, que acabará convirtiéndose en el *Mare Nostrum*. Hasta el siglo I a.C., en lo cultural y artístico advertimos las siguientes influencias:

Culturas itálicas primitivas.

Ciudades etruscas, pueblo de origen oriental y con un arte muy elaborado.

Ciudades griegas de la Magna Grecia (sur de Italia y Sicilia).

El siglo I a.C. resulta extremadamente complejo. Por un lado Roma controla un enorme territorio desde la Hispania hasta Asia Menor, pero por otro el régimen republicano se encuentra en profunda crisis. Es la época de las guerras civiles, en la que aparecen poderes personales cada vez más fuertes (como el de Julio César), y que sólo concluyen con la constitución del principado de *Octavio César Augusto* (27 a.C.-14 de C.), origen de la nueva monarquía hereditaria del Imperio.

Los dos primeros siglos de nuestra era son los de plenitud: se alcanza la máxima expansión, y triunfa el fenómeno de la romanización. Los pueblos conquistados asumen progresivamente la cultura romana, su arte y su literatura. Muchas de las máximas realizaciones del mundo romano corresponden a esta etapa, en la que se suceden diversas dinastías imperiales:

Dinastía julio-claudia (14-68): Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba.

Dinastía flavia (69-96): Vespasiano, Tito, Domiciano.

Emperadores adoptivos (96-192): Destacan Trajano, Adriano y Marco Aurelio.

Dinastía de los Severos (193-235): Septimio Severo, Caracalla, Heliogábalo...

El siglo III es conocido por la *anarquía militar* provocada por las continuas sublevaciones de los ejércitos de las provincias, que aclaman a su general como emperador.

Pone fin a esta situación *Diocleciano* (284-305), que reorganiza el imperio convirtiéndolo en una monarquía absoluta bajo un emperador divinizado. Desaparecen las últimas reliquias republicanas: los ciudadanos pasan a ser súbditos. Sus sucesores darán paso a un cambio de gran trascendencia: con *Constantino* se legaliza el cristianismo (313), que pasa a ser religión oficial con *Teodosio* (391). Pero a su muerte, sus hijos se dividen el Imperio; nacen el Imperio de Oriente (con capital en Constantinopla o Bizancio), y el de Occidente (Rávena). Este último será invadido por los pueblos germánicos y desaparecerá definitivamente en 476.

2. EL URBANISMO CLÁSICO

Roma y muchas ciudades conquistadas son ciudades preexistentes. En su origen tienen un carácter defensivo y agrario, y están adaptadas a la topografía. Pero las ciudades de nueva fundación o totalmente remodeladas, en cambio, poseen un **plano regular**, proyectado previamente, con planta entre rectangular y cuadrada, que va a caracterizar al urbanismo romano. Se inspira tanto la *planta hipodámica* griega, como en el *castro* o campamento militar, rectangular y fortificado con dos vías perpendiculares que se cruzan en el área central de gobierno y religiosa.

En la **localización** de nuevos establecimientos urbanos intervienen motivos religiosos, estratégicos, económicos, de salubridad... Se situarán generalmente en el llano, en lugares apropiados junto a vías de comunicación terrestre o fluvial, o puertos naturales. El levantamiento de la ciudad se aprovecha para ordenar el territorio agrícola próximo, mediante parcelaciones también rigurosamente geométricas (si es posible). En muchos casos se realizarán considerables intervenciones previas: aterrazamientos, conducciones, desagües...

La **fundación** propiamente dicha es un acto profundamente religioso: “El sacerdote, con la cabeza velada, ensambló una reja de bronce al arado y, unciendo un toro y una becerra, trazó un surco en torno a los límites (...) y allí donde había decidido disponer una puerta, levantaba la reja, pasando el arado por encima, y dejaba un espacio. Por esta razón consideran sagrada la muralla, excepto en el sitio donde se hallan las puertas” (Plutarco, *Vita Romuli*, XI, 2).

La ciudad dispone de una serie de **obras públicas**, como la red de *cloacas* para la eliminación de las aguas sucias. Sus dimensiones variaban, como en la Zaragoza romana: el colector principal mide 2,82 metros de altura por 2,20 de ancho, y los desagües secundarios 1,2 x 0,6 m. Otros servicios podían ser *puentes*, *muelles*, *cisternas* para almacenamiento del agua, *almacenes* públicos, e incluso *acueductos* y conducciones de agua para su distribución en varios puntos de la ciudad.

La existencia de **murallas**, en cambio, es un privilegio honorífico concedido por el emperador, ya que desde el principado se imponen las ciudades abiertas. De todos modos, en el bajo imperio la creciente inseguridad obligará a construir las murallas en muchas ciudades. Suelen ser de hormigón, con revestimiento de piedra. Torreones de planta cuadrada, semicircular o ultrasemicircular interrumpen rítmicamente los paños de muro, y refuerzan las defensas. La ciudad suele poseer cuatro puertas; en ocasiones pueden ser monumentales.

Las **calles**, dispuestas ortogonalmente, están pavimentadas. Las orientadas norte-sur son el *cardo maximus* y las *cardines minores*, y las perpendiculares el *decumanus maximus* y los *decumani minores*. Cardines y decumani se cortan dibujando las **manzanas** o *insulae*, de forma cuadrada o rectangular, que contienen una o más casas. Sus dimensiones son muy variables: 20 x 20 m. en Timgad, 40 x 40 m. en Zaragoza, 80 x 70 m. en Mérida. Las ciudades que soportan importantes aumentos de población tienden a crecer en altura, lo que lleva a los gobernantes a establecer límites: En Roma, César lo puso en 20 metros, y Trajano lo redujo a los 18.

El **foro** es un elemento clave de la ciudad romana. Equivale al ágora griega (y a la plaza mayor mediterránea posterior). Se sitúa en la intersección del cardo y el decumanus mayores. Según el tratadista Vitrubio debe ser un rectángulo en el que el lado largo supera en 1/3 al corto. Sin embargo, es un espacio vivo de formas y tamaños muy variados: 68 x 63 (Ampurias), 160 x 120 (Zaragoza), 290 x 165 (Tarragona). El caso más complejo es el de Roma, ya que el primitivo foro sufrió numerosas ampliaciones. Los foros son de distintos tipos:

Fora civilia vel iudiciaria, de carácter político y administrativo. A su alrededor están los edificios públicos principales: templos dedicados a la tríada capitolina (Júpiter, Juno y Minerva) y al *genius* de la ciudad, la Curia o tribunal donde se reúnen los magistrados y el senado ciudadano, la Basílica donde se administra justicia y se reúnen las corporaciones...

Fora venalia, los que sólo tienen carácter mercantil. Suelen estar rodeados con pórticos a los que se abren las *tabernae* (comercios). En su proximidad estará el *macellum* (lugar de reunión para la contratación y compraventa).

Otros **edificios singulares** (teatro, termas, bibliotecas...) se distribuyen por la ciudad, en ocasiones ocupando varias manzanas. Anfiteatros, circos, necrópolis y mausoleos, en cambio, suelen situarse extramuros.

Las **viviendas** son de varios tipos:

Domus. Es el tipo de vivienda tradicional romana, que desde el principado queda como vivienda unifamiliar para los privilegiados. Puede ser de muchos tipos, pero siempre tiende a desarrollarse de forma simétrica en torno a un eje (simetría axial). El muro exterior es cerrado y sin decoración, a veces con tiendas. Las *fauces* (entrada y pasillo) dan paso al *atrio* (espacio central y principal con abertura en el techo sostenido o no por columnas *-compluvium-*, sobre un estanque/cisterna para recoger el agua de lluvia *-impluvium-*). Alrededor están las habitaciones representativas: *triclinium* (comedor), *tablinium* (zona de recepción y trabajo), y las privadas: *cubicula* (dormitorio), *culina* (cocina). Al fondo, un *hortus* o jardín con peristilo. Ejemplo característico es la *Casa del Fauno* de Pompeya.

Insulae. Son las viviendas colectivas de hasta cinco pisos de altura. Básicamente son de dos tipos, según si las viviendas (de una a cuatro habitaciones por lo general) se abren a un largo corredor, o a un amplio patio de luces central. Los mejores restos conservados son las *casas de Serápides* y de *Diana* en Ostia.

Villae. Son viviendas suburbanas que siguen el modelo de la *domus*, pero con mayores dimensiones, áreas ajardinadas, termas privadas, etc., en ocasiones junto con instalaciones agrícolas. Especialmente lujosa es *Villa Adriana*, en Tívoli.

Palacio. Octavio todavía habita una *domus*, pero sus sucesores urbanizarán progresivamente la colina Palatina que culmina con la *Domus Domiciana* (desde el año 80), que ocupará un superficie de 32.000 m². Se crea así el modelo romano de palacio con dos áreas diferenciadas, la gubernamental y la residencial, unidas entre sí por peristilos. A finales del siglo III, sin embargo, cuando Diocleciano construya el *palacio de Spalato*, lo dotará de toda la estructura de un castillo militar, con murallas y torreones.

3. ARQUITECTURA: CARACTERÍSTICAS GENERALES

La arquitectura romana se origina a partir de influencias etruscas y helenísticas, pero debe dar solución a las nuevas necesidades derivadas de la condición de gran imperio: es necesario construir grandes espacios cubiertos (basílicas, termas), y se desarrollará mucho la ingeniería civil (calzadas, puentes, presas, acueductos...).

MATERIALES: Los arquitectos romanos usan materiales muy diversos, adecuándose a las necesidades de la obra. La **pedra** se utiliza tanto tallada en perfectos sillares (*opus quadratum*) como en bloques irregulares unidos con mortero (*opus incertum*). El **ladrillo** se dispone en hiladas regulares (*opus latericium*), dispuestos a espina (*opus spicatum*), o en alternancia con la piedra (*opus mixtum*). Pero para las construcciones de mayores dimensiones el material preferido será el **hormigón** (*opus cementicium*), mezcla de agua, arena, cal y guijarros, que quedará oculto a la vista mediante revestimientos de piedra o ladrillo, o placas de mármol sujetas con grapas metálicas.

ÓRDENES: Los arquitectos romanos utilizarán los órdenes griegos, aunque introduciendo algunas transformaciones. Así, el capitel **jónico** presenta cuatro volutas angulares, en ocasiones el

capitel **corintio** sustituye el acanto por hojas lisas y cerradas, el **friso** contiene con frecuencia inscripciones en lugar de decoración figurada, etc. Dos innovaciones son el orden **toscano** (que se diferencia del dórico griego en el capitel de ábaco estrecho y mayor decoración, y en la presencia de basa) y el orden **compuesto** (que presenta un capitel de tipo corintio pero con los caulículos tan desarrollados que asemejan volutas). Cuando se articula una fachada en pisos, es usual la **combinación** de los órdenes: toscano en la planta inferior, jónico y corintio en las superiores.

ARCOS: De origen etrusco, los romanos utilizaron este elemento técnico que les posibilita una mayor libertad arquitectónica que el sistema arquitecónico griego. Predomina el arco de **medio punto** o semicircular, con frecuencia doblado para mejor distribución de las cargas. Se observa una preocupación estética: está recorrido por molduras, se destaca y decora especialmente la clave, se escalonan las dovelas en su inserción con el muro. Son habituales los *arcos ciegos* de ladrillo para refuerzo del muro, o para organizarlo plásticamente. Por razones puramente formales, no constructivas, es usual la **combinación de arcos y columnas**. Las soluciones son diversas:

Arcos encajados en intercolumnios arquitecónicos.

Arcos sobre columnas, culminados con un entablamento continuo.

Arquitecabe que se incurva formando un arco, bajo el frontón.

BÓVEDAS: Permiten cubrir espacios de grandes dimensiones sin apoyos intermedios. Se utilizan las de **cañón**, de **arista**, de **horno**, **media naranja**, **vaída**... El material preferido para su construcción es el hormigón, a veces con inserción de materiales de poco peso (toba volcánica) y de elementos huecos (vasijas cerámicas), para aligerar. A pesar de ello, resultan muy pesadas: se sustentan sobre muros o grandes pilares.

DECORACIÓN: Es muy abundante. La **articulación** de los muros interiores y exteriores se logra mediante pilastras y columnas, entablamientos, arcos, hornacinas, frontones rectos, curvos o partidos, en su mayoría sin papel constructivo (**decorativismo**). La superficie mural queda así compartimentada en correspondencia con puertas y ventanas. En los interiores se persigue un **efecto cromático** con el empleo de distintos materiales que contrasten (mármoles, pórfidos, granitos), a los que se suman mosaicos y pinturas. Los **motivos decorativos** son muy variados: *guirnalda* con *bucráneos*, elementos vegetales (especialmente derivados del *acanto*), *grutescos* (seres fantásticos, animales y vegetales entrelazados), etc.

TIPOS DE CONSTRUCCIONES PÚBLICAS. Los **templos** son las principales *edificaciones religiosas*, pero durante el imperio se desarrollan también distintos **monumentos funerarios**. Los *espectáculos* públicos tenían gran importancia en la sociedad romana, y de ahí la construcción de **circos** para las carreras de carruajes, **anfiteatros** para los combates de hombres y animales, y **teatros** para las representaciones dramáticas. Para la *vida social* (en sus dimensiones oficial y privada) eran fundamentales las **termas** y las **basílicas**. En memoria de los personajes destacados se erigían monumentos conmemorativos: arcos y columnas. Por último, la **ingeniería civil** era necesaria para mantener en funcionamiento la ciudad y el imperio: murallas, cloacas, almacenes, puentes, acueductos, presas, calzadas, puertos...

4. LA ARQUITECTURA CIVIL

A. TERMAS

Juegan un papel muy importante en la vida romana: son baños públicos, lugares de reunión, instalaciones para el ejercicio físico, bibliotecas, salas de juego e incluso alojamientos. Pueden ser privadas o públicas y gratuitas, construidas por iniciativa de particulares (*munificencia*). Los usuarios son muy numerosos, por lo que se establecen horarios diferenciados, para hombres y mujeres. Sólo los esclavos tienen vetada la entrada.

De origen griego, los romanos aportan el edificio único y el uso de calderas. Con las termas *de Nerón* y las *de Trajano* en Roma, en los albores del Imperio, se hacen de enorme tamaño. Así son las famosas *de Caracalla* y *de Diocleciano* (que se conserva en buena medida al haberse convertido en iglesia), también en Roma.

Las termas están rodeadas de **jardines**, con ninfeos, pabellones y *tabernae*. El edificio propiamente dicho sigue una *disposición axial*: grandes piscinas cubiertas se suceden formando un eje central flanqueado por grupos simétricos de salas secundarias, baños especiales, etc.

Estos enormes edificios requieren unas **técnicas constructivas** muy depuradas. Se utilizará básicamente el hormigón para levantar las bóvedas de diferentes tipos que cubren estos grandes espacios. Las cargas se distribuyen de forma escalonada, de manera que bóvedas de distintas alturas se apoyen entre sí. A pesar de ello se necesitan enormes pilares y contrafuertes. Lo puramente constructivo desaparece envuelto en lo decorativo: mármoles, mosaicos, pinturas y estatuas.

El elemento clave es el **hypocaustum** subterráneo, donde en el *fornax* o *hipocaustis* (horno) se calienta el agua y el aire que luego circulará por conductos bajo el suelo o por las paredes. El agua llegará a piscinas para nadar (*natatio*) o estanques con asientos (*solium*).

Las **dependencias públicas** son las siguientes:

- *Apodytherium*: vestuarios con taquillas para guardar la ropa.
- *Caldarium*: baños calientes.
- *Sudatorium*: baños de vapor.
- *Tepidarium*: baños templados. Puede ser una sala con aire templado.
- *Frigidarium*: baños fríos.
- *Unctorium*: sala de masajes.
- *Destrictorium*: sala para eliminar el aceite y los ungüentos.
- *Palestra*: para la realización de ejercicios físicos.
- *Natatio*: piscinas para nadar.

B. EDIFICIOS PARA ESPECTÁCULOS

El **TEATRO** aparece al final de la República, y ha perdido en gran parte el carácter religioso del griego. Se construye en la ciudad, reservando un número de manzanas apropiado si es de nueva fundación. Al no poder aprovechar laderas naturales, levantarlo sobre una estructura de grandes pilares y bóvedas de hormigón, recubiertas de piedra. Se compone de las siguientes partes:

Cavea o graderío, de planta semicircular (a diferencia del griego), dividido en *cunei* (sectores) separados por *scalae* que arrancan de los *vomitoria*. Según la altura, se dividen en tres grandes partes (*ima*, *media* y *summa cavea*), separadas por *praecinctions* (pasillos concéntricos). A los distintos sectores se accede por corredores y escaleras internos.

Orchestra, semicircular dado que apenas se utiliza en las representaciones.

Scaena, que queda elevada sobre el *proscenium* (donde esperan los actores) y la **orchestra**.

Posee una monumental *Scaenae Frons* de carácter arquitectónico: pórticos de columnas y entablamentos organizados en pisos, con nichos, estatuas, etc. Disponen de varias *valvae* (puertas) para los actores. Era habitual protegerlo del sol mediante grandes toldos. Las dependencias situadas tras y bajo la escena servían de almacenes, camerinos, etc.

Tras la scaena se erigían **pórticos**, **jardines** y ninfeos, donde los ciudadanos podían pasear, conversar, etc. En caso de lluvia servían para guarecerse. Al exterior, se le dota de una **fachada** semicircular articulada en diversos pisos por medio de columnas y entablamentos. Los órdenes variarán como ya se ha indicado.

Destacan algunos teatros como el *de Marcelo* en Roma, el *de Orange* en Francia, los de *Sabrata* y *Timgad* en el norte de África, y el *de Mérida*.

El término **ANFITEATRO** significa, literalmente, doble teatro. Es una construcción elíptica destinada a los combates de gladiadores, de animales entre sí y con hombres, y, cuando se puede inundar, a las *naumachiae* o combates de barcos. Tienen su origen en los juegos etruscos dedicados a los difuntos. En Roma se atestiguan desde el siglo III a.C. Se compone de:

Arena. De forma oval, es la pista donde se desarrollan los combates. Suele poseer un sótano desde el que se pueden elevar directamente los animales.

Cavea. El graderío está formado por una sucesión de anillos concéntricos y escalonados en los que los espectadores se reparten según su clase social. Para acceder a sus asientos se establecen numerosas puertas, corredores y *vomitoria*. En la parte superior solían poseer un gran número de mástiles que permitían tender grandes toldos.

Fachada. Tiene las mismas características que la del teatro.

Inicialmente son construcciones provisionales de madera, pero desde el siglo I a.C. se construyen en piedra, como el *de Pompeya*, que posee una capacidad para 20.000 espectadores. Constructivamente son semejantes a los teatros: una poderosa estructura de pilastras y bóvedas de hormigón. Uno de los mejor conservados y de mayor tamaño es el *Anfiteatro Flavio (Coliseo)* de Roma, del siglo I, con capacidad para 50.000 espectadores. Se convertirá en modelo tipo: los anfiteatros *de Arlés* y *de Nîmes* se inspiran en él.

El **CIRCO** se dedica al espectáculo por excelencia, las carreras de carruajes: *bigas* (dos caballos), *quadrigas* (cuatro). Su popularidad era tal, que es el único edificio público en el que no se respeta la separación de sexos. Adaptación del hipódromo griego, adquiere unas dimensiones desorbitadas: el *Circo Massimo* (Roma), edificado por Julio César, admitía 250.000 espectadores.

Su planta es estrecha y alargada, rematada en uno de los lados cortos por un semicírculo, y en el opuesto por un tramo en arco de círculo. Aquí se encontraban las **carceres** o celdas para los caballos. Todo a lo largo de la **arena** se sitúa la **spina**, un muro que la divide en dos lados, y decorado con estatuas, monumentos, etc. La **cavea**, sus accesos, su estructura, es similar a los del anfiteatro.

En las carreras participaban cuatro equipos (blanco, azul, rojo y verde) simbolizando los cuatro elementos (aire, agua, fuego y tierra). Las carreras consistían en siete vueltas, y cada día podían realizarse hasta veinticuatro carreras.

C. MONUMENTOS CONMEMORATIVOS

Los romanos conmemoraban los acontecimientos importantes con monumentos que premian a sus protagonistas con una cierta divinización en vida. Con ello se perseguía despertar entre los ciudadanos la admiración por el personaje (con frecuencia el emperador) triunfante, y animarles a emular las acciones de los héroes.

Los **ARCOS** proceden de la Grecia helenística, donde se construían puertas conmemorativas en las murallas. Los romanos las desplazarán a lugares céntricos (*foro*). A finales de la república se levantarán en piedra, sustituyendo a los anteriores de madera. Los más destacados son los *Arcos de Triunfo*, que sólo se alzaban en Roma en honor de un vencedor, que desfilará triunfante bajo su luz.

Su **estructura** básica es la siguiente: *basamento* de grandes sillares sin decorar; grandes *pilares* con columnas adosadas entre los que se abre uno o más *huecos* abovedados, y culminado en un *entablamento*; *ático* horizontal. En ocasiones son de planta cuadrada, con cuatro fachadas (arco quadrifrons). La **decoración** figurada, referente al acontecimiento que se conmemora, se sitúa en el friso, en las enjutas (espacio entre el arco y el entablamento), y en grandes paneles murales bajo la bóveda; el ático suele recoger inscripciones alusivas. Un grupo escultórico de bronce podía coronar el conjunto. Algunos arcos conservados son los *de Septimio Severo* y *de Constantino* en Roma, el *de Orange* (Francia), los *de Caracalla* y *de Trajano* en el norte de África, el *de Bará* en Tarragona.

Las **COLUMNAS CONMEMORATIVAS** son invención romana. Podían ser **rostral** (fuste adornado con *rostrum* -proas- que conmemora victorias navales) o *historiada* (fuste cubierto por un friso helicoidal narrativo). Solía estar coronada con la estatua en bronce dorado del personaje en cuestión. Las de mayores dimensiones contaban con una escalera helicoidal que permitía el acceso a la parte superior. Destaca la *Columna Trajana*, en Roma, de casi 40 m. de altura. Fue construida a principios del siglo II.

D. INGENIERÍA CIVIL

El imperio romano requiere una infraestructura que permita la comunicación entre las distintas partes del Imperio, asegurando rápidos y cómodos desplazamientos para tropas y mercaderes (calzadas, puentes, puertos y faros), y que permita el abastecimiento y funcionamiento de las grandes ciudades (presas y pantanos, acueductos, silos, cloacas).

La red de **CALZADAS** o vías romanas que atravesaban en todos los sentidos el Imperio no ha sido superada en Europa hasta los siglos XVIII-XIX. Varias capas de cimentación aseguraban el asiento del enlosado superior, algo abombado y con drenaje a ambos lados, frecuentemente junto a un poyo corrido que le daba mayor consistencia y permitía el descanso de los viajeros. Podía alcanzar los seis metros de ancho, para permitir el cruce de dos carros. Se señalizaban las distancias mediante *miliarios* de piedra (Cuarte, Quinto, Siétamo recuerdan en su nombre el número de millas que les separaba de un núcleo determinado), y se establecían *mansiones* que proveían a los transeúntes de alojamiento y alimento para ellos y sus bestias.

Los **PUENTES** evitaban los rodeos en busca de vados y facilitaban la comunicación. Se construían en hormigón cubierto de piedra (en ocasiones, de ladrillo). Su longitud y el número de arcos de que se compone depende del caudal del río a cruzar y de la topografía. Tipos principales:

Puentes de rasante baja: los machones o pilas son amplios y robustos, y sostienen numerosos vanos en los que el arranque de los arcos está muy próximo al agua. Para no actuar como un dique, las pilas tienen pequeños arquillos como aliviadero. Son los más antiguos, pero continuarán construyéndose en toda la época imperial. Destaca el *Puente de Mérida* sobre el río Guadiana.

Puentes de rasante alta, adaptados a las zonas de riberas elevadas. Las pilas son más esbeltas en relación con el vano, por lo que desaparecen los arquillos de alivio. En comparación con los anteriores, hay un menor número de vanos, pero de más luz. Destaca el *Puente de Alcántara* sobre el río Tajo.

Las **PRESAS** y pantanos cubrían la necesidad de aprovisionar de agua a las ciudades, generalmente situadas en lugares bajos. Las presas romanas suelen ser muros en talud, formados por un núcleo de hormigón revestido de sillería, a veces escalonado. Contaban con una o más torres de control. La salida de aguas se realizaba por canales desde el pantano. Destacan las dos presas de Mérida, la *de Proserpina* (500 m. de longitud, y 6 m. de grosor en la parte superior), y la *de Cornalvo*.

Son **ACUEDUCTOS** cualquier tipo de conducción de agua para el abastecimiento de la ciudad. Pueden ser de muchos tipos: simples tuberías de plomo (Zaragoza), un canal excavado en la roca, y completado por obra (Albarracín-Cella), un canal cubierto, de mampostería (León), o un canal sobre arcadas. Este último es el más espectacular. Destaca el *de Segovia*, de principios del s. II. Mide 818 m. y cuenta con 128 arcos, dobles o triples según la altura.

E. BASÍLICA

La basílica es un edificio de múltiples usos, con carácter representativo. Sirve como sala de justicia, lugar de encuentro y reunión de corporaciones, edificio bancario y bolsa de contratación. Consiste en una gran sala de traza rectangular, a veces dividida en naves mediante arquerías, cubierta arquivada o abovedada, y desde el siglo I con grandes **exedras** (ábsides semicirculares) en los lados cortos o en los largos. Destaca la monumental *Basílica de Majencio* (Roma), construida a principios del siglo IV.

5. ARQUITECTURA RELIGIOSA

A. TEMPLOS

Los templos romanos son, ante todo, casas de los dioses. Por ello, y al igual que en Grecia, son edificios en los que predomina el exterior, donde se realizan buena parte de los rituales. Sin embargo, a estos elementos derivados de la religiosidad helénica han de sumarse otros de procedencia etrusca; la suma de ambas influencias darán el característico aspecto a estos templos.

De los **etruscos**, el templo romano hereda las siguientes características:

- Se levanta sobre un alto *podio*, con un único acceso delantero (frontalidad).
- Posee un *pórtico* profundo, que da paso directo a
- La *cella*. En los Capitolios (Templo de Júpiter Capitolino) es frecuente la existencia de tres cellas paralelas para Júpiter, Juno y Minerva.
- El *muro trasero* es ciego, y por tanto no existe la opistódomos griega.

Y estas otras de los **griegos**:

- *Órdenes clásicos* (romanos), sobre todo corintio.
- *Proporción rectangular*, a diferencia del templo etrusco, cuadrado.
- Suele ser *períptero* (en tres lados) o *pseudoperíptero* y, en ocasiones, monópteros.

Aunque tenemos restos de templos de la República (*Templo de Portuno*, antes llamado de la

Fortuna Viril, o el circular de *Hércules Olivario*, ambos en Roma), los más importantes monumentos corresponden al Imperio. Muchos de ellos han llegado hasta nuestros días prácticamente completos, como la llamada *Maison Carré*, de Nîmes, construido en el siglo I.

Sin embargo, la evolución de la sensibilidad religiosa provocará la introducción de cambios tan significativos como los que expresa el *Panteón* de Roma (s. II). En él predomina el espacio interior centralizado: una cella circular de grandes dimensiones (más de 40 m. de diámetro) con altares dedicados a todos los dioses, y cubierta por una majestuosa cúpula de gran dificultad técnica. El resultado es la sugerencia de un espacio esférico iluminado por un óculo cenital, que simboliza tanto el cosmos como el absoluto.

B. MONUMENTOS FUNERARIOS

Los ritos funerarios variarán progresivamente desde la tradicional cremación del cadáver. A partir del siglo II comienza a desarrollarse una tendencia hacia la inhumación, por influjo del estoicismo. En cualquier caso, las tumbas con urnas cinerarias o con sarcófagos se situarán por prescripción legal en necrópolis situadas fuera de la ciudad, junto a las vías de acceso. Desde el punto de vista arquitectónico nos interesan exclusivamente las tumbas monumentales, de grandes personajes, que pueden ser de muchos tipos:

- Torre circular pétreo cubierta de tierra y arbolado, de influencia etrusca (tumba *de Cecilia Metela*, Roma).
- Pirámide (tumba *de Cayo Cestio*, Roma).
- Torre de planta cuadrada (tumba llamada *de los Escipiones*, Tarragona)
- Templo in antis (tumba *de Fabara*, Zaragoza)
- Columbario (tumba *del panadero Eurisaces*, Roma).
- Mausoleos imperiales, como los *de Augusto* y *de Adriano* (Castillo de Sant'Angelo).

6. EL REALISMO ESCULTÓRICO ROMANO

En las ciudades romanas, tanto en los espacios públicos como los privados, existía una gran abundancia de esculturas: dioses, emperadores, y aquellos personajes que habían prestado servicios relevantes a la sociedad. Asimismo se representaban los acontecimientos de mayor trascendencia (una campaña militar, un triunfo...) mediante relieves, pinturas y mosaicos. Estas obras cumplían así una función política y social de gran trascendencia.

Los **materiales** utilizados son el mármol (muy abundante en Italia); el bronce, la madera, el barro cocido (*terracota*)... Al igual que en Grecia, se han conservado casi exclusivamente las obras en mármol. A partir del siglo II comenzó a perderse la costumbre de policromar las esculturas, en ocasiones sustituida por el uso de mármoles de distinta coloración. A nivel **técnico**, se generaliza el uso del trépano (conocido desde época helenística), que permite realizar incisiones profundas en el mármol, de poca anchura, alcanzándose efectos de calado.

Desde el punto de vista artístico, la escultura romana se caracteriza por ser eminentemente **realista**, por querer representar fielmente la realidad. Esta actitud deriva tanto del sentido práctico y utilitario romano, como de las modas artísticas consagradas desde la etapa helenística del arte griego. Éste será el arte popular, el que satisface a todas las clases sociales romanas. Sin embargo, durante el imperio coexistirá con una corriente **idealizadora**, mucho más elitista, relacionada con los fenómenos de deificación de los emperadores y con la afición por coleccionar copias de obras griegas de época clásica.

Sin embargo, y a diferencia de la Grecia clásica, la escultura es sobre todo obra de taller. Los escultores son para nosotros anónimos: a pesar de su frecuente maestría técnica, ya no son ideadores de nuevas formas expresivas, creadores de estilos propios. Han regresado al estatus de artesanos que solamente han de honrar a las autoridades y satisfacer a sus clientes.

7. FUNCIONES DE LA ESCULTURA

A. EL RETRATO

La importancia del retrato deriva de la religión tradicional, del culto a los antepasados. Desde época republicana se conservaban retratos de cera de los ancestros en las casas de cierta categoría. Se confeccionaban positivando las mascarillas de yeso obtenidas directamente del fallecido. Estos retratos se denominaban *Imagines Maiorum*, y se conservaban en armarios en el *tablinum*. Cuando fallecía un familiar se llevaban al foro estas *imagines*, para que así participaran en el elogio fúnebre del difunto (como se representa en el *Patricio Barberini*). Esta práctica influyó en el realismo escultórico romano: no se pretende idealizar al retratado, sino representarlo con propiedad, incluso con sus defectos físicos.

Sin embargo, la exposición pública de retratos (lógicamente, en materiales más resistentes) estaba limitada por la antiquísima ley llamada *Ius Imaginum*, que sólo permitía retratar a los que habían ejercido cargos públicos. La iconografía es variada:

Busto. Inicialmente, sólo la cabeza. Al final de la República se le añade los hombros y parte del pecho. En el siglo I de C., hombros y pectorales. En el siglo II, todo el pecho y arranque de los antebrazos, sin llegar al codo.

Estatua. Puede ser: sedente, ecuestre (excepcional, ya que se reserva al emperador), en pie (lo más habitual).

Según el papel que desempeña el personaje puede ser: *toracato* (con coraza), *togato* (con toga; si es femenino, con manto que cubre la cabeza), *pretor* (administra justicia por lo que lleva un rollo de la ley en la mano), *cum imperio* (como cónsul: lleva manto y brazo levantado en señal de arenga), *pontifex maximus* (sumo sacerdote, con manto que le cubre, y patena en mano), *apoteósico* (emperador divinizado, semidesnudo, con corona de laurel).

Los retratos más antiguos dependen en buena medida de la tradición etrusca, aunque se adviertan influencias helenísticas. Destaca el supuesto retrato de *Lucio Junio Bruto*. De la época final de la República son el *Orador*, el retrato de *Julio César*, o el *Patricio Barberini*.

Con Augusto (hacia el cambio de Era) se introduce una tendencia a la idealización, por influencia helenística. Aunque subsiste el esfuerzo por individualizar al retratado, se insiste más en su rango. Octavio Augusto aparecerá representado con múltiples atuendos, pero siempre dominante. Destaca el *Augusto de Prima Porta*. Tras su muerte se multiplican las estatuas que le divinizan, y lo mismo ocurrirá con sus sucesores: aparecerán semidesnudos, coronados con laurel, llevando una patena, y con símbolos divinos (el águila de Júpiter, por ejemplo). El retrato femenino también posee considerable importancia. *Livia*, esposa de Augusto, creará el prototipo de matrona romana. Desde esta época se pueden seguir perfectamente los cambios de gusto en el peinado.

Desde el siglo II domina una retratística más realista y expresiva, con la que se busca causar efecto: se utilizarán mármoles de colores, se tallará la pupila y el iris en los ojos (con lo que cesará la policromía), etc. Se ponen de moda las barbas que se esculpirán con ayuda del trépano, al igual que el cabello. Se crean así fuertes claroscuros, que se combinan con el juego entre la piel pulida y

el cabello mate. Varios siglos después, en el Renacimiento, será los retratos de esta etapa a los que tomarán como modelo los escultores. De esta época es el excepcional *Marco Aurelio ecuestre*, uno de los pocos bronce de grandes dimensiones que han llegado a nosotros.

En los siglos III y IV el realismo irá perdiendo importancia, pero esta nueva idealización tiene un sentido muy distinto a la del clasicismo. Ahora predomina lo simbólico y la esquematización. Los retratos tienden al hieratismo y a un colosalismo verdaderamente desmesurado. Así, la cabeza de *Constantino* de los Museos Capitolinos, de mármol, mide 2,60 m. de altura, y corresponde a escultura de cuerpo entero.

B. EL RELIEVE NARRATIVO

Desde el Principado, y a lo largo de todo el Imperio, arcos y columnas conmemorativas, altares y templos, etc., mostrarán paneles y frisos esculpidos con carácter propagandístico y didáctico. Es una manera de dar a conocer a los ciudadanos, sólo a través de imágenes, las altas virtudes políticas, militares o religiosas de los emperadores, y sus meritorias acciones.

Hay un gran afán de **realismo**: se quiere reproducir auténticos retratos junto con tipos raciales, los paisajes naturales o arquitectónicos deben ser identificables, y las batallas no se embellecen ni se convierten en gigantomaquias: son documentos reales. Aunque el emperador aparezca innumerables veces, lo hace como hombre, no como dios. Se realizarán completas historias de acontecimientos muy prolongados en el tiempo, mediante la narración continuada de los hechos en larguísimos frisos. El resultado es una sucesión de escenas coherentes de gran efectividad. Esta **técnica narrativo-didáctica** influirá considerablemente en el arte cristiano a lo largo de la Edad Media.

La **técnica** es depurada: se logra una ficción del espacio en profundidad, mediante la combinación de altos, medios y bajos relieves de gran finura. De este modo el espacio resultante es veraz, creíble.

De fines del siglo I a.C. son los relieves del *Ara Pacis* (Roma), altar dedicado a la *Pax Augustea* (paz de Augusto). Representan la procesión que se celebró para conmemorarla, y se presta especial atención a los retratos individualizados de la familia imperial, senadores y sacerdotes.

Los grandes paneles del *Arco de Tito* (siglo I) recogen su cortejo triunfal tras la campaña de Judea. Sus servidores llevan el tesoro obtenido, destacando el famoso candelabro de los siete brazos del templo de Jerusalén.

Del siglo II es el larguísimo friso helicoidal (más de 200 m.) que recorre el fuste de la *Columna Trajana*. Nos narra de forma muy directa y detallista las dos campañas que Trajano llevó a cabo contra los dacios. El emperador aparece retratado en más de setenta ocasiones, en un claro intento de glorificación ante los ciudadanos.

C. ESCULTURA FUNERARIA

Desde el siglo II se generaliza la inhumación por influencia estoica. Los difuntos acomodados serán depositados en sarcófagos adosados a los muros de la tumba. Su decoración es abigarrada, y se caracteriza por una talla muy profunda que producen acusados juegos de luces y sombras, y que llega dar la impresión de bulto redondo. El *horror vacui* hace que las figuras se acumulen llenando todo el espacio disponible. Los temas son mitológicos y venatorios, y abundan las guirnaldas (símbolo de la inmortalidad) y las serpientes (símbolo de la vida subterránea). A partir del siglo III las figuras se distribuirán en hornacinas, entre columnas...

4. ARTE ISLÁMICO

Un arte religioso y áulico

1. Introducción. 2. La arquitectura islámica. 3. La mezquita. 4. El palacio.

1. INTRODUCCIÓN

Mahoma (La Meca 570-632) es el creador de una nueva religión, el islam (sumisión a la voluntad de Dios), que da lugar a una nueva civilización. La hégira (huida del Profeta desde La Meca a Medina) tuvo lugar el 15 de junio de 622, y se convertirá en el punto de partida de su calendario y, a la vez, de una prodigiosa expansión de los musulmanes (creyentes). A lo largo de los últimos diez años de su vida, Mahoma se convertirá en jefe político y religioso de prácticamente toda Arabia.

Tras su muerte, los cuatro **califas ortodoxos** (632-661), emparentados con él, conquistan Siria, Palestina, Egipto y Libia al imperio bizantino, y el imperio sasánida (Persia y Mesopotamia). Los **califas Omeyas** (661-750) trasladan la capital a Damasco. Conquistan el norte de África y la Península Ibérica por occidente, y Asia Central y parte de la India por Oriente.

Los **califas Abasidas** (750-1258) llevan la capital a Bagdad. Continúa la expansión por el Mediterráneo, el interior de África, Asia Central y el sudeste asiático. Aunque es la época de mayor desarrollo cultural y artístico, el mundo islámico detiene su avance ante los reinos franco y cristianos de la península ibérica, el imperio bizantino, y el imperio chino, y se disgrega: emirato de Córdoba, fatimíes en el norte de África, etc. Posteriormente se producirán **invasiones** de pueblos recientemente islamizados: almorávides y almohades en el occidente, mogoles y turcos en oriente.

El resultado es una gran diversidad geográfica y cultural. El elemento unificador es la religión (a pesar de la división entre los mayoritarios sunnitas y los chiitas), basada en el *Corán*, su libro sagrado, y en los *Hadit* o conjunto de dichos y hechos de Mahoma. Las obligaciones esenciales son los cinco *Pilares del Islam*, que influyen considerablemente en las manifestaciones artísticas:

La profesión de fe o *sahada* (No hay más Dios que Alá, y Mahoma es su profeta). Al rechazar el concepto cristiano (e hinduista) de la Encarnación, toma fuerza una tendencia anicónica que privilegia la decoración epigráfica sobre la figurada.

La plegaria o *salat* con un ritual determinado (cinco veces al día). Aunque se puede realizar en cualquier lugar, dará lugar a un espacio específico, la mezquita.

La limosna o *zaka* permite la creación de instituciones caritativas: hospitales, madrasas...

El ayuno o *sawm* del mes del Ramadán.

La peregrinación a La Meca o *hayy* provoca un intercambio de ideas y modas.

La **tradicón helenística** (a través del arte romano y el bizantino) por un lado, y el **arte persa sasánida** por otro, asimilados y amalgamados en la nueva religión de origen árabe, darán lugar al arte islámico. Es un arte original caracterizado por unas arquitecturas en las que lo decorativo domina ampliamente a lo constructivo. Sus manifestaciones artísticas serán básicamente religiosas (la mezquita) y áulicas (los palacios de los gobernantes).

2. LA ARQUITECTURA ISLÁMICA

El arte islámico es una elaboración muy particular realizada a partir de múltiples influencias, sobre todo bizantinas (y a través de ellas, clásicas), persas e indias. Se basa ante todo en la arquitectura y en la ornamentación. La escultura y la pintura está presente, pero las representaciones figuradas lo están en un grado muy inferior al del arte occidental. No es propiamente un arte anicónico ya que en el *Corán* no hay una prohibición total de aquellas, y son relativamente abundantes, por ejemplo en el arte de las miniaturas. Pero el Islam ya no considera al hombre como medida de todas las cosas (Grecia), ni a Dios encarnado en hombre (cristianismo). Por ello, las representaciones humanas no se encuentran nunca en las mezquitas, ya que perturbarían la concentración necesaria para la oración.

Habitualmente se busca una construcción rápida, en la que destaca ante todo el acabado preciosista. Es una arquitectura horizontal, de poco desarrollo en altura.

MATERIALES: La piedra es muy usada, pero sólo en las construcciones que la exijan: alcazabas, murallas, obras públicas... Se utiliza piedra sillar o simple mampostería (sin labrar). El ladrillo (y el adobe y el tapial) son muy usuales. Las techumbres son habitualmente de madera (cuando no de simples armazones de caña y yeso), así como las puertas. Estos materiales están revestidos con diferentes terminaciones, fundamentalmente de estuco o yeso (habitualmente tallado y pintado), y azulejos.

SOPORTES: Las techumbres se apoyan directamente en el muro, y en pilares y columnas. Éstas pueden ser delgadas, al ser ligeras las techumbres. Los capiteles más usados (sobre todo en el ámbito hispánico o andalusí) son:

Corintio: inicialmente reaprovecharán capiteles clásicos. Más tarde evolucionarán adquiriendo una decoración profusa en toda su superficie, o se simplificarán con el uso de hojas cactiformes. Ej.: *mezquita de Córdoba, Aljafería*.

Cúbico-almohadillado: Pieza cúbica con abundante decoración esculpida, sobre un cilindro cubierto por una cinta continua. Es muy característico del arte nazarí, por lo que se encuentra especialmente en la *Alhambra*.

De mocárabes: utiliza este típico elemento decorativo formado por elementos colgantes a modo de panal de abejas. Muy utilizado también en la *Alhambra*.

ARCOS: Suelen estar enmarcados por un **alfiz** (molduras verticales y horizontal, desde las impostas). Con frecuencia los arcos cumplen una función exclusivamente decorativa. Tipos:

De medio punto, en ocasiones, cairelado (con pequeños lóbulos en el intradós).

De herradura (procede de la arquitectura visigótica; su evolución se observa en la *mezquita de Córdoba*: el despiece de las dovelas se sitúa en el periodo emiral en el centro del arco, pero en el califal se lleva a la línea de las impostas y se descentran trasdós e intradós).

Túmido: de herradura apuntado.

Lobulado: sucesión de lóbulos -semicírculos- por todo el intradós.

Mixtilíneo: sucesión de segmentos rectos y curvos.

Entrecruzados, utilizando cualquier tipo de arco.

De mocárabes: formado por dicho elemento, generalmente sobre un arco en cortina.

TECHUMBRES y BÓVEDAS. Se usan alfarjes, y todo tipo de armaduras de madera, muy decoradas. Las bóvedas con frecuencia son exclusivamente decorativas, sin función constructiva, de materiales ligeros recubiertos de yeso (**bóvedas encamonadas**). Se utiliza una gran variedad:

De cañón y de cañón apuntado.

Aquillada (en forma de quilla) y **esquifada** (con cuatro paneles triangulares curvos)

Semiesférica (cúpula), **de cuarto de esfera**, **gallonada** (cubierta de gallones o gajos), **avenerada** (en forma de concha).

De arcos cruzados: típicamente española, los arcos se cruzan dejando un espacio central, frecuentemente con una cúpula gallonada.

Calada: desaparece parte del plemento.

De mocárabes: recubierta por este elemento decorativo.

LA DECORACIÓN Y SU SIGNIFICADO

Todos los materiales utilizados en la arquitectura islámica pueden recibir ornamentación. Sin embargo, los más utilizados son el **yeso** y el **alicatado** (cerámica vidriada). Es por tanto una decoración superpuesta, que reviste totalmente el edificio: muros, techumbres, elementos constructivos (columnas y arcos), exteriores e interiores, hasta los mismos vanos (celosías). Predomina el relieve plano y policromo, muy frondoso y de gran fantasía, y apenas quedan espacios libres (*horror vacui*). Principales tipos:

- **Ataurique:** motivos vegetales inspirados inicialmente en el acanto y luego en la palmera, pero muy estilizados. Tienden a repetir rítmicamente sus motivos.
- **Lacería:** motivos geométricos de líneas entrecruzadas alternativamente, que forman figuras estrelladas y poligonales. El dibujo se repetirá indefinidamente.
- **Epigráfica:** inscripciones (suras del Corán, dedicatorias, poemas laudatorios...) en caracteres *cúficos* (de trazos rectos) o *nesjies* (cursivos).
- **Mocárabes:** arquillos que forman prismas yuxtapuestos, con menudas concavidades entre ellos. Presentan un aspecto de racimos de estalactitas.
- **Paños de sebka:** retícula de rombos, de trazos lobulados o mixtilíneos (es característico del arte almohade).

PRINCIPALES TIPOS DE EDIFICIOS

- Mezquitas
- Palacios.
- Alcazaba (fortaleza). Ej.: *Almería* y *Málaga*.
- Madrasa: universidad coránica organizada en torno a uno o varios patios. Ej.: *Madrasa de los Perfumistas* (Fez).
- Mausoleos. Ej.: *Taj Mahal* (India)
- Caravanseres: institución de caridad que ofrecía alojamiento gratuito a los viajeros.
- Zocos o mercados. Perduran como topónimo en numerosas ciudades hispanas: Azoque (Zaragoza), Zocodover (Toledo), Zacatín (Granada).

3. LA MEZQUITA

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Es el edificio más característico de la arquitectura islámica. Su función es religiosa: acoger a los creyentes, especialmente en la plegaria más importante, la del viernes a mediodía. En ella el imán pronuncia la *jutba*, exposición sobre cuestiones religiosas y políticas que afecten a la comunidad. Se distingue entre las *mezquitas aljamas* (o del viernes: la principal de una ciudad) y *mezquitas de barrios* (como la toledana de *Bab-el-Mardum* o del Cristo de la Luz). En cualquier caso, están orientadas hacia La Meca, y suelen ser arquitrabadas: puesto que no se precisa mantener la visibilidad de un lugar principal (como en la iglesia cristiana), no importa que sean necesarios muchos soportes. Los fieles se situarán en largas filas, sin que en principio nada marque las jerarquías sociales. Las mezquitas se componen de las siguientes partes:

Sahn. Es un patio porticado en el que se encuentran la pila de las abluciones rituales (**sabil**), y la torre (**alminar**) desde donde el muecín convoca a los fieles a las cinco oraciones diarias. Puede ser cuadrada (la *Giralda de Sevilla*), cilíndrica (*Ispahan*), en espiral (*Samarra*).

Haram. Es la sala de oración. Son frecuentes las compuestas por un gran número de columnas organizadas en naves de arquerías perpendiculares al muro de la **quibla**, que indica la dirección de la Meca. En el centro de éste se encuentra el **mihrab**, un nicho (referencia sagrada a Alá) muy decorado y habitualmente cubierto por una cúpula. A un lado de éste se encuentra el **mimbar** o púlpito desde donde el imán preside la oración o predica. Frecuentemente es de madera y transportable. La nave transversal paralela a la Quibla constituye en las principales mezquitas la **maxura**, zona reservada a los dignatarios.

B. EVOLUCIÓN

El único santuario preislámico que pervive con la nueva religión es el recinto de la *Kaaba* en La Meca: una construcción cúbica de piedra recubierta de brocado negro, cuyo origen se atribuye a Abraham, rodeada de una explanada. Al no adaptarse a los nuevos rituales, y a pesar de su importancia, no supondrá un modelo para el lugar de oración de los musulmanes.

Éste se encuentra en la *vivienda del Profeta en Medina*: un recinto cuadrado de ladrillo, con ingresos al norte y oeste, con un gran patio central en cuyo frente sur había un cobertizo con triple fila de troncos de palmera y techado con palma y barro para proteger del sol a la comunidad cuando se reunía. Las plegarias se realizaban en dirección norte, hacia Jerusalén, hasta 624, en que se invierte la orientación, y se dirigen hacia La Meca. El asiento de tres peldaños de Mahoma dará lugar al **mimbar**. Sus habitaciones y las de sus mujeres quedaban al este. Otro cobertizo situado al norte alojaba a los seguidores más pobres.

La primera expansión tras la muerte del Profeta produce las primeras grandes construcciones. La *Cúpula de la Roca*, en Jerusalén (finales del siglo VII), no es propiamente una mezquita sino el relicario donde se conserva la roca desde donde Mahoma es elevado al cielo. Tiene planta octogonal, de tradición clásica y cristiana.

La *Gran Mezquita de Damasco* (s. VIII) constituirá el modelo final de mezquita. Levantada en un espacio de tradición sacra (fue Templo de Júpiter en el siglo I, e Iglesia de San Juan Bautista desde el siglo IV), en lo constructivo se inspira en modelos antiguos y bizantinos. La rica decoración en mosaicos vidriados refleja el prestigio y poder de la dinastía omeya. También destacan las mezquitas *de Kairuán* (Túnez, s. IX), y la *Mezquita Azul de Estambul* (s. XV-XVI).

La antigua Hispania comienza a islamizarse en el siglo VIII con la conquista musulmana, que le dará el nombre de Al-Andalus. Las primeras mezquitas se construirán sobre las viejas catedrales cristianas. Especial importancia tiene la *Mezquita de Córdoba*, iniciada en ese mismo siglo y ampliada en varias ocasiones hasta el siglo X. La penúltima ampliación corresponde al califá Al-Hakam II, desde 961, con un espléndido mihrab decorado con mármoles y mosaicos. Con la Reconquista del siglo XIII, volverá a ser catedral cristiana.

4. EL PALACIO

El palacio es el centro de poder por excelencia, por lo que debe manifestar el elevado estatus de sus ocupantes mediante la ostentación del lujo y con los recargados ceremoniales. Pero en muchos casos este aparato no se traduce en majestuosos exteriores, que destacan sólo por su fortaleza (murallas y torreones), sino en refinados interiores con una riquísima decoración elaborada con yesos tallados y pintados, cerámica vidriada y estucos. Hay dos tipos básicos de palacio:

Los estructurados en torno a un patio porticado al que se abren las principales salas, quedando el conjunto protegido por fuertes murallas. Es el modelo de los palacios sirios de los Omeyas (siglo VIII), y también de la *Aljafería* de Zaragoza. (siglo XI).

Los estructurados en torno a distintos ejes, y abiertos a patios y jardines formando auténticas ciudades áulicas bien protegidas por sistemas defensivos. Un ejemplo muy característico es *Medina Azahara*, en Córdoba (siglo X).

En cualquiera de los dos casos, es fundamental la constante presencia del agua y la vegetación (esto es, aquello de lo que se adolece en el desierto) que se interpreta como representación del Jardín del Paraíso. Un palacio siempre consta de dos sectores claramente separados:

En el **sector público**, predomina lo representativo, el rey se muestra a sus súbditos con todo su esplendor. Consta de las siguientes partes:

El *acceso*, que concentra un importante programa decorativo ya que se utiliza como sala de espera para los que acuden a ver al monarca.

El *diwan* o salón del trono, donde tienen lugar las audiencias. Con frecuencia está cubierto por una espléndida cúpula.

El *mexuar* o sala del consejo de los visires.

La *mezquita* oficial palatina.

En el **sector privado** predomina el refinamiento lujoso sobre el aparato de propaganda. Las habitaciones no son de grandes dimensiones, suelen comunicarse entre sí, y forman distintas agrupaciones. Las principales son:

El *harén*, con las habitaciones del señor y de sus esposas y concubinas.

El *hamman* o salas de baños, heredadas de los romanos, con las habituales de agua templada y caliente, y de vapor.

La *mezquita* u oratorio privado.

Las dependencias del príncipe heredero, etc.

El mejor conjunto palaciego de la Península (y uno de los más espléndidos del mundo islámico) es *La Alhambra* de Granada. En realidad es un conjunto de diferentes palacios (El Partal, el palacio de Comares, el palacio de los Leones y, más alejado, el Generalife, todos ellos edificadas en el siglo XIV junto a una alcazaba defensiva por diferentes monarcas del reino nazarí de Granada. Destacan especialmente el espléndido Salón de Embajadores, los patios de los Arrayanes y de los Leones, y algunas salas privadas tan sugerentes como el llamado *Mirador de Lindaraja*.

5. ARTE ROMÁNICO

La sociedad feudal: unidad y diversidad

1. Introducción. 2. La arquitectura integradora de todas las artes. 3. La iglesia. 4. El monasterio. 5. El papel de la imagen en el arte románico. 6. La escultura. 7. La pintura.

1. INTRODUCCIÓN

A. EL ORIGEN DEL ARTE CRISTIANO

El cristianismo nace como consecuencia de la predicación de Jesús de Nazaret en la Judea del siglo I. Tras su crucifixión en Jerusalén, sus discípulos anuncian su resurrección y su naturaleza divina. La nueva religión se extenderá progresivamente por las ciudades del imperio romano, a pesar de varias campañas persecutorias por parte de las autoridades. En el siglo IV será legalizado, y comenzará a edificar y decorar las edificaciones necesarias para el culto.

Nace así el modelo de iglesia cristiana, inspirada en la basílica romana. Puesto que los fieles que asisten deben atender a los rituales que se desarrollan en el altar, el edificio adquiere una *planta longitudinal*. El altar se sitúa en un ábside en el extremo orientado hacia el oriente, en oposición al ingreso, antecedido por un patio porticado denominado atrio. Pronto comienza a incluirse una nave transversal junto a la cabecera, con lo que se crea la característica planta de *cruz latina*.

Para los edificios menores dedicados a conmemorar a un mártir y para los baptisterios o lugares de bautizo, se prefieren las *plantas centralizadas*, ya sean circulares o de *cruz griega* (los cuatro brazos de la cruz tienen las mismas dimensiones).

Por la misma época ya se ha creado la primera *iconografía cristiana*, el modo de representar las figuras sagradas. Son muy usuales el lábaro o *crismón*, la figura del buen pastor, etc. Estas imágenes se representan en los muros de las iglesias y de los cementerios mediante pinturas y mosaicos, y se esculpen en sarcófagos.

Todas estas nuevas manifestaciones artísticas se clasifican como **arte paleocristiano**, aunque estilísticamente se corresponden plenamente con el arte romano.

B. EL NACIMIENTO DE EUROPA

Entre los siglos V y X se han producido numerosos y sucesivos movimientos de pueblos (pacíficos o violentos) en el continente europeo: germanos, eslavos, normandos, húngaros... La compleja sociedad romana se ha ido diluyendo y difuminando progresivamente, en ebullición con la más primitiva de los invasores. Los nuevos estados que surgen de las ruinas del Imperio Romano de Occidente son incapaces de perdurar en el tiempo (reino visigodo, imperio carolingio). Sin embargo, en medio de un retroceso generalizado, dos aspectos claves de la antigüedad sobreviven: la religión cristiana y la admiración por la vieja cultura greco-latina.

Hacia el año 1000 las circunstancias han cambiado y se entra en una fase de estabilidad: terminan las invasiones, se afirman valores cristianos como la *Pax Dei*, culmina un nuevo sistema

sociopolítico basado en el señorío. Sus consecuencias serán la prosperidad económica, el crecimiento demográfico, la colonización de nuevas tierras, el gran desarrollo cultural propiciado por los monasterios, y el nacimiento de un nuevo estilo artístico, que siglos después será denominado románico.

Estamos ante una nueva realidad, la Cristiandad o Europa, diversa por lenguas, costumbres, estados..., pero homogénea por religión, cultura y arte. Las mercancías, ideas y modas circulan abundantemente, especialmente por las grandes rutas de peregrinación (Camino de Santiago). El desarrollo será rápido y continuado, lo que se manifiesta en un cambio de actitud: de estar a la defensiva ante las continuas invasiones de otros pueblos, se pasa a la primera expansión fuera de sus fronteras, las Cruzadas.

C. EL ARTE ROMÁNICO

Entre los últimos años del siglo X y el primer cuarto del siglo XI aparecen las primeras tentativas de renovación arquitectónica (abovedamiento) y escultórica (relieves figurativos) que coinciden con un momento de auge del arte de la miniatura (los *Beatos mozárabes*, por ejemplo). A lo largo del siglo XI el nuevo estilo ya está plenamente definido: se emprenden proyectos arquitectónicos muy ambiciosos, la escultura arquitectónica pierde su carácter ornamental y se convierte en narrativa, resurge la pintura mural, y se extiende por nuevos territorios (reconquista hispánica, conquista normanda de Inglaterra, cristianización de los pueblos eslavos occidentales).

La primera mitad del siglo XII es un momento de culminación. A mediados del siglo, sin embargo, aparecen nuevas formas artísticas: los benedictinos reformados de San Bernardo de Claraval levantarán monasterios caracterizados por su austeridad (*arte cisterciense*), como el de Veruela; las ciudades, en pleno crecimiento, darán lugar a la *arquitectura gótica*. Pero el arte románico perdurará en el siglo XIII, especialmente en las zonas rurales.

La vitalidad de la naciente civilización europea deriva en buena medida de lo religioso: los valores básicos de la sociedad son cristianos y, en consecuencia, lo es el arte. Junto con castillos (Loarre) y fortificaciones (murallas de Ávila), las obras de mayor envergadura que se emprenden son religiosas: iglesias y monasterios. En ellos, arquitectura, escultura, pintura, orfebrería, arte textil, música y literatura se unen, forman un todo, y se constituyen como auténtico centro moral de la sociedad.

En el trabajo artístico de esta época debe distinguirse entre:

El **artifex theoretice** (artífice teórico) que establece las necesidades y líneas generales de la obra, y que idea los programas iconográficos de relieves y pinturas. Es generalmente religioso y puede coincidir con el patrono que la encarga.

El **artifex practice** (artífice práctico) es el conocedor del oficio, que lleva a cabo la obra. Destaca el *magister operis* (maestro de obras) con funciones de arquitecto y aparejador de forma exclusivamente práctica, y que encabeza una cuadrilla formada por canteros, carpinteros y pintores. Son artesanos giróvagos, lo que contribuye a difundir el nuevo estilo por Europa. Sin embargo, se detecta un orgullo por su labor: muchos firman sus obras.

2. LA ARQUITECTURA INTEGRADORA DE TODAS LAS ARTES

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La arquitectura se considera el **arte total**, que integra a las restantes artes (escultura, pintura) pero no las excluye: sin ellas la obra no está finalizada.

Utiliza elementos y técnicas de las arquitecturas **precedentes**, pero los transforma y les da un espíritu nuevo, creando una nueva síntesis, un nuevo estilo.

Es una **arquitectura funcional**: se crean espacios que cubran necesidades concretas. En este sentido, atiende a valores espaciales y volumétricos utilitarios.

Pero al mismo tiempo, tiene un profundo **valor simbólico**: los edificios atienden a esquemas previos religiosos. Su geometría y sus proporciones ponen en relación la obra humana (*microcosmos*) con el conjunto de la creación (*macrocosmos*). El círculo (cielo) y el cuadrado (tierra) quedan unidos por la cruz (Cristo y el hombre redimido): es el *homo quadratus*.

La **decoración** esculpida y pintada no es algo meramente superpuesto ni gratuita, sino una forma de conocimiento. Es algo indispensable ya que transmite las más profundas verdades, y por tanto debe ser accesible para todos, y debe estar cargada de belleza.

B. ESCUELAS REGIONALES

La evidente identidad del estilo románico en toda **Europa** no impide la aparición de numerosas escuelas regionales. Así, en la Toscana italiana (*catedral de Pisa*) y en la Provenza francesa (*San Trófimo de Arlés*) perviven elementos y proporciones propias del mundo clásico. A Sicilia y a algunas zonas de Francia (*catedral de Angulema*) llegan ciertas influencias bizantinas.

En ocasiones, características de una región se expanden fuera de ella por medio de cuadrillas de constructores. Es lo que ocurre con los típicos arcos lombardos, de la Lombardía italiana. Otras tradiciones regionales se extienden como consecuencia de la guerra. Por ejemplo, el románico inglés tiene su origen en la conquista normanda del siglo XI (capilla de la *Torre de Londres*).

En Alemania se construyen grandes obras de grandes dimensiones, en consonancia con las del Imperio Germánico (*catedral de Worms*). Su románico se extenderá hacia el este, en tierras eslavas.

En la **España** del siglo XI los reinos cristianos se encuentran en su primer gran momento de expansión demográfica, política, territorial y económica, lo que explica los numerosos programas constructivos que se emprenden, en buena medida financiados con los tributos de las taifas musulmanas. Tendrán gran protagonismo maestros de obras venidos con sus cuadrillas desde otros países, pero el resultado serán unas obras con personalidad propia. De todos modos, se puede determinar una mayor influencia francesa en Castilla, e italiana en Cataluña.

Cataluña: Posee el románico peninsular más antiguo. Se distingue entre un románico ornamental de influencia francesa con elementos árabes (*San Pedro de Roda*, desde 1022), y un románico lombardo de artífices noritalianos (*Monasterio de Ripoll*, desde 1032).

Aragón: Distinguimos entre el románico del Serrablo, de pequeñas iglesias con pervivencia de elementos prerrománicos y mozárabes (*San Pedro de Lárrede*), el románico lombardo (*monasterio de Obarra* y *San Caprasio* en Santa Cruz de la Serós), el románico jaqués más europeo (*Catedral de Jaca*, *Castillo de Loarre*, *San Juan de la Peña*, *San Pedro el Viejo* de Huesca, *Santa María* en

Santa Cruz de la Serós), y el románico de las Cinco Villas, en Sos, Uncastillo, Luesia...

Castilla: Destacan las torres (*San Esteban* de Segovia), y los pórticos o lonjas para reunión del concejo (*San Vicente* de Ávila). Hay iglesias de influencia francesa (*Santo Domingo*, Soria), con influencia islámica (*San Juan de Duero*, Soria), y de peregrinación (*San Martín de Frómista*).

León. Iglesias de peregrinación: *San Isidoro de León*. Influencia bizantina a través de maestros de obras procedentes del sudoeste de Francia: *Catedral de Zamora*.

Galicia: La *Catedral de Santiago de Compostela* influirá considerablemente en las iglesias de toda la región. En la arquitectura civil hay que destacar el *Palacio de Gelmírez*.

3. LA IGLESIA

Su función es la celebración de los oficios litúrgicos, con la asistencia del clero y de los fieles. De ahí se deriva una disposición longitudinal y direccional.

A. CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS Y ESPACIALES

Planta de cruz latina, es decir, de brazos desiguales. Normalmente está orientada hacia el este. Puede constar de:

Cripta, que ocupa parte de la planta, bajo la cabecera.

Cabecera: zona reservada al altar; concluye en un *ábside* que puede estar rodeado por una *girola* o deambulatorio y *absidiolos*.

Nave principal. En ocasiones, *naves laterales* (normalmente de un medio de la anchura de la principal, y de menor altura).

Transepto: nave perpendicular a la principal, de idéntica altura que ésta. Separa a los presbíteros de los fieles.

Crucero: tramo en el que se cruzan la nave principal y el transepto. Pueda estar cubierto con una *cúpula* o una *torre linterna*.

Atrio más o menos profundo que separa la nave del exterior. En ocasiones constituye un *pórtico* exterior que permite actividades civiles (reunión del concejo).

Torres campanario, con variedad de plantas (cuadrada o circular) y distintas localizaciones (a los pies, en el crucero, exenta).

Elementos constructivos:

El **muro** es el principal elemento sustentante. Normalmente es de piedra, de *sillares* o *sillarejo*. Es recio, con refuerzos (*contrafuertes*) que crean un efecto rítmico en los paramentos. Predomina el macizo sobre los vanos.

Columnas cilíndricas, sin proporción clásica. Presentan basa sobre plinto, fuste liso y capitel con decoración vegetal y animal o historiado.

Pilares cruciformes o cuadrados con medias columnas adosadas.

Arcos de medio punto, con frecuencia doblados. En los vanos, con frecuencia se abocinan para superar el grosor del muro. Según su función distinguimos entre:

Arcos formeros: paralelos al eje de la nave, separan la principal de la lateral.

Arcos fajones o perpiaños: perpendiculares al eje de la nave, refuezan la bóveda.

Bóvedas: se generalizan en sustitución de las techumbres de madera, ya que aunque resultan más costosas, son más seguras antes posibles incendios. Pueden ser:

De cañón, para cubrir las naves, especialmente la central.

De horno, para cubrir los ábsides.

De arista, preferentemente en las naves laterales.

De cuarto de cañón en las tribunas.

Semiesféricas sobre trompas o pechinas, preferentemente sobre el crucero.

De crucería; son más tardías.

El **interior** presenta un sentido direccional desde el ingreso, hacia el altar.

La **nave principal** se articula en ocasiones mediante la alternancia pilar-columna. En altura pueden distinguirse un variado número de niveles: *arquerías*, *tribunas* (sobre las naves laterales), *ventanales* y *bóveda* sería el más complejo.

Las **naves laterales**, de menor altura y anchura que la principal, pueden estar divididas en tramos cuadrados.

El **ábside** representa el espacio divino, donde está el altar, y de ahí su frecuente traza semicircular. Posee una o varias ventanas que establecen un punto de atracción. Es el espacio mejor decorado, ya sea escultórica o pictóricamente.

En el **crucero** se unirán las dimensiones divina (círculo) y terrestre (cuadrado).

El **exterior** manifiesta el interior: es un conjunto de volúmenes nítidos y regulares que se escalonan de forma ordenada entre sí: campanario, cabecera, naves.

La **portada** es *porta coeli* (puerta del cielo), acceso a lo sagrado, y por ello está especialmente decorada. Su composición refleja el número de naves. Presenta *jambas* abocinadas con columnillas, de las que parten las *arquivoltas* (sucesión de arcos abocinados). El *tímpano* semicircular decorado está sobre el *dintel*, con frecuencia apoyado en un *parteluz* o mainel. Sobre la portada se sitúa en ocasiones un *rosetón* (vano circular calado).

Dos **torres campanario** pueden flanquear la portada, y en ocasiones puede existir una **torre linterna** o cimborrio sobre el crucero.

La **cabecera** se manifiesta hacia el exterior por los volúmenes cilíndricos de los *ábsides*: uno solo, tres paralelos (uno por cada nave), o dispuestos radialmente sobre la girola. La superficie se decorará con columnillas y arcos.

El **resto** del edificio es mucho más austero y queda articulado por la combinación de contrafuertes y ventanas.

Elementos decorativos: Para aligerar los muros se utilizan *arcos lombardos* (arcos ciegos, en ocasiones prolongados en pilastras), y distintos tipos de *bandas* (dientes de sierra, ajedrezado, puntas de diamante, almenillas, entrelazados, vegetales). La cornisa se sostiene sobre *canecillos* (ménsulas o modillones con motivos geométricos, vegetales o figurativos).

B. TIPOLOGÍA

Existe gran variedad de iglesias, dependiendo de su rango, importancia, dimensiones, recursos y funciones peculiares. Podemos distinguir entre:

Pequeñas **iglesias rurales**, de una sola nave y en ocasiones con cubierta abovedada sólo en el ábside. Son las más abundantes y persistentes. Ej.: *San Adrián de Sasau*.

Catedrales, son la sede de un obispo, que gobierna una diócesis. Son urbanas y de mayores dimensiones, ya que algunos ritos sólo se efectúan aquí. Suelen contar con varias naves. Junto al obispo (que preside desde su cátedra), hay un grupo de clérigos que la sirven (cabildo). Ej.: *Catedral de Jaca*.

Iglesias monásticas, cuyas dimensiones dependerán de la importancia del monasterio. Requieren de numerosos altares al servicio de la comunidad religiosa. Ej.: *San Pedro de Siresa*,

Santa María de Santa Cruz de la Serós.

Iglesias de peregrinación. Las peregrinaciones a Roma, Tierra Santa, Santiago de Compostela u otros lugares juegan un papel fundamental en la época del románico. El culto a las reliquias, especialmente si son de Cristo o de los apóstoles, mueve a auténticas multitudes de peregrinos, que se constituyen en una categoría especial de fieles, con sus obligaciones y privilegios particulares. Este hecho tuvo como consecuencia el incremento de las relaciones de todo tipo entre los distintos territorios, la mejora de las vías de comunicación, con la construcción de calzadas, puentes, albergues y hospitales para los peregrinos, y el crecimiento de las ciudades situadas sobre las principales rutas de peregrinación. Los templos que se constituyen en foco de atracción de peregrinos, como *Saint-Sernin de Toulouse*, *Santa Fe de Conques* y *Santiago de Compostela*, presentan características homogéneas:

Grandes dimensiones (tres o cinco naves) y altura, debido a sus necesidades rituales (acogida a los peregrinos) y simbólicas (el peregrino debe maravillarse ante su magnificencia y belleza, trasunto de la magnificencia y belleza divina).

Presencia de *girola*, para facilitar la circulación de los fieles en torno a las reliquias, así como la realización de procesiones.

Multiplicación de los *altares* y, por tanto de absidiolos y capillas, necesarios para la atención espiritual a los peregrinos.

Tribunas sobre las naves laterales, que proporcionan a los peregrinos un lugar donde alojarse.

Iglesias de planta centralizada, poligonal o circular. Características de las Órdenes Militares (del Temple, del Santo Sepulcro), se inspiran en el Santo Sepulcro de Jerusalén. Ej.: *Eunate* (Navarra).

4. EL MONASTERIO

A. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL FENÓMENO MONÁSTICO

El monacato cristiano nace en Oriente, y se difunde por Occidente a partir del siglo IV. Persigue el apartamiento del mundo y una vida centrada en la oración. Se basa en dos principios aparentemente opuestos: soledad (*monacos*, monje) y vida en común (determinada por una Regla).

Son **benedictinos** los monasterios que siguen la Regla que **San Benito de Nursia** (siglo VI) escribe para el *Monasterio de Monte Cassino* (Italia). Se establece una total separación del mundo, y una estricta reglamentación de la vida diaria que se resume en la expresión *ora et labora*. La oración colectiva y el trabajo manual de los monjes (unas siete horas) pasa a ser un elemento clave.

En el siglo IX tiene lugar la reforma de **Benito de Aniano**, que supone el abandono del trabajo manual (lo realizan legos, criados o colonos) y su sustitución por el intelectual: estudio, copia de libros... Son los llamados (por su hábito) *monjes negros*. Este cambio culmina con el *Monasterio de Cluny* (Francia, desde 910) que se convertirá en la auténtica capital monástica de Europa occidental. Los monjes reparten su tiempo entre la oración y la dedicación a la teología, poesía, historia, ciencia, y su vida es mucho más activa. Además, quedan exentos de la jurisdicción episcopal para pasar a depender directamente de Roma. El prestigio y abundancia de recursos que adquieren muchos monasterios conducen al desarrollo de un arte espléndido, rico en decoración. Son los auténticos promotores del arte románico.

Como reacción a este estado de cosas surgirá la reforma **cisterciense** (principios del siglo

XII). Es **San Bernardo de Claraval** el que la aplica en la *abadía de Cîteaux* (Císter) y luego en *Clair Vallis*. Supone el rechazo de las riquezas y la vuelta al apartamiento del mundo y al trabajo manual. Por su hábito serán llamados monjes blancos. Sus monasterios serán austeros, sin apenas decoración, y se difundirán rápidamente por toda Europa (*Monasterios de Veruela, Rueda, Poblet*).

La trascendencia de los monasterios en los siglos del románico es enorme: son centros espirituales, de cultura y económicos para el conjunto de la sociedad.

B. DESCRIPCIÓN

Los monasterios se sitúan en lugares aislados, en entornos naturales que se pondrán en cultivo, cercanos a fuentes o manantiales. Un monasterio es una auténtica *civitas Dei* (ciudad de Dios), y como tal es un auténtico microcosmos, reflejo fiel del macrocosmos.

El conjunto se encuentra aislado claramente del entorno, aunque no necesariamente amurallado. Las distintas edificaciones destinadas a cada función de la vida de la comunidad se ordenan de modo regular en torno al **claustro** (literalmente cerrado, en el sentido de aislado del mundo exterior). Es un auténtico *omphalos* (ombligo) o centro del cosmos. Toma forma de un gran patio cuadrangular rodeado por cuatro galerías abiertas a él mediante arcos de medio punto. En el centro, una fuente, árbol o edículo subraya su carácter de centralidad organizadora, y su carácter de *paradisus claustris*, remedo de la Jerusalén celeste. Cada una de las galerías da paso a los edificios o dependencias correspondientes a determinadas funciones o actividades:

Al norte se encuentra la **Iglesia**, lugar donde se realiza la oración comunitaria varias veces al día (y a la noche). Puesto que debe estar abierta a las gentes de los alrededores, posee entrada independiente a los pies. Desde el punto de vista constructivo, su gran masa proporciona defensa y abrigo de las inclemencias del tiempo (vientos del norte) al conjunto del monasterio.

Al este se encuentra la **Sala Capitular**, donde se reúnen periódicamente todos los monjes para el gobierno de la comunidad, la elección del abad o prior, etc. Es una sala abovedada, generalmente abierta mediante arquerías al claustro. También se encuentra en esta zona el **Scriptorium**, donde se estudia, se copia y se escribe.

Al sur está la zona dedicada a las necesidades materiales, que pueden constar de **cocina** y despensa, **refectorios** de monjes y de legos o conversos (en los que mientras se come se lee en voz alta), **caldarium** y letrinas. Los **dormitorios** colectivos (también separados entre monjes y legos) suelen situarse en el piso superior.

Al oeste están los **accesos** al monasterio con su correspondiente **portería**, la **cilla** o granero, etc. Son la comunicación con el exterior.

Otras dependencias como la casa abacial, la dedicada a huéspedes o gentes de paso, la enfermería, el noviciado, el cementerio, así como huertas, corrales, establos, molinos y talleres, se encuentran en torno a este núcleo principal, con distinto grado de clausura o aislamiento del exterior.

5. EL PAPEL DE LA IMAGEN EN EL ARTE ROMÁNICO

En una sociedad en la que la palabra escrita sólo está al alcance de unos pocos, los conocedores del latín, el papel de la imagen es fundamental. Es el medio de transmitir conocimientos, historias y valores sagrados y profanos al conjunto de la población. Además, al constituir un repertorio cultural muy homogéneo, supera las barreras lingüísticas y hace inteligibles los mismos mensajes desde la Península Ibérica hasta Escandinavia.

Las esculturas en portadas, ábsides y capiteles, las tallas exentas, la pintura mural o sobre tabla, las miniaturas de los códices, la orfebrería y los tapices, componen complejos programas iconográficos que obedecen básicamente a una función didáctica y narrativa. Prevalecen la capacidad expresiva y la claridad expositiva. En cambio, la imitación de la realidad, lo accesorio y anecdótico, es abandonado o sólo posee una importancia muy secundaria.

A. LOS TEMAS

MAIESTAS DOMINI (Majestad del Señor) o **Pantocrátor** (Señor de todo) es la representación de Cristo más habitual. Aparece como juez escatológico de los hombres, en el fin de los tiempos. Se le representa inscrito en una *mandorla* (aureola almendrada que representa el cielo), sentado en un trono, con el mundo como escabel, en actitud de bendecir con la mano derecha, y sosteniendo frecuentemente con la izquierda un libro (con inscripciones como *Ego sum lux mundi*, *Ego sum primus et novissimus*, *Alfa et omega*, *Pax*). A su alrededor se encuentran los **Tetramorfos**, seres alados que representan a los cuatro evangelistas (el hombre es Mateo; el león, Marcos; el toro, Lucas; y el águila Juan), ángeles y en ocasiones los **veinticuatro ancianos** (que representan, quizás, a los patriarcas y los apóstoles). Se inspira en el siguiente pasaje del Nuevo Testamento:

Vi un trono en el cielo, y alguien sentado en el trono. El que está sentado parece de jaspe y sardónice, y un arco iris rodea el trono, semejante a la esmeralda. Y alrededor del trono vi veinticuatro tronos, y sentados en los tronos veinticuatro ancianos vestidos de blanco, y sobre sus cabezas, coronas de oro. Del trono salen relámpagos, voces y truenos. Siete lámparas de fuego arden ante el trono: son los siete espíritus de Dios. Delante del trono, una especie de mar transparente como el cristal. En medio del trono y alrededor de él, hay cuatro seres vivos llenos de ojos delante y detrás. El primero es parecido a un león; el segundo, a un toro; el tercero tiene el rostro parecido al de un hombre; y el cuarto, se parece a un águila que vuela. Cada uno de los seres vivos tiene seis alas y están llenas de ojos por fuera y por dentro. Y repiten sin cesar día y noche: “Santo, santo, santo es el Señor, el Dios omnipotente, el que era, el que es, el que ha de venir”. (*Apocalipsis* 4, 2-8).

OTRAS REPRESENTACIONES DE LO DIVINO:

Trinitarias: *Dextra Domini* (mano derecha del Padre bendiciendo), *Agnus Dei* (cordero que representa a Cristo), *Paloma* (Espíritu Santo).

El **crismón** es un monograma de Cristo formado por sus dos primeras letras en griego (X y P). En ocasiones se convierte en emblema de la Trinidad (P, α, ω, S en el interior de una rueda símbolo de la eternidad).

Crucifijos: Cristo en la cruz. En ocasiones aparece ricamente vestido y triunfante; en otras padeciendo el suplicio o muerto.

Vida de Cristo: con carácter más narrativo, se organiza en ciclos: genealógico (árbol de Jessé); anunciación, nacimiento, epifanía e infancia; vida pública; pasión, muerte, resurrección, ascensión y pentecostés.

TEMAS HAGIOGRÁFICOS. Los santos son intermediarios entre Dios y los hombres:

Maiestas Mariae (Majestad de María) o **Teotocos** (Madre de Dios). Aparece sentada en un trono, rodeada por una *mandorla*, y con el Niño en su regazo en actitud de bendecir: es el trono de Dios y la nueva Eva que repara (con su maternidad) el pecado original.

Historias del Antiguo Testamento, desde la creación del mundo. Suelen representarse como anuncio del Nuevo Testamento.

Apóstoles, santos y mártires. Aparecen como figuras individualizadas reconocibles por sus atributos (San Pedro, llaves; San Pablo, espada), y protagonizando escenas de su vida, especialmente su conversión, sus pruebas (tentaciones, martirio), y su glorificación.

OTROS TEMAS:

Psicomaquias (combate entre las virtudes y los vicios). Son muy abundantes estas alegorías, muchas veces simbolizadas por animales diversos. Se muestran pequeñas fábulas, casi siempre de origen clásico, y con frecuencia se satirizan aspectos de la realidad.

Históricos: Aunque no son muy abundantes, destacan obras como el *Tapiz de Bayeux*, bordado de 88 metros de largo que narra la conquista de Inglaterra por los normandos.

Escenas de género: Representaciones de cacerías, batallas, personas diversas, los propios *auctores* de libros... Con frecuencia poseerán un significado simbólico.

Son abundantes los **calendarios**, que recogen las distintas actividades humanas a lo largo del año, los **zodíacos**, la representación de labores agrícolas...

B. EL SIMBOLISMO MEDIEVAL

La sociedad cristiana de la Edad Media vive inmersa en un universo de símbolos: las cosas, además de su ser propio, son símbolo de otras cosas de una forma no menos real. Ya lo hemos visto en la arquitectura, y lo mismo ocurre en las artes figurativas: así, los personajes del Antiguo Testamento son figura de los del Nuevo Testamento. Animales, plantas y piedras, según sus costumbres y propiedades, son también símbolos (como estudian los *Bestiarios*, *Herbarios* y *Lapidarios*):

	<i>Símbolo religioso</i>	<i>Símbolo moral</i>	<i>Símbolo amoroso</i>
<i>Cordero</i>	Cristo	Inocencia	Idem
<i>Paloma</i>	Espíritu Santo	Humildad	Venus
<i>Macho Cabrío</i>	Satanás	Lujuria	Idem
<i>León</i>	Cristo	Valor, soberbia	
<i>Gallo</i>	San Pedro	Vigilancia	
<i>Serpiente</i>	Satanás	Prudencia	
<i>Mono</i>	Rostro del diablo	Vanidad	Lujuria
<i>Perro</i>	San Roque	Fidelidad	Idem
<i>Lirio</i>	Virgen María	Pureza	Idem.

El **espacio** real posee también un valor simbólico. Por ello se sustituye una perspectiva óptica (que no es más que “una impotencia del ojo carnal” según Plotino) por una perspectiva jerárquica que ordene los cuerpos según su importancia más profunda.

Con respecto al **tiempo** distinguimos entre un tiempo cósmico, determinado por los movimientos de los astros y que se expresa mediante las estaciones, los calendarios agrícolas, los signos del zodiaco. Pero existe también un tiempo trascendente en el que podemos simultanear episodios distantes que se complementan.

El hombre medieval conoce la realidad a través de un código que le ofrece una gran variedad de significados. Es algo que caracteriza tanto al campesino analfabeto como al erudito letrado. Sólo les diferenciará la riqueza de contenidos y las referencias librescas a escritores clásicos.

C. EL LUGAR DE LA ESCULTURA Y PINTURA FIGURATIVA

Ambas se encuentran formando parte del conjunto arquitectónico (más que subordinadas al marco). Los espacios principales de la iglesia que ocupan son:

Portadas: escultura monumental. Con frecuencia, Pantocrátor en el tímpano.

Naves: Pintura narrativa.

Ábside: Escultura o pintura, según los recursos. Generalmente, Pantocrátor o Teotocos.

Altar: Baldaquino y frontal pintados sobre tabla, generalmente.

Claustros: capiteles esculpidos con narratio.

Canecillos: Figuras simbólicas: animales reales o fantásticos, monstruos.

6. LA ESCULTURA

A. ASPECTOS TÉCNICOS Y MATERIALES

En general utiliza la misma piedra del paramento mural. Los *canteros* utilizan las herramientas heredadas de la Antigüedad y Bizancio: el cincel para desbastar, los taladros o trépanos para horadar, limas y abrasivos naturales para pulir. Los *tallistas* realizan en madera Crucifijos, Vírgenes con el el Niño, Calvarios, así como el mobiliario correspondiente. En ocasiones, y si dispone de los medios correspondientes, se recubren de láminas de metales nobles con gemas insertas. Las obras en piedra y las tallas se policroman.

B. CARACTERÍSTICAS FORMALES

Linealismo: la escultura monumental románica nace de la pintura y la orfebrería, por lo que el modelado se logra poco a poco. La masa se organiza con ritmos lineales, subrayando coyunturas anatómicas y plegados del ropaje. Sólo a fines del siglo XII se logrará un modelado más natural.

Irrealismo simbólico: la realidad física no interesa en sí, sino por lo que ésta transmite. Por ello, se puede alterar en función de lo que se quiere significar.

La influencia bizantina transmite un *hieratismo* e inexpresividad que paradójicamente se une a una exuberante gesticulación y *expresividad* de influencia prerrománica y mozárabe.

Adaptación al marco arquitectónico. Las figuras, que tienden a llenar totalmente el espacio a ellas reservado (*horror vacui*, horror al vacío), se adaptan a las dimensiones y proporciones del marco con elasticidad y fantasía: en jambas y fustes presentan un canon alargado; en los capiteles, redondeado; en las dovelas de las arquivoltas, achaparrado.

Sentido plástico de lo ornamental: la belleza de la escultura románica no nace de la imitación de la naturaleza física: se toman motivos reales, abstractos y geométricos, y se combinan y transforman, en función de la personalidad de cada artista.

Algunas obras significativas son las portadas de *San Pedro de Moissac* y de la *Magdalena de Vézelay* (Francia), las puertas de bronce de la *catedral de Pisa* (Italia). En España, los capiteles de *San Juan de la Peña*, los relieves del monasterio de *Santo Domingo de Silos* y el más tardío *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago de Compostela.

7. LA PINTURA

A. ASPECTOS TÉCNICOS

La **pintura mural** románica usa el **fresco**, aunque sería más exacto denominarla técnica mixta, ya que se combina con pintura al temple y usa pigmentos disueltos en un medio graso (aceite, cola, goma, clara de huevo). El proceso era lento: la argamasa formada por arena, cal y agua se extendía sobre el muro, y se pintaba mientras el enlucido estaba fresco, lo que exigía un trabajo rápido. Era frecuente un acabado con temple, para el que era preciso humedecer de nuevo la superficie. Según un tratado de la época (*De diversis artibus*) solía extenderse un color de base claro sobre el que se trazaban las siluetas y líneas fundamentales de las figuras y de los motivos decorativos en negro u ocre rojizo. El acabado se realizaba a continuación, actuando desde los motivos generales a los detalles, con una mayor variedad de colores.

La **pintura sobre tabla** utiliza diversas formas de preparación, que concluyen con una capa de yeso mezclado con cola. El dibujo se realiza con punzón o pincel, y finalmente se aplica el color, al **temple**. Sólo tardíamente (siglo XIII) comienzan a utilizarse películas doradas para los fondos.

Gran importancia tienen las **miniaturas** que ilustran los códices en pergamino que contienen textos preferentemente religiosos. Se utiliza principalmente la técnica de la **aguada**.

B. CARACTERÍSTICAS FORMALES

Linealismo: primacía del dibujo, que define claramente las zonas de color.

Pintura plana: las figuras no poseen peso ni volumen. Ausencia de profundidad y de luz.

Sumisión al marco.

Economía de detalles: los selecciona en función de su finalidad didáctico-moral.

Importancia de *lo convencional*, que no impide la personalidad propia de cada pintor.

Armonías cromáticas de colores puros (a lo sumo dos tonalidades) basadas en el principio de oposición: el amarillo exige el azul; el rojo al verde. Se da especial relevancia al negro (papel delimitador) y al blanco (contrapunto que da brillo a las figuras).

C. ALGUNAS OBRAS SIGNIFICATIVAS

En **Italia** la influencia bizantina y la pervivencia del mosaico le da una personalidad propia. Destacan los frescos de *Sant'Angelo in Formis* (Campania). En **Francia** se diferencia entre una escuela occidental caracterizada por pinturas mates sobre fondo claro (*Saint-Savin-sur-Gartempe*), y una escuela oriental caracterizada por pinturas brillantes sobre fondo sombrío (*Berzé-la-Ville*).

España: En la Corona de Aragón destacan las iglesias de *San Clemente* y *Santa María de Tahull* (Lérida), y de los *Santos Julián y Basilisa* de Bagüés (Huesca) que conserva su ciclo iconográfico bastante completo. Son muy abundantes también los frontales de altar. En la Corona de Castilla destacan la iglesia de *San Baudilio de Berlanga* (Soria), la ermita de la *Vera Cruz de Maderuelo* (Segovia), y, sobre todo, el *Panteón real* de San Isidoro de León.

6. ARTE GÓTICO

Expresión de la sociedad bajomedieval

1. Introducción.
2. La catedral.
3. La arquitectura civil.
4. La imagen escultórica.
5. Evolución de la pintura gótica.
6. La vidriera.

1. INTRODUCCIÓN

En la Baja Edad Media se producen una serie de **cambios sociales** (auge de mercaderes y artesanos en las ciudades), **económicos** (aumento de la producción agraria, desarrollo del comercio, crecimiento de la ciudad) y **políticos** (primeras crisis del feudalismo, desarrollo de las instituciones locales y auge de las monarquías autoritarias) que van a potenciar una nueva concepción de Dios, del hombre, de la sociedad y de la naturaleza.

Si en el románico la nobleza y el clero son los grupos sociales dominantes, ahora destaca la **monarquía** y dos nuevos grupos, **mercaderes** y **artesanos**, que florecen gracias al rápido desarrollo de la ciudad. Con ellos surgen otras formas constructivas: la catedral gótica, expresión del esfuerzo común de los ciudadanos y de su orgullo de serlo, y la arquitectura civil (ayuntamientos, almacenes gremiales, tiendas y edificios mercantiles).

Y es que la **ciudad** se ha convertido en protagonista de la vida cotidiana. Crece y se enriquece: pasa a ser el centro de producción y de intercambio, y también de una vida espiritual e intelectual que, aunque profundamente religiosa, se seculariza culturalmente.

Nacen nuevas órdenes religiosas que instalan sus conventos en las ciudades. Son los **mendicantes** (frailes dominicos o predicadores, y franciscanos), que plantearán una nueva religiosidad más emotiva y que insiste más en lo sensible.

El arte gótico refleja este cambio en la **religiosidad**, unas nuevas relaciones entre el hombre y la divinidad. La idea de Dios Juez Todopoderoso que sojuzga al hombre, es sustituida por otra más humana que se acerca a Dios a partir de la belleza y el orden implícitos en la naturaleza.

En relación con esto, surge un desmesurado amor por la **naturaleza**; el mundo ya no es sólo un *valle de lágrimas*, sino también un lugar bello y placentero creado por Dios y cuidado por el hombre: no es la naturaleza “salvaje” lo que se admira, sino la naturaleza humanizada, el jardín. En paralelo, la ciencia inicia un rápido desarrollo como consecuencia del auge de la burguesía.

Desde el siglo XII, estos cambios se traducen en la creación de un **nuevo arte**, diferente del del románico del que deriva. Estéticamente su arquitectura se caracteriza por la sensación de movimiento ascendente, tanto en sentido espiritual como físico. Es consecuencia, por tanto, del sistema constructivo empleado y de una consciente voluntad estética. La escultura y la pintura, por su parte, busca ante todo emocionar, afectar anímicamente al espectador, e idean nuevas técnicas y recursos.

La Cristiandad occidental está en proceso de convertirse definitivamente en una **Europa** en la que ya se distingue en la época entre sus cinco naciones constitutivas: Italia, Alemania, Francia, España e Inglaterra, todavía divididas entre varias soberanías.

2. LA CATEDRAL

A. LA CATEDRAL, CENTRO RELIGIOSO Y URBANO

El edificio fundamental de la ciudad es la catedral, que muestra la imagen del templo cristiano como lugar resplandeciente y brillante que acoge a los fieles, símbolo de la *iglesia triunfante*, en oposición a la más oscura iglesia románica, auténtica fortaleza de Dios apropiada para la *iglesia militante*. Ahora al exagerado temor a Dios le sustituyen las alabanzas. Esta imagen brillante del templo se plasma mediante la luz física que penetra por ventanales y vidrieras, tamizando la luz que revela un contenido iconográfico que aparece como suspendido, sin soportes, tan fascinante y didáctico como la muy distinta plástica románica.

La importancia de la catedral en el seno de la sociedad de la Baja Edad Media se refleja en las funciones que ésta asume. Es ante todo la sede del obispo y la madre de las iglesias de la diócesis. Pero también es la obra máxima en la que se empeña toda la colectividad. Es el emblema y símbolo de la confianza de la ciudad en sus propios recursos, de su riqueza y capacidad técnica, y, también, de su prestigio. Así, la catedral, monumento principal y maravilla de la ciudad, con su sentido ascensional, se eleva como punto de referencia físico y espiritual para el viajero.

Cumple, por tanto, más funciones que las propiamente religiosas. En ocasiones se usa como lonja de contratación por los comerciantes, lugar de reunión de los gremios, y espacio de celebración festiva para el pueblo (misa del asno y de los locos, Carnaval...) y que, como toda fiesta, contribuye a dar salida, bajo formas jocosas, obscenas y en ocasiones casi sacrílegas, a las tensiones del duro quehacer cotidiano.

B. PLANTA

La planta es **basilical**, normalmente de cruz latina, de tres o cinco naves de altura y anchura escalonada. Destaca sobre todo la **cabecera**, muy desarrollada (cinco tramos antes del ábside en *Notre Dame de París*), con deambulatorio y capillas radiales. El **transepto** presenta diversas soluciones: destacado en planta o no, con naves laterales o sin ellas, y en ocasiones desaparece. Generalmente presenta tres grandes **portales** (en el transepto y en los pies) que cumplen la función de atrios abiertos. En los pies se levantan las dos características **torres** que flanquean la fachada.

Normalmente se aprovechará el espacio situado entre los contrafuertes para multiplicar el número de **capillas**, de las que existe una gran demanda por parte de familias nobles, gremios y corporaciones de todo tipo, como consecuencia del desarrollo de la vida ciudadana. Sus propietarios las convertirán en lugar de celebración y enterramiento, y emblema de su estatus.

Una variante que tomará gran desarrollo en el sur de Francia, España y Alemania es la llamada **planta de salón**. Las naves laterales son de parecida anchura y altura que la central. Con ello se anula la sensación de separación entre las naves, y se origina un espacio estático que deja libre visión de los muros de cierre. Un ejemplo característico es la *Seo de Zaragoza*.

C. ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS

Como veremos después, el **muro** aparentemente pierde mucha de su importancia en numerosas iglesias y catedrales. Progresivamente se horada con ventanales cada vez más atrevidos, hasta desaparecer prácticamente. Estos alardes son posibles gracias a las innovaciones técnicas que se introducen en este momento.

Los **pilares** son cada vez más altos. En los primeros tiempos del gótico solían ser cilíndricos, pero progresivamente se les añadirán columnillas adosadas en correspondencia con los nervios que sostienen la bóveda. El resultado final será el *pilar fasciculado*, un haz de baquetones que prolongan las nervaduras y acrecienta la sensación ascensional; en ocasiones el capitel (generalmente muy estilizado y con decoración vegetal) llegará a desaparecer.

El elemento constructivo más característico es el **arco apuntado u ojival** (dos segmentos curvos que se une en la clave formando un ángulo), que posee un carácter más vertical y ascensional que el de medio punto. Tiene variantes:

Alancetado (cuando la ojiva es muy aguda).

Conopial (en forma de quilla invertida).

Carpanel (segmentos curvos de distinto radio).

Tudor (arco apuntado muy achatado).

Botarel o rampante (los dos arranques del arco están a distinta altura).

El espacio interior se cierra con la **bóveda de crucería**, sostenida por un número variable de arcos que se entrecruzan denominados *nervios*. Son de muchos tipos:

Simple o cuatripartita (resultado del cruce de dos arcos).

Sexpartita (muy usada en el primer gótico, es el resultado de interponer un nervio transversal).

Estrelladas (consecuencia de la introducción de nervios secundarios o terceletes; pueden ser más o menos complicadas).

En abanico (los nervios están dispuestos como las varillas de un abanico).

Reticuladas (los nervios se entrecruzan formando una red).

De clave pinjante (la clave central cuelga de tal modo que parece que la bóveda se apoya en el aire).

El resultado es una estructura más dinámica que las bóvedas de cañón o arista, puesto que su esqueleto de *nervios* que convergen en la clave de la bóveda (normalmente muy ornamentadas) canaliza las tensiones hacia puntos determinados, facilita y agiliza la construcción, y permite disminuir el grosor de la *plentería* (los paños de piedra que se apoyan en los nervios) y rasgar los muros. Cada tramo de la bóveda es independiente de los demás, separado por los arcos perpiños o fajones, y los arcos formeros.

Lo más peculiar es el **sistema de contrarresto de descarga**. El gran peso de las bóvedas de la nave central recae sobre pilares cada vez más altos, lo que provoca un empuje hacia fuera que puede amenazar la estabilidad de la fábrica. La innovación de los constructores góticos es derivar este empuje hacia poderosos **contrafuertes** situados junto a las naves laterales, mediante arcos rampantes exteriores denominados **arbotantes**. En ellos, un **pináculo** mantiene la cohesión entre estos elementos, y los culmina estéticamente. Con ello queda aparentemente libre de elementos de sostén la nave central, los muros dejan de ser elementos sustentantes, y se rasgan con **ventanales**. Al exterior, su aspecto es de una ingente estructura de piedra, como un costillar gigantesco.

D. EL INTERIOR

En el interior, a la tensión que existe hacia la cabecera (propia de las plantas basilicales), se une una sensación de elevación e ingravidez, ya que la bóveda parece flotar apoyada sobre la luz coloreada que penetra por los ventanales. Los vitrales tamizan y fragmentan la luz inundando el interior de colores, según la hora y las condiciones atmosféricas, creando una atmósfera no natural, fingida, que permitía comparar el templo con la *Jerusalén celestial*, el cielo.

El muro ha perdido buena parte de su protagonismo, y en consecuencia se llegará a una nueva distribución de los paramentos interiores de las naves centrales:

Inicialmente, en cuatro niveles: las arquerías que separan las naves, la tradicional tribuna sobre las naves laterales, un **triforio** (serie de arcos abiertos entre un angosto corredor abierto en el ancho del muro y la nave central, por encima de la tribuna), y ventanales (*catedral de Laon*).

Posteriormente se elimina la tribuna y aumentan las dimensiones de los ventanales (*catedral de Chartres*). Esta distribución puede repetirse en las naves laterales interiores (*catedral de Toledo*).

La culminación está en el llamado, de forma muy expresiva, **gótico radiante**: el triforio es también acristalado, por lo que el muro casi desaparece (*catedral de Estrasburgo*).

E. EL EXTERIOR

Lo que más destaca de la catedral gótica es su monumental tamaño frente al resto de los edificios urbanos. La abundancia de contrafuertes, arbotantes y pináculos le dan su característico aspecto. Sin embargo la adición continuada de nuevos elementos y capillas producen un ocultamiento del nivel inferior de sus muros exteriores. La catedral sólo se abre a la contemplación próxima en las calles o plazas que conducen a sus accesos. Por ello, la decoración de tipo arquitectónica o escultórica se concentra en las fachadas, con sus decoradas pórticos, y también en las torres y los pináculos.

La **fachada** gótica adopta la solución de una portada flanqueada por dos torres. Este hecho plantea problemas estéticos y técnicos, puesto que la masa de las torres empuja el protagonismo de la portada y entorpece la relación de ésta con la organización del interior en varias naves. Soluciones a estos problemas nos las dan la fachada oeste de *Notre Dame de París*, con un gran rosetón sobre la entrada principal, y la fachada de la *catedral de Reims*, donde se coordinan las líneas verticales y horizontales, el centro y los laterales, en un armonioso equilibrio: las líneas ascendentes de las torres y del resto de los elementos de la fachada se compensan con arquerías y frisos de tendencia horizontal que evitan un exagerado movimiento ascensional.

La **portada** se organiza, siguiendo la tradición románica, mediante *jambas* abocinadas con columnas y estatuas adosadas, *arquivoltas* apuntadas (a menudo reciben estatuillas sobre repisas que a su vez son doseletes para la inmediatamente inferior), *parteluz* (frecuentemente con una estatua de la Virgen), *dintel* y *tímpano* (con abundante decoración esculpida o con rosetones). El conjunto suele estar culminado por un *gablete* (remate en ángulo agudo a modo de frontón).

En los **vanos**, vistos desde fuera, la decoración figurada pintada sobre el cristal no se puede apreciar. Se admira, en cambio, el delicado “encaje” de piedra que soporta el vidrio emplomado. Técnicamente, supone el pleno dominio del corte de la piedra. Toman dos formas:

Ventanales apuntados formados por varias lancetas coronadas por una *tracera* geométrica inicialmente simple (*trifolio*), y progresivamente más compleja mediante el característico juego de curvas y contracurvas denominado ornamentación de *vejiga de pez* (gótico flamígero).

Rosetones. Suelen culminar las fachadas oeste, norte y sur, por encima de las portadas, de modo que fijan los ejes básicos de la construcción. De forma circular, aumentarán de tamaño y se irán complicando progresivamente. En *Notre Dame de París* alcanza los 9,6 metros de diámetro.

F. OBRAS MÁS SIGNIFICATIVAS

La catedral gótica nace en el norte de **Francia** a mediados del siglo XII, en torno a la abadía de Saint Denis y bajo la protección del abad Suger. En la segunda mitad del siglo se levantan las *catedrales de Laón* (1156-1160) y de *Notre-Dame de París* (1163); en ambas se utilizan bóvedas sexpartitas. Los arbotantes aparecen en ésta última. Por entonces comienza la reconstrucción de la *catedral de Chartres*, que elimina las tribunas sobre las naves laterales gracias a la utilización de arbotantes, y que utiliza bóvedas de crucería simple. Las *catedrales de Reims* (1211) y *Amiens* (1220) son consideradas modelos del gótico clásico. Se observa en ellas una acusada diferencia de altura entre la nave central y las laterales, la ubicación del crucero casi en el centro de la nave y con escaso saliente en planta. Este proceso culmina con el denominado gótico radiante, del que resulta ejemplar la *Sainte-Chapelle de París*, en la que los ventanales acaban absorbiendo toda superficie mural. La evolución culmina con el gótico flamígero (siglos XIV y XV), en el que lo estructural queda a menudo oculto bajo lo ornamental (*Trinidad de Vendôme*).

En **España**, la penetración de las novedades góticas se realizó a través de la orden cisterciense (*Monasterio de Rueda*), y de los contactos culturales y económicos con Francia. Presenta algunas características propias, como una menor tendencia a la altura. Las construcciones serán más anchas y horizontales, especialmente en el levante peninsular. Por otra parte, convivirá con un estilo propiamente hispánico, el *mudéjar*. Las grandes catedrales clásicas se construyen en Castilla en el siglo XIII: *Burgos*, *León* y *Toledo*, inspiradas en buena medida en la catedral de Reims. Más tardías son las catedrales de la Corona de Aragón, entre las que destacan las de *Barcelona*, *Palma* y *Zaragoza* (esta última, en ladrillo y de planta salón). Una variante final es el llamado estilo Reyes Católicos, caracterizado por su extremo decorativismo (*San Juan de los Reyes* en Toledo).

Inglaterra muestra una evolución peculiar del estilo gótico como consecuencia de su aislamiento insular. Características propias son los ábsides rectos y las grandes torres sobre el crucero. Destacan la *catedral de Salisbury* entre las obras tempranas, y la capilla del *King's College* de Cambridge entre las tardías correspondientes al llamado gótico perpendicular.

El gótico típico tiene una presencia menor en **Italia**, que prefiere la tradición románica de masas sencillas. El muro mantiene protagonismo, en muchos casos con mármoles policromos. Algunas obras destacadas son la *catedral de Siena* (s. XIII) y la *catedral de Milán* (s. XIV-XV).

3. LA ARQUITECTURA CIVIL

A. EL URBANISMO GÓTICO

Las ciudades que se crean o desarrollan en los siglos XIII-XV suelen ser de reducida superficie, en parte por el elevado coste que supone la ampliación de recintos amurallados, pero también para facilitar la proximidad de talleres y tiendas al centro, al mercado, punto neurálgico de la vida económica y ciudadana. Este renacer urbano supone la aparición de nuevos tipos de **edificios comunitarios** como son los almacenes gremiales, las tiendas y edificios mercantiles o lonjas; así mismo alcanzarán gran desarrollo los ayuntamientos, los hospitales y las nacientes universidades. Igualmente se produce un desarrollo de **edificios privados** como casas de mercaderes y palacios, que dejan de ser monopolio de la nobleza y se construyen mediante la utilización de elementos formales góticos. Cuando la ciudad crece fuera de las murallas surgen barrios extramuros (*faubourg*, en Francia; *arrabales* en España). Fuera de las murallas también se sitúan los barrios de los gremios que lo exigen por las características de su actividad, como los tintoreros y curtidores.

Las ciudades que se desarrollan sobre otras más antiguas suelen responder al esquema de ciudad amurallada cuyo perímetro tiende al círculo para facilitar su defensa. Estas formas circulares adoptan un trazado de calles radiales que convergen en la plaza con soportales, apta para el mercado. Los dos tipos de planos más usuales son el *longitudinal* (en torno a una vía de comunicación) y el *concéntrico* (en torno al castillo o a una iglesia).

B. EL AYUNTAMIENTO

Las ciudades logran su autonomía administrativa mediante un lento proceso, diferente en cada región europea. Según la importancia de la ciudad y el grado de libertad con respecto al poder territorial, surgirán sistemas administrativos más simples o más complejos, como en las grandes ciudades comerciales.

El edificio civil más notorio de la ciudad será el ayuntamiento, sede del gobierno de la comuna y símbolo de su autonomía y poder. Suele situarse próximo al mercado. Alberga salas de reunión del Concejo municipal, así como soportales y espacios para alojar la administración del mercado, el control de pesas y medidas, el comercio de aquellos bienes más apreciados (hierro, especias, vino...), los monopolios de la venta de sal, la celebración de subastas y la actividad de notarios, juristas, escribanos.

Las crecientes necesidades, el orgullo local y la búsqueda de prestigio conducirán en algunos casos a la construcción de grandes edificios, inspirados a partes iguales en las casas burguesas, los edificios nobiliarios y clericales, y las construcciones (con frecuencia provisionales) dedicadas al comercio y la industria. Ejemplos de estas grandes construcciones municipales son el *Ayuntamiento de Lübeck* (Alemania), desde el siglo XIII, y *Palazzo Pubblico de Siena*.

C. LA LONJA

En algunas ciudades de especial relieve económico, las funciones comerciales de contratación tenderán a separarse del ayuntamiento (o de otras localizaciones tradicionales, como las propias iglesias). Surgirá la lonja o **casa de contratación**, donde los mercaderes realizan los cambios y transacciones comerciales. Su mayor desarrollo se da, lógicamente, en las áreas comerciales europeas más importantes: el la región costera de Flandes al Báltico (ciudades de la Hansa), el norte de Italia (Génova, Venecia, Pisa...), la Corona de Aragón. Las capitales de los cuatro estados principales de esta última (Barcelona, Palma, Valencia y Zaragoza) se van a dotar de magníficas lonjas entre los siglos XV y XVI. Es la consecuencia de su dominio comercial en el Mediterráneo occidental durante la baja Edad Media.

4. LA IMAGEN ESCULTÓRICA

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

En la época del gótico, la escultura inicia un proceso de **independencia formal** y se libera del marco arquitectónico. La religiosidad de la época gótica explica el incremento de los valores humanos en el tratamiento de los temas religiosos. Se inspirará en la naturaleza y en el hombre. Un incipiente naturalismo idealizado busca la belleza de las formas naturales y las representa con ingenua sencillez. Lo observamos en: los siguientes aspectos:

Mayor dominio del **volumen**: Se adoptan las proporciones humanas y adquieren un volumen completo. Desaparecen las estilizaciones y deformaciones expresivas. Los ropajes caen formando amplios pliegues voluminosos que crean efectos plásticos. La decoración vegetal es cada vez más realista y carnosa, aunque idealizada.

Mayor **movimiento**: Las figuras no están encerradas en sí mismas, dialogan entre sí y ocupan un espacio propio. Hay un abandono del frontalismo; las figuras tenderán a adoptar posiciones más naturales.

Mayor **expresividad**: Individualización de los rostros con unos primeros retratos un tanto idealistas y esquemáticos. Se quiere despertar en el espectador sentimientos y emociones.

B. TEMÁTICA

La figura de **Cristo** en la cruz es más humana, no es triunfante y sufre, tiene la cabeza ladeada y los brazos se despegan de la cruz por el peso de su cuerpo moribundo; lleva corona de espinas y los pies se montan uno encima del otro, con un solo clavo. Naturalmente, siguen representándose escenas evangélicas de su vida.

Se hace habitual la representación del **Juicio Final**, con frecuencia en las portadas. Aparece Cristo como Juez en el centro, los salvados a su derecha conducidos por ángeles al Cielo, y los condenados a su izquierda llevados por demonios al Infierno. Entre los condenados se representan poderosos: reyes, obispos, damas, ricos. Los escultores dan rienda suelta a su expresividad (gestos de dolor o desesperación) y a su imaginación (especialmente en la representación de los demonios).

En relación con lo anterior, aumenta en importancia el tema de la **Muerte**, representada con frecuencia como un esqueleto o como un cuerpo semicorrompido. Es la gran igualadora, ante la que no existen diferencias de rango o de clase. Naturalmente, aparece con frecuencia en los sepulcros.

La figura de la **Virgen** cobra gran importancia; destacan los aspectos y sentimientos humanos: dolor, ternura y protección. La imagen amorosa y dulce de la Virgen con el Niño es muy abundante, ya que está considerada como el eslabón entre los hombres y Dios. Son frecuentes las talladas en marfil, lo que origina su característica incurvación. Continúan representándose su vida, dormición, asunción y coronación, en las portadas por ejemplo.

Aumenta el patronazgo de los **santos** en ciudades, corporaciones, gremios e instituciones varias, y su representación lo hace también. Los santos son considerados abogados y protectores de los hombres y de sus actividades, y aumenta la demanda de sus imágenes y de escenas de sus vidas.

A veces elementos **semiprofanos** se introducen en una obra religiosa: los retratos de los donantes o la ambientación de la escena. La **naturaleza**, aun manteniendo la condición de espejo de lo divino, se representa con más concreción y sirve de referencia espacial para la narración. Se exige cada vez una mayor identificación especialmente en los temas históricos o profanos.

También se mantiene el gusto por lo monstruoso y **maravilloso**: sueños, fantasías y visiones que complementan la vida cotidiana y la tendencia racionalista cada vez más presente. Las **gárgolas** camuflan su función de desagüe acogiendo a las más asombrosas fantasías escultóricas. **Alegorías** profanas, de carácter satírico, aparecerán en las grandes sillerías corales.

C. LA PORTADA GÓTICA

El *tímpano* se divide en bandas horizontales para separar las escenas del tema del Juicio Final de las escenas de los temas de la vida de la Virgen o de la vida de los santos. Las *arquivoltas* se

decoran con figuras de reyes, profetas, etc. siguiendo la dirección del arco. En el *parteluz* o *mainel* se coloca una figura destacada, entronizada, de Cristo o de la Virgen, alguna vez de obispos que hacen alusión a la fundación del templo. Las *jambas* se decoran con personajes variados, entre ellos suele haber una intercomunicación, una actitud amable de acercamiento. Los *zócalos* de las portadas llevan relieves, escenas de los meses del año, labores agrícolas, vicios, virtudes, etc.

D. RETABLOS

Surgen como evolución de los relicarios y de los dípticos que originalmente se colocaban sobre el altar. En el s. XIII aumentan de tamaño, y comienzan a disponerse tras el altar. Adoptan la forma de tríptico en el que en ocasiones la parte central es ocupada por esculturas y las laterales por pintura. En el s. XIV adquieren proporciones gigantescas.

Suelen estructurarse en un *banco* o predela (la parte inferior), el *cuerpo* del retablo, y un *ático* de menores dimensiones. De izquierda a derecha se divide en *calles* (laterales y central), separadas por estructuras de tipo arquitectónico (pilastras, cornisas...). La calle central suele coronarse con la escena del calvario. Los compartimientos que se originan por esta división horizontal y vertical, denominados *encasamientos* o *casas*, son ocupados por diversas escenas de la vida de Cristo, la Virgen o santos, estando sometidos a una ordenación rigurosa.

Los retablos se tallan en *madera*, generalmente policromada. Progresivamente se prefiere realizarlos en piedra, y de modo especial (por su facilidad de talla) se trabaja el *alabastro*. En cualquier caso, siempre se policroman.

La realización de los retablos requiere la colaboración de varios maestros: el *arquitecto* que realiza la traza, el *ensamblador* que monta las diversas partes del mismo, el *entallador* que realiza los relieves, el *escultor* que realiza las figuras de bulto redondo, y por último los *pintores* y maestros *doradores* que se ocupaban de la policromía y del dorado.

E. SEPULCROS

Muy abundantes, en ellos se fomenta el realismo y el naturalismo. Los materiales empleados suelen ser la piedra, mármol y alabastro, e incluso el cobre. Podemos clasificarlos así:

Según su situación en el templo: *exento* o en *arcosolio* (adosado al muro y cobijado por un arco fundido en la pared).

Según la representación del difunto: figura *yacente* (el difunto plácidamente dormido), figura *orante* (arrodillado y rezando).

El difunto siempre aparece representado con los emblemas de su rango (corona, armadura, vestiduras religiosas...). Puede aparecer acompañado de otras figuras: dos ángeles a la cabecera sosteniendo la almohada o incensando, animales como el león o el perro (alusivos a la fidelidad conyugal), etc. El sepulcro también descansa, con frecuencia, sobre figuras de animales. Con el paso del tiempo se añaden cortejos de *plorantes* (plañideros), que rezan o muestran su dolor.

En el s. XV la escultura funeraria presenta nuevos tipos: se capta al difunto en actitud naturalista, leyendo, ligeramente incorporado, con un paje a los pies. Este tipo de representación está a caballo entre el Gótico y el Renacimiento.

F. SILLERÍAS CORALES

Desde mediados del S. XV las catedrales y las colegiatas empiezan a enriquecerse con espléndidas sillerías de coro situadas ante el altar y separadas del resto del templo. Son consecuencia del crecimiento del número de clérigos que componen el capítulo o cabildo.

En las sillerías de coros se tallan los brazos, los respaldos y las *misericordias* (pequeños apoyos en la parte inferior del asiento; se utilizan cuando éste está plegado). En el centro se situaba el *sitial*, asiento del obispo o del abad, y a ambos lados, el resto de los asientos para la comunidad; los reyes o los nobles principales del lugar tenían su asiento reservado. Destacan dos grupos de sillerías: las que llevan decoración arquitectónica y otras a las que se añade decoración escultórica. Generalmente, las sillerías se realizan en madera de nogal sin policromar. Las sillerías españolas se caracterizan por la densidad ornamental y por el *horror vacui*.

G. OBRAS DESTACADAS

En **Francia** las figuras comienzan a presentar rasgos naturales y a relacionarse entre ellas en el siglo XIII. Destacan especialmente las portadas de las catedrales de Reims (grupos de la Anunciación y de la Visitación) y Amiens. En la Borgoña del siglo XIV trabaja **Claus Sluter**, de origen holandés, autor del *conjunto funerario de Felipe el Atrevido* y del *Pozo de Moisés*, pedestal de un calvario que no nos ha llegado completo. Sus obras presentan cuidados volúmenes y logra dar a los ropajes un claro valor expresivo.

En **España** domina la corporeidad, el naturalismo y un sentido narrativo de gran efectismo realista procedente de la tradición de las tallas en madera policromada; proliferan los retablos para capillas. Del siglo XIII son diversas portadas de las catedrales de Burgos, León y Toledo. En la escuela catalana destacan **Pere Moragues** (s. XIV) y **Pere Joan** (s. XV), autores respectivamente del *sepulcro de Don Lope Fernández de Luna* y del *Retablo Mayor*, ambos en la Seo de Zaragoza. En Castilla trabaja **Gil de Siloé**, con el retablo y el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal y el del infante don Alfonso en la *cartuja de Miraflores* (Burgos). De autor desconocido es el llamado *Doncel de Sigüenza*, estatua funeraria de don Martín Vázquez de Arce, uno de los mejores ejemplos de los cambios que anuncian el fin de la Edad Media.

5. EVOLUCIÓN DE LA PINTURA GÓTICA

Durante el gótico, la pintura se independiza progresivamente de la arquitectura y se configura como un medio de expresión autónomo. Se desarrollan dos soportes figurativos predominantes: la vidriera y la pintura sobre tabla o retablo. En Italia, dadas las estructuras de los templos góticos, se continuará utilizando ampliamente la pintura mural.

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Al principio es una pintura aún idealizada, amable, que atrae por la belleza del dibujo, y con un colorido casi siempre suave. Se usan colores planos, sin gradaciones tonales, y para el fondo el oro, símbolo de luz, belleza y nobleza (y del cielo). Pero su evolución alcanza aspectos nuevos:

Preocupación por representar la **profundidad**: se representan escenas en un espacio real.

Estudio anatómico de las **figuras**, que poseen volumen, actitudes reales y sentimientos.

Estudio y valoración de la **luz**: los efectos de luz y sombra permiten representar el volumen.

Se intenta reflejar fielmente la **realidad**, oponiéndose al espíritu simbólico del románico. Esta “conquista” de la realidad se hace en dos ámbitos, *Italia* y los *Países Bajos*, desde dos tradiciones culturales distintas y con unos resultados comparables pero distintos.

La **técnica** más usada es el *temple* (como aglutinante de los colores se utiliza huevo o cola de origen animal). En el s. XV se difunde la técnica al *óleo*, que utiliza como aglutinante el aceite. El *fresco* se utiliza sólo en el primer gótico, pero en Italia se mantiene.

Temática: véase la expuesta en el apartado de Escultura.

B. ESTILO FRANCO GÓTICO O GÓTICO LINEAL (s. XIII-XIV)

Domina un naturalismo un tanto ingenuo; es una pintura idealizada, amable, que atrae por la belleza del dibujo y el colorido casi sin gradaciones tonales. Las figuras son planas, de colores vivos, sin referencias a lo corpóreo, sin los claroscuros y las sombras que proporciona la luz natural. El oro de los fondos, los objetos del mismo metal y las piedras preciosas son elementos simbólicos que, por su belleza, luminosidad y valor, lógicamente, están destinados al servicio de Dios; también son un signo externo del poder de aquellos que las encargan.

En **Francia** esta etapa está representada sobre todo por las vidrieras, que estudiaremos más tarde, y miniaturas entre las que destaca las del *Salterio de San Luis*.

En **España** perviven decoraciones murales pintadas al fresco, entre las que destacaban las del *Monasterio de Sigüenza* (Huesca), de principios del siglo XIII, que anunciaba lo que iba a ser la pintura gótica. Desgraciadamente, fueron destruidas en parte durante la guerra civil. Por la variedad de tipos representados destaca la *techumbre de la catedral de Teruel*, de madera (s.XIV). En miniaturas, la obra cumbre es el manuscrito de las *Cántigas de Santa María* de El Escorial.

C. ESTILO ITALO-GÓTICO (s. XIII-XIV)

Se desarrolla en Italia en paralelo al franco-gótico. Sus principios y evolución son distintos, ya que mantiene influencias de los iconos y mosaicos bizantinos. Como en la arquitectura gótica italiana domina el muro sobre el vano, los pintores tendrán más campo para desarrollar su inquietudes y progresos técnicos en la pintura mural. Lo más característico es la preocupación por la profundidad, se estudia la perspectiva, la anatomía de las figuras, hay una clara valoración de la luz y las sombras, y se concede mayor atención a la naturaleza y a la representación del sentimiento.

Del siglo XIII (*Ducento*), destacan **Cimabue** en Florencia y **Duccio** en Siena. Pero será en el siglo XIV (*Trecento*) cuando surjan unos grandes pintores que inician el camino que llevará al Renacimiento pictórico.

GIOTTO DI BONDONE (1266-1337) representa la Escuela Florentina. Discípulo de Cimabue, supone la ruptura con la tradición. Parte, no de una imagen ideal de la realidad, sino de la *imagen óptica* que de ella poseemos. Quiere conceder existencia real a las cosas, y para ello crea un *espacio arquitectónico o paisajístico* convincente donde pueden actuar los personajes. Simula la tercera dimensión aunque con aspecto de decorado escenográfico.

Representa el *volumen* por medio del sombreado, rompiendo con la tradición bizantina. Sus figuras son monumentales, simplificadas para que nada obstaculice la sensación de volumen.

Quiere mostrar vivos a sus personajes, y para busca expresar sus *sentimientos* por medio de sus gestos, actitudes, expresiones de la cara... Aunque sus personajes aún no son retratos o personas concretas, abandona la tendencia idealizadora del gótico europeo.

Giotto trabajó casi exclusivamente al fresco y de su obra destacan las decoraciones murales de la *capilla de los Scrovegni en Padua* (con la representación de escenas de la vida de Cristo; destacan el *Prendimiento*, y el *Duelo por Cristo muerto*), y de la *Basilica Superior de Asís* (con escenas de la vida de San Francisco).

OTROS grandes pintores son **Simone Martini** (de la Escuela Sienesa, sus obras resultan más elegantes al modo del gótico europeo; destaca su *Anunciación con dos santos*, de Florencia), y **Pietro** y **Ambrogio Lorenzetti** (que pintan el ambiente medieval en sus *Alegorías del buen y del mal gobierno*, con un paisaje urbano sienés muy minucioso; es la primera gran obra civil italiana).

El traslado de los papas a Avignon y la marcha de Simone Martini a Francia permitió una rápida propagación del estilo italo-gótico por Europa. Su influencia se nota en **Ferrer Bassa** (influido por Giotto), y en los hermanos **Jaime** y **Pedro Serra** (más influidos por Simone Martini, como en el *Retablo del Santo Sepulcro* del museo de Zaragoza).

D. ESTILO INTERNACIONAL (último cuarto s. XIV-mediados XV)

Es, hasta cierto punto, el resultado de la fusión de los estilos *franco-gótico* e *italo-gótico*. Del primero conserva el gusto por la línea y por los ritmos curvilíneos, así como el aire cortesano francés, pero toma del segundo la importancia de la mancha de color con el fin de dotar de volumen a las figuras, y el marco o paisaje como escenario de la acción representada.

Los personajes, animales, árboles, las mismas rocas, poseen formas estilizadas que se curvan con elegancia. Es el triunfo de la sofisticación, del refinamiento en el gusto como elemento distintivo. Por ello se prefieren los temas cortesanos: elegantes damas y caballeros, en refinados paisajes ajardinados, con espléndidos castillos como fondo. Los mismos temas religiosos están imbuidos de este ambiente humano.

Nobles y potentados demandan bellos libros ilustrados con miniaturas que, aunque de son devocionarios y de temática religiosa, se han convertido en auténticas obsesiones de coleccionistas. La obra maestra de este tipo es *Muy Ricas Horas de Jean de Berry*, de los **hermanos Limbourg**. Al mismo tiempo, la pintura sobre tabla toma un gran desarrollo, especialmente en los ambientes de la burguesía ciudadana.

E. LA PINTURA FLAMENCA (s. XV)

A principios del siglo XV Flandes es uno de los principales centros pictóricos y ejerce gran influencia en toda Europa, incluso más que el nuevo arte que se está gestando en Italia. Ha quedado unificado bajo los *Duques de Borgoña*, famosos por el lujo, el refinamiento y el ceremonial de su corte. Al mismo tiempo, una gran actividad comercial genera una **burguesía** sólidamente instalada en sus ciudades. Estos dos hechos marcan la personalidad de la pintura flamenca: el lujo y colorido aportado por la corte de Borgoña, y el realismo buscado por la rica clientela burguesa, que exige una gran calidad de ejecución y una minuciosidad que singularice cada elemento representado. Sus principales características son:

Realismo. Se representa cada detalle lo más fielmente posible: ropas, rasgos del rostro, objetos y hasta el mismo cabello. Asimismo, atienden a los gestos y actitudes.

El **gusto por el detalle.** Representación de los objetos en sus más mínimos detalles: arrugas, pelos, flores, joyas, etc. Y también, representación de los efectos de la luz que ilumina estos objetos, haciendo resaltar las diferencias entre lo mate y lo brillante.

Perspectiva aérea. Se intenta mostrar la profundidad representando la atmósfera que envuelve a objetos y figuras, cuyos contornos tienden a desvanecerse en la lejanía. Se escoge un punto de vista alto que permite mostrar la disminución de tamaño de los objetos.

Transformación y aparición de **nuevos temas.** El *retrato* logra autonomía total, y el *paisaje* consigue entidad propia. En los cuadros religiosos, que continúan siendo la mayoría, los *donantes* forman parte de las escenas.

Creación de un **espacio pictórico** mediante la difusión de la luz sobre los objetos en lugar de recurrir a la perspectiva geométrica que por entonces ya usan los italianos renacentistas. Para ayudar a crear este espacio y la inmersión del espectador en él los flamencos utilizan recursos efectistas como la representación de espejos cóncavos.

El **óleo.** Mezcla el color con aceite de linaza y se aplica en capas sucesivas. Favoreció la representación del detalle, puesto que permitía un trabajo lento y realizar cuantos retoques fueran necesarios. Propociona mayor riqueza de colorido ya que pueden superponerse varios colores (*veladuras*), que transparentan los anteriores. El soporte fundamental es la *tabla*.

JAN VAN EYCK (1390-1441), artista de gran prestigio en su tiempo, marca una cima del arte flamenco y un hito para toda la pintura europea. Tiene encargos tanto de los duques de Borgoña como de la aristocracia y la burguesía. Su obra más compleja es el *Políptico del Cordero Místico*, de Gante, pero la mayor parte de su producción la realizó para clientes particulares. Crea excelentes interiores y exteriores, y sobrecogedores retratos; sus donantes reciben un protagonismo similar al de las figuras sagradas (*Virgen del canciller Rolin*, *Virgen del canónigo Van der Paele*). Quizás su obra más famosa es el doble retrato del *Matrimonio Arnolfini*. Van Eyck es el principal artífice del nuevo estilo y uno de los grandes pintores que, junto con Giotto, marcan el comienzo de una nueva etapa en la pintura europea.

Otros importantes pintores flamencos son **Robert Campin el maestro de Flémalle** (con unos retratos de gran profundidad humana, y obras religiosas como su *Natividad* de Dijon), **Roger van der Weyden** (con obras más emotivas y menos intelectualizadas como *El descenso de la Cruz* del Museo del Prado), y el más joven **Jerónimo Bosch, El Bosco** (que es el más original de los pintores flamencos; crea mundos imaginarios, oníricos, lejanos precedentes del surrealismo como el tríptico *El Jardín de las Delicias* del Museo del Prado).

A la pintura española influida por el este arte se le denomina **hispanoflamenca**. Destacan *Luis Dalmau*, *Jaime Huguet*, *Bartolomé Bermejo* y *Fernando Gallego*.

6. LA VIDRIERA

Las vidrieras son algo más que un complemento decorativo del edificio: el muro translúcido a que da lugar toma carácter estructural al contribuir decisivamente a la configuración de un determinado espacio interior. Tamizan, colorean y fragmentan la luz, inundando el interior de colores distintos según la hora y las condiciones atmosféricas; se crea así una atmósfera no natural, fingida, que permite acentuar la tensión entre la materialidad de los elementos constructivos que la integran y el artificio que se utiliza para lograr la sensación de ingrátida desmaterialización. A la vez, su contenido iconográfico aparece como suspendido, sin referencias a los soportes de estas imágenes que, simbólicamente y por analogía, nos permiten relacionar la luz con lo divino. Todo ello consigue hacer de la catedral ese ámbito idealizado que asume el valor de microcosmos celeste justo al lado de la ruidosa vida de la ciudad.

Se usan trozos de vidrio coloreado unidos mediante cintas de plomo –emplomado–. Se usan colores muy vivos, azules y rojos, y en menor medida amarillos y verdes. A finales del siglo XIII se entrecruzarán azules y rojos en los fondos de las vidrieras, lo que dará una particular luminosidad púrpura al interior. En el gótico final el colorido pierde intensidad; a menudo se utilizará vidrio transparente.

Al situarse las vidrieras en rosetones y sobre todo en ventanas lanceoladas, las escenas a representar estarán muy condicionadas por el marco. En un primer momento se distribuyen en series de medallones. En fases más avanzadas, se introducen elementos arquitectónicos. A medida que los vanos aumentan su superficie, el contenido se dispondrá en registros horizontales.

Uno de los más bellos ejemplos son los dos mil seiscientos metros cuadrados de vidriera de la *catedral de Chartres*, que influirán en toda Europa a lo largo del siglo XIII. También hay que destacar los ventanales de la *Sainte-Chapelle*, con grandes y estáticas figuras. En España, destacan las de la *catedral de León*.

7. RENACIMIENTO

El arte como ciencia: El estudio de la realidad espacial y temporal, y el retorno a la naturaleza y la antigüedad

1. El Renacimiento. 2. El nuevo concepto de espacio religioso. 3. Arquitectura civil. 4. Arquitectura renacentista española. 5. La escultura y su evolución. 6. La pintura.

1. EL RENACIMIENTO

A. CONCEPTO

En los siglos XV y XVI se inicia la Edad Moderna. Se producen grandes cambios (culminación de procesos iniciados siglos atrás) en las sociedades europeas:

- Aparecen los primeros estados modernos, producto de monarquías autoritarias.
- Auge de una economía mercantilista que da lugar a importantes burguesías.
- Se producen los grandes descubrimientos geográficos.

El **Renacimiento** es un fenómeno cultural de inicios de la Edad Moderna que retoma los principios de la Antigüedad clásica. Los actualiza por medio de un humanismo crítico, caracterizado por su antropocentrismo, aunque no renuncia a la tradición cristiana. Tendrá múltiples manifestaciones:

En *filosofía*: neoplatonismo. Algunos de los humanistas más importantes son Erasmo de Rotterdam, Tomás Moro y Luis Vives.

En el *derecho* culmina la recuperación del derecho romano (Escuela de Bolonia). Nace el germen del derecho de gentes o internacional (Escuela de Salamanca).

En la *literatura*: inspiración en autores latinos, especialmente en Virgilio y Horacio. Los principales géneros son la poesía pastoril, los poemas épicos al modo de la Eneida, o el teatro renacentista.

En la *religión*: espíritu crítico que conducirá a las Reformas católica (Cisneros), protestante (Lutero, Calvino), anglicana (Enrique VIII), y a la llamada Contra-reforma (Concilio de Trento).

En el *arte*:

Nace en las cortes renacentistas en que está dividida Italia. Destacan los Estados de la Iglesia y Florencia. En el sur domina Aragón (luego España) y Francia en el norte.

La Iglesia, las ciudades, los príncipes y los nobles compiten por obtener las mejores obras de arte, que también proporcionan prestigio. Surgen los mecenas protectores de las artes.

La obra de arte se valora en función de criterios estéticos de la Antigüedad (el orden, el número, las proporciones). Se admiran los restos romanos conservados, y se imitan.

Se afirma el artista-individuo sobre el taller-gremio. Aunque siga trabajando por encargo, y con numerosos ayudantes, se destaca la libertad creadora sobre el peso de la tradición.

El trabajo artístico comienza a ser considerado un trabajo intelectual, y no meramente manual. En algunos casos, el artista es un auténtico humanista polivalente: es intelectual, poeta, escritor, inventor, además de arquitecto, escultor y pintor.

B. PERIODIZACIÓN Y DIFUSIÓN

QUATTROCENTO (siglo XV). Surge en Italia en torno a focos urbanos entre los que destaca Florencia. Ya en la primera mitad del siglo se producen los grandes hallazgos arquitectónicos, de la perspectiva, etc.

CINQUECENTO (siglo XVI). El **clasicismo pleno** es la época de los grandes genios (Leonardo, Miguel Ángel y Rafael) que abren nuevas direcciones en la evolución del renacimiento. El foco principal es ahora Roma, hasta que sufre el saqueo de las tropas imperiales (1527). Posteriormente surge el **manierismo**, que supone la descomposición de las formas clásicas. Cada artista busca su manera personal de representar (y transformar) la realidad.

DIFUSIÓN POR EUROPA. Las formas renacentistas comienzan a difundirse por el resto de Europa desde principios del siglo XVI. A lo largo de todo el siglo convivirá en distintos grados con el arte gótico, especialmente en arquitectura: continuarán construyéndose edificios de estilo “moderno” (como a veces se denomina al gótico) en oposición al estilo “antiguo” (o renacentista). Sin embargo, edificios estructuralmente góticos con frecuencia incorporan una decoración de inspiración clásica.

2. EL NUEVO CONCEPTO DE ESPACIO RELIGIOSO

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ARQUITECTURA

La fuente de inspiración es la Antigüedad, conocida tanto a través de textos clásicos (Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*), como por las abundantes ruinas romanas.

Los **materiales** más usados son el ladrillo, la piedra, y revestimientos de mármol.

Técnicas constructivas: se utilizan columnas y pilastras de órdenes romanos, arcos de medio punto, bóvedas, cúpulas sobre pechinas y cubiertas planas.

Las **construcciones** más destacadas son los templos, los palacios urbanos y las villas rurales. El edificio es un espacio racional, inteligible. Se busca un espacio interior unitario, y de ahí que:

- Las partes estén en función del todo.
- Preferencia por las plantas centralizadas (siempre que sea posible).

La **armonía**, la proporción, la simetría son los valores arquitectónicos capitales. Se recurre a la **sección áurea**, que establece un ritmo armonioso entre partes de distinto tamaño: el segmento A guarda la misma relación respecto al mayor B, que éste respecto a $A+B=C$, etc.

Preocupa asimismo la relación entre el edificio y su entorno: desarrollo del **urbanismo**.

B. QUATTROCENTO

El inicio de la arquitectura renacentista se relaciona con el descubrimiento del viejo tratado de Vitruvio (siglo I a.C.) que hemos mencionado, y con la revalorización de los restos romanos. De ahí el predominio de columnas, pilastras y capiteles clásicos, arcos de medio punto, bóvedas de cañón, de aristas y cúpulas, con frecuencia decoradas con casetones.

La ornamentación arquitectónica también se inspira en lo clásico: guirnaldas, medallones, *grutescos* (elementos fantásticos vegetales, animales y humanos entrelazados); estos últimos, con frecuencia dispuestos *a candelieri*, simétricamente en torno a un eje central.

FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446). Formado en el ambiente humanístico de Florencia, fue orfebre, escultor y arquitecto. Es el verdadero iniciador de la arquitectura renacentista. Sus obras maestras son la cúpula de la *catedral de Florencia* (1417, con la que idea un nuevo sistema para la construcción de grandes cúpulas), y la *iglesia de San Lorenzo* (1423, en la que emplea de un modo armonioso todos los elementos clásicos), en la misma ciudad. Otras obras destacadas son el *Hospital de los Inocentes* (1429, en el que su logia o galería abierta plenamente clásica se abre al entorno urbano), y la *capilla Pazzi* (1430), ambas en Florencia.

LEÓN BATTISTA ALBERTI (1404-1472). Es un humanista polifacético. Escribe *De re aedificatoria*, inspirada en Vitruvio, que ejercerá gran influencia. Entiende la arquitectura como una suma de elementos cuya armonía es la fuente de su belleza, como en la música. Prefiere las plantas centralizadas (especialmente circulares) a las basilicales. El interior debe caracterizarse por una penumbra interrumpida por zonas de luz blanca procedentes de vanos elevados, que ilumine imágenes y cuadros. También escribió *De pictura*, y *De statua*, dedicadas a las artes figurativas. Trazó numerosos proyectos, entre los que destacan la fachada de la iglesia de *San Andrés de Mantua* (1470, inspirada en los arcos de triunfo romanos), las iglesias de *San Francisco de Rimini* (el llamado templo malatestiano, inacabado, 1450), y de *Santa Maria Novella de Florencia* (1458).

C) CINQUECENTO

En el siglo XVI la arquitectura continúa inspirándose en los modelos clásicos, y mantiene la preocupación por la armonía. Pero lo fundamental no es ya la decoración, sino los propios volúmenes de la edificación, el efecto de conjunto.

DONATO BRAMANTE (1444-1514). Nacido en Urbino, fue pintor y arquitecto. Trabajó sobre todo en Milán, donde sus obras presentan la característica riqueza ornamental del Quattrocento. Pero en 1499, los franceses ocupan esta ciudad, y Bramante, ya mayor, se refugia en la Roma papal. Allí sus edificios serán más sobrios y monumentales. El cambio se advierte ya en el pequeño *San Pietro in Montorio* (1502, de planta circular y proporcionada cúpula sobre tambor). De esta época son los *patios de San Dámaso* y de *Belvedere* en El Vaticano, el segundo con una colosal exedra al modo romano. Pero su proyecto más ambicioso fue el de la nueva *basílica de San Pedro*, encargo que le realiza el papa Julio II, para sustituir a la vieja basílica que cobijaba la tumba de San Pedro en la colina Vaticana desde el siglo IV.

MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI (1475-1564). Es el prototipo del artista renacentista. Aunque se consideró ante todo escultor, su importancia en la arquitectura es capital. La concibe desde un prisma eminentemente plástico, y la dota de gran dinamismo, como se observa en la *Biblioteca Laurenciana de Florencia* (1524). En Roma intervino en numerosas obras, entre las que destaca la reforma de la *Plaza del Capitolio* (1547), en la que emplea un orden gigante en las fachadas de los palacios que la delimitan. Pero su obra cumbre es la continuación de la *basílica de San Pedro* (1547-1564), a la que le da sus características definitivas con la construcción la enorme cúpula.

VIGNOLA (1507-1573). Giacomo Barozzi, más conocido como Vignola, fue primero pintor, trabajando en Francia. Pronto se centró en la arquitectura, y construyó numerosos palacios. En el campo religioso abordó la transformación de la planta central, buscando una direccionalidad a través de formas elípticas. Estuvo al frente de las obras de San Pedro, siguiendo fielmente los proyectos de Miguel Ángel. Su obra más importante es la iglesia principal de los jesuitas en Roma, *el Gesù*, concluido por Giacomo Della Porta. Este templo tendrá un éxito enorme y se reproducirá por todo el mundo católico durante varios siglos.

3. ARQUITECTURA CIVIL

A. EL PALACIO URBANO

El palacio manifiesta el poder de los nuevos señores urbanos. Según Alberti no debe atemorizar a los ciudadanos, por lo que las antiguas casas fortificadas se sustituyen por un nuevo edificio de forma cúbica, más preocupado por la monumentalidad. Presenta las siguientes características:

- El piso inferior tiende a cerrarse al exterior. Contiene almacenes, cuadras y dependencias administrativas y de servicio. El acceso principal da paso a:
- Un patio o *cortile*, con arcos de medio punto sostenidos por columnas clásicas en sus cuatro crujeas, que constituye la auténtica fachada interior del palacio, además de proporcionar iluminación.
- El primer piso es el *piano nobile*, zona de representación y con frecuencia vivienda familiar y, al igual que el segundo piso, se abre al exterior en numerosas ventanas.
- Las fachadas, culminadas en grandes aleros, son de dos tipos:
- Las de aparejo rústico o almohadillado. Los pisos se separan mediante molduras, como en el *Palacio Medici-Ricardi* de Florencia, de **MICHELOZZO**.
- Las de órdenes superpuestos: los pisos se separan por entablamentos y las ventanas por pilastras, formando una retícula, (*Palacio Rucellai* de Florencia de **ALBERTI**).

En el **Cinquecento** los palacios urbanos alcanzan gran claridad compositiva derivada de la preocupación por la simetría axial: todos los ámbitos se ordenan en torno a un eje principal del que parten otros secundarios. Junto con el patio, las escaleras adquieren gran valor representativo, como se observa en el *Palacio Farnesio* (Roma) de **SANGALLO**; o en *Villa Farnesio* (Caprarola) de **VIGNOLA**. Al mismo tiempo, los jardines crecen alrededor siempre que es posible.

Este modelo se difunde por Europa, dando lugar a nuevas formas como la *casa* renacentista aragonesa o el *hôtel* francés.

B. LA VILLA RURAL

El Renacimiento descubre la belleza del paisaje y de la vida en el campo, como compensación temporal a la estrechez y ajeteo de la ciudad. Es la época de las églogas y los pastores idealizados. Alberti, inspirándose en las descripciones antiguas de las villas romanas, sistematiza las que serán sus características principales. El elemento clave es una sala cerrada que cumple las funciones de representación y distribución centralizada, a semejanza del atrio romano. La exquisita decoración renacentista es similar a la de los palacios urbanos.

ANDREA PALLADIO (1508-1580). Es el arquitecto que mejor desarrolla estos planteamientos, en el entorno de su natal Vicenza (Véneto). Arquitecto de fama, revisa algunos de los presupuestos teóricos de sus antecesores en busca de una mayor sencillez clásica. Algunas de sus obras son la *Iglesia del Redentor* de Venecia, y la *Basilica* y el *Teatro Olímpico* de Vicenza. Sus villas combinan mediante galerías, al modo romano, elegantes zonas residenciales con pabellones dedicados a las labores agrícolas. Algunas todavía hoy cumplen su función. De sus *Quattro Libri di Architettura* procede el siguiente fragmento:

Aunque es muy conveniente para un caballero tener una casa en la ciudad, donde no podrá dejar de ir alguna vez, ya porque tenga un cargo en el gobierno, o para atender sus asuntos particulares, de todas maneras su mayor rendimiento y placer se lo proporcionará su casa en el campo, donde gozará en ver la tierra aumentando su riqueza, o ejercitándose en paseos a pie o a caballo. Y su mente reposará de las fatigas ciudadanas, ya aplicándose al estudio, ya contemplando la Naturaleza.

Su obra más destacada es *Villa Capra*, también llamada *La Rotonda*, en Vicenza, que posee la excepcionalidad de ser exclusivamente una morada placentera, sin zonas agrícolas.

4. ARQUITECTURA RENACENTISTA ESPAÑOLA

Al igual que en otros países europeos, la introducción de las formas arquitectónicas renacentistas se produce en el siglo XVI, y coexistirán con las tradicionales góticas y mudéjares. Se pueden distinguir las siguientes etapas:

PLATERESCO. Lo estructural continúa siendo gotizante, pero lo decorativo es ya plenamente renacentista. La abundancia de grutescos, medallones y columnas abalaustradas recuerdan la labor de los orfebres, y de ahí procede su nombre. Las novedades “antiguas” conviven con lo gótico y se concentran en las llamadas portada-retablo. Destacan la portada de *Santa Engracia* de Zaragoza (1504) y la fachada de la *Universidad de Salamanca* (1519-25).

PURISMO. En el segundo tercio del siglo XVI la arquitectura se hace ya plenamente renacentista, con una mayor preocupación por las proporciones y el equilibrio, y no sólo por la ornamentación. Se siguen modelos italianos. Destacan RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN, con la fachada de la *Universidad de Alcalá de Henares* (1541-43), DIEGO DE SILOÉ, con la *catedral de Granada*, y PEDRO MACHUCA, con el *palacio de Carlos V* en Granada.

ARQUITECTURA HERRERIANA. En el último tercio del siglo XVI, la arquitectura española concede la primacía a los elementos estructurales, carentes prácticamente de ornamentación. Recibe el nombre del arquitecto que lo difundió, JUAN DE HERRERA, aunque también se lo conoce como escorialense, por el *monasterio de El Escorial*, su obra más destacada. Constituye una variante renacentista que se mantendrá hasta bien entrado el siglo XVII.

5. LA ESCULTURA Y SU EVOLUCIÓN

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La escultura renacentista se inspira directamente en las obras romanas conservadas, cada vez más abundantes por su continua búsqueda entre antiguas ruinas. De este modo se descubre también la escultura griega, por las abundantes copias encargadas por los romanos.

Como consecuencia, se recupera la idea clásica de la belleza humana como orden, proporción, armonía, etc. El resultado será el intento de representación de hombres y mujeres perfectos, ideales, pero para ello es necesario conocer anatómicamente la composición del ser humano.

Los relieves continúan siendo importantes, pero en ellos es preciso representar el espacio de forma veraz. Para ello se utilizará la perspectiva lineal, al igual que en la pintura.

Siguen siendo predominantes los **temas religiosos**, aunque ahora acordes con la nueva sensibilidad humanista y religiosa.

Les siguen los **temas mitológicos**, consecuencia de la admiración por todo lo antiguo. No se cree en los dioses y asuntos representados, pero se les considera portadores de verdades morales y alegóricas, sólo accesibles a los instruidos. En otras ocasiones, la mitología se relaciona con la astrología, considerada una ciencia por entonces.

Los **retratos** son cada vez más frecuentes, y se relacionan con la importancia que se da a la reputación, la fama de los personajes importantes. Una variante importante son los retratos fúnebres; algunos de los sepulcros que se levantan en las iglesias alcanzarán dimensiones monumentales y unirán la arquitectura y la escultura. En otras ocasiones poseen una carga de propaganda política, especialmente en los ecuestres.

B. QUATTROCENTO

Se suele situar el inicio de la escultura renacentista en el concurso convocado por la ciudad de Florencia en 1401 para realizar las *segundas puertas en bronce del Baptisterio* de la catedral. Los participantes (entre los que se encuentran algunos de los principales artistas del momento como Brunelleschi) deben realizar una plancha en cuadrilóbulo con el sacrificio de Isaac (Abraham se dispone a sacrificar a su hijo por mandato de Yahvé).

El vencedor fue **LORENZO Ghiberti** (1378-1455) con una obra en la que anuncia el nuevo arte en las vestiduras a la antigua, en la decoración del altar, en la anatomía de Isaac. Falta todavía una aplicación consciente de la perspectiva, que sí que estará presente en las *terceras puertas del Baptisterio*, realizadas por Ghiberti a partir de 1425.

DONATELLO (1386-1466). Florentino, es el principal escultor del Quattrocento: trabaja todos los materiales, todos los temas y todos los registros (ternura, belleza, vejez). De su etapa de juventud destacan *San Juan Evangelista* (verdadero precedente del *Moisés* de Miguel Ángel) y su *San Jorge*. Ambos representan el esfuerzo por recuperar la relación de la estatua con el espacio circundante, característica de la antigüedad. La liberación definitiva del marco se obtendrá con el *David* (bronce, 1440), su obra maestra en la que recupera el desnudo exento clásico. En sus *Cantorías* de las catedrales de Prato y Florencia introducirá a los *putti*, amorcillos o niños que juegan con gran dinamismo entre columnas decoradas con mosaicos. En su estancia en Padua (1443-1453) realizará el primer retrato ecuestre desde la época romana, el *Condottiero Gattamelata*. A su regreso a Florencia, ya anciano, sus obras se caracterizarán ante todo por su furia expresionista. Destaca su escultura en madera de la *Magdalena*, en la que la santa aparece consumida por las penitencias y cubierta de pieles.

El escultor **LUCA DELLA ROBBIA** (1399-1482) sigue la sensibilidad de Donatello. Se le atribuye la invención del barro esmaltado, que utilizará especialmente para ornamentaciones arquitectónicas, como los *tondos* de la capilla Pazzi.

ANDREA VERROCCHIO (1435-1488) es también discípulo de Donatello. Destacan obras como su *David*, la estatua ecuestre del *Condottiero Colleoni*, y el grupo de la *Incredulidad de Santo Tomás*, en la que las dos figuras parecen salir del marco arquitectónico (una hornacina).

C. CINQUECENTO

MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI (1475-1564). Siempre se consideró ante todo escultor. Representa la culminación de la escultura florentina, y el inicio de la gran estatuaria europea del siglo XVI. Genio exaltado y personal, en busca de la belleza, expresa sus dramáticos sentimientos internos (*terribilità*) mediante el cuerpo humano, expresión de ideas y valores morales. Sus profundos conocimientos anatómicos le permiten representarlo fielmente, con todo detalle.

Sus vida oscila entre su Florencia nativa y la Roma papal. Sus primeras obras están en la órbita de Donatello, como el relieve de la *Virgen de la Escalera* (1492) y culminan en la *Piedad del Vaticano* (en la que une al modo renacentista dolor y belleza). Su *David* de más de cuatro metros es ya una obra genial, con la que se supera el clasicismo y se anuncia la futura evolución del arte. Es un encargo para decorar los contrafuertes de la catedral de Florencia, pero su éxito obligan a situarlo en un lugar más céntrico de la ciudad.

En 1505 comienza su gran obra inacabada, el *mausoleo del papa Julio II*. Concebida como un gran monumento exento, su realización sufrirá numerosos parones y reducciones motivados por los propios encargos del papa y por su fallecimiento en 1513. Sólo se concluirá en 1545. De este prolongado esfuerzo nos queda el *Moisés* y los inacabados *esclavos*, prisioneros de los bloques que los contienen.

En 1520 recibe el encargo de la *capilla funeraria de los Médicis*, en Florencia. Aunque no se completará el proyecto inicial, que integraba arquitectura, escultura y pintura, realiza las figuras sedentes de *Giuliano* y *Lorenzo Medicis*, y las sobrecogedoras alegorías recostadas del *Día* y la *Noche*, el *Crepúsculo* y la *Aurora*.

En su vejez vuelve con frecuencia al tema de la Piedad, la Virgen que sostiene el cuerpo muerto su hijo. En ellas se aprecia la evolución hacia unas formas cada vez más fusionadas entre sí. Son la *Piedad de la catedral de Florencia* (con un posible autorretrato en la figura de Nicodemo), la *Piedad de Palestrina*, en Florencia, y la última de sus obras, la *Piedad Rondanini* de Milán.

D. MANIERISMO

En la segunda mitad del siglo XVI predomina una nueva actitud artística, el manierismo. Cada escultor crea su *maniera*: unos se centran en el colosalismo y la exageración de las actitudes. Otros, en cambio, tienden hacia la elegancia y la gracia. Destacan:

BENVENUTO CELLINI (1500-1571), escultor y orfebre, escribió varias obras sobre técnicas escultóricas y una amena *Autobiografía*. Es autor del *Perseo* en bronce de Florencia y de una auténtica joya, el *salero de Francisco I* (de oro y esmaltes) del Museo de Viena.

JUAN DE BOLONIA (1529-1608), franco-flamenco, se forma y trabaja en Italia, donde es conocido como *Giambologna*. Es autor de un ligero *Mercurio* en bronce, y del *Rapto de las Sabinas*, en mármol, ambos en Florencia.

E. ESPAÑA

Fueron numerosos los escultores italianos que trabajaron en la Península desde finales del siglo XV, difundiendo los nuevos modos renacentistas. Se utilizará el mármol y el alabastro (en menor medida el bronce), pero fue la madera el material preferido por su economía y menor trabajo. El estofado y policromado servían para paliar la pobreza del material.

DAMIÁN FORMENT († 1540). Valenciano, será uno de los principales escultores del primer tercio del XVI. En su obra se aprecia el tránsito de las formas góticas (en ocasiones exigidas por contrato) a las renacentistas. Realizará numerosos retablos en madera y en alabastro: *retablo mayor de la basílica del Pilar* de Zaragoza, *retablos de la catedral de Huesca*, *del monasterio de Poblet*, y *de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, éste ya plenamente renacentista. En ellos se observa cómo progresivamente se desprende de las pervivencias góticas.

ALONSO BERRUGUETE (1489-1561). Es el gran escultor del segundo tercio del siglo. Viajó por Italia, por lo que conoció directamente las grandes obras renacentistas de Donatello y Miguel Ángel. A su vuelta se afincó en Valladolid, y se dedicó preferentemente a la imaginería religiosa, con un peculiar estilo de honda expresividad, que, en parte, puede vincularse con el manierismo. Sus figuras son alargadas, serpentinas y frecuentemente inestables, y transmiten una honda religiosidad que anuncia ya la de la imaginería barroca. Destaca el gigantesco *retablo de San Benito* de Valladolid, al que pertenece su conocido *San Sebastián*. Su éxito profesional fue considerable, llegando a adquirir un señorío.

6. LA PINTURA

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Cuando se inicia el renacimiento no se conocen pinturas de tiempos de los romanos (sólo un siglo después se descubrirán las de la *Domus Aurea* de Nerón, en Roma). Por ello los pintores, a diferencia de los arquitectos y los escultores, carecen de modelos en que inspirarse. Por ello sus **fuentes de inspiración** serán la naturaleza, y los maestros del Trecento, como Giotto.

Continuando los esfuerzos de aquellos pintores, se quiere representar sobre las dos dimensiones del muro o del cuadro un espacio real, de tres dimensiones. En primer lugar, personas, animales y cosas deben poseer **volumen**, profundidad. Para lograrlo se utiliza el modelado (se somborean las zonas más distantes del objeto), y los escorzos (se sitúan algunos objetos perpendiculares al plano pintado, para sugerir la profundidad).

Pero estos recursos conducen a la indagación sobre la **luz**. Se la debe representar en sus distintos efectos sobre las cosas, con distintos tipos de luz, y sobre el mismo aire.

Pero la gran conquista es la de la **perspectiva** lineal. La pintura se ha planteado desde antiguo el modo de ordenar figuras y objetos sobre la superficie. En este sentido podemos distinguir entre:

Perspectiva jerárquica. Es el sistema tradicional, característico del románico y el gótico. Las figuras se ordenan en tamaño en función de su importancia, independientemente de su posición.

Perspectiva caballera. Se pinta desde un punto de vista elevado, por lo que las líneas de fuga tienden a ser paralelas entre sí. Los pintores achican el tamaño de las figuras de forma intuitiva. Comenzó a utilizarse por parte de los pintores italianos del Trecento, y los flamencos del s. XV.

Perspectiva lineal o geométrica. Es la gran aportación del Quattrocento. Se basa en el concepto de pirámide visual de Brunelleschi, desarrollado por Alberti. En un cuadro, todos los puntos de las figuras, objetos y escenarios convergen hacia el punto de fuga, coincidente con la mirada del espectador. Inicialmente se subraya el efecto mediante composiciones simétricas y frontales (por ejemplo, *La Escuela de Atenas* de Rafael), que progresivamente se harán más complejas.

Perspectiva aérea. Quiere representar el efecto de la atmósfera, que envuelve objetos y figuras haciendo que las situadas en la lejanía aparezcan desvaídas, con menos nitidez. Con ello se obtiene una sensación muy realista de distancia. Aunque es anterior, ahora se observa, por ejemplo, en las obras de Leonardo.

Por último, los pintores renacentistas persiguen una visión unitaria de lo representado (el cuadro como unidad), en relación con la preocupación por la armonía y la belleza ideal que caracteriza al renacimiento.

Predominan los mismos **temas** que hemos estudiado en la escultura (*religiosos, mitológicos, retratos*), pero a ellos se le unen algunas innovaciones; cuadros *de género* (que representan escenas de la vida corriente), *paisajes* (en relación con el redescubrimiento de la naturaleza), *alegorías*.

B. QUATTROCENTO

Los artistas del siglo XV tienen como preocupación básica la de dotar de volumen a sus figuras, que ocupen un espacio determinado en un escenario real. El modelado y la perspectiva, y en menor medida la luz, son sus principales logros. En cambio, su interés por la representación del detalle es muy inferior a la de su contemporánea, la pintura flamenca.

MASACCIO (1401-1428). Es el verdadero iniciador del nuevo estilo. Dota de gran plasticidad a sus figuras, y las sitúa en escenarios convincentes (y no simples “casas de muñecas”). En el fresco de *La Trinidad* de Santa María Novella de Florencia logra representar la profundidad de un modo plenamente convincente gracias a la aplicación de la perspectiva lineal. Destacan también los *frescos de la Capilla Brancacci*, en Florencia, que representan escenas de la vida de San Pedro.

FRA ANGÉLICO DE FIÉSOLE (1387-1445) pinta delicadas obras religiosas, como la *Anunciación* del Museo del Prado.

PAOLO UCCELLO (1397-1445) muestra su interés por la perspectiva en su *Batalla de San Romano*. En esta obra profana se unen un gran dinamismo, abundantes elementos en escorzo, y unos colores un tanto fantasmagóricos que quieren subrayar los elementos anteriores.

PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492) se preocupa por la representación de la luz, como en *El sueño de Constantino*, obra en la que indaga en los efectos de la iluminación artificial.

MANTEGNA (1431-1506) siente afición por los pronunciados escorzos, como en el impresionante *Cristo muerto* de Milán.

GIOVANNI BELLINI (1430-1516) pertenece a la escuela veneciana, más vitalista, alegre y luminosa; destacan sus *Conversazioni* (reuniones) ya sean sagradas o profanas, como el *Retablo de San Giobbe*. Realiza también obras muy intelectualizadas como la *Alegoría Sagrada*, de difícil interpretación.

SANDRO BOTTICELLI (1445-1510). Es el más joven de los grandes pintores del Quattrocento. Se caracteriza por su perfecto dibujo que crea formas elegantes y sinuosas. Le atraen especialmente los temas literarios, acordes con las ideas neoplatónicas de la época, ya sean mitológicos (*El nacimiento de Venus*, *Alegoría de la Primavera*) o modernos (*Nastagio degli Onesti*, inspiradas en el *Decamerón* de Boccaccio). Son obras con gran riqueza de significado, porque al asunto concreto que se pinta se le sumaba una interpretación filosófica al alcance de pocos. Es también un exquisito pintor religioso (tondo de la *Virgen del Magnificat*).

C. CINQUECENTO: LOS GRANDES GENIOS

LEONARDO DA VINCI (1452-1519). Es el auténtico prototipo de hombre universal del Renacimiento: teórico, ingeniero, arquitecto, inventor, escultor y pintor. Formado en el taller florentino de Verrocchio, sus primeras obras continúan la tradición quattrocentista, aunque se interesa en el estudio anatómico del cuerpo humano en sus más diversas actitudes, de forma individual y formando grupos. De esta época destaca su *Anunciación* de Florencia.

Desde 1483 reside en Milán y ya posee un gran prestigio. En sus pinturas introduce dos recursos de gran importancia: la perspectiva aérea (así la llama en su *Tratado de la Pintura*), y el *sfumato* o difuminado de los contornos en un suave tránsito de la luz a la oscuridad. Y sigue realizando unas composiciones muy estudiadas de compleja geometría. A esta época corresponden la *Virgen de las Rocas* (1483) que es una de sus más sugerentes obras, y el fresco de la *Última Cena* (1495-98), en pésimo estado de conservación.

Hacia 1501 está de regreso en Florencia, donde realizará su obra más conocida, el retrato denominado *La Gioconda* (1503). Es un retrato de tres cuartos que ha despertado históricamente gran interés. El *sfumato*, la mirada, la típica sonrisa leonardesca, las expresivas manos, junto con el curioso paisaje (a ambos lados de la figura y que no parece coincidir entre sí), transmiten una cierta sensación de inquietud o misterio.

Los últimos tres años de su vida los pasará en Francia, al servicio del rey Francisco I.

MIGUEL ÁNGEL (1475-1564). Ya hemos visto su carrera como escultor y arquitecto. Como pintor concede gran importancia al dibujo anatómico y al volumen, a lo que se supedita el color, el claroscuro y el paisaje. Se centra en la representación del hombre, pero no el “ondulante y diverso” de la realidad, sino otro gigante, de gesto sombrío y actitudes bruscas y atormentadas.

Sólo se conserva una obra de caballete, el llamado *Tondo Tondi* de los Uffizi, una obra de juventud que representa a la Sagrada Familia (1503), pero en la que ya están presentes algunos elementos como los *ignudi* que reaparecerán en sus grandes obras posteriores.

En 1508, cuando se ocupa de la tumba del papa Julio II, éste decide encargarle la decoración de la *bóveda de la Capilla Sixtina del Vaticano*, construida por el papa Sixto IV en el siglo XV. En ella se había realizado un cuidado programa iconográfico a cargo de los principales pintores quattrocentistas, con dieciséis grandes paneles en los que se confrontaba la vida de Moisés (Antiguo Testamento) con la de Cristo (Nuevo Testamento). En la bóveda de lunetos sólo se había pintado un cielo estrellado, y será la superficie en la que intervenga Miguel Ángel. El proyecto inicial pronto variará y alcanzará proporciones gigantescas: grandes escenas que recogen los principales acontecimientos del Génesis, desde la creación del mundo al diluvio universal; las grandes figuras de los *ignudi*; las mayores de los grandes profetas a los que se les unen (de forma típicamente renacentista) las sibilas o adivinas de la Antigüedad pagana; los antepasados humanos de Cristo en los lunetos... El resultado fue una obra que impresionó de forma extraordinaria a sus contemporáneos y que fue fuente de inspiración para los pintores de la época y posteriores.

Casi treinta años después, el papa Paulo III le encargará sustituir las pinturas del testero (incluyendo las del propio Miguel Ángel) con su espléndido *Juicio Final* (1537). La obra complementa y contrasta vivamente con la bóveda.

RAFAEL SANZIO (1483-1520). Nacido en Urbino, desde muy joven demuestra no sólo sus grandes aptitudes, sino su capacidad de asimilar los logros de sus contemporáneos. Incorporará a su estilo el característico claroscuro de Leonardo, y el gusto por la monumentalidad de las figuras de Miguel Ángel. También se inspirará en las pinturas decorativas romanas a base de grutescos, recién

descubiertas en el subsuelo de Roma. Realiza numerosas Vírgenes como la *Madonna del Gran Ducá*, otras obras religiosas como la *Sagrada Familia*, de estudiada composición, y mitológicas, como *El Triunfo de Galatea*.

Reside en Roma desde 1508, y allí decora las tres *Estancias de los Palacios Vaticanos*, en las que se observa su evolución hacia el manierismo. La *Stanza de la Segnatura* (sede de un tribunal) es la primera de ellas. Tiene forma cuadrada, y bóveda de arista rebajada. El programa iconográfico, posiblemente establecido por el papa Julio II, es típicamente renacentista: las distintas vías de acceso al conocimiento, la revelación y la razón, como observamos en el siguiente esquema.

<i>Tondos de la bóveda</i>	<i>Pechinas</i>	<i>Muros</i>
La Teología	Adán y Eva	La disputa del Sacramento
La Filosofía	La Astronomía	La Escuela de Atenas
La Justicia	El juicio de Salomón	Derecho civil (Justiniano) Derecho canónico (Gregorio IX)
La Poesía	Apolo y Marsias	El Parnaso, con Augusto y Alejandro Magno

De la *Stanza dei Eliodoro* es la escena de la liberación de San Pedro. La influencia de Miguel Ángel se observa especialmente en la escena del Incendio de la *Stanza dell'Incendio di Borgo*.

D. EL MANIERISMO

Tras los grandes maestros entramos en una etapa en la que los pintores buscan nuevos efectos mediante nuevos recursos. Es una tendencia hacia el rebuscamiento, en la que desaparece la claridad compositiva, surgen distorsiones anatómicas, juegos de luces y sombras, etc.

CORREGGIO (1493-1534) trata temas religiosos (*Noli me tangere*) y mitológicos (*Leda*) con delicadeza y sensualidad; realiza atrevidas decoraciones de cúpulas en las que éstas parecen desaparecer: los personajes ascienden al cielo en pronunciados escorzos (*catedral de Parma*).

PARMIGIANINO (1503-1540) crea figuras exageradamente alargadas, como en la *Virgen del cuello largo*, como medio de expresar nuevas formas de belleza.

BRONZINO (1503-1572) representa la vuelta al concepto de belleza como algo intelectual; pinta obras alegóricas de compleja lectura, como la de *Venus, el Amor y el Tiempo*.

E. LA ESCUELA VENECIANA

En el siglo XVI los pintores venecianos mantienen unas características comunes: la riqueza y brillantez de los colores, la luminosidad de la atmósfera, el interés por el paisaje, el gusto por lujosos escenarios y vestimentas... Sus logros influirán considerablemente en la pintura posterior.

GIORGIONE (1478-1510). Discípulo de Giovanni Bellini, es el auténtico renovador de la pintura veneciana. Introduce un nuevo modelo de belleza femenina (*Venus dormida*) que tendrá mucho éxito. Sus paisajes de rico colorido poseen una atmósfera llena de sugerencias y misterio, en la que los personajes representan ante nosotros una historia que, a veces, no comprendemos plenamente (*El concierto campestre*). Una de sus obras más sugerentes y difíciles de interpretar es *La Tempestad*, que se encuentra en Venecia.

TIZIANO (1488-1576). Con su larga vida, será uno de los pintores más famosos de su época, y estará al servicio de Carlos I y de Felipe II. Su pintura se basa ante todo en el color y en la luz: el dibujo y la perspectiva tienen una importancia menor, hasta casi desaparecer en sus obras finales.

En sus obras se advierte su libertad en el uso del color, siempre espléndido, y su creciente expresionismo. Trabaja todos los temas: mitológicos, como la *Bacanal* y la *Venus de Urbino*; religiosos, como su *Cristo coronado de espinas*; y retratos, muchos de ellos que podemos considerar oficiales, como su *Carlos V en Mühlberg* (1548) y los de su hijo *Felipe II*. Realiza también varias alegorías políticas, de carácter propagandístico, como *La Religión ayudada por España y Felipe II ofrece a Don Fernando a la Victoria.*, ambas en el Prado.

PAOLO VERONÉS (1528-1588). Refleja el lujo de los ambientes venecianos de la época, tanto en sus obras religiosas como profanas. Destaca *Moisés salvado de las aguas* (Prado) y *Las bodas de Caná* (Louvre). En ésta los personajes sagrados quedan ocultos ante la representación de un opulento banquete de la época el el que los músicos son Veronés y sus amigos pintores.

TINTORETTO (1518-1594). Discípulo de Tiziano, es ya un pintor manierista. Rompe con la característica serenidad de la pintura veneciana al introducir violentos escorzos y acusados contrastes lumínicos, tanto en su pintura religiosa (*La última Cena*) como mitológica (*Vulcano sorprende a Venus y a Marte*). En el Museo del Prado se conserva su *Lavatorio* (1548) en que ensaya una composición muy arriesgada que descentra a la figura principal, la de Cristo.

F. ESPAÑA

Doménico Theotocópuli **EL GRECO** (1541-1614) es uno de los pintores más importantes del Manierismo. Nacido en Creta, sus viajes lo llevarán en 1567 a Venecia, en 1570 a Roma y en 1577 a Toledo, donde residirá hasta su muerte. A su inicial formación bizantina deberá algunos aspectos de su estilo: rigidez, hieratismo y frontalismo. De Venecia toma el colorido y la luz. Respecto a su etapa romana la influencia de Miguel Ángel es palpable, sobre todo en su primera época, en el poderoso dibujo y la grandiosidad de muchas de sus figuras.

Viene a España y se establece en Toledo. Atraído por las posibilidades de trabajo que ofrecía la construcción del Escorial realiza su *San Mauricio y la Legión Tebana*, que no será de agrado del monarca. Permanecerá en Toledo el resto de su vida, y allí realizará la parte principal de su obra: *El Expolio*, *El entierro del conde Orgaz*, ambos en Toledo. Tendrá un gran éxito y, por tanto numerosos contratos, por lo que necesita un gran taller con varios colaboradores.

Progresivamente sus características manieristas se extreman con un típico alargamiento de sus figuras, con la renuncia a la profundidad, y con la evolución de su paleta, desde un colorido ricamente veneciano hasta el mucho más frío de sus últimas producciones. Sus obras manifiestan cada vez más una mayor preocupación por un expresionismo dramático profundamente anticlásico y tan personal que sólo se revalorizará en el siglo XX. De esta época son muy conocidas sus *Vistas de Toledo*, y el dramático *Laocoonte*.

Con el paso del tiempo, la obra de El Greco cayó en el olvido, hasta su recuperación a principios del siglo XX, cuando su sensibilidad resultó mucho más cercana.

G. RESTO DE EUROPA

ALBERTO DURERO (1471-1528) es el prototipo de artista renacentista en Alemania. Excelente dibujante, grabador y pintor, además de tratadista, algunas de sus obras son su *Autorretrato* del Museo del Prado, y *Los cuatro apóstoles*, de Munich. También es alemán **HANS HOLBEIN EL JOVEN** (1497-1543), retratista ante todo: *Enrique VIII* de Inglaterra, *Los dos embajadores*, etc.

De los Países Bajos es **PIETER BRUEGHEL EL VIEJO** (1525-1569), con una pintura de tema popular con escenas de fiestas y costumbres de los aldeanos: *Los cazadores en la nieve*.

8. BARROCO

El arte como retórica al servicio del poder

1. Los siglos del Barroco.
2. El urbanismo.
3. La arquitectura.
4. La escultura escenográfica.
5. La pintura

1. LOS SIGLOS DEL BARROCO

A. LA ÉPOCA

Los siglos XVII y XVIII suponen la culminación de procesos históricos iniciados tiempo atrás: las monarquías autoritarias renacentistas dan lugar al absolutismo; los estados son cada vez más complejos, exigen un gran número de administradores, y en las labores de gobierno priva la razón de estado, por encima de cualquier otro valor; el racionalismo en filosofía y la revolución científica suponen el inicio de un cambio en las mentalidades que tendrá gran trascendencia.

B. CONCEPTO DE BARROCO

El término procede de la denominación para un tipo de perlas irregulares conocidas como barrocas o *barruecas*, muy utilizadas en la joyería de los siglos XVI y XVII. Con frecuencia se le considera sinónimo de recargado y exuberante, en oposición al clasicismo sereno y equilibrado.

El concepto de Barroco caracteriza las manifestaciones artísticas (arte, literatura, música...) de Europa e Iberoamérica en los siglos XVII y XVIII. Es un sistema ideológico y cultural que, sin descartar las formas del renacimiento, ofrece unas soluciones estéticas y formales diferentes, y revaloriza los **criterios sensoriales** y **dinámicos** frente al equilibrio racional de la etapa anterior.

Supone la aceptación del mundo material, la **representación realista** del hombre y la naturaleza, la afirmación de las emociones, y la fusión de las artes. Pero el Barroco supera este naturalismo aparentemente anclado en los aspectos tangibles de la realidad, y bajo éstos se descubre una gran **riqueza de símbolos** y contenidos retóricos complejos, que indican una dualidad de percepción entre realidad y apariencia.

En los **países católicos** (Italia, España, Francia, Austria) culmina un proceso de acercamiento de lo religioso a la sensibilidad de los fieles (iniciado con las directrices del Concilio de Trento), que se observa en el carácter popular de los actos religiosos y de los elementos artísticos que se utilizan en ellos, desde la música a la escultura o la pintura. Los artistas encontrarán sus mejores clientes en monasterios, iglesias y conventos, pero también en cofradías, gremios y concejos, todos ellos seculares, que encargan obras religiosas.

En los **países protestantes** (Holanda, Inglaterra, Alemania del norte y países escandinavos) la situación es distinta. Su religiosidad característica prescinde en los templos de retablos y grandes imágenes. Por tanto las obras religiosas son menos abundantes, se dirigen más bien a clientes particulares (nobles y burgueses), y son de formato menor. La clientela de los artistas se reducirá, por tanto, a estos grupos sociales.

Cronológicamente, se inicia a finales del siglo XVI, tras el agotamiento del manierismo, y se extiende hasta el *rococó*, que surge en los años centrales del siglo XVIII como culminación del barroco, y que dará paso a la reacción *neoclásica* de finales del siglo.

C. COMPARACIÓN ENTRE ARTES RENACENTISTA Y BARROCO

ARTE RENACENTISTA	ARTE BARROCO
Se basa en la RAZÓN	Se basa en la EMOCIÓN
Admira y sigue unos MODELOS	Busca expresarse LIBREMENTE
Es un arte ELITISTA, para expertos	Es un arte POPULAR
Tiene un componente PAGANO	Es profundamente CRISTIANO
Busca ante todo la ELEGANCIA	Busca efectos de GRANDIOSIDAD
Se basa en la SIMETRÍA, en la PROPORCIÓN	Se basa en el MOVIMIENTO, en el CONTRASTE
Prefiere la LÍNEA RECTA	Prefiere la LÍNEA CURVA
Es un arte NATURAL	Es un arte ARTIFICIOSO, TEATRAL

2. EL URBANISMO

La ciudad del barroco es la imagen del poder del gobernante y refleja la sociedad absolutista que se afirma en esta época. Por tanto, la ciudad se organiza en torno a un centro (símbolo de dicho poder), lo que favorece el ordenamiento urbano. En el *dédalo* de calles intrincadas que caracterizan las ciudades europeas de la época, se abren amplias y rectas calles que ponen en contacto los principales edificios (políticos, religiosos...) y las nuevas plazas barrocas. Se crea así una red urbana en la que se desarrolla gran parte de la vida cotidiana de la población. Estas nuevas vías son una imagen del poder y la reputación de las autoridades, y permiten los desfiles militares y civiles y las masivas procesiones religiosas.

Uno de los primeros proyectos urbanísticos es el realizado por el papa Sixto V y su arquitecto **Fontana** en Roma (1585-1590), consistente en una red de largas y anchas calles que unen las siete basílicas principales. Ante ellas y en las encrucijadas se erigen obeliscos como hitos urbanos.

Las plazas son uno de los más importantes elementos del urbanismo barroco. Son un reflejo simbólico del poder civil (*Place de Vendôme* en París) o religioso (*Plaza o Columnata de San Pedro del Vaticano* en Roma, de **Bernini**), y escenario de fiestas y representaciones sociales, religiosas y teatrales. Se articulan en torno a un edificio principal, normalmente una iglesia o un palacio, y se ordenan regularmente las construcciones laterales con soportales y tiendas en las partes bajas. Además son los escenarios para las estatuas que ensalzan a los reyes, y para monumentos, obeliscos, arcos.

En España, y con independencia de los modelos franceses o italianos, se desarrolla la plaza mayor, nuevo eje central de la ciudad. Casi siempre aparece enmarcando un Ayuntamiento u otro edificio municipal importante. Se sitúa al margen del tráfico ciudadano que transcurre por calles próximas, y las que conducen a ella son laterales, sin atravesar la plaza. Se consigue así un ambiente cerrado, frente a la plaza abierta francesa. De planta rectangular, sirve para armonizar el espacio de las calles adyacentes, tiene viviendas en todos sus laterales, muy uniformes, y los bajos son porticados y albergan comercios. Se alzan tres o cuatro plantas con balcones y el ático suele estar

retranqueado. La plaza mayor será el lugar de concentración artesanal, centro ciudadano, espacio para espectáculos. Este lugar de reunión y paseo es apto también para representaciones teatrales, corridas de toros o autos de fe. Uno de los ejemplos más logrados es la *Plaza Mayor de Salamanca*, obra de **Churriguera**.

3. LA ARQUITECTURA

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Estructura y composición. Frente al ordenamiento armónico, calculado y tranquilo del edificio renacentista, el barroco busca el movimiento y la belleza del conjunto.

Movimiento. Se descartan los esquemas simples sustituyéndolos por otros basados en:

Plantas elípticas o derivadas de complicados trazos geométricos, que suponen la unión de lo centralizado con lo longitudinal.

Predominio de las *líneas curvas y mixtas*, y de las *superficies ondulantes*: interiores, fachadas, elementos sustentantes (*columna salomónica*), frontones partidos, vanos ovalados, volutas y aletas que unen mediante líneas curvas puntos del edificio situados a distinta altura, etc. Todo ello contribuye a dar sensación de masas en movimiento.

Sentimiento ascensional: cúpulas con un carácter escenográfico y teatral gracias a los efectos de iluminación y a la arquitectura real que se prolonga mediante la perspectiva pictórica. Tienden a producir la sensación de que el espacio real se amplía.

La **luz**. Adquiere un nuevo papel en la percepción total del edificio al disolver en juegos de sombras las formas arquitectónicas, que no aparecen netamente delimitadas. Se consigue este efecto mediante la contraposición de pronunciados salientes y bruscas entradas prescindiendo de los paramentos continuos.

Decoración y efectismo. Los elementos arquitectónicos se enriquecen y complican buscando el efectismo: atlantes, cariátides, orden colosal, estípites y columna torsa o salomónica; arcos elípticos, ovals y mixtilíneos; volutas y cartelas, frontones partidos.

Las **fachadas** se integran en el conjunto urbano y cumplen la función de resaltar el edificio para atraer la atención. Dejan de ser planas y se articulan con alternancia de curvas, vanos y nichos, entablamentos y frontones mezclados o quebrados, luces y sombras, columnas y otros elementos decorativos que producen impresión de variedad y movimiento.

Los edificios típicos de la arquitectura barroca siguen siendo la **iglesia** y el **palacio**.

B. ITALIA

GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680). Hijo de un escultor florentino instalado en Nápoles, es arquitecto, escultor y pintor. Protegido por los papas, contribuye poderosamente a dar a Roma su aspecto barroco y triunfal. Fue nombrado arquitecto oficial de San Pedro del Vaticano, donde realiza sus conocidísimos *Baldaquino* y *Columnata*. En sus iglesias prefiere plantas elípticas, como en *Sant'Andrea al Quirinale*; un juego de superficies cóncavas y convexas relaciona exterior e interior. Entre sus construcciones civiles destaca la fachada del *Palacio Barberini*. Llamado a Francia, realiza un *proyecto* de ampliación del palacio del Louvre que no fue aceptado.

FRANCESCO BORROMINI (1599-1667). Sin el éxito personal y los medios de los que dispone Bernini, sus obras son más reducidas y modestas, pero reflejan una extraordinaria fantasía y capacidad técnica. Recibe numerosos encargos de las abundantes órdenes religiosas establecidas en Roma. Sus obras más conocidas son *San Carlo alle quattro fontane* y *Sant'Ivo alla Sapienza*, de planta central estrellada situada al fondo de un largo patio.

OTROS. También destacan **Carlo Maderno**, ya citado por su terminación de la *Basílica de San Pedro del Vaticano*, **Baldassare Longhena** con *Santa María della Salute* (Venecia), y **Guarino Guarini** con la *Capilla del Santo Sudario* (Turín).

C. ESPAÑA

En la primera mitad del siglo XVII se mantienen las principales características herrerianas, aunque unida a otras barrocas (elementos decorativos sobre los muros, valoración plástica de los volúmenes en busca de efectos de claroscuro, etc.). La *Cárcel de Corte* (hoy Ministerio de Asuntos Exteriores) en Madrid, de **Juan Gómez de la Mora** (1611-1616), es obra representativa de este período.

En la segunda mitad del siglo XVII desaparece paulatinamente la severidad anterior, en una tendencia cada vez más decorativa y movida. **Francisco de Herrera el Mozo** (†1685) contribuirá al proyecto de la *Basílica de El Pilar de Zaragoza*; el también escultor **Alonso Cano** (†1667) proyectará la monumental *fachada de la catedral de Granada*.

En el siglo XVIII predomina un barroco ornamental, con decoración recargada y exuberante. Además de **Alberto de Churriguera**, que hemos mencionado al tratar del urbanismo, son muy representativos **Francisco Hurtado** con la *Sacristía de la Cartuja de Granada* (1732), y **Fernando Casas y Novoa** (†1749) con la fachada del *Obradoiro* de la catedral de Santiago de Compostela.

Esta tendencia coexistirá con otra corriente de barroco clasicista, más sobria y equilibrada. A ella corresponde el *Palacio Real de Madrid*, de los italianos **Filippo Juvarra** y **Giovanni Battista Sacchetti** (1735), que sustituye al anterior Alcázar de Madrid, destruido a causa de un incendio.

En esta magna construcción se formó **Ventura Rodríguez** (1717-1785), figura clave de esta tendencia. Junto con la *Santa Capilla de El Pilar*, obra en la subraya el carácter escenográfico del barroco, se puede mencionar otras obras suyas como la *Iglesia de San Marcos* de Madrid, y, correspondiente a su etapa final más severa, la fachada de la *catedral de Pamplona*.

D. FRANCIA

La arquitectura barroca francesa se caracteriza por el predominio del lenguaje clasicista, que predomina por igual en los templos (**Jacques Lemercier**, *Iglesia de Val-de-Grace* de París), hospitales (**Jules-Hardouin Mansart**, *Los Inválidos* en París), palacios rurales (**François Mansart**, *Castillo de Blois*) y sus versiones más reducidas urbanas (**Jean de Cerceau**, *Hôtel de Sully* en París).

Un caso excepcional en que se une arquitectura, urbanismo, jardinería y todas las artes es el *Palacio de Versalles*, en Francia. Se ampliará progresivamente hasta convertirse en una auténtica ciudad palatina que refleje el poder de Luis XIV, el rey Sol. Versalles se convertirá en el modelo de palacio a seguir por todas las Cortes europeas del absolutismo.

4. LA ESCULTURA ESCENOGRÁFICA

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

El escultor barroco busca relacionar la obra con el marco en el que se sitúa y con el espectador que la contempla, en un esfuerzo característicamente **escenográfico**.

La belleza se sitúa ante todo en la **expresividad dramática**. Por ello se representan los sentimientos y emociones de los personajes, con frecuencia de forma grandilocuente y afectada.

El **movimiento** es de capital importancia en este sentido.

Se persiguen complejos **efectos lumínicos**: los claroscuros matizan y difuminan volúmenes y colores de los materiales empleados.

La **temática religiosa** varía entre:

Países católicos: asuntos que representan el triunfo de la fe y de la Iglesia, nuevos dogmas como la Inmaculada Concepción de María, santos recientemente canonizados.

Países protestantes: carecen de escultura monumental religiosa.

Otros géneros:

El *retrato* ensalza la gloria y el poder de reyes y poderosos.

Los *monumentos funerarios* unen conmemoración y alegorías de lo efímero de esta vida.

La *mitología* sigue presente en palacios, jardines, fuentes, etc.

B. ITALIA

GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680). Ya lo hemos estudiado en cuanto arquitecto, tarea íntimamente unida a lo escultórico. Sin embargo, él mismo se consideró ante todo escultor. En este sentido, su gusto se formó a través de obras clásicas y de Miguel Ángel, poniendo especial interés en aquellas composiciones en las que el movimiento y el equilibrio primase sobre otros aspectos. Su obra es muy variada: de tema mitológico (*El rapto de Proserpina por Plutón, Apolo y Dafne*), retratos (*busto de Luis XIV*), religiosas, sepulturas de varios papas en San Pedro del Vaticano... Las fuentes (como la *de los Cuatro Ríos*) que diseña para numerosas plazas de Roma contribuirán a darle a la ciudad su carácter barroco.

En su etapa de madurez realiza unas obras religiosas excepcionales, el *Éxtasis de Santa Teresa* y la *Beata Ludovica Albertoni*. Las concibe para formar parte de espacios interiores y dentro de un marco en el que se combinan y funden arquitectura, escultura y pintura, seleccionando materiales de distintas calidades y colores. Añade además una iluminación específica para cada caso en relación con la iconografía y el mensaje que quiere transmitir consiguiendo ambientes escenográficos capaces de sorprender al espectador que queda incluido como un elemento más del conjunto.

OTROS. Entre los abundantes escultores barrocos italianos podemos mencionar a **Alessandro Algardi**, que manifiesta una tendencia más clasicista que la de Bernini. Su espectacular relieve de *San León I deteniendo a Atila* (1646-1653), en la basílica de San Pedro del Vaticano, es una de sus obras más destacadas. **Francesco Mochi**, entre otras obras, realizará un retrato ecuestre de *Alejandro Farnesio* (1625) en Piacenza.

C. LA IMAGINERÍA ESPAÑOLA

La escultura barroca española se centra en la talla de imágenes religiosas. Órdenes religiosas, parroquias, y los propios fieles organizados en gremios y cofradías encargan a los talleres numerosas obras: retablos, imágenes exentas, y pasos procesionales. Son obras básicamente populares, que atienden tanto a la ortodoxia tridentina como a los gustos y modas del conjunto de la población.

El material empleado es generalmente madera, de pino o nogal, decorada con la técnica del estofado, aunque comenzará a abandonarse el oro para lograr un mayor realismo.

Los escultores españoles aún trabajan en el marco gremial, donde el maestro da las directrices y los oficiales ejecutan la mayor parte del encargo. Por ello, las escuelas son fácilmente definibles. Las tres principales son:

Escuela Castellana, de gran espectacularidad. Es muy expresiva y realista, y utiliza como modelos tipos populares. El principal escultor es Gregorio Fernández.

Escuela Andaluza, con focos en Sevilla y Granada. Más sosegada y amable, busca una belleza más formalista. Destacan Martínez Montañés, Alonso Cano y Pedro de Mena.

Escuela Levantina. Del siglo XVIII, se resume en la obra de Salzillo (Murcia).

Las figuras tienden al realismo, especialmente los pasos procesionales, tanto en el estudio anatómico del cuerpo humano como en los detalles (ojos y lágrimas de cristal, auténticos cabellos en Vírgenes y Cristos, pestañas, coronas de espinas). Incluso se utilizan paños reales para vestir a las imágenes, en las que únicamente se trabajan cara y manos al detalle, mientras que el resto de la escultura se modela toscamente.

GREGORIO FERNÁNDEZ (1576-1636). Se caracteriza por el realismo, y es maestro en plasmar expresiones, sobre todo en rostro y manos. Sus figuras son de gran verismo anatómico, aunque los mantos que las cubren son rígidos, de líneas duras. Buena parte de su producción (naturalmente, con la colaboración de su taller) se centra en la Pasión de Cristo, que ha tomado gran relevancia en el catolicismo tridentino. Algunos ejemplos son *Cristo atado a al columna*, *Ecce Homo* o el *Cristo de la Luz*, los tres caracterizados por mostrarse serenos y sin contorsiones. Populariza nuevas iconografías como el emotivo *Cristo yacente*, muerto, con los ojos entreabiertos. Sus pasos procesionales tienen carácter escenográfico, a veces exagerado para acentuar el patetismo de la escena: *Camino del Calvario* o el llamado *de la Piedad*.

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS (1568-1648). Maestro de la Escuela Sevillana, se diferencia de la escuela castellana por una mayor serenidad, mesura y distinción clásicas, y por un realismo más barroco y grandioso, por ejemplo en los paños. Crea modelos iconográficos muy difundidos como sus Inmaculada, Niño Jesús y el Crucificado, como el *Cristo de la Clemencia*, en cuyo contrato se especifica que se quería un Cristo vivo, antes de expirar, mirando a las personas que oraban ante él. Su *Inmaculada* de la catedral de Sevilla, de gran ternura, serena y clásica, gana el favor del devoto sencillo y de la Iglesia.

ALONSO CANO (1601-1667). Discípulo de Montañés, trabajó en Granada. Es el primer andaluz que no suele utilizar el oro, lo que le obliga a trabajar la policromía de forma más expresiva. En general, realiza obras de pequeño tamaño pero más delicadas que las de sus contemporáneos. Además de la *Inmaculada* que talla para la catedral de Granada, es autor de otros temas amables, como *San Juanito* y el *Niño Jesús*. Crea en Granada una escuela con discípulos que lo reinterpretan, como Pedro de Mena.

PEDRO DE MENA (1628-1688). Establece su taller en Málaga. Sus temas iconográficos son tipos ascéticos, dramáticos y realistas, pero mesurados, como el *San Francisco* de la catedral de

Toledo, y sobre todo la *Magdalena penitente*, cuyo sufrimiento queda recogido en la tensión del cuello y en los rasgos sobrecogidos. Con ella se defiende el sacramento de la Penitencia.

FRANCISCO SALZILLO (1707-1783). De origen italiano, nace y desarrolla toda su obra en la región de Murcia. Sus imágenes presentan un gran virtuosismo técnico, aunque tienden al sentimentalismo (de acuerdo con los gustos del siglo XVIII). Destaca su paso procesional *La oración en el huerto*. También talla cientos de deliciosas figuras de belenes, costumbre italiana recién introducida en España.

5. LA PINTURA

A. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Las **técnicas** más empleadas son el *fresco* para la pintura mural, y el *óleo sobre lienzo* (en ocasiones de enormes dimensiones). Se abandona casi por completo la pintura sobre tabla.

Naturalismo. Se pinta cuanto se ve, lo feo y lo bonito, lo agradable y lo desagradable, y hasta lo repugnante. En los países protestantes abundarán las escenas de la vida cotidiana.

Las **grandes conquistas** de la pintura barroca son la luz, el movimiento y el color:

La **luz** se condensa, llegando en ocasiones a expresar todo el valor del cuadro. Desaparece el *sfumato* para dar paso al **claroscuro**, una sucesión de planos luminosos y planos sombreados.

El **color**, tomado de la escuela veneciana, contribuye a la consecución de la forma. Liso y uniforme al principio terminó siendo suelto y desenfadado. Adquiere su pleno valor y se emancipa del dibujo, pasando éste a un segundo plano.

El **movimiento** se expresa mediante composiciones asimétricas (nada en la naturaleza es simétrico) y dentro de la asimetría la composición diagonal es sin duda la más usada. Los escorzos muy violentos, y de uso muy frecuente, favorecen la sensación de movimiento.

Se abandona el rigor de la perspectiva matemática y el pulido acabado para llegar a la visualización de un espacio abierto sin límites precisos, en el que color, luz y efectos atmosféricos fingen la **profundidad** en la realidad bidimensional del cuadro.

Las **composiciones** oscilan desde el efectismo exagerado y los escorzos violentos, hasta las diagonales que buscan la expresión de un movimiento que afecte al espectador, o, por el contrario, el exceso de quietud y austeridad que con otro registro emotivo vincula con la trascendencia.

Temática religiosa. De gran importancia en los países católicos, con los siguientes temas:

Los momentos más relevantes de la *vida de Cristo*.

La *Virgen*, con iconografías tradicionales o novedosas (la Inmaculada Concepción).

Los *santos*, sus experiencias, éxtasis o martirios, como ejemplos de comportamiento.

Figuras alegóricas que representan los sacramentos (en especial la penitencia y la eucaristía), u otras realidades (virtudes como la fe o la caridad, la Iglesia, etc.).

La *vanitas mundi*, inanidad de la gloria y riquezas terrenales, en oposición a las celestiales. Supone la representación de la muerte, macabra o solemne, racional o dramática.

Temática profana:

Pintura de género: representación realista de interiores y de escenas de vida cotidiana, con un importante desarrollo durante el siglo XVII, especialmente en Holanda.

Los *paisajes*, terrestres o marinos, toman gran desarrollo.

La *naturaleza muerta* y el bodegón también debidos a los nuevos gustos burgueses.

Los *retratos* toman gran desarrollo. En Holanda nace el retrato colectivo.

Tendencias. Todas parten de presupuestos idénticos y comunes: la reacción contra el Manierismo y el deseo de realismo; sin embargo la trayectoria será diferente entre:

El **naturalismo** se basa en la observación directa de lo que nos rodea, y la representación fiel y objetiva de todos sus aspectos, agradables y desagradables. Considera que es en el conocimiento de lo concreto y de lo particular donde reside la esencia del hombre.

El **clasicismo** representa las cosas como deberían ser. Busca un equilibrio entre lo ideal y lo real. Persigue una visión razonada de la realidad porque considera que la única y auténtica verdad reside en la idea percibida por la razón tras la experiencia cognoscitiva.

B. ITALIA

MICHELANGELO MERISI, CARAVAGGIO (1571-1610). Es un artista formado en el siglo XVI, por lo que mantiene algunos aspectos de composición y dibujo de la pintura renacentista. Y a pesar de ello es el iniciador del barroco, y el creador del **tenebrismo** que consiste en el empleo de una luz dirigida que incide sobre la composición creando fuertes contrastes de zonas iluminadas y oscuras, destacando figuras y objetos sobre los fondos en penumbra. De esta forma se impone al espectador lo que se quiere resaltar. Asimismo presenta un exagerado **realismo** que hizo que en ocasiones sus obras fueran rechazadas por algunos clientes.

Caravaggio, que poseía un carácter brusco e irascible que le lleva a la cárcel en ocasiones, tuvo que huir de Roma perseguido por la justicia tras un asesinato. Se establece en Nápoles donde un grupo de seguidores, entre ellos Ribera, aprenderán a desdeñar los viejos modelos clásicos.

En la primera etapa sus obras presentan composiciones muy sencillas, con escaso número de personajes y tan sólo un esbozo del tenebrismo. Domina la temática mitológica y de género. Destacan: *Baco* (1591), *Los tramposos* (1596) y *Cesto de fruta* (1597). En torno a 1600 recibe sus primeros grandes encargos religiosos y desarrolla plenamente su estilo en obras como *La vocación de San Mateo*, *La Crucifixión de San Pedro*, *El Entierro de Cristo* (1604) o la controvertida, en su tiempo, *Muerte de la Virgen* (1605). Durante sus últimos cuatro años tras su huida de Roma realizó obras como *David con la cabeza de Goliath* (1609).

ANNIBALE CARRACCI (1550-1609). Se le puede considerar representante de la pintura barroca clasicista. Procedente de Bolonia, su marcha a Roma le consagra definitivamente. Un ejemplo muy característico de su obra lo constituye el conjunto de frescos de tema mitológico (*El triunfo de Baco*, *Polifemo*...) que pinta en 1597 en la Gran Galería del Palacio Farnesio de Roma.

Del siglo XVIII son los pintores de *vedutas* (vistas), especialmente de Venecia, realizadas para los ricos viajeros del norte de Europa que realizan su *grand tour* (origen del turismo). Destaca especialmente **Canaletto**.

C. FLANDES

El Flandes hispánico vivió en el siglo XVII una gran prosperidad económica, lo que permitió un notable desarrollo de la actividad artística, de la que constituye la cúspide la figura de Rubens.

PETER PAUL RUBENS (1577-1640). Educado por los jesuitas, su estancia en Italia durante ocho años le da a conocer la obra de Tiziano y Caravaggio. Consigue una gran fama, múltiples encargos e incluso misiones diplomáticas para el Archiduque Alberto de Austria, lo que le permite visitar toda Europa. En España conoce a Velázquez y recrea y copia obras de las importantes colecciones reales. Su fama le proporciona múltiples encargos, que realiza con la ayuda de su taller, en el que, como maestro, dibuja, perfila y da los últimos retoques a las obras.

Su estilo se caracteriza por una pincelada amplia, de gran riqueza colorista, con colores cálidos, luminosos y alegres; predominan las líneas curvas, las composiciones en diagonal y el dinamismo. Son característicos los desnudos femeninos ampulosos, sensuales y llenos de vida. A pesar de la profunda y estudiada elaboración de sus obras, de gran imaginación, su técnica es suelta.

En su obra de tema religioso busca una renovación iconográfica que dote a las imágenes de mayor valor emocional, como en *La adoración de los Reyes*, *La lanzada* o el sobrecogedor *Descendimiento* de la Catedral de Amberes. En la pintura mitológica gusta de escenas con gran número de personajes y composiciones complejas, llenas de sensualidad y gracia. Destacan obras como *El rapto de las hijas de Leucipo* o *El juicio de Paris*. Realiza numerosos retratos, también de sí mismo y de sus sucesivas esposas. Las alegorías son muy valoradas por las gentes barrocas; como ejemplo se puede citar el *Triunfo de la Iglesia sobre la furia, la discordia y el odio*.

ANTOON VAN DYCK (1599-1641). Discípulo de Rubens, su estilo evoluciona a partir del de su maestro, adquiriendo una gran personalidad. Desarrolla buena parte de su carrera en Inglaterra donde se convierte en el retratista más afamado. Destaca su retrato del rey *Carlos I de cazador*, y el de *Sir Edymion Porter*. En este último se autorretrata, lo que indica el reconocimiento social que alcanzan los pintores.

D. HOLANDA

En el siglo XVII se afirma definitivamente la independencia de Holanda, tras largas guerras con España. Su patriotismo, su credo protestante y su favorable economía propiciaron un arte característicamente burgués, en el que destaca Rembrandt.

REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669). Hijo de un molinero, pronto adquirirá gran reputación como pintor de temas bíblicos y retratista. En sus últimos años perdió parte de su prestigio al considerársele pasado de moda, y llegó a pasar estrecheces al arruinarse por su mala administración.

Su estilo está basado en la autonomía de la luz, en el claroscuro ambiental y en la creación de un espacio fantástico e irreal. Destaca particularmente el tratamiento que hace de la luz. La luz no es natural, no es el elemento que nos ofrece una visión clara y racional de las cosas, las personas y los objetos. El espacio no es un espacio racional, perspectivo, sino que viene definido por la luz que surge de los propios objetos o personajes, de los que emana esa cualidad luminosa que les confiere su verdadera existencia subjetiva. Rembrandt no se limita a representar lo que ve, sino que todo están animados de una profunda interioridad.

Rembrandt es uno de los pocos pintores de su país que aún siguen representando temas religiosos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, como *La vuelta del hijo pródigo*,

excepcional obra de sus últimos años. En ellos sus modelos son populares, situados en un marco arquitectónico anticlásico, y la composición, en general, está desprovista de cualquier elemento de solemnidad retórica.

Sus retratos son intimistas y muestran su maestría para la penetración psicológica y para la captación de la espiritualidad del retratado. Realiza numerosos retratos colectivos, muy solicitados por la sociedad holandesa de la época, como la *Lección de Anatomía del Dr. Tulp* y el conocido equivocadamente como *La ronda nocturna*. A través de sus muy numerosos autorretratos realiza una auténtica labor de introspección.

JAN VERMEER VAN DELFT (1632-75). Reside en la ciudad de Delft, fuera de los grandes centros económicos de los Países Bajos independientes. Realiza una personal obra en la que predominan las escenas de interiores, que aúnan características intimistas y simbólicas: *El arte de la pintura*, *Muchacha leyendo una carta*, *La joven de la perla*, etc.

E. ESPAÑA

Durante los siglos XVII y XVIII existe una enorme demanda tanto de cuadros de altar (sobre lienzo), como de la decoración al fresco del interior de los templos. Ello explica el gran número de pintores de los que conservamos innumerables obras. Predominará, por tanto, la pintura religiosa, siendo más escasa que en otros países la de otros temas.

JOSÉ DE RIBERA, ESPAÑOLETO (1591-1652). Nacido en Játiva, no se conoce casi nada de su vida hasta que se establece en Nápoles en 1616, donde permanecerá hasta su muerte. Influido por Caravaggio, lleva su realismo e iluminación hasta sus últimas consecuencias. Su naturalismo es muy intenso, pintando con minuciosidad piel y arrugas de sus personajes, las diferentes texturas... A partir de 1630 su paleta se aclara, realizando obras más luminosas, aunque bajo los mismos principios. Muchas de sus obras destacan por su intenso dramatismo. Entre otras se pueden citar el *Martirio de San Felipe* y *El sueño de Jacob*, ambos en el Museo del Prado, y el profundo y humano *Patizambo*, en el Louvre.

DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660). Es una de las cumbres de la pintura universal, y se diferencia por su biografía y por su obra de los demás pintores españoles de la época. Nacido y formado en Sevilla con Francisco Pacheco, sus primeras composiciones son sencillas y marcadamente tenebristas. Concede gran importancia a la naturaleza muerta y a la individualización de los personajes como en *Vieja friendo huevos*.

A partir de 1623 se traslada a Madrid llamado por el Conde Duque de Olivares. Nombrado pintor del rey, del que realizará numerosos retratos oficiales a lo largo de su vida, desempeñará distintos cargos en la corte. Ahora su paleta se aclara y desaparece el tenebrismo anterior, como se observa en *Los Borrachos*, en la que desmitifica el viejo tema mitológico del triunfo de Baco.

Durante dos años (1629-1631) viaja por Italia y estudia las obras de los grandes maestros renacentistas y barrocos. Allí pinta *La fragua de Vulcano*, en la que denuovo un tema mitológico es presentado casi como un cuadro costumbrista.

A su vuelta pinta su más importante obra religiosa, el *Cristo de San Plácido*. El conde duque de Olivares, al que pinta en un memorable *retrato ecuestre*, le encarga dirigir la decoración del *Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, que acaba de construirse en Madrid para Felipe IV. Velázquez diseñará un complejo programa iconográfico en alabanza de la monarquía y del reino y buscará la colaboración de los más afamados pintores. Él mismo realizará los *retratos de las*

personas reales y Las Lanzas.

Hacia 1638 realiza una serie de ocho *bufones* captados con gran verismo, a la vez que con enorme respeto por su dignidad, como se refleja en *El Niño de Vallecas*.

Entre 1649 y 1651 realiza su segundo viaje a Italia con la misión de adquirir obras para las colecciones reales. Allí pinta su *Venus del espejo* y el *retrato del papa Inocencio X*, así como sus dos bellísimas *vistas de Villa Medicis*.

A su regreso se inicia la última etapa, de auténtica culminación, de su obra. En ella destacan *Las Meninas* (una escena de la Corte) y *Las Hilanderas* (un cuadro mitológico), en las que se puede advertir una reflexión sobre el sentido y valor del arte y del artista.

FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598-1664). Sevillano, como Velázquez, Zurbarán supone un caso particular dentro del panorama del barroco hispánico. Su estilo carece de la complejidad compositiva de los demás pintores. Su pintura es realista, aunque se interesa más por el aspecto general de la obra que por la minuciosidad del detalle. Utiliza la técnica de un claroscuro muy acentuado para destacar aún más el volumen. Consigue una honda espiritualidad mediante la expresividad de sus rostros de santos.

Su obra es básicamente de temática religiosa, ya que su clientela habitual son las congregaciones monásticas: mercedarios, cartujos, dominicos y jerónimos. Destacan obras como la *Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco*, o *San Hugo visitando el refectorio*, y sus características representaciones de santas vestidas como damas o campesinas de la época, como *Santa Margarita*.

Su principal producción profana la realiza para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro; pinta la *Defensa de Cadiz* y la serie de *Los trabajos de Hércules*. Su conocido *Bodegón* contrasta (como los de algunos otros pintores españoles) por su austeridad, en comparación con los muy ostentosos que realizan numerosos pintores españoles, flamencos y holandeses.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-1682). Sevillano como Velázquez y Zurbarán, y más joven que ellos. En su obra privilegia los aspectos más emotivos y sentimentales como modo de aproximarse al espectador. En este sentido, Murillo desdramatiza la pintura religiosa, como en la *Sagrada Familia del Pajarito* y en sus famosas *Inmaculada*. Por otra parte, realizó idealizadas descripciones de la vida cotidiana a través de niños pícaros y vagabundos, como su *Niños comiendo fruta* o *Los pequeños vendedores de fruta*.

JUAN VALDÉS LEAL (1622-1690). Sus dos obras más famosas las pinta en 1672 para el Hospital de la Caridad de Sevilla: *Finis gloriae mundi* (El fin de la gloria del mundo) e *In intu oculi* (En un abrir y cerrar de ojos). Constituyen una característica representación barroca de la igualdad de todos ante la muerte, para la que no hay ni ricos ni pobres, ni buenos ni malos. Son los temas denominados *Vanitas mundi* (vanidad del mundo) o *Memento mori* (recuerda que has de morir).

F. FRANCIA

NICOLÁS POUSSIN (1594-1665). Su obra se caracteriza por el clasicismo y la idealización. Reside gran parte de su vida en Roma, trabajando para la nobleza francesa e italiana. Sus temas más frecuentes se refieren a la mitología y a la historia antigua. Algunas obras muy conocidas son *Et in Arcadia Ego*, y *El triunfo de David*, presentado al modo de un personaje olímpico.

GEORGES DE LA TOUR (1593-1652). Aunque parece que no viajó nunca a Italia, la influencia de Caravaggio es patente en su obra, basada en el realismo y los juegos lumínicos. Son muy representativas *El taller de San José*, y *San Sebastián y Santa Irene*.

9. GOYA

Antecedente de la pintura contemporánea

1. Evolución pictórica. 2. Los grabados de Goya.
3. Goya, antecedente de la pintura contemporánea

1. EVOLUCIÓN PICTÓRICA

Francisco de Goya y Lucientes, nacido en Fuendetodos en 1746, es uno de los fenómenos más sorprendentes de la pintura, porque surge en un momento dominado por un anodino clasicismo, los últimos aleteos del Barroco y el Rococó, y aunque de todos estos estilos será partícipe, los superará ampliamente. Es contemporáneo de los grandes pintores neoclásicos, pero no asume sus principios ni los del clasicismo (aunque la Academia de San Fernando los imponga en sus exámenes de ingreso y Goya se vea obligado a seguirlos) ya que buscará siempre la representación de la realidad con toda su carga, en ocasiones, de horror, otras de ternura y amabilidad y, también, de locura.

A. PRIMER PERÍODO (1762 a 1775) O FORMACIÓN

Hijo de un maestro dorador, se forma en Zaragoza con el pintor José Luzán. En 1762 realiza su primer viaje a Madrid y entra en contacto con los académicos Mengs y Bayeu, quienes facilitarán su acceso a la pinacoteca real. El estudio de sus obras, junto con el viaje que hará a Italia en 1770 (donde participará en el concurso de la Academia de Parma con la obra *Aníbal pasando los Alpes*) influirá en su técnica, con una clara tendencia hacia el realismo popular y caricaturesco. De vuelta en Zaragoza, pintará la *Adoración del nombre de Dios* de la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar, y el friso mural al óleo con episodios de la vida de la Virgen de la *Cartuja de Aula Dei*, también en Zaragoza, obras en las que ya demuestra su gran nivel.

B. SEGUNDO PERÍODO (1775 a 1792) O PLENITUD

Corresponde al que algunos llaman de plenitud. Regresa a Madrid, ahora como cuñado de los Bayeu, y comienza a trabajar en la Real Fábrica de Tapices bajo las órdenes de Mengs. La temática costumbrista que se le impone le sirvió tanto para el perfeccionamiento técnico como para expresar una visión agradable, fresca y sonriente de la vida popular que le rodea: tipos populares, diversiones callejeras, juegos y momentos de la vida cotidiana. Destacan *La caza de la codorniz*, *El quitasol*, *El albañil herido*, *El pelele*, resueltos con una gran ligereza de ejecución y un vivo colorido.

En 1780 regresará temporalmente a Zaragoza para pintar la cúpula *Reina de los Mártires* del Pilar, de forma muy innovadora; no gustará y será muy criticada. De vuelta a Madrid, Goya se revela como un gran retratista, como muestran los retratos de la *Marquesa de Pontejos*, *La familia del Duque de Osuna* o el espléndido retrato del *Conde de Floridablanca*. Asimismo, entra en amplio círculo que rodea al infante Don Luis, al que retratará con su familia.

En *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo* (1788), Goya nos anticipa dos aspectos claves de su obra posterior: el expresionismo y la representación de monstruos oníricos. Es un cuadro que nos introduce en los temas del miedo, de la locura y de los sufrimientos y pasiones ocultas en el subconsciente, como más tarde harán (de forma más idealizada) los románticos.

C. TERCER PERÍODO (1792 a 1808) O NUEVOS RUMBOS

Comienza con la grave enfermedad que le dejará sordo y marcará su vida interior convirtiéndole en un ser atormentado, fantástico, visionario y, a decir de algunos contemporáneos, amargado. En su obra profundiza en el interior del hombre (y el grabado será la técnica más adecuada para esto). Su dibujo se vuelve extravagante, sin reglas ni convencionalismos. De esta época son los *Caprichos*, serie de grabados en los que se refleja su propia personalidad atormentada. En un intento de liberación personal Goya realiza algunos cuadros en los que aparecen los temas que podemos encontrar más tarde en la pintura romántica: *La casa de los locos*, *El aquelarre*, *El incendio*, *El naufragio* y otros de los que el propio artista dice: “he logrado hacer observaciones que regularmente no dan lugar en obras encargadas, en las que el capricho y la invención no tienen ensanche”.

Sin embargo, continúa siendo uno de los pintores más admirados (y mejor pagados). Su labor como retratista continúa y mejora en este período. Destacan los retratos de *Jovellanos*, el delicioso de *La condesa de Chinchón* y *La duquesa de Alba*. Como retrato colectivo, *La familia de Carlos IV*, lo que supone el reconocimiento real (el propio Goya se autorretrata en un extremo del cuadro). Por encargo de Godoy pinta las dos *Majas* (desnuda y vestida). Al parecer ambas se presentaban juntas y por medio de un dispositivo de superposición se mostraba una u otra según conviniera.

En cuanto a la pintura religiosa destacan los *frescos de San Antonio de la Florida*, en Madrid.

D. CUARTO PERÍODO (1808 a 1828) O LOS AÑOS FINALES

Los acontecimientos históricos suponen lo que para algunos autores es su segunda crisis. Deberá sobrevivir a los horrores de la Guerra de Independencia (a veces al servicio de los afrancesados, otras al de los patriotas), y ésta le dejarán un profundo poso, del que extraerá nuevas formas y temas. La guerra había sido pintada hasta ahora como algo bello, pero Goya la presentará, en pinturas, dibujos y grabados (*Los Desastres*) como el cúmulo de todas las tragedias. Dos grandes cuadros que iban a constituir el inicio de una serie constituyen la base artística de este período: *La carga de los Mamelucos* (El dos de mayo) y *Los fusilamientos de la Moncloa* (El tres de mayo).

Aún pintará algunos cuadros de temática religiosa, entre los que destaca *La última comunión de San José de Calasanz*, así como numerosos retratos.

Sin embargo, culminará la concepción formal y el patetismo de las obras anteriores con el expresionismo de sus *Pinturas Negras* realizadas entre 1819-1823 en su casa, conocida como la Quinta del Sordo. Son representaciones patéticas y de muy difícil interpretación, ya que Goya penetra en lo visionario; su colorido es frío y abundan los tonos pardos, negros y ocre que son interrumpidos por manchas de color brillante. Redujo su paleta, mientras que la técnica es muy libre y llega a colocar pinceladas de color puro (antecedente del impresionismo). Destaca todo el conjunto, pero sobresalen: *Saturno devorando a su hijo*, *El aquelarre*, *Duelo a garrotazos*, *La Romería de San Isidro*, *Asmodea*...

A este período corresponden las series de grabados *Los Disparates* y *La Tauromaquia*.

En 1824 pidió licencia real para marchar a Francia, afincándose en Burdeos, ciudad que verá como crea una de sus mejores obras y claro precedente del impresionismo *La lechera de Burdeos*; en esta obra parece haber desaparecido el pesimismo anterior. Poco después, en 1828, morirá.

2. LOS GRABADOS DE GOYA

Goya ha de ser considerado como uno de los más grandes grabadores de la historia al par quizás únicamente de Durero, de Rembrandt y de Picasso.

A. ASPECTOS TÉCNICOS

El grabado es cualquier técnica que permite reproducir imágenes estampadas en papel mediante una matriz (una plancha de madera, de piedra o metálica). Son básicamente de dos tipos: aquellos en los que el dibujo queda en relieve sobre la plancha (como el grabado en madera), y aquellos otros en los que queda rehundido, ya sea de forma manual o de forma química. Las técnicas que utilizó Goya fueron las siguientes:

El **AGUAFUERTE**. A una plancha de cobre se le aplicaba una fina capa de barniz. Se ennegrecía con humo para facilitar la realización del dibujo (o se calcaba por distintos sistemas), y con una punta se eliminaba el barniz dejando al descubierto algunas zonas de la plancha. Se utilizan distintas puntas para rayar el barniz, según se desearan trazos finos o gruesos.

Posteriormente se sometía la plancha a un baño de ácido, normalmente aguafuerte (vinagre, sal de amoníaco, sal común y cardenillo), que corroía las zonas que no estaban protegidas por el barniz. Para lograr distinta intensidad en los trazos se variaba el tiempo de exposición al ácido de las distintas zonas de la plancha.

Después, con esencia de trementina se retiraba el barniz y se entintaba la superficie con un rodillo: la tinta iba a los huecos (en la hoja los negros) y desaparecía en las partes no grabadas (los blancos). Finalmente, se colocaba papel sobre la plancha y se pasaba por la prensa.

La **AGUATINTA** es un procedimiento con el que se obtienen matices grises muy variados, y se utilizó desde el siglo XVIII como complemento del aguafuerte. Una vez grabado por este sistema, se recubre la plancha con una capa de resina que seguidamente se calienta durante un tiempo. El resultado es la dilatación y posterior enfriamiento de los granos de resina, que quedan separados por minúsculos intersticios.

Tras proteger con barniz las zonas que no se querían modificar, se sometía de nuevo a la acción del ácido: éste sólo mordía aquellos pequeños intersticios. Dependiendo del tiempo de exposición se lograban definir distintos grises.

OTROS SISTEMAS. Goya utilizó (normalmente sólo como complemento de los anteriores) otros sistemas *manuales* y no químicos, como la **punta seca**, en la que se graba directamente con una punta sobre la plancha. De este modo podía resaltar algunos trazos concretos. También practicó la *mezzatinta*, en el que se usa un rascador de varias puntas con el que se obtiene un graneado uniforme por el entrecruzamiento de líneas, más o menos intenso.

Goya también utilizará técnicas más novedosas, como la **litografía**, inventada en 1796 por Senefelder, que utiliza planchas de piedra y tintas grasas como protector del ácido. Proporciona a las estampas obtenidas con este sistema un aspecto granulado.

B. CARACTERÍSTICAS DE LOS GRABADOS DE GOYA

La **línea** forma contornos muy marcados. A ella se confía también la creación del volumen jugando con distintos ritmos e intensidad para señalar diversos planos de profundidad.

Efectos tonales: entre el blanco y el negro, una riquísima gama de grises. Es consecuencia del uso conjunto de las técnicas del aguafuerte y la aguatinta.

La **luz**, que crea fuertes contrastes.

Los **escenarios:** son escuetos y, a veces, hasta abstractos e imprecisos en sus límites. Cuentan con los elementos imprescindibles para que se comprenda la estampa.

Punto de vista bajo preferentemente, lo que aproxima la escena al espectador.

Lo **grotesco y satírico**, que excluye lo académico. Con lo grotesco se representa lo negativo del mundo real; con lo satírico se exagera y deforma con fines moralizantes.

Fisonomía: Amplia gama de gestos y actitudes que analiza la conexión de los rasgos faciales con el carácter, y examina los gestos comunes entre hombres y animales.

C. LOS PRIMEROS GRABADOS

Los primeros tanteos los realizó hacia 1771 y no se diferencian de los ensayos de sus cuñados los Bayeu, en una técnica de puro aguafuerte. El interés de Carlos III por conseguir que artes y artistas españoles obtuviesen una amplia difusión produjo una verdadera escuela de grabadores que consiguieron, a través de las estampas, difundir por toda Europa las obras maestras de la pintura española. Goya se interesó en esta empresa y realizó en 1778 unas copias de los cuadros de Velázquez con la técnica del aguafuerte.

D. LOS CAPRICHOS (1797-99)

Es la primera de las series concebidas como una obra completa y cerrada. Se compone de ochenta estampas. La técnica más común es el aguafuerte, pero para los fondos emplea la aguatinta con lo que obtiene maravillosos efectos de oscuros o sombras aterciopeladas de rara profundidad, de las que emanan blancos puros.

A Goya le interesa el poder de difusión de la estampa, enormemente superior al de la pintura por la posibilidad que aporta de multiplicar las copias. La labor de crítica, de regeneración moral, que el grupo de sus amigos ilustrados proponía, podría así llegar a círculos más amplios. Ha querido verse reflejado este propósito en el número 43, uno de los más conocidos: *El sueño de la razón produce monstruos*.

En palabras del propio Goya “la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales... y no deben buscarse en la naturaleza”. Se publicó en 1799, y en 1803 regaló las planchas al rey, con destino a la Calcografía. En estas obras encontramos un artista combativo, no a un visionario o a un pesimista desengañado. Se pueden determinar cuatro temas principales:

Corrupción de las costumbres; en él tienen un gran papel la prostitución y el celestinaje.

Superstición; especialmente en forma de brujería.

Anticlericalismo; se apoya en los vicios de los frailes y en su poder sobre las personas.

Ignorancia, para lo que se inspira en obras de la época como *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo.

E. LOS DESASTRE DE LA GUERRA (1810-1820)

Serie constituida por 82 estampas, aguafuertes y aguatinas. Constituyen los grabados más dramáticos y los que más nos informan sobre el pensamiento de Goya, su visión de la circunstancia angustiosa que le toca vivir y, en último extremo acerca de su opinión sobre la naturaleza humana. Desde 1810 pasará a las planchas las impresiones sobre la Guerra de la Independencia directamente vividas. No sólo nos describe la violencia, también el hambre y la destrucción, sus inevitables compañeras. Su mirada se despega de los acontecimientos concretos que representa, hasta convertirse en un alegato contra toda guerra, de cualquier época y región. No se publicó en vida de Goya, hasta 1863.

F. LA TAUROMAQUIA (1815-16)

Es un paréntesis entre el dramatismo violento de *Los Desastres* de la guerra y los misteriosos *Disparates*. El artista se refugia en la emoción y placer que las corridas de toros le habían causado desde su juventud. Imagina unos antecedentes históricos del toreo, y representa la acometida del toro, el quiebro del lidiador, y la multitud sin rostro de los tendidos. Dibuja a los toreros de su época mientras realizan las suertes que les han hecho famosos. En la medida que el compromiso iconográfico es menor, los aspectos formales cobran especial relevancia. Es una serie de 40 estampas, aguafuertes y aguatinas, y se publicó en 1816.

G. LOS DISPARATES (1819 a 1823)

Proverbios, *Disparates* o *Sueños* es la última serie y la más difícil de interpretar. Ninguna de las 18 estampas está datada con precisión ni el conjunto tuvo una ordenación definitiva. No verán la luz hasta que la Academia las publique en 1864. Mantiene la combinación de aguafuerte y aguatina. En todas las estampas encontramos un carácter onírico, como de un mal sueño, y una visión sarcástica y pesimista en la que han desaparecido la bondad anterior, la tranquilidad y la satisfacción (*Disparate femenino*, *Disparate pobre*, *El Pelele*). No hay un tema central ni una continuidad. No cabe duda que en ellos domina el absurdo y el sentimiento de desolación.

3. GOYA, ANTECEDENTE DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

Al igual que otros artistas contemporáneos suyos como el inglés **William Blake** (1757-1827) y el suizo **Heinrich Füssli** (o Fuseli) (1741-1825), Goya representa el tránsito al mundo contemporáneo. Su abundante obra replantea la tradición pictórica imperante en Occidente desde el siglo XV, tanto en lo que se refiere a sus aspectos formales como a su temática. En ambos Goya evoluciona a lo largo de su vida, busca de forma consciente nuevas formas de representar, nuevas técnicas, nuevos asuntos. Lo expresa con gran claridad cuando, a los ochenta años, dibuja un anciano de larga barba blanca que avanza apoyado en dos bastones, y escribe *Aún aprendo*.

Goya se forma como pintor en el **barroco** de la segunda mitad del siglo XVIII, y sobre esta base asimila progresivamente las distintas tendencias de su época: el **rococó**, sensible y lleno de gracia de los *cartones* para tapices; el **academicismo** triunfante difundido por las élites de la Ilustración, patente ya en las pinturas murales de la *Cartuja de Aula Dei*, y cada vez más depurado hasta conducir a un cierto **neoclasicismo**, paradójica e íntimamente unido al triunfo de lo

sentimental que anuncia el **prerromanticismo**, patente en *El incendio* y otras obras de menor formato que pinta tras quedarse sordo. Sin embargo, todos estos ingredientes son interpretados de forma excepcionalmente personal, hasta constituir una de las obras pictóricas más originales y características de la historia del arte.

Tras su muerte, y durante algún tiempo, serán escasos los pintores que sigan las nuevas direcciones que ha abierto. Sin embargo los grandes pintores del **romanticismo**, como *Delacroix*, lo redescubrirán y se considerarán seguidores suyos. Admirarán su pasión desbordante, su discurso crítico con lo tradicional, la riqueza de su colorido (tanto si son gamas espléndidas y brillantes como apagadas y sombrías), y la libertad de su pincelada.

Con el **realismo**, pintores como *Daumier*, que trabajan abundantemente para la prensa, se inspiran con frecuencia en sus dibujos y grabados, auténticos reportajes de costumbres y de guerra. También les atrae de Goya su representación de tipos populares, que llenan muchas de sus obras, incluyendo las de temáticas religiosa, como los *frescos de San Antonio de la Florida*.

Edouard Manet, que representa una nueva ruptura con la tradición, admirará profundamente a Goya (al igual que a Velázquez), y ambos le influirán poderosamente. En algunos de sus cuadros es patente la relación: *La ejecución de Maximiliano* se inspira en *Los fusilamientos de la Moncloa*, y *El balcón* en *Majas en el balcón*. Los **impresionistas**, preocupados por los efectos de la luz y la importancia del color, encontrarán precedentes en la pincelada suelta y liberada de la línea de Goya. La fuerza expresiva de la pincelada de Goya también la encontramos en *Vincent Van Gogh*, uno de los más importantes pintores **postimpresionistas**.

Con el inicio de las vanguardias pictóricas del siglo XX, numerosas corrientes se considerarán herederas de distintos aspectos de su producción, especialmente de los grabados y las pinturas negras. Los **expresionistas** (como *Eduard Munch* y *James Ensor*) utilizarán numerosos recursos goyescos para expresar estados de ánimos, aunque ello suponga aparentemente descuidar las formas. Más tarde los **surrealistas**, como *Dalí*, se volverán a su representación onírica y en ocasiones ininteligible de muchas obras. Encontrarán en ellas su propia preocupación por el subconsciente y lo instintivo. El mismo *Picasso* acudirá una vez más a *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya a la hora de pintar su *Guerra de Corea*. Su conocido *Guernica* también será deudor de los *Desastres de la guerra* goyescos.

10. EL SIGLO XIX

El principio de la ruptura

1. La nueva ciudad liberal y sus alternativas. 2. Arquitectura: novedades y tradición. 3. Escultura. 4. La pintura decimonónica. 5. El inicio de las Vanguardias.

1. LA NUEVA CIUDAD LIBERAL Y SUS ALTERNATIVAS

Con la Revolución Industrial se produce el paso de la sociedad rural a la sociedad urbana. Las ciudades crecen de forma desmesurada, como en el caso de Londres que, si en 1801 cuenta con un millón de habitantes, en 1851 son dos millones, y en 1831 cuatro millones. Las consecuencias negativas son numerosas: barriadas obreras insalubres en las que la población se hacina desordenadamente junto a las fábricas. En consecuencia, se producen numerosas críticas a la situación desde criterios diversos: políticos, morales, higiénicos...

A. EL URBANISMO UTÓPICO

Una de las respuestas más llamativas es el urbanismo utópico, en relación con los denominados socialismos utópicos o premarxistas: el propósito de crear un nuevo modelo de ciudad ideal que evite las lacras de la ciudad industrial. Las principales propuestas son:

Robert Owen (1771-1858). Industrial británico, introduce numerosas reformas sociales en su fábrica de New Lamark. En 1827 publica su proyecto de *Sociedad Comunitaria*, semirural, compuesta por 1.200 personas. Se organiza en torno a un núcleo central dedicado a las actividades públicas de la comunidad: escuelas, cocinas, biblioteca..., y cuatro alas (tres para personas casadas y una para niños). Talleres y almacenes se encuentran separados por jardines. Creará en EEUU *New Harmony*, como intento de plasmarlo en la práctica, pero resultará un fracaso.

Charles Fourier (1771-1837). Publicista y pensador francés, proyecta el *Falansterio*. Es un enorme edificio situado en el campo, concebido para 1.600 personas, y diseñado siguiendo el modelo de Versalles: será un auténtico “palacio social” consagrado al trabajo y la vida colectiva (no hay especialización: todos realizan todos los trabajos). En el cuerpo central se sitúan los comedores comunales, bibliotecas, un templo; en las laterales talleres, y los alojamientos en los pisos superiores. Algunos seguidores intentaron llevarlo a la práctica, sin éxito.

Jean Baptiste Godin (1817-1889). Crea el *Familisterio*, variante del falansterio, en el que concede mayor autonomía a las familias. Estructuralmente, se compone de varios edificios separados en torno a un patio central.

B. LAS REFORMAS EN LA CIUDAD BURGUESA

Desde 1830, en paralelo a estas propuestas idealistas, se inicia en Inglaterra y Francia una legislación reformista que establece progresivamente un control sanitario, de las alcantarillas, unas condiciones más rigurosas para las nuevas edificaciones y casas de alquiler... Se llega así a una política de intervención urbanística, de especial importancia en la segunda mitad del siglo, que tendrá las siguientes características:

Eliminación de las viejas murallas, para facilitar el crecimiento en superficie de la ciudad.

Apertura de nuevos viales, que faciliten un mayor tráfico rodado, y, al mismo tiempo, un mejor control policial de la población.

Ordenamiento del espacio urbano: áreas productivas, residenciales, representativas, recreativas...

Se quiere sacar a los obreros del centro de la ciudad: surgen suburbios de infraviviendas y, en el mejor de los casos, barriadas obreras subvencionadas.

Especulación: se persigue una nueva rentabilización de la propiedad urbana.

En el *París* de la monarquía de Luis Felipe y, sobre todo, del Segundo Imperio, tendrá lugar las importantes reformas de **Hausmann**. La antigua ciudad se abrirá con viales y rectos y nuevas plazas, como la conocida de *L'Etoile* en conexión con las estaciones de ferrocarril.

En *Barcelona* la solución será diferente. Puesto que la vieja ciudad, superpoblada, ocupa una superficie reducida, **Cerdá** trazará fuera de ella su *Ensanche*, organizado en retícula y con grandes diagonales para facilitar la comunicación. Sus manzanas abiertas resultaron excesivamente innovadoras.

En *Viena*, el gran cambio urbano será consecuencia de la eliminación de las viejas murallas. Su trazado será sustituido por un amplio paseo circular, el *Ring*, flanqueado por espléndidas construcciones. En otras ciudades europeas se realizan proyectos de reforma comparables, como el Barrio de Salamanca en *Madrid*.

C. LAS PROPUESTAS DE FIN DE SIGLO

A estos planteamientos se les unirán a fines de siglo otros más innovadores, que sólo se llevarán a la práctica de forma parcial:

Ebenezer Howard (1850-1928) y su *Ciudad Jardín*. En su obra *Tomorrow* (1898) propone unos núcleos de 30.000 habitantes y 400 Ha, rodeados por 2.000 Ha de tierras agrícolas. Presentan disposición anular: parque central, edificios públicos, viviendas individuales con jardín en torno a una gran avenida, y área industrial, formando anillos concéntricos conectados mediante bulevares radiales. Carreteras y ferrocarriles conectan estos núcleos entre sí, sin penetrar en ellos.

Arturo Soria (1843-1920) y su *Ciudad Lineal*. A partir de 1880 concibe un cinturón de 58 km entre Fuencarral y Pozuelo de Alarcón, del que sólo se construyen 10 km. Consiste en una gran vía de comunicación arbolada de 40 m de anchura por la que puedan circular carruajes, tranvías y peatones. En ella y en calles perpendiculares de inferior anchura y no más de 200 m de longitud, se abren casas individuales con jardín. Bosques lineales las separan de los terrenos agrícolas.

2. ARQUITECTURA: NOVEDADES Y TRADICIÓN

Oscila en el siglo XIX entre dos posturas: una continúa los modelos vigentes desde el siglo XVI; la segunda plantea su renovación, gracias al uso del hierro como material constructivo.

A. NEOCLASICISMO

Desde mediados del siglo XVIII la arquitectura barroca es sustituida progresivamente por un clasicismo de inspiración grecorromana. Es la expresión de las Academias ilustradas, en contraposición a los gustos populares, todavía barrocos.

El modelo arquitectónico más utilizado es el del templo griego, cada vez mejor conocido, y las obras paladianas. En el mismo sentido, se rechaza la superposición de órdenes de tradición romana y renacentista. Los materiales tienen un gran protagonismo visual. Se rechazan los contrastes cromáticos derivados del uso de distintos materiales, técnica característica del Barroco. En las trazas predominan las horizontales. Se prefieren las plantas centralizadas de gran regularidad.

Algunos ejemplos son la *Iglesia de la Madeleine* en París; el *Museo Británico* de Londres; la *Puerta de Brandeburgo* en Berlín; el *Capitolio* de Washington.

Juan de Villanueva (1739-1811) es el mejor representante del neoclasicismo en España. Sus dos obras más destacadas tienen que ver con el espíritu de la Ilustración: el *Gabinete de Ciencias Naturales* (actual Museo del Prado) y el *Observatorio Astronómico* (de clara inspiración paladiana), ambos en Madrid.

B. HISTORICISMOS Y ECLECTICISMOS

Con el romanticismo y el auge de los nacionalismos, se produce un auténtico (aunque superficial) retorno al pasado: Se copian soluciones arquitectónicas de épocas o lugares lejanos (“neos” románico, gótico, árabe, hindú, chino...), para adaptarlas a las nuevas necesidades y funciones propias del siglo XIX. Estará especialmente presente en los edificios públicos (tan abundantes en la nueva ciudad burguesa): iglesias neogóticas, ministerios neoversallescos, hoteles neoarábigos, etc.

Europa, América y las zonas colonizadas por europeos en los otros continentes quedarán cubiertos por este catálogo de la Historia de la Arquitectura. Algunos ejemplos característicos son el neohindú *Pabellón Real de Brighton* en Inglaterra; la neobarroca *Ópera de París*; la neogótica *Catedral de San Patricio* en Nueva York. En Zaragoza podemos mencionar la neorrenacentista *Facultad de Medicina* de **Ricardo Magdalena**, o la neorrománica *Iglesia del edificio Pignatelli* (DGA). En Caspe, a la hora de levantar un edificio para la guarnición militar en el marco de las guerras carlistas, se acude a una arquitectura neomedieval: es la *Torre de Salamanca*.

Una obra muy significativa de este período es el *Parlamento de Londres*, de **Barry** y **Pugin**. Se echa mano del estilo gótico, que se considera el más apropiado para la capital del gran imperio británico. Ahora bien, el resultado muestra las insuficiencias de los historicismos. La estructura y planteamiento de la construcción es ordenada y racional al modo neoclásico, pero queda recubierta por una exuberante decoración goticista.

C. ARQUITECTURA DE INGENIEROS: NUEVOS MATERIALES

Con la revolución industrial, y desde el siglo XVIII, comienzan a utilizarse nuevas técnicas siderúrgicas (pudelación, laminadoras...) que conducen a la elaboración de materiales constructivos prefabricados en hierro fundido: columnas, vigas con perfil en I, etc. Con ellos las construcciones se convierten en armaduras de hierro y cristal, y permiten unas dimensiones, una luz, y una rapidez en la construcción hasta entonces inimaginable.

Las primeras aplicaciones serán eminentemente prácticas: los *puentes de Coalbrookdale* (1775) en Inglaterra y *de Brooklyn* (1869) en Nueva York; pabellones de exposiciones como el *Cristal Palace* de la Exposición de Londres (1851) de 550 metros de longitud; mercados, como *Les Halles* (1853) en París; estaciones de ferrocarril, etc.

Gustave Eiffel será uno de aquellos ingenieros que realizan estas proezas técnicas, siempre utilitarias. Paradójicamente, es conocido sobre todo por la estructura que lleva su nombre, la *Torre del Centenario* (1889), de unos 300 metros, y sin función práctica alguna, puesto que se plantea

como una obra efímera en el marco de la Exposición que conmemora el centenario de la Revolución Francesa.

Pronto los arquitectos descubren las ventajas de la utilización del hierro en la construcción. Habrán de solventarse problemas, como el modo de proteger estas estructuras metálicas del fuego, pero cada vez serán más utilizadas. Sin embargo, aunque utilicen las nuevas técnicas y estructuras, tienden a ocultarlas en mayor o menor grado tras muros historicistas, como por ejemplo en las estaciones de ferrocarril, con estructuras de hierro y cristal en los andenes, y fachadas clasicistas o historicistas.

D. MODERNISMO

El modernismo es un movimiento característico del cambio de siglo (1890-1910), que busca solucionar este conflicto heredado del siglo XIX entre arte (arquitectura) y técnica (ingeniería), y supone la superación (relativa) de los historicismos (que le sobrevivirán). Usa materiales diversos, con frecuencia a la vista: hierro, ladrillo, piedra, vidrio, cerámica, conjuntados entre sí. Da gran importancia a lo decorativo, mezcla de naturaleza (algas, lirios, cabellos femeninos) y geometría. Concibe al edificio como un ser orgánico y suma de las artes: se diseña desde la fachada y los espacios hasta el mobiliario, la tapicería y la vajilla. Las numerosas variantes nacionales se pueden clasificar del siguiente modo:

Modernismo geométrico: en Gran Bretaña y Austria.

Modernismo ondulante: en Francia, Bélgica y España.

El *Modern Style* británico, tiene a **Charles Rennie Mackintosh** (1868-1928) como máximo representante. Se caracteriza por la sobriedad de formas: predominan los juegos volumétricos y la línea recta, como en su *Escuela de Arte de Glasgow*.

La *Secession* vienesa, con **Otto Wagner** (1841-1918), es uno de los puntos de partida de la arquitectura moderna. Evoluciona desde una fase modernista (*Casa de Mayólica* de Viena) hacia una mayor simplificación y funcionalidad (*Caja Postal de Ahorros*, también en Viena).

En Francia y Bélgica se denomina *Art Nouveau*. Destacan **Víctor Horta** (1861-1947) con su *Casa Tassel* de Bruselas, de característicos ritmos curvilíneos, y **Héctor Guimard** (1867-1942) con sus *marquesinas* para las estaciones de metro de París, de hierro y vidrio.

El Modernismo español se relaciona con esta última tendencia. **Antonio Gaudí** (1852-1926) es uno de los grandes arquitectos europeos de la época. Usa y experimenta nuevos materiales (hormigón) y nuevas estructuras. Sus formas se inspiran en la naturaleza (plantas, flores...), reinterpretada por la geometría (parábolas, helicoidales). Sus principales obras son la *Casa Batlló* (1904), la *Casa Milá* o *La Pedrera* (1906), el *Parque Güell* (1900-12), y su inacabado templo de la *Sagrada Familia*, todos ellos en Barcelona.

E. ESCUELA DE CHICAGO

Dos grandes incendios, en 1871 y 1874, arrasaron buena parte de la ciudad de Chicago. Ante la necesidad de prevenir nuevos incendios se generalizan las estructuras metálicas de vigas en I (por lo que los muros pierden su función sustentante), recubiertas de materiales refractarios. Ante el aumento de la población, el precio del suelo aumenta, pero con esta técnica y con la invención del ascensor (Siemens idea el ascensor eléctrico en 1887), los edificios pueden crecer en altura. Habitualmente, sin embargo, estas estructuras revolucionarias quedan ocultas con fachadas historicistas, del gusto de arquitectos, constructores y sociedad en general.

Louis Sullivan (1856-1924) es su representante más importante. En un momento en el que en Estados Unidos los edificios crecen velozmente en altura, concebirá el moderno rascacielos como una obra artística con un aspecto vertical que comparará a las columnas clásicas (*Edificio Guaranty*, Buffalo, Nueva York, 1896, de trece pisos). Una de sus obras más destacadas es la de los *Almacenes Carson, Pirie y Scott* de Chicago (desde 1889). Aunque es un edificio de carácter más horizontal, supone uno de los primeros ejemplos de desaparición del muro exterior, sustituido por una fina retícula con grandes ventales que permite adivinar la estructura del edificio.

Aunque levantará fachadas historicistas (*Auditorium de Chicago*, 1887) y usará formas decorativas modernistas en muchas de sus obras, acuña la revolucionaria frase “la forma sigue a la función”, que anuncia ya toda la arquitectura del siglo XX.

3. ESCULTURA

La nueva sociedad liberal y burguesa del siglo XIX concede gran importancia al embellecimiento de la ciudad y de los edificios públicos. Requerirá de los escultores la realización de estatuas para ministerios y museos, de fuentes que unan lo ornamental con lo utilitario, de grandes monumentos en plazas y avenidas. Los cementerios (otra novedad del siglo) aunarán arquitectura y escultura en majestuosos panteones para las élites. En la medida en que se desarrollan los conceptos de patriotismo y nacionalismo moderno, se acudirá a la historia propia (especialmente la medieval) para representar con carácter propagandístico las raíces de la propia comunidad.

A. NEOCLASICISMO

El neoclasicismo se ha formado en la segunda mitad del siglo XVIII como reacción a los excesos barrocos, y durante todo el siglo XIX perdurarán las formas y la iconografía grecorromana, incluso cuando se disuelva entre nuevas propuestas hacia mediados de la centuria.

Su principal característica es una admiración reverencial y máxima hacia la escultura clásica. En este sentido, se rechazan los efectos pictóricos característicos de la escultura barroca. Por ello predomina el uso del mármol blanco muy pulimentado y, en menor medida, del bronce. Los volúmenes son claros y definidos. La línea, los contornos delimitados, poseen todo el protagonismo. Los temas pueden ser religiosos, mitológicos, retratos y funerarios, así como relieves independientes del marco arquitectónico. Todos ellos fuertemente idealizados, a diferencia del barroco. El resultado final son esculturas serenas y sobrias, pero frías y exentas de vida.

Antonio Cánova (1757-1822), italiano, inicia su carrera con obras delicadamente naturalistas. Pero el contacto con pensadores clasicistas le hizo evolucionar en este sentido. Es el autor del retrato de *Paulina Bonaparte como Venus*, y del grupo *Amor y Psiquis*. A diferencia de otros escultores, sus obras añaden una cierta sensualidad a la frialdad del neoclasicismo.

Bertel Thorwaldsen (1770-1844), danés que se establece en Italia. Logra un gran dominio técnico, y sus obras recuperan con maestría la imperturbabilidad característica de la escultura griega clásica. Son muy conocidas su *Jasón con el vellocino de oro*, o sus *Tres Gracias con Cupido*.

B. ROMANTICISMO

La exaltación del espíritu romántico caracterizará como mínimo a toda una generación europea, e influirá en todos los campos artísticos. Entre los escultores será menos patente, debido al mantenimiento del lenguaje clásico, por lo que serán criticados por los espíritus románticos más severos. Sin embargo, en los temas (apasionados, en “búsqueda de lo infinito”) y en el tratamiento

más agitado de las *formas*, se observa la presencia de estos objetivos renovadores.

El francés **François Rude** (1784-1855) es el principal representante de la escultura romántica. Exiliado en Bruselas tras la caída de Napoleón, a su regreso sus trabajos alcanzaron un gran eco público, sobre todo desde la revolución de 1830. Su obra más conocida es el colosal relieve de *La Marsellesa*, en el Arco de Triunfo de la plaza de L'Etoile de París, en conmemoración de la Revolución Francesa. Destacan también sus numerosos homenajes a *Napoleón*, y el grandilocuente *Monumento al mariscal Ney*.

C. REALISMO

En la segunda mitad del siglo XIX se producirá en artes y letras una reacción ante los excesos románticos que dará lugar al denominado realismo. En la escultura supone la reafirmación de los modelos académicos tradicionales y en la representación de la realidad sin excesiva grandilocuencia. Algunos artistas, sin embargo, añadirán un cariz de tipo social a su obra, representando a gentes humildes y a los desheredados de la sociedad. En este sentido destaca el belga **Constantin Meunier** (1831-1905) que acompaña su compromiso social con unas formas escuetas y rotundas que tienden a simplificar los volúmenes. Es muy conocido su bronce *El pocero*.

D. AUGUSTE RODIN (1840-1917)

El francés Auguste Rodin (1840-1917) es uno de los grandes escultores de la historia del arte. Se inicia en la escultura académica pero pronto, desde su viaje a Italia en 1875 en el que entra en contacto con la obra de Miguel Ángel, rompe con los cánones tradicionales e inicia un nuevo camino revolucionario que conduce directamente a la escultura del siglo XX.

Desde entonces multiplica los planos en sus obras, las superficies se vuelven dúctiles, de diferentes texturas, todo ello en busca de nuevas formas expresivas. Además de *Los burgueses de Calais*, entre sus obras destacan *Las Puertas del Infierno* (1880-90) inspiradas en la Divina Comedia de Dante; el famoso *El Pensador*, claramente miguelangelesco; *El Beso* (1898), su obra de mayor éxito popular.

En su última etapa continúa experimentando en línea con el cambio de siglo. Así, en *La Catedral* (1908), dos manos se entrecruzan creando un hueco que supone la esencia de la obra.

4. PINTURA DECIMONÓNICA

El siglo XIX oscilará entre las nuevas corrientes que parten de la tradición consagrada desde el Renacimiento (como el neoclasicismo, el romanticismo y el realismo), y aquellas otras que, más tardíamente, la rechazan, quieren destruirla y sustituirla por unos nuevos lenguajes pictóricos que parten de premisas diferentes (impresionismo y postimpresionismos). El desarrollo de nuevas técnicas como la fotografía incidirá directamente en este dilema, al poner en entredicho la supuesta veracidad de la tradición pictórica occidental.

A. NEOCLASICISMO

Con la Ilustración y la Revolución Francesa, se imponen nuevos deberes a la pintura: ésta debe representar valores morales con el fin de educar a la colectividad en las virtudes cívicas, el sentido moral y la austeridad (como en la antigua Roma republicana). Se acude a temas mitológicos, y sobre todo históricos, tanto de la Antigüedad como medievales y contemporáneos. El

arte clásico se considerará el más oportuno para lograr estos objetivos. La pintura neoclásica subrayará el valor racional de la línea, del contorno nítido, de la claridad compositiva. El color queda subordinado al dibujo. El resultado es academicista, y un tanto frío.

Jacques Louis David (1748-1825). Francés, es el máximo promotor de la pintura neoclásica. Estudia los relieves romanos en Italia, y se inspirará en ellos. Por ello en sus obras sitúa a las figuras ordenadas en filas, de forma simétrica. Tuvo un gran éxito bajo todos los regímenes políticos (monarquía, república, imperio). Algunas de sus obras más conocidas son: *El juramento de los Horacios*, *El rapto de las sabinas*, *Marat asesinado*, y *La coronación de Napoleón*.

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) es el otro gran pintor francés neoclásico. Sin embargo, a un perfecto dibujo une una nueva preocupación por el color que, con sus suavísimos esfumatos, recuerda la pintura de Rafael. Pinta numerosos desnudos femeninos, entre los que destacan *La bañista de Valpinçon* o *La gran Odalisca*.

B. ROMANTICISMO

El romanticismo es una corriente cultural, artística, musical y literaria que se propone expresar la propia individualidad *subjetiva* del artista: sus sentimientos, sus emociones, su misma irracionalidad (la locura, el sueño). El romántico siente una profunda atracción por los *mundos lejanos*, tal como él los intuye: el Oriente primitivo o exótico, de pasiones ardientes; la Edad Media, donde encuentra las raíces de su sentida nacionalidad. Quiere evadirse de la realidad próxima, plana y burguesa, y le atraen sus opuestos: la oscuridad de la noche, los amores imposibles, la soledad enfermiza, la religiosidad intimista. El *color*, vibrante, triunfa sobre el dibujo. Se persigue el *dinamismo* mediante una gran libertad compositiva. Toman importancia temas como el paisaje, del natural pero tamizado por la propia personalidad, el costumbrismo, los ambientes orientales, los cuadros de historia...

En los orígenes del movimiento está el *prerromanticismo*. Además de **Goya** (1746-1828), destacan el suizo **Heinrich Füßli** (1741-1825) para el que lo horrible expresa lo sublime, como en *El incubo o la pesadilla* (1781), y el inglés **William Blake** (1757-1827), ante todo ilustrador de las obras de Dante, Milton, y de las suyas propias.

Eugène Delacroix (1798-1863). Es el gran pintor romántico francés. Sus composiciones son agitadas, todo curvas. Posee un dominio absoluto del color, preferentemente puro, de tonalidades fuertes, que extiende en pinceladas espesas. Le preocupa especialmente la luz, que aúna fondo y figuras. De ideología liberal, sus temas proceden del pasado (*La muerte de Sardanápalo*, 1827) y del presente (*La masacre de Quíos*, 1824; *La Libertad guiando al Pueblo*, 1830).

Joseph William Turner (1775-1851). Británico, es ante todo paisajista. Trabaja al aire libre, buscando captar los efectos cambiantes de la luz o la variación de las nubes. Toma apuntes del natural a la acuarela, que luego utilizará en su taller. En sus obras triunfan los elementos naturales (agua, viento, tierra, nieve) en su estado más enérgico y sublime, mientras que progresivamente pierden protagonismo los detalles concretos y humanizadores (*El último viaje del Temerario*, 1839; *Lluvia, vapor, velocidad*, 1844).

Caspar David Friedrich (1774-1840), alemán, es ante todo paisajista pero, a diferencia de Turner, da a la naturaleza un valor místico y simbólico típicamente romántico como expresión de la trascendencia religiosa: en *El monje frente al mar* (1809), la soledad del yo; el *Caminante frente al mar de niebla* (1818), símbolo de Dios; *La Cruz en la montaña* (1808).

John Constable (1776-1837), inglés, revoluciona el tratamiento del paisaje. Pinta una naturaleza serena, doméstica, humanizada. Como Turner, trabaja al aire libre. Destaca *El carro de heno* (1821).

Théodore Géricault (1791-1824) es el primer pintor francés que rompe conscientemente con el neoclasicismo. Su obra más conocida es *La Balsa de La Medusa* (1819).

C. REALISMO

La evolución de la sociedad burguesa (liberalismo, positivismo, cientifismo...) da lugar al realismo como superación del romanticismo: se persigue una representación objetiva de la realidad, para la que a veces se busca la ayuda de la naciente fotografía. Hay una especial atención a lo social, por los campesinos, por los obreros, con mayor o menor grado de denuncia. El artista abandona el escapismo romántico y se centra en los temas contemporáneos. Desde el punto de vista formal, los pintores realistas asumen las conquistas estilísticas románticas: pincelada densa, color, luz... Destacan los siguientes pintores franceses:

Gustave Courbert (1819-1877) representa la realidad con toda su problemática, pero con el distanciamiento propio de una cámara, sin dramatismo: *El entierro de Ornans* (1850).

Honoré Daumier (1808-1879) es ante todo ilustrador gráfico y realiza numerosos grabados satíricos y caricaturas. Se vuelca especialmente en la descripción y denuncia del submundo urbano: *El vagón de tercera* (1862), *La lavandera* (1863).

Jean-François Millet (1814-1875). Menos comprometido políticamente que los anteriores, le interesa especialmente el mundo rural: en 1849 abandona París y se instala en Barbizon hasta su muerte. Para él la naturaleza sólo es el escenario del duro trabajo de los campesinos, auténticos héroes que sostienen toda la sociedad (crítica a la ociosidad de la burguesía). Aunque los retrata de forma realista, quiere dignificarlos, lo que concede a sus obras un característico talante poético: *El Ángelus*, o *Las espigadoras*.

5. EL INICIO DE LAS VANGUARDIAS

El último tercio del siglo XIX es una época de esplendor para Europa: crecimiento económico, avances científicos y técnicos, imperialismo... Pero al mismo tiempo, es una época que anuncia los grandes cambios que se van a producir en el siglo XX. En el arte finaliza el ciclo pictórico iniciado en el Renacimiento, y comienza el arte contemporáneo. Se produce una doble *subversión*:

De temas: Tradicionalmente se diferenciaba entre géneros superiores (religión, mitología, historia, alegoría) e inferiores (costumbrismo, retratos, paisajes, bodegones). Ahora, los temas inferiores desplazan a los superiores, y terminan por convertirse en un mero pretexto.

De medios expresivos: Tradicionalmente han predominado dibujo y composición; el color y la factura son elementos auxiliares. Ahora destaca el carácter material de la pintura, que no es más que una tela manchada. Se utilizan colores crudos, sin mezclas ni veladuras.

Si en el impresionismo todavía se aprecia un equilibrio inestable entre realidad y pintura, con los postimpresionismos se abandonará el efecto ilusionista (“fotográfico”) y se regresará hacia lo elemental (“infantil”, “bárbaro”, “primitivo”).

A. IMPRESIONISMO

El grupo de jóvenes pintores franceses que inician esta nueva vía recibirán, al principio burlescamente, el nombre de impresionistas. Sus obras tienen dificultades para ser aceptadas en los Salones o Exposiciones Nacionales, y lo hacen en otros alternativos: el Salón de los Rechazados

(1863), o la Exposición Cooperativa de 1874. No existen unas características homogéneas válidas para todos estos pintores. En realidad el impresionismo es un momento de equilibrio inestable entre la pintura tradicional y los posteriores movimientos que rompen definitivamente con la forma de pintar que se inició en el Renacimiento.

La preocupación mayor de casi todos era captar el momento, el efecto efímero de la luz cambiante sobre las cosas. Por ello copiaban del natural, fuera del estudio (algunos románticos y realistas tomaban apuntes del natural, pero el cuadro lo realizaban en el taller): la comercialización de tubos de pintura industriales facilitó ahora las cosas.

La consecuencia fue que los pintores impresionistas debían trabajar deprisa, y tendían a utilizar la pintura tal como sale del tubo, sin mezclas ni veladuras: en ocasiones con tanto empaste que crea relieve, en otras tan diluida que se trasluce la trama del lienzo. En cualquier caso, las pinceladas son siempre vigorosas y sueltas. El resultado es una obra en la que resalta su carácter matérico: es una tela manchada.

Se rechaza el claroscuro tradicional por artificial: la luz y la sombra son espacios colerados, y el ojo humano es capaz de recrear en la retina la apariencia de la naturaleza, al mezclar los distintos colores puros percibidos. Para ello se acudirá a la Teoría de Chevreul, sobre los colores complementarios: cada color primario (amarillo, rojo, azul) tiene como complementario a la unión de los otros dos. Así, una luz amarilla tendrá como sombra a su complementario, el violeta; una luz roja, al verde; una luz azul, al naranja.

La composición dejó de ser un problema (lo era desde el renacimiento). Ahora priva la espontaneidad, como en un encuadre fotográfico.

Se rechazaron los temas grandilocuentes, pero frecuentemente también los temas sociales. Se representó a la sociedad parisiense contemporánea: bailes, carreras de caballos, ballet; y por supuesto, paisajes.

Edouard Manet (1832-1883). Aunque no es propiamente impresionista, representa la superación de la tradición pictórica iniciada en el Renacimiento. Su formación parte de maestros como Tiziano, Tintoretto, Velázquez y Goya, con los que se familiariza en el Louvre, en España e Italia, pero pronto rechaza el academicismo. Su polémica entrada en el mundo pictórico la realiza con su obra *El almuerzo sobre la hierba* (1863), cuadro que escandaliza al público y a la crítica, al igual que con sus obras *Olympia* (1863) y *El bar del Folies Berger* (1868-69). Los impresionistas consideran a Manet como su guía, pues ven en su pintura algunas de las características que ellos intentan llevar a sus últimas consecuencias: la importancia de la luz, de la sensación, la variación arbitraria de la perspectiva y los motivos cotidianos que el realismo elevó a la categoría de arte.

Claude Monet (1840-1926). Su obra *Impresión: sol naciente* (1873) dará lugar a la denominación del grupo. Uno de los primeros objetivos de Monet es fijar la inmediatez de la sensación visual. Pinta los efectos de la luz sobre el agua; sus vibraciones y reflejos excluyen la perspectiva y la iluminación fija, dos de las constantes de las reglas tradicionales de la representación pictórica. Para Monet, el color es el protagonista indiscutible. La línea se disuelve en favor de la mancha, de las pinceladas cortas y enérgicas que yuxtaponen los colores según las leyes de la simultaneidad. Los objetos y los reflejos son tratados con la misma contundencia, tal como los vemos: el color del reflejo es nos parece tan sólido como el objeto mismo. Su preocupación por las variaciones luminosas según la hora del día le lleva a ejecutar varios cuadros sobre el mismo motivo: *La catedral de Rouen*, 1892-94, donde, al igual que ocurre en *Las ninfeas* y en *Estudios de agua*, las formas parecen disolverse totalmente en un torbellino de colores y efectos cromáticos que parecen anunciar el espíritu abstracto.

Edgar Degas (1834-1917). Al contrario que los impresionistas, Degas considera que la forma

tiene valor en sí misma y no como motivo cambiante según las condiciones que nuestra retina percibe. Su preocupación por este hecho y por la representación del espacio le llevan a preferir los motivos captados en el interior de locales, habitaciones, teatros, etc. A pesar de su alejamiento de los presupuestos impresionistas sobre el color, la luz y la disolución de la forma llega más lejos que ninguno de éstos en la captación de lo instantáneo, gracias a las posibilidades que le ofrece la nueva visión fotográfica. Sus perspectivas suelen ofrecer puntos de vista novedosos, como si fueran instantáneas o imágenes percibidas a través del ojo de una cerradura (*Mujer peinándose*, 1890).

Auguste Renoir (1841-1919). Es plenamente impresionista al disolver las formas a través de las vibraciones luminosas, como en *Le Moulin de la Galette*, pero progresivamente tiende a una pintura más amable y hedonista. A diferencia de los anteriores prefiere como motivo al ser humano, sobre todo la mujer, considerada máxima expresión de la belleza. A lo largo de su vida, Renoir saltará de un estilo a otro; así, en torno a la década de los ochenta considera que el lenguaje impresionista sobre el tratamiento de la luz ha llegado al agotamiento. Vuelve al dibujo, al volumen y a la composición, dando, en cierto sentido, la espalda al impresionismo. Hacia el final de su vida, Renoir llega al equilibrio sintético entre los efectos luminosos del impresionismo en los desnudos femeninos y el volumen basado en un dibujo seguro, como podemos observar en *Las bañistas*, de 1918.

B. DIVISIONISMO O PUNTILLISMO

Se opone al impresionismo por su preocupación por el volumen. Las formas son concebidas dentro de una geometría de masas puras, bien redondeadas donde la luz y la forma se conjugan perfectamente (como en períodos anteriores), dando unos cuadros muy claros y ordenados. La luz se concibe como combinación de varios colores donde la luz blanca corresponde a la combinación de todos los colores.

Georges Seurat (1859-1891). Intenta la representación de la realidad partiendo de una construcción rigurosamente científica. Su técnica consiste en representar la vibración luminosa mediante la aplicación de puntitos que, al ser percibidos por el ojo, recomponen la unidad de las formas y de la luz; los cuadros, por tanto, semejan mosaicos. Se inicia así el llamado puntillismo (por aplicar la pincelada en forma de puntos) o divisionismo (por basar su método en la división de colores). Como ejemplo de esta técnica destaca *Tarde de domingo en la Grande Jatte*.

C. POSTIMPRESIONISMO

Algunos de los pintores que inicialmente forman parte del movimiento impresionista, a lo largo de su carrera desarrollan un arte característico que refleja sus poderosas personalidades y que les llevará a un progresivo alejamiento de los presupuestos de esta tendencia. El impresionismo, al romper las barreras que la tradición había impuesto, abre las puertas a varios caminos de experimentación que conducirán a una vertiginosa sucesión de distintas tendencias artísticas, cuyo tronco común arranca de las cuatro personalidades que dominan el fin de siglo. Supone una reacción al impresionismo porque no están de acuerdo con el tratamiento que éstos dan a la forma, por ello el volumen en sus obras está perfectamente marcado aunque jueguen con el color. Concilian en sus cuadros el volumen y los estudios de luz.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Admira especialmente a Degas y se inspira en las estampas japonesas que llegan a Europa por entonces. Refleja el ambiente bohemio de los salones nocturnos de Montmartre: bailarinas, cantantes y prostitutas son sus modelos, a los que muestra llenos de humanidad en un ambiente sórdido e irreal. Muchas de sus obras tienen la inmediatez del

apunte. Recibe numerosos encargos de carteles publicitarios, generalmente de estos locales, para los que utiliza la litografía en color de gran tamaño (aparecida en 1880), como en *La Goulué en el Moulin Rouge*. Su contribución al desarrollo del cartel fue decisiva, ya que al usar colores vivos y planos y líneas nítidas logra un gran impacto visual.

Paul Cezanne (1839-1906). Es de la generación de Renoir y Monet, pero ya en 1880 considera que el impresionismo se ha agotado. Hijo de un banquero, se retira a su Provenza natal, e inicia un proceso de búsqueda que pasará desapercibido hasta finales del siglo.

Abandona la representación de la visión momentánea de la naturaleza para así lograr un arte más sólido, “hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los museos”. Para ello quiere recuperar los conceptos de volumen y de espacio, pero no al modo renacentista, sino como consecuencia de una reflexión intelectual. Construye sus composiciones mediante el estudio de los objetos, partiendo de la sensación visual que produce el análisis desde diferentes puntos de vista, reduciéndolos a sus componentes últimos. Es preciso “tratar a la naturaleza según el cilindro, la esfera, el cono”. Por todo ello se le puede considerar padre de las corrientes analizadoras del siglo XX, empezando por el cubismo. Algunas de sus obras más conocidas son *Los jugadores de cartas*, sus bodegones y los diferentes cuadros que realiza sobre el motivo del *Monte Sainte-Victoire*. También recupera temas olvidados por los impresionistas, como los retratos y los autorretratos.

Vincent Van Gogh (1853-1890) es un espíritu exaltado (y a veces desequilibrado) que pasa frecuentemente de las preocupaciones religiosas a las estéticas, y de ahí a la desesperación más profunda (lo que le condujo a la locura y al suicidio). Tras probar suerte en diversas profesiones, Van Gogh termina dedicándose arduamente a la pintura durante unos pocos años, aunque sin ningún éxito: no vendió ni un solo cuadro.

En su obra, tremendamente personal, prima el componente expresivo. Sus características pinceladas empastadas y curvas, progresivamente más sinuosas, están dispuestas aisladas unas de otras. Utiliza colores crudos, frecuentemente violentos. El resultado es un modelado asombrosamente dinámico que transmite una gran emotividad. Ya no se intenta fingir la realidad (como en la pintura tradicional) ni mostrar el instante pasajero (como el impresionismo). Lo que se busca es comunicar las emociones del autor. Sus obras son muy variadas: *autorretratos* en los que indaga sobre sí mismo, paisajes desolados como *La noche estrellada* o *Trigal y ciprés*, sugestivos interiores como *Café nocturno* o *El dormitorio de Arlés*, sus famosos *Lirios* y *Girasoles*, retratos, etc. En conjunto representan el punto de arranque de las corrientes expresionistas del siglo XX.

Paul Gauguin (1848-1903). También pintor tardío, abandona el impresionismo en 1885 al considerarlo superficial. Perseguirá una naturaleza y una sociedad no contaminadas por el progreso, en primer lugar en la Bretaña francesa. Allí pinta cuadros como *La visión después del sermón*, en la que explora la sensibilidad religiosa de los campesinos. Más tarde viajará a Panamá, a Martinica y a Tahití, donde cree encontrar el ambiente adecuado para llevar a término su búsqueda interior. En este momento surgen algunas de sus obras más elocuentes desde el punto de vista simbólico y técnico: *Tahitianas* (1891) y *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* (1897).

Influido por las estampas japonesas, utiliza colores planos bien delimitados en su contorno de líneas gruesas. En cambio, paradójicamente, poco le afectarán las artes populares no contaminadas de tradición académica de la Bretaña o de Tahití. En el fondo su obra es un primitivismo artificial, que influirá poderosamente en las corrientes fauve, en los naif, e indirectamente en los surrealistas.

11. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Las Vanguardias

1. La ciudad moderna.
2. La arquitectura moderna.
3. Características de las artes plásticas.
4. Corrientes expresivas.
5. Corrientes analíticas.
6. Corrientes imaginativas.

1. LA CIUDAD MODERNA

En el siglo XX la reflexión sobre el urbanismo moderno viene marcada por los once *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM)* que se celebran entre 1928 y 1956. Preocupan especialmente las cuestiones sociales, planteándose temas como la descongestión, la higiene y la racionalidad funcional del alojamiento. Del IV Congreso procede la *Carta de Atenas* (1941), que establece los principios que debe respetar la nueva ciudad contemporánea:

- Zonificación funcional (se distingue entre las cuatro funciones básicas ciudadanas: vivienda, trabajo, cultura y diversión, y circulación).
- Construcción en bloques altos, aislados y rodeados de vegetación (ciudad abierta).

Destacan dos corrientes: la racionalista y la organicista.

A. URBANISMO RACIONALISTA

El suizo Charles-Edouard Jeanneret, **Le Corbusier** (1887-1965) es su principal representante, difundirá sus principios a través de la *Carta de Atenas*, y gozará de una gran influencia en los Congresos Internacionales. En su libro *La ciudad radiante* (1931) había concebido la ciudad “para tres millones de habitantes” en torno a dos ejes perpendiculares, en cuyo centro estarían los grandes rascacielos, centros de negocios y zonas verdes. La ciudad queda alrededor: los edificios residenciales se distribuyen en supermanzanas y se asientan sobre pilotes, con lo que el suelo queda libre. Cada bloque es de gran altura, y con todos los servicios (unidad de habitación). Se diferencian las calles peatonales y las vías de circulación. Por último, la ciudad se debe desarrollar por sectores o barrios residenciales, cada uno con una calle principal con artesanos, tiendas, locales de ocio y diversión, mercados, etc. Le Corbusier realizó numerosos proyectos que no se llevan a cabo (como el *Plan Voisin* que suponía la remodelación del centro de París) hasta que en 1951 recibe el encargo de proyectar la ciudad india de *Chandigarh*.

Pero el gran proyecto urbanístico llevado a la práctica en sintonía con estos planteamientos es *Brasilia*, la nueva capital de Brasil. **Lúcio Costa** gana el concurso convocado en 1957, y diseña un ciudad que sigue los principios racionalistas. Traza dos grandes ejes perpendiculares. El más extenso es ligeramente curvo y acoge las grandes supermanzanas para viviendas. El otro es el eje monumental y contiene los edificios públicos: ministerios, parlamento, gobierno, catedral, etc. El arquitecto **Óscar Niemeyer** construirá los edificios más representativos.

B. URBANISMO ORGANICISTA

El norteamericano **Franck Lloyd Wright** (1869-1959) rechaza la ciudad alta y densa. Su principio básico es buscar la integración de la arquitectura con la naturaleza. En su ciudad imaginaria *Broadacre City* (cada vivienda dispone de un acre, 4.000 m², de terreno) se entremezclan

edificaciones individuales de escasa altura con granjas, zonas verdes, pequeñas industrias, clínicas, y todo lo necesario para que la ciudad sea autosuficiente. El problema del tráfico no está tan racionalizado como en las ciudades de Le Corbusier, pero lo soluciona con una amplia red de avenidas interiores y otro cinturón exterior para unirla con las ciudades colindantes. En conjunto resulta una ciudad armoniosa y vinculada al medio, pero utópica.

2. LA ARQUITECTURA MODERNA

La doble herencia del modernismo y de la Escuela de Chicago van a generar toda una nueva arquitectura que rompe con tradiciones seculares. La conocida frase de Sullivan “la forma sigue a la función” es la base de los nuevos planteamientos, y de ella se derivan algunas de las denominaciones que se le aplican: *funcionalismo*, *racionalismo*. Su éxito es considerable, por lo que su difusión es rápida, convirtiéndose en un auténtico *estilo internacional*.

Los materiales más utilizados son los de la revolución industrial, el acero y el vidrio, a los que ahora se une el hormigón armado, que posibilita cubiertas cada vez más ligeras y más atrevidas (menos apoyos). Sin embargo, la piedra, el ladrillo y la madera siguen siendo utilizadas.

Los edificios definitivamente pasan a ser un esqueleto estructural, del que el arquitecto “cuelga” los restantes elementos: tabiques, suelos, fachadas, ascensores... En lógica consecuencia, se prefieren las formas geométricas simples, con criterios ortogonales, y se abandonan las aparatosas simetrías axiales tradicionales.

Puesto que el elemento clave del edificio es la adaptación a su función, se abandonan las ornamentaciones superpuestas, ya que se considera que sólo enmascaran la obra, y las sustituyen los propios elementos constructivos (sus formas, sus colores).

A. ALEMANIA

Aunque son numerosos los grandes arquitectos innovadores, aquí nos centraremos en dos de ellos, ambos relacionados con uno de los principales focos vanguardistas, la Bauhaus.

En 1919 se unen la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios de Sajonia (Alemania), siendo su resultado la **Bauhaus** (Casa de la construcción), con sede en Weimar primero, y luego en Dessau. Se darán cita en ella algunos de los grandes creadores (en numerosos campos) de la época. Su objetivo es la renovación de la arquitectura, el diseño y el mobiliario urbano. Pretende adecuar la producción industrial a su uso, a su función, con criterios racionales. El objeto industrial no debe ser feo y sin valor estético; hay que lograr que la técnica esté al servicio de la humanidad, haciéndola trabajar con exigencias estéticas. Para ello es necesaria la participación colectiva de artistas que conozcan colores, formas plásticas, materiales, espacios, composición. Muchos objetos habituales hoy en día se originan en esta escuela: muebles, lámparas, papel pintado, cerámica y carteles son sus productos habituales de diseño.

GROPIUS (1883-1969). En 1911 Walter Gropius proyecta la *Fábrica Fagus* en Alfeld-ander-Leine (Alemania), junto con Adolf Meyer, considerada la primera obra de esta nueva arquitectura. Para Gropius, la construcción industrial se presta también a una nueva estética. Rechaza la monumentalidad y acentúa el componente racional y social rompiendo con la tradición anterior. En consonancia, la Fagus tiene un edificio principal construido para fábrica y oficinas con superficie continua en cada uno de sus tres pisos, y un exterior casi totalmente acristalado.

En 1925 construye la *sede definitiva de la Bauhaus* en Dessau, así como una serie de viviendas individuales para los profesores. El resultado es el mejor resumen de la nueva arquitectura. El centro se compone de tres bloques diferenciados según su función, con formas adaptadas a ellas, y unidos entre sí mediante pasarelas.

En 1934, con la subida al poder de los nazis, huye a Inglaterra. Desde 1937 imparte clases en Harvard (EEUU), donde junto con sus alumnos forma una cooperativa de arquitectos (T.A.C.), y durante el resto de su vida casi siempre trabaja en grupo y de forma interdisciplinar.

VAN DER ROHE (1886-1969). Mies van der Rohe estuvo ligado a Gropius y fue director de la Bauhaus desde 1930. Coincidiendo con esta etapa de dirección, realiza una de las obras más significativas de Europa en tales momentos: el *Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona* (1929) y la *Casa Tugendhat* (1930). Exiliado a Estados Unidos desde 1937, realiza la mayor parte de su obra en este país; destaca el *Edificio de la Compañía Seagram* (Nueva York 1956), ejemplo de rascacielos de cristal y acero.

B. LE CORBUSIER (1887-1965)

Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, suizo residente en Francia, es el mejor exponente del racionalismo. Gran teórico, urbanista y arquitecto, toma conciencia de la arquitectura como uno de los grandes problemas de nuestro siglo. La vivienda es una máquina para vivir; la planta y los volúmenes deben mantener un equilibrio formal; para ello recurre a crear su propia fórmula de proporciones, el *modulor*. Establece “cinco principios de una arquitectura nueva”, patentes en *Villa Savoya*, Poissy (1922-1931), una de las obras maestras de la arquitectura contemporánea:

El *pilotis*, soporte cilíndrico que aisle al edificio del terreno y permita la circulación.

La cubierta-jardín, para disfrutas de la vegetación y las vistas.

La planta libre, para colocar los tabiques con independencia de los pilares.

La ventana corrida, para llevar la luz a todos los rincones.

La fachada libre, para abrir huecos sin la limitación de los muros de carga.

Poco después, sin embargo, inicia un giro radical en su carrera que se plasmará en sus obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En ellas deja descubierto el *hormigón en bruto*, sin enfoscar, con la textura rugosa de la madera de los encofrados. Su obra más representativa es la *Unité d'habitation*, en relación con sus ideas urbanísticas para logran auténticas comunidades autosuficientes. Aunque logrará construir algunos bloques en Marsella (1945-52) y en Berlín (1957), e influirá poderosamente en las construcciones de tipo social, buena parte de sus planteamientos se demostrarán utópicos y fracasarán.

Posteriormente realiza la iglesia de peregrinación de *Notre-Dame-du-Haut*, de Ronchamp obra de gran expresividad poética, en la que según sus propias palabras quiere lograr un lugar de silencio, oración, paz y gozo espiritual. Crea un interior profundamente religioso, con un ambiente intimista como no se lograba en una iglesia quizá desde el Renacimiento.

C. FRANK LLOYD WRIGHT (1869-1959)

El norteamericano Frank Lloyd Wright (1869-1959) comienza su carrera como arquitecto para las clases acomodadas con su *Casa Winslow* (1893), en la que ya predomina la claridad compositiva y la preferencia por las horizontales. Poco después, definirá los principios de una novedosa arquitectura residencial suburbana: plantas abiertas con cubiertas planas y grandes

voladizos (*Casa Robie*, 1908). Paralelamente, comienza a experimentar con el hormigón visto.

Sin embargo, su meteórica carrera se verá interrumpida por problemas personales. Vive en Europa y en Japón, publica diversas obras, realiza sus propuestas urbanísticas... Volverá a un primer plano de la innovación arquitectónica a mediados de los años 30, gracias a una serie de encargos afortunados, entre los que destaca la famosa *Casa de la Cascada* o *Casa Kauffmann* (1934-38) en Pensilvania. Es un excelente ejemplo de armonización del edificio con el entorno. Realizada en piedra nativa rugosa para los muros, hormigón para los poderosos voladizos horizontales, y vidrio, consigue que cada parte de la casa se “relacione” con la naturaleza: río, cascada, rocas, árboles.

Otra obra fundamental será la *sede de la Compañía Johnson and Son*, en Wisconsin (1936-39), con un gran espacio de trabajo cuya cubierta es sostenida por finas columnas en forma de hongo. La iluminación es básicamente cenital. Aún realizará obras de gran magnitud, como el *Museo Guggenheim* de Nueva York (1944-1959) en el que una gran rampa helicoidal de circulación sustituye a las escaleras.

D. LOS RASCACIELOS Y EL ESTILO INTERNACIONAL

El rascacielos soluciona el problema del encarecimiento del suelo ante la gran demanda de espacio en las zonas de negocios. Son edificios de oficinas, y sus necesidades funcionales se resuelven mediante estructuras internas de hierro y hormigón, que presentan las siguientes ventajas:

Los interiores son *libres* y se pueden compartimentar según las necesidades.

Los muros exteriores se sustituyen por *muros cortinas*, con grandes ventanales de forma reticular que permiten una mayor luminosidad.

Los servicios técnicos imprescindibles (ventilación, conducciones de agua, gas y electricidad, ascensores, etc.) se incluyen en la misma estructura básica.

Tiende a tomar la forma de enormes prismas de hierro y acero (en la medida en que pierden elementos decorativistas superpuestos. Sin embargo, ante su proliferación, los ayuntamientos pronto establecen normativas que restringen sus volúmenes. Es un modo de garantizar la luz solar a los edificios cercanos y a las propias calles. El problema se soluciona de dos modos:

Retranqueando el rascacielos, creando plazas peatonales entre el edificio y la calle.

Escalonando los volúmenes del rascacielos.

La expansión de los rascacielos fue muy rápida, sobre todo en las grandes ciudades de Estados Unidos. Un ejemplo característico es el *Rockefeller Center* de Nueva York (1932-40), enorme centro de negocios formado por numerosas edificaciones de distintas formas y alturas.

Tras la Segunda Guerra Mundial este *estilo internacional* de construcción se convierte en el lenguaje convencional de la arquitectura moderna, que aplica los mismos planteamientos por todo el mundo. Sólo a partir de los años setenta comienzan a generalizarse actitudes contestarias, la denominada “posmodernidad”.

El perfil urbano que establecen los rascacielos –la *Skyline*–, formado por numerosas torres de formas, alturas y culminaciones distintas, se puede comparar con el de la ciudad europea tradicional, poblada de torres de iglesias. Hoy encontramos estas skylines en todo el mundo, todas muy semejantes, aunque en todas se busca una identidad propia mediante edificios singulares. Son reconocibles la de *Nueva York* (aún sin las Torres Gemelas), la de *Shanghai* (con la Jin Mao Tower), la de *Kuala Lumpur* (con las Torres Petronas).

3. CARACTERÍSTICAS DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Si en el siglo XIX se había acelerado la evolución artística con una rápida sucesión de modas y estilos, desde el cambio de siglo pierde toda posibilidad clara de desarrollo lineal. Entramos en la época de las denominadas **vanguardias históricas** o **ismos**, un gran número de corrientes distintas y contradictorias, cada una con sus objetivos, técnicas, y materiales distintos. Todas ellas coexisten, rivalizan, se critican, evolucionan y desaparecen, prácticamente al mismo tiempo, lo que puede entrañar una pequeña dificultad a la hora de estudiarlas (sólo las más importantes).

Con un propósito exclusivamente didáctico, para facilitar su conocimiento, he agrupado los principales ismos en tres grandes bloques, relacionándolos con los pintores postimpresionistas.

Corrientes que priman la expresividad. Podemos relacionarlos con Van Gogh y con Gauguin: ambos daban una gran importancia al color y a los contornos, y exaltaban lo “primitivo” frente a la “civilización”. Los movimientos principales son el *fauvismo* y distintos *expresionismos*, algunos de los cuales derivarán hacia la abstracción.

Corrientes que priman el análisis. Derivan de algún modo de Cezanne, y descomponen o recomponen la realidad, de forma estática o dinámica, persiguiendo un conocimiento intelectual de la realidad. Destacan el *cubismo* y el *futurismo* , que siguen siendo figurativos. Otros, en cambio derivarán hacia la abstracción: *neoplasticismo* y *suprematismo*.

Corrientes que priman la imaginación. Algunos artistas desean desmitificar el arte, rechazan los esfuerzos racionalizadores, y se vuelcan en lo salvaje, en lo instintivo o en lo onírico (lo que les conecta en parte con Gauguin). Destacan el *dadaísmo*, el *surrealismo* y la *pintura metafísica*.

4. CORRIENTES EXPRESIVAS

A. FAUVISMO

Surge en Francia como reacción al impresionismo, al que reprocha su desprecio por el mundo interior del artista. La cohesión y el propósito común de este grupo de pintores es efímera (1905-1910) y su influencia se nota en las siguientes vanguardias. Muchos evolucionan rápidamente, pasando de un movimiento a otro, experimentando nuevas técnicas.

Matisse, Derain, Vlaminck y otros dan a conocer su obra en el Salón de Otoño de París, en 1905. **Louis Vauxcelles**, crítico de arte, al visitar la exposición y contemplar una escultura de corte renacentista entre sus cuadros, exclama: “Donatello, parmi les fauves” (Donatello entre las fieras) ante la extrema provocación que siente al mirar los cuadros allí expuestos, que no se sujetan a ninguna convención establecida. Así, el término “fauve” servirá para designar este movimiento que desde 1910 sigue caminos diversos.

El color se independiza del objeto, haciendo un uso arbitrario de éste: rostros verdes, árboles azules, mares rojos, rosáceos o violetas, sus tonos preferidos.

Extrema simplificación de formas y elementos: los objetos y los contornos se perfilan con pinceladas gruesas, anchas, y se rellenan con manchas de color planas.

Subjetivismo: interpretan lírica y emocionalmente la realidad con temas agradables, fundamentalmente paisajes o retratos.

La profundidad (perspectiva) desaparece y los volúmenes se perfilan con pinceladas fuertes, no con el convencional claroscuro.

HENRI MATISSE (1869-1954). Es la figura central del movimiento, y define su pintura como un arte contemplativo frente a la racionalidad de Picasso, y amable frente a la dureza del expresionismo alemán. Entre sus temas preferidos aparece la figura femenina, relajada y de colores muy intensos. Destacan obras como *Madame Matisse* (1905), conocida como *La Línea Verde*, y *Armonía en rojo* (1908), un interior en el que busca un equilibrio cromático en rojos. A lo largo de su vida mantiene la pasión por el color aunque tras deshacerse el grupo fauve inicia nuevas etapas con obras tan novedosas como *La danza* (1910), de gran simplicidad en el dibujo y colores muy intensos en amplias superficies.

B. EXPRESIONISMO

Engloba obras y autores de amplios períodos, territorios (sobre todo Alemania) y tendencias. Las ciudades de Dresde, Munich y Berlín, junto con París, son sus centros culturales. En general se habla de expresionismo cuando predomina en una obra el sentimiento sobre el pensamiento, es decir, cuando expresa emociones, vivencias, sentimientos del autor: la muerte, el sufrimiento, la angustia, la locura. Es, por tanto, una tendencia subjetiva, apasionada y vinculada estéticamente al fauvismo (por la importancia que dan al color), y que en muchos artistas ofrece la imagen tétrica de un mundo sin objetivos. En ellos, su temática se centra en temas morbosos y prohibidos, insistiendo en lo demoníaco, lo sexual, lo fantástico y lo pervertido. Técnicamente se nota un apasionamiento por el tratamiento de la superficie del cuadro, con aplicación violenta de los colores. El rechazo de los nazis al arte de las vanguardias (similar al de los comunistas de la época) se centra principalmente en esta tendencia, a la que no dudará en denominar “arte degenerado”.

EDVARD MUNCH (1863-1944), noruego y de infancia trágica, refleja vivencias personales en sus obras. Formado en Oslo, viajero, en París observa los nuevos medios pictóricos, que incorpora a su obra, y expresa de forma trágica su sentir de la vida y la soledad y el miedo del hombre. Su temática es dramática, casi obsesiva, y su técnica agudiza los colores con un trazo violento y agudo. Quizá su obra sea la que mejor expresa la angustia o la desesperación ante las situaciones cotidianas. Sus xilografías, aguafuertes, litografías y óleos repiten hasta el fin de su vida sus temas: la muerte, las pasiones humanas, el deseo sexual y la destrucción. Su obra más famosa es *El grito* (1893), símbolo perfecto del universo expresionista. Sus cuadros y grabados se difunden con rapidez en Alemania e influirán considerablemente en otros pintores.

JAMES ENSOR (1860-1949), belga y también de infancia complicada, refleja vivencias personales en sus obras. Sus cuadros son amargos, reflejo de un carácter inestable y depresivo. Las máscaras (sus padres poseían un taller de títeres y marionetas) dominan toda su obra, como se observa en *Esqueletos disputándose el cadáver de un ahorcado*, 1891. Son grotescas hasta lo macabro, y reflejan una imagen teatral y esperpéntica del mundo en que vive.

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938) pertenece a otro grupo artístico, **Die Brücke** (El puente), fundado en Dresde y que perdurará hasta 1923. Sus componentes admiran a Van Gogh y a Munch y se ven influidos por los fauvistas. Kirchner utiliza colores planos arbitrarios, alarga las figuras y las da un aspecto anguloso. Es muy conocida su *Autorretrato con modelo* (1910).

OSKAR KOKÓSCHKA (1886-1980), austríaco, pinta con formas expresionistas de intensos trazos gruesos y manchas de color como torbellinos, que no abandona durante toda su vida. Su obra más conocida es *La novia del viento* (1914).

C. LA ABSTRACCIÓN EXPRESIONISTA

El arte abstracto supone la total desaparición del objeto. El cuadro queda reducido a líneas, color o simplemente trazos. Nos muestra un mundo donde se nos representa la emoción interna, las vivencias, la manera de ser del pintor, pero en unas formas inmateriales, no identificadas.

WASSILY KANDINSKY (1866-1944), ruso de nacimiento, es el líder del grupo expresionista **Der blaue Reiter** (El jinete azul) de Munich, que sobrevivió hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. Las características comunes de este grupo son el simbolismo en el uso del color, el empleo de una expresión pictórica emocional y la tendencia a la abstracción. De esta etapa todavía figurativa podemos mencionar los numerosos cuadros que dedicó a la localidad de Murnau, como *Casas en el Obermarkt* (1909).

En 1910 ejecutó una acuarela en la que la estilización del tema (un paisaje) era tal que lo hacía desaparecer por completo: había nacido el arte no imitativo. A partir de entonces pinta manchas cromáticas de contornos irregulares y trazos muy expresivos, ya que sostiene que el color produce un efecto físico en el alma humana. Esta emoción interior suscitada por recursos cromáticos no excluye la existencia eventual de un tema, como ocurre en *Escena lírica* (1913). Es también un importante teórico del arte, y publicará el libro *De lo espiritual en el arte* (1910), en el que intenta racionalizar su pintura.

Clasifica sus obras entre **impresiones** (en las que aún está presente la naturaleza), **improvisaciones** (formas mucho más abiertas) y **composiciones** (en las que ya no hay tema ni figuras reconocibles). A estas últimas corresponde *El arco negro* (1912). Evolucionará hacia formas cada vez más geométricas.

5. CORRIENTES ANALÍTICAS

A. CUBISMO

Representa la destrucción de las convenciones espaciales que se impusieron en el renacimiento y la creación de una nueva forma de concebir el cuadro y el espacio. Parte de los intentos de realizar una representación pictórica científica (puntillistas, Cézanne). Para los cubistas sólo es posible captar la verdadera naturaleza de la realidad a través de su estructura interna. La exposición retrospectiva de Cézanne en 1907 influye decisivamente en Picasso y Braque. Algunas telas de Braque se exponen en el Salón de Otoño de 1908, por lo que el crítico **Louis Vauxcelles** escribe un artículo en el que acusa a Braque de reducirlo todo a cubos. De ahí parte la denominación de cubista. Sus características son:

Se ve fuertemente influido por el arte primitivo africano o arte negro.

Algunos elementos son fauvistas: colores planos y ausencia de contrastes lumínicos.

Tratan de dar una visión múltiple (de perfil y de frente) de todas las figuras.

Usan yuxtaposiciones de planos para fingir profundidad: rechazo de la perspectiva.

Domina la línea y la forma sobre el color y la luz, lo que le da aspecto geométrico.

Rechaza el movimiento porque rompe con la naturaleza.

Usan elementos no pictóricos: papeles, arena, cristal, telas, etc. Es el collage.

Las dos fases principales y sucesivas son:

El **cubismo analítico**. Analiza el objeto partiendo de cada uno de sus partes, situándolas sobre el mismo plano, sin ningún tipo de relieve y con tonos cromáticos ocre, pardos y grises. No existe profundidad ni espacio ilusorio; sólo formas que desmigajan el objeto desde diferentes puntos de vista. Se representan todas las facetas y momentos de un objeto, facilitando así su percepción total a través de una intuición esencial del mismo. Aunque es pintura figurativa, tiende a la abstracción.

El **cubismo sintético**. El objeto ya no se descompone sino que se sintetiza en sus aspectos más esenciales sin ningún tipo de sujeción a la imitación de la apariencia. El collage ayuda a formar la visión sintética de los objetos, y a demostrar que el cuadro es una realidad tan verdadera como el objeto mismo. A partir de ahora, el cuadro es un hecho concreto y no sólo el espacio de una representación. Deja de ser apariencia y se convierte en realidad.

PABLO RUIZ PICASSO (1881-1973). La trayectoria pictórica de Picasso le sitúa en un lugar privilegiado en la historia del arte contemporáneo, tanto por su capacidad técnica como por su responsabilidad en la ruptura definitiva con la tradición artística que había dominado el arte occidental desde el Renacimiento. Picasso es el máximo protagonista del arte del siglo XX. Aunque vamos a estudiarlo en este apartado, su obra supera con mucho el cubismo. Su talante indagador le lleva a frecuentar (incluso al mismo tiempo) las más variadas formas de pintar.

Malagueño, se instala en Barcelona en 1896 y alcanza un prodigioso dominio de la técnica pictórica (*Primera comunión*, 1895-96). A partir de su traslado a París en 1900, su estilo cambia radicalmente. La obra de estos años refleja su ansia de asimilar y experimentar, partiendo del impresionismo, el postimpresionismo y, sobre todo, el expresionismo.

Entre 1901 y 1906 la penuria en la que vive y sus preocupaciones sociales condicionan el inicio de la **época azul** a la que le sigue la **época rosa**, sin mayor diferencia que el dominio cromático de un color u otro y la sensación que nos producen. El período azul refleja escenas de gran melancolía sobre la pobreza y el destino de los desarraigados. En el período rosa, los protagonistas son personajes de farándula (arlequines, saltimbanquis), pero, en ambos casos, el fondo simbólico es el mismo: el compromiso humanitario hacia los humildes y desheredados.

El período comprendido entre 1907 y 1918 es fundamental. Influido por las esculturas románica, ibérica y africana, y por la pintura de Cézanne (en 1907 se expone una retrospectiva de su obra) realiza *Las señoritas de Aviñón* (1907), con la que se iniciará la **revolución cubista**. En 1909 pinta en Cataluña una serie de paisajes donde los presupuestos de Cézanne se llevan a sus últimas consecuencias: es el período analítico. A partir de 1912 comienzan a invadir la superficie del cuadro materiales extrapictóricos, como letras, cifras y fragmentos de periódicos (fase sintética).

Entre 1919 y 1939, en plena etapa cubista, Picasso no se encuentra plenamente satisfecho y dirige su interés hacia otros campos de investigación. Con ello muestra otra de sus características creativas: la contemporaneidad de estilos, manifestando una gran avidez de nuevos caminos expresivos y nuevas formas. Su etapa **neoclásica** corresponde a los años 20, con obras como *La flauta de Pan* (1923). Pero en paralelo realiza obras que, aunque dentro de los presupuestos cubistas, introducen de nuevo cierto ilusionismo tridimensional y una tendencia hacia el **surrealismo**. En la década de los años treinta es cuando Picasso alcanza su máxima capacidad de expresión y la mayor libertad inventiva y de estilo. Es la época del *Guernica* (1937).

Desde 1945, tras la segunda guerra mundial, su obra recupera el lirismo optimista de una nueva época de paz: es el periodo denominado **época de Antibes**, con obras que reinterpretan grandes obras de la historia de la pintura, como la serie de *Las Meninas* (desde 1957). Sin embargo con la Guerra Fría, Picasso vuelve a su peculiar expresionismo, como en *Matanza en Corea* (1951).

GEORGES BRAQUE (1882-1963). A partir de los contactos de Braque con Picasso y del impacto que le produce *Les demoiselles*, se adentra en la estética cubista. Pero en Braque no encontramos saltos bruscos ni estridencias de colorido ni rupturas. Es un pintor sereno, de tonos suaves que huye de cualquier tipo de violencia compositiva o cromática: *El portugués* (1911).

JUAN GRIS (1887-1927). El madrileño José Victoriano González, Juan Gris, es el más cerebral y científicista de los cubistas. Se convierte en el mayor defensor del cubismo sintético, del que supone su auténtica culminación. En el proceso de construcción de sus obras invierte el proceso de su realización, ya que afirma partir de la idea y no de la realidad, mediante un proceso deductivo. Como ejemplo de su producción se puede citar *Naturaleza muerta ante una ventana* (1915) y *Guitarra y frutero* (1921).

FERNAND LÉGER (1881-1955) creará una variante del cubismo llamada tubularismo. Sus pinturas se basan en figuras y paisajes que se distorsionan en forma de cilindros o tubos siguiendo los impulsos de la inspiración del autor.

ROBERT DELAUNAY (1885-1941) crea formas inestables como si reprodujera sueños. Esto puede apreciarse en sus obras sobre la *Torre Eiffel*.

B. FUTURISMO

Este movimiento básicamente italiano toma el nombre del manifiesto *Le futurisme* (1909) del poeta **Marinetti** (1876-1944), que manifiesta el deslumbramiento por el mundo presente: “Un automóvil de carreras, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia”. Pregona la exaltación de la máquina y la industria, la violencia y la modernidad. Al año siguiente se publica el *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910), en el que se insiste en la velocidad y el dinamismo como expresión de lo moderno.

Es una corriente inspirada en el cubismo analítico, y se esfuerzan en representar secuencias momentáneas, casi como instantáneas fotográficas, fenómenos en simultaneidad, con dinamismo en ocasiones agresivo. Reaccionan contra la rigidez cubista, al que acusan de poseer un carácter estático. Utilizan técnicas puntillistas y colores neoimpresionistas y sus temas son el dinamismo, la metrópolis caótica y el trabajo. Aman la guerra, la revolución, el militarismo, el patriotismo y el gusto destructor del anarquismo, propugnan la destrucción del arte anterior.

HUMBERTO BOCCIONI (1882-1916). Considerado como el mejor pintor del grupo y destacado teórico del arte, Boccioni logra una experiencia visual de gran fuerza sugestiva en pinturas como *Dinamismo de un ciclista*. En torno a 1912 traslada al campo escultórico los temas del futurismo plástico, fundamentalmente el dinamismo, proponiendo en su *Manifiesto de la Escultura* acabar con la tradicional nobleza del mármol y valorar, para obtener nuevas emociones plásticas, el cartón, el hierro, el cristal, la madera, el cemento, los espejos, la luz eléctrica y así hasta una veintena de nuevos materiales, premonición de los que actualmente son los más utilizados, totalmente libres de trabas y no sujetos a ninguna norma. Su obra más importante en este sentido es *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913).

C. DEL CUBISMO A LA ABSTRACCIÓN

PIET MONDRIAN (1872-1944), holandés, se interesó desde 1911 por la pintura cubista, por su valor estructural y de síntesis formal. Encabeza un grupo de artistas que se expresan en la revista *De Stijl*, órgano del movimiento **neoplasticista**. La rigidez de sus convicciones le hizo abandonar el grupo en 1928, y finalmente se asentó en Nueva York en 1942. Su obra supone un segundo camino de acceso a la abstracción, distinto al de Kandinsky. Mondrian realizó un largo proceso de

depuración de la realidad, hasta su transformación en esquemas, para finalizar analizándola mediante un sistema geométrico de líneas horizontales y verticales. Sólo emplea colores “puros”: rojo, amarillo y azul, además del blanco, el negro y el gris, y no los que resultan de sus combinaciones. Aspira a una pintura objetiva y no sentimental, como se observa en *Composición* (de la serie de 1919-26).

KASIMIR MALEVICH (1878-1935), ruso, es el creador del **suprematismo**. Se ve influido desde fecha temprana por fauves y cubistas, como vemos en *Un inglés en Moscú*. En 1915, sin embargo, rompe con su trayectoria anterior y presenta sus primeras *Composiciones suprematistas*. Son obras plenamente abstractas compuestas de formas geométricas no siempre regulares, en las que conscientemente se rechaza cualquier posibilidad de tema: son meras formas plásticas.

D. ALGUNOS ESCULTORES

PABLO GARGALLO (1881-1934). Nacido en Maella, Gargallo es el creador de la escultura hueca o de vacío. Desde sus inicios modernistas pasó a una manera de hacer vanguardista que se relaciona con el cubismo y con el expresionismo. Sus piezas se caracterizan por su esquematismo y su simplicidad. Dibujan perfiles cóncavos y convexos en el aire, con apenas unas líneas, y su soporte material son tan solo varillas curvadas o planchas de bronce o de hierro que se unen con perfección. Estas leves varillas y chapas metálicas ensambladas son suficientes para dar corporeidad y volumen a todo un mundo de siluetas y figuras llenas de belleza y esquemática sensibilidad. Gargallo trabajó todo tipo de materiales: el mármol, la piedra, la madera; pero sobre todo se expresó a través del hierro y del bronce. Destaca *El Gran Profeta* (1933).

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957). Rumano, Brancusi nace en una aldea de campesinos que siempre le servirá de inspiración. Fue a París en 1904, donde se nacionalizó. No se integró en ningún movimiento artístico y por ello su escultura, tan singular, es difícil de clasificar. Podemos relacionar sus obras tanto con el cubismo (por su interés en las estructuras formales del objeto), con el surrealismo (por el hallazgo de una realidad más profunda), y con lo abstracto (se suele aplicar a su obra el calificativo de abstracción orgánica). Brancusi busca lo esencial y lo encuentra plasmado en formas fundamentales, despreciando lo accidental y descriptivo. La realidad, dice, no es la forma de los objetos sino su esencia íntima... Por ello en su obra priman los aspectos puramente visuales y táctiles. Su obra más representativa es *Pájaro en el espacio* (1910-12).

6. CORRIENTES IMAGINATIVAS

A. DADAÍSMO

La Primera Guerra Mundial conmociona a numerosos artistas de vanguardia (expresionistas, cubistas...), muchos de los cuales denuncian su carácter de horror absurdo. En Zurich (la neutral Suiza) se reúnen numerosos poetas, literatos y artistas de toda Europa. Entre ellos surgirá el dadaísmo, término que procede de **dadá**, voz buscada al azar en un diccionario y que no quiere significar nada. Organizan exposiciones y actos culturales que buscan provocar el escándalo. Rechazan todo lo existente: tanto la política y el nacionalismo que han provocado la guerra, como el arte y la cultura burguesa. Presentan una gran variedad de técnicas novedosas: collages, fotomontajes, “rayogramas” y los muy característicos “ready-made” (ya hechos), objetos preexistentes descontextualizados.

Otros grupos de artistas se identificaron con estas propuestas, y entre ellos destacan los del foco de Nueva York (**Duchamp**, **Picabia**) y, tras la guerra, los de Alemania (**George Grosz**), con

una mayor preocupación por la denuncia política y muy influidos por el expresionismo. Sin embargo, a mediados de los años 20 el movimiento entrará en crisis y acabará por ser sustituido por otro emergente, el surrealismo.

MARCEL DUCHAMP (1887-1968). De origen francés, Duchamp es uno de los artistas más importantes de las vanguardias. Muy personal, en su obra resume el esfuerzo de ruptura con la tradición que ha caracterizado al siglo XX, y en este sentido trasciende su inclusión en el grupo dadaísta. En 1911 entra en contacto con los cubistas, y el resultado es su *Desnudo bajando una escalera* (1912) con el que parece caricaturizar tanto la pintura académica como al propio cubismo, lo que explica su ruptura con este movimiento. Pero ese mismo año inicia una serie de obras de temática amorosa en las que mezcla elementos orgánicos y mecánicos. Destacan *La casada* (1912) y el verdaderamente laborioso *Gran vidrio* (1913-36).

Sin embargo su aportación más importante está en los **ready-made**: se escoge un objeto y se le da un título que lo descontextualiza y lo convierte en obra de arte. El primero de ellos fue *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913). En 1917 envió con el seudónimo R. Mutt su famosa *Fuente* a la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, de cuyo comité formaba parte. La obra fue rechazada, provocando una considerable polémica. También es muy conocida su *L.H.O.O.Q.* (1919), en la que manipula una reproducción del símbolo del arte tradicional y sublima por excelencia, la Gioconda.

B. SURREALISMO

En París, **André Bretón** lanza el *Manifiesto surrealista* de 1924: “Lo maravilloso es bello, no importa qué tipo, y sólo lo maravilloso es bello”. Y añade: “Creo en el encuentro futuro de esos dos estados, en apariencia contradictorios, como son el sueño y la realidad en una especie de realidad absoluta, de sobre-realidad”. Junto con artistas e intelectuales, intentan un movimiento de mayor envergadura y de carácter constructivo, frente a la negación de dadá. Estudiante de medicina, Breton conoce la publicación de la interpretación de los sueños, de Freud (1900), y aplica el psicoanálisis a la creación literario-artística. Así se incorpora el onirismo al arte.

El surrealismo es un movimiento amplio, que inspira una nueva sensibilidad y perdura al proporcionar temas a la decoración y a la publicidad. Sus fines son provocar la expresión libre de aquello que consideran lo más interno y soterrado en el hombre, su inconsciente y su imaginación. El surrealismo es *automatismo psíquico* puro, libre de motivaciones racionales, estéticas o morales. Es conocida la frase de **Lautréamont**: “bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas”.

En la primera Exposición de 1925 participan, entre otros, **Chirico, Arp, Ernst, Man Ray, Picasso** y **Miró**. **Dalí** y **Buñuel** enriquecen el movimiento en 1928 con la película *El perro andaluz*. Posteriormente se adhieren al grupo **Magritte** y **Duchamp**; prácticamente, todos los grandes artistas de la primera mitad de siglo atraviesan una fase surrealista y algunos la mantienen como eje central de su obra para siempre. Podemos distinguir dos tendencias artísticas:

Orgánica abstracta o no figurativa (Miró, Ernst)

Surrealismo naturalista, engañosamente figurativo (Dalí, Magritte).

JOAN MIRÓ (1893-1983). Nacido en Barcelona, Miró se inicia en el modernismo catalán, y tras pasar una etapa fauve, deriva hacia la esquematización. De lenguaje preciso y minucioso, ya en 1923 quiere plasmar la realidad surgida del sueño. La tendencia a la no figuración y a la libertad hacen posibles sus asociaciones fantásticas de signos simbólicos, ondulaciones y curvas que le dan

un carácter rítmico y festivo. Este estilo tan propio reaparece en todas sus obras con una constante de vivos colores, estrellas, lunas, filamentos, repitiéndose hasta la saciedad, llenos de lirismo y emotividad. Su primera gran obra surrealista es *El carnaval de Arlequín* (1924-25).

SALVADOR DALÍ (1904-1989). Nacido en Figueras, Dalí realiza en el París de 1928 con Luis Buñuel una de las experiencias decisivas de la cinematografía superrealista, *Un perro andaluz*. Simultáneamente comienza a aplicar su método personal, **paranoico-crítico**, a la pintura. En su profundización del subconsciente, asocia lo paranoico con blando y lo crítico con duro, como vemos en su obra *La persistencia de la memoria*, de 1931.

Para plasmar estos contenidos teóricos en sus obras introduce máquinas fantásticas, aísla fragmentos anatómicos, da animación a lo inanimado, crea metamorfosis, perspectivas vacías y juegos visuales, confronta objetos incongruentes, y utiliza temáticas eróticas y autómatas como referencia a la importancia que el psicoanálisis otorga al sexo.

Su colorido es brillante; los figuras con asociaciones simbólicas insólitas aparecen envueltos en una atmósfera onírica. Mundos alucinados, con distorsiones extraordinarias de los cuerpos y concepciones de espacios vacíos son frecuentes. Desde 1940, su llegada a EEUU y su posterior acercamiento al régimen de Franco le valen el apelativo de *ávida dollars* que le impone Breton. Será polémico y excéntrico hasta el final de su vida.

RENÉ MAGRITTE (1898-1967). Belga, Magritte busca formas expresivas nuevas lejos del automatismo: sorprendentes como en *El reino de las luces*, ambiguos como en *Violación*. Influidos por la pintura metafísica, combina lo insólito, lo cotidiano, el erotismo y lo macabro en sus obras.

C. PINTURA METAFÍSICA

Como variante del surrealismo se puede considerar a **Giorgio de Chirico** (1888-1978). Griego hijo de padres italianos, en Atenas conoce a fondo la cultura clásica que tanto admirará. Posteriormente, en Florencia pinta sus primeras obras con sombras alargadas, plazas, vacías, esculturas clásicas aisladas, con una aplicación rigurosa de la perspectiva renacentista, enmarcado todo ello en una triste atmósfera.

Al ser movilizado en Italia por la guerra, conoce al futurista **Carlo Carrá** y ambos fundan la asociación *Scuola Metafisica*. En este período comienzan a aparecer en la obra de ambos los maniqués tan característicos. Sus pinturas sorprenden por la sensación de soledad, melancolía, donde realidad y sueños se mezclan, en un marco compositivo tradicional, revalorizando el pasado. En *Las musas inquietantes*, Chirico muestra como fondo el paisaje urbano de Ferrara medieval y algunas fábricas, tema frecuentemente repetido, y estatuas y objetos en primer plano, con un punto de fuga al fondo, a la manera renacentista.

Apuntes realizados por Javier Martínez,
confeccionados con OpenOffice,
archivados en formato PDF
y puesto a disposición de los interesados en www.iesmardearagon.es

→ 2009 ←