



Historia del Arte

2º Bachillerato

Juan Ignacio Mendizabal Ugalde

erein

Queda prohibida, salvo excepción previa en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva del delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sgts. Código Penal). Cedro (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Diseño de portada:
Ana Zuaznabar y Juan Ignacio Mendizabal Ugalde

Maquetación:
Ipar S.A.

Ilustración de portada:
Vermeer de Delft

La joven del sombrero rojo (1666-1667)

Ilustración de contraportada:
Gerhard Richter *Betty (1998)*

© Juan Ignacio Mendizabal Ugalde

© EREIN. Donostia 2007

ISBN: 978-84-9746-363-8

D. L.: BI. XXX/XX

EREIN Argitaletxea. Tolosa Etorbidea 107
20018 Donostia

T 943 218 300 F 943 218 311

e-mail: erein@erein.com

www.erein.com

Imprime: Grafman, S. A.
Pol. Industrial El Campillo. P A2 Gallarta (Bizkaia)

T 94 636 91 94 F 94 636 93 33

e-mail: grafman@grafman.es

Historia del Arte

2º Bachillerato

Juan Ignacio Mendizabal Ugalde



índice

Introducción	9
¿Qué es el arte?	11
Consideración del arte y del artista a lo largo de la historia	11
Los procedimientos y materiales pictóricos	13
La composición	22
Cómo hacer el comentario de una obra de arte.....	26
Bloque 1	31
La Prehistoria.....	33
Antiguo Egipto	37
Las artes plásticas.....	41
Las primeras civilizaciones en Oriente próximo	44
El arte griego.....	48
Introducción.....	51
Arquitectura	52
Escultura.....	59
Pintura.....	65
Arte romano	66
Antecedentes.....	66
Arquitectura	67
Escultura.....	73
Pintura y mosaico	75
Arte Paleocristiano	77
Bloque 2	81
Arte Bizantino	83
Arquitectura	83
Pintura y mosaico	86
Influencia del arte bizantino.....	88
Arte Islámico	89
Arquitectura.....	89
Período Omeya.....	90
Período Abasí.....	91
Arte Selyúcida.....	92
Arte Otomano.....	92
Arte musulmán de Persia y la India.....	93
Arte Islámico Español.....	94
Arte Califal.....	94
Arte de los Reinos de Taifas	95
Arte de Almorávides y Almohades	95
Arte Nazrí.....	96
Arte de las invasiones germánicas y el Prerrománico.....	97
Arte Visigodo	97
Arte Carolingio	98
Arte Otoniano	99
Arte Asturiano.....	100
Arte Mozárabe	101
Arte Románico.....	103
Arquitectura	104

Arquitectura románica en Francia.....	105
Arquitectura románica en Italia.....	109
Arquitectura románica en Inglaterra.....	111
Arquitectura románica en Alemania.....	111
Arquitectura románica en España.....	112
Arquitectura románica en Euskal Herria.....	114
Escultura.....	116
Escultura románica en Francia.....	116
Escultura románica en España.....	117
Escultura y artes aplicadas románicas en Euskal Herria.....	119
Pintura.....	120
El Gótico.....	122
Arquitectura Cisterciense.....	22
Arquitectura gótica.....	123
El Gótico en el resto de Europa.....	126
Arquitectura gótica en España.....	127
Escultura gótica.....	130
Pintura gótica.....	135
Arquitectura gótica en Euskal herria.....	142
Escultura gótica en Euskal Herria.....	146
El Mudéjar.....	148
Bloque 3	153
El Quattrocento.....	155
La arquitectura.....	157
La escultura.....	160
La pintura.....	164
El Cinquecento.....	173
El Renacimiento pleno.....	173
La pintura.....	173
El Manierismo.....	180
La Escultura.....	184
La arquitectura.....	186
El Renacimiento en el resto de Europa.....	191
Alemania.....	191
Flandes.....	193
Francia.....	194
El Renacimiento en España.....	195
La arquitectura.....	195
La pintura.....	198
La escultura.....	200
El Renacimiento en Euskal Herria.....	202
El Barroco.....	205
La arquitectura.....	205
Italiana.....	206
Francesa.....	209
Inglesa.....	210
Española.....	210
En Hispano-América.....	213
La escultura.....	214

Italiana.....	214
Francesa.....	216
Española.....	216
La pintura.....	218
Italiana.....	219
Francesa.....	221
Holandesa.....	222
Flamenca.....	226
Española.....	227
El Barroco en Euskal Herria.....	232
El Rococó.....	234
La pintura.....	234
La arquitectura.....	237

Bloque 4	239
-----------------	------------

El Neoclasicismo.....	241
La arquitectura.....	242
La escultura.....	245
La pintura.....	245
Goya.....	248
El Romanticismo.....	251
La pintura.....	251
La escultura.....	255
El Realismo.....	256
La escultura realista.....	258
El Impresionismo.....	259
El Postimpresionismo.....	265
El Neoimpresionismo.....	269
Otras tendencias del siglo XIX.....	270
Simbolismo.....	270
Rodin y los inicios de la escultura moderna.....	273
Arquitectura del siglo XIX.....	273
Urbanismo del siglo XIX.....	275
Arquitectura en Euskal Herria.....	276
El Modernismo.....	280
Art Nouveau en Francia y Bélgica.....	280
La Sezesion en Austria.....	281
El Modern Style británico.....	281
El Modernismo en España.....	282
La pintura modernista.....	282
La introducción de la modernidad en la pintura española a finales del siglo XIX y principios del XX.....	285
Inicios de la modernidad en Euskal Herria.....	287
Vanguardias históricas: Fauvismo y Expresionismo.....	290
Expresionismo en Alemania y Norte de Europa.....	292
Vanguardias históricas: Cubismo y Futurismo.....	294
El Cubismo.....	294
El Futurismo.....	300
Vanguardias históricas: la aparición de la abstracción.....	301
El Suprematismo.....	302

El Constructivismo.....	302
El Neoplasticismo.....	304
La Bauhaus.....	305
Vanguardias históricas: del Dadaísmo al Surrealismo.....	307
Dadá.....	307
La pintura metafísica.....	309
El Surrealismo.....	310
La escultura durante las primeras vanguardias.....	314
El arte vasco en la primera mitad del siglo XX.....	317
El arte tras la segunda guerra mundial: expresionismo abstracto, informalismo y tendencias ligadas al existencialismo	321
Action Painting.....	322
Tendencias expresionistas en Europa.....	322
Abstracción y geometría en la segunda mitad del siglo XX.....	325
La Color field painting.....	326
Abstracción post-pictórica	326
Op art.....	327
Minimalismo.....	327
Pop art.....	329
El hiperrealismo	334
La obra de arte y su desmaterialización	335
Arte conceptual.....	335
Happening, performance e instalación.....	336
Land art.....	337
Arte povera.....	339
¿Quién teme al arte contemporáneo?.....	340
Últimas tendencias. Los 80, una época de relativismo.....	342
Neoexpresionismo y transvanguardia	342
Arte social y arte feminista.....	347
El Graffiti como forma artística.....	348
Tendencias a partir de los 90.....	349
El arte vasco en la segunda mitad del siglo XX.....	351
Arquitectura del siglo XX.....	360
El Expresionismo	362
El movimiento moderno: Racionalismo y Estilo internacional.....	362
Brutalismo.....	368
El Postmodernismo.....	368
Deconstrucción o deconstructivismo	370
La arquitectura a finales del siglo XXI.....	371
El urbanismo en el siglo XX.....	372
La arquitectura en Euskal Herria en el siglo XX.....	375
Urbanismo en Euskal Herria desde el siglo XIX hasta la actualidad	379
El cine	385
Elementos del lenguaje cinematográfico	397
La fotografía	400
El cómic	406
Bloque 5	417
Cuadros cronológicos.....	419



The background of the page is a dark blue, almost black, marbled pattern. It features intricate, irregular white and light blue veins that create a complex, organic texture, reminiscent of natural stone or aged paper. The overall effect is dramatic and textured.

INTRODUCCIÓN

¿QUÉ ES EL ARTE?

La pregunta sobre qué es el arte y cuáles son sus funciones ha sido repetidamente formulada y respondida a lo largo de toda la historia, sin que las múltiples respuestas dadas ni el análisis de estas o aquellas obras de arte nos consiga satisfacer con una definición válida universalmente.

CONSIDERACIÓN DEL ARTE Y DEL ARTISTA A LO LARGO DE LA HISTORIA

Si hay algo que la historia del arte nos enseña son las diferentes concepciones que sobre el hecho artístico (sus características, función o valoración) o sobre la consideración del artista se han tenido en los distintos periodos de la misma.

Durante la **Antigüedad clásica** y la **Edad Media** aquellas que hoy consideramos formas artísticas (desde el Partenón o sus esculturas hasta las de una catedral gótica con las de sus pórticos) eran tenidas como un producto más cercano a la artesanía que al hecho puramente artístico. De hecho, tanto en la en sociedad griega, cuyos orígenes aristocráticos siempre pesan, como en la feudal sociedad medieval se mantenía el desprecio propio de las sociedades aristocráticas respecto al trabajo manual, considerándose al artista como un mero artesano, productor de formas prácticas, efectivas y bien realizadas y que, además, cumplieren la función para la que fueron concebidas (no olvidemos que la concepción de la obra artística, como algo único e inimitable, no existía todavía y vemos cómo copias y plagios se hacían sin ningún tipo de complejo).

Esto evolucionó durante el **Renacimiento**, donde surgen los conceptos de arte y artista que han estado vigentes hasta su cuestionamiento por el arte moderno y contemporáneo. En ese momento, el artista volvió su mirada hacia el arte clásico, pero reivindicando un cambio en su status (ya no quiso ser considerado como un sim-

ple artesano) y en la valoración de lo que hacía. Su formación intelectual le ayudó a reforzar sus argumentos a favor de este propósito, y lo consiguió: en el Renacimiento se formó la idea de que la obra de arte era algo único y bello y que, además, testimoniaba el genio de quien la había creado. El artista fue admirado y ensalzado como un ser dotado de una naturaleza, unos dones y una sensibilidad especiales.

Por primera vez se distinguía entre el trabajo artístico exclusivo y único y el artesanal que producía obras múltiples y no concebidas, cada una de ellas, como algo único y trascendente.

La situación no varió en exceso a lo largo de los siglos siguientes.

Durante el **siglo XVIII**, con la creación de las academias oficiales de Bellas Artes, se buscaba y una cierta estandarización del gusto. Las academias impusieron su rígido criterio estético, fomentando primero las formas rococó y, posteriormente, las neoclásicas.

Frente a este dirigismo academicista, el **siglo XIX** se caracterizó por la búsqueda de un arte autónomo en donde se encajonan las tendencias surgidas a partir del **Romanticismo**. Llamamos arte autónomo al que tiene su origen en los sentimientos o las ideas, inquietudes y planteamientos formales, estéticos o ideológicos del artista y que no responde a un fin marcado desde fuera (promoción del poder político o religioso o ensalzamiento de las ideas ligadas a éstos) como había sido característico hasta entonces. Paralelamente a esto el artista se colocó frente a una sociedad y unas academias de arte cuyos criterios rígidos y anticuados pretendía superar colocándose, en muchos casos, en una situación de marginalidad respecto a ellas (dando así origen a las no menos convencionales imágenes de la bohemia, de un cierto "malditismo" y del artista como ser marginal).

Si algo de característico hay en el arte moderno y contemporáneo, es la fractura que aparece entre

lo que el artista de vanguardia ofrece y el gusto del público. Hasta entonces, el artista ofrecía lo que el demandante de arte (su mecenas o el responsable del encargo) pedía y lo hacía aportando su maestría pero siguiendo los incontestables criterios estéticos universalmente aceptados. A partir de entonces, el artista haría aquello que respondía a sus inquietudes, ideología o necesidad interior pese a quien pese y aunque esto le condenase a la incompreensión inicial o al menosprecio de la mayoría del público. Sólo una minoría, compuesta de intelectuales o desprejuiciados amantes del arte, supo valorar, desde un principio, las nuevas creaciones estéticas.

Con el **impresionismo**, por ejemplo, se consolidó la autonomía del arte y vemos cómo, los artistas, enfrentándose frontalmente a los convencionales gustos y criterios oficiales, reflexionaron acerca de lo que debe ser la imagen artística y cómo se constituye. Era el pistoletazo de salida de una reflexión a la que los distintos movimientos posteriores de finales del siglo XIX y XX intentaron dar sus respuestas propias, respuestas que pusieron en cuestión o incluso atacaron los hasta entonces inamovibles e incuestionables criterios estéticos que ligaban la belleza a las formas artísticas o aquellos sobre la función que éstas debían de cumplir.

El crítico americano **Clement Greenberg** señala como característico de los movimientos modernos y de las **Vanguardias** esta especulación acerca de lo constitutivo del medio artístico (lo bidimensional y los medios pictóricos en el caso de la pintura y lo tridimensional y la relación entre forma y espacio de la escultura).

A **partir de los años 50 del siglo XX**, algunos filósofos y estudiosos del arte señalaron algo a lo que ya nos hemos referido en la introducción: la imposibilidad de crear una definición universalmente válida que nos sirva para abarcar todo lo que englobamos bajo el epígrafe de artístico. En su libro *El Arte en estado gaseoso*, el filósofo **Yves Michaud (*)** dice: *“Inspirándose en el concepto wittgensteiniano de “parecido de familia”, éstos sostendrán que del mismo modo que es imposible poder señalar algo común a todas las lenguas, aunque todas estén relacionadas por relaciones cruzadas y diversas como lo son las semejanzas entre los miembros de una misma familia, hay*

también entre las artes “parecidos de familia”. Por tanto el concepto de arte es ahora abierto y flexible y susceptible de ser enriquecido por nuevos ejemplos: debe poder integrar en su definición nuevos criterios de aplicación”.

Funciones del arte

Como ya veremos en los siguientes capítulos, la función del arte ha ido evolucionando a lo largo de la historia. La primera función de las producciones estéticas de la prehistoria estaba, seguramente, ligada a ritos de magia simpática (de cara a facilitar la caza de los animales por medio de su representación pictórica) o de carácter pre-religioso (buscando la protección del animal-tótem representado).

Desde las primeras civilizaciones, el arte servía para promocionar y justificar los valores y creencias del poder político y religioso así como para ensalzar a sus representantes (en el caso de Egipto veremos además la importancia que el arte funerario tiene en una cultura dominada por la creencia en la vida ultraterrena). Esta función, ligada al poder, fue la principal que cumplió el arte hasta el siglo XIX cuando se iniciaron los pasos en dirección a su total autonomía. Hecho que desató, fundamentalmente entre filósofos y artistas, la reflexión sobre la función que la obra artística debe tener.

—Algunos volvieron su mirada hacia la antigua Grecia donde se consideraba que el teatro, la poesía o las demás artes debían servir a un fin moral. Los partidarios de esta idea recogieron la creencia de aquellos filósofos griegos que promovieron la idea de un **arte como enseñanza moral** que mostrara como podrían y deberían ser las cosas.

— De esta idea podemos derivar otra: la del **arte comprometido** con su tiempo. La creencia en el poder transformador del arte, en su efectividad como instrumento de denuncia de las injusticias o de propaganda de las ideas de progreso, se fraguó en el siglo XIX (recordemos ejemplos románticos como *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix). No obstante, su desarrollo se debió al idealismo y voluntad de cambio de las Vanguardias históricas del siglo XX (entre las que podemos señalar el suprematismo o el constructivismo) que impulsaron experiencias pioneras como la **Bauhaus**.

— Otra idea que podemos señalar es la del valor del **arte por el arte**. Derivada esta del hecho de llevar al extremo la autonomía de la obra

* Michaud, Yves, « L' Art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique. », Stock, 2003, Hachette littéraires, 2006 pags. 143-144.

artística, que ahora se justifica en y por sí misma. Algunas corrientes decimonónicas derivadas del Romanticismo, como el Simbolismo, defendieron la obra ensimismada, como producto del deber que tiene el artista como sujeto creativo extraordinario de dedicarse al perfeccionamiento de ésta.

- Otra teoría acerca de su función es aquella que defiende **el arte como medio de comunicación**. La obra es el instrumento que utiliza el artista para transmitir sus ideas, sentimientos, emociones o estados de ánimo al espectador, reconociendo la capacidad de éste para experimentar como propios los sentimientos ajenos (un ejemplo puede ser el cuadro *el grito* de Munch). Otras veces, sobre todo en las experiencias contemporáneas, se ha buscado que la obra de arte establezca una comunicación no jerarquizada con el espectador, que posibilite a éste, como obra abierta, la elaboración de sus propios significados o conceptos, en oposición a la transmisión de una serie de ideas o conceptos cerrados a un receptor pasivo. En esta línea podemos señalar la conocida frase del cineasta suizo **Jean-Luc Godard**: *“No busco comunicar algo, busco comunicar con alguien”*.

LOS PROCEDIMIENTOS Y MATERIALES PICTÓRICOS

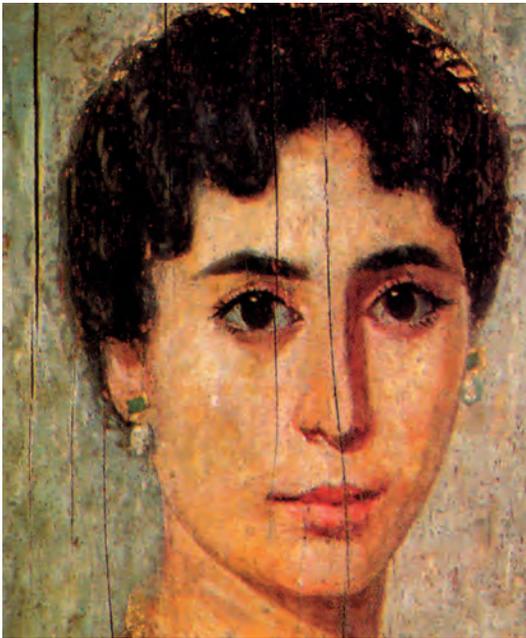
Las **pinturas** se componen de un **agente colorante** y de un **aglutinante**.

El **colorante** suele ser un **pigmento** pulverizado que puede ser de origen mineral (óxidos de hierro que dan origen a los distintos tonos marrones y ocres, lapislázuli que da un apreciado pigmento azul), químico (como los amarillos y rojos derivados del cadmio o los azules, violetas y verdes del cobalto) e incluso animal (como el antiguamente utilizado amarillo de la India, obtenido por la filtración de la orina de las vacas de aquel país). En la actualidad las pinturas de baja calidad sustituyen el pigmento por tintes que son más inestables a la luz y no tienen poder cubriente.

Los aglutinantes permiten dar consistencia a la pintura, facilitando su manejo y aplicación y posibilitando su adherencia a las superficies. El aglutinante es lo que caracteriza cada tipo de pintura y entre éstas podemos destacar:

- La **pintura aglutinada con grasa animal**, empleada por los pintores del paleolítico.
- La **encáustica** cuyo aglutinante es la cera. Se aplica disolviendo ésta por calor o con algún disolvente (esencia de trementina), dando a la superficie pictórica un gran resistencia. Fue utilizada, por ejemplo, en los conocidos retratos de época romana de Al-Fayum.
- La **pintura al temple**. El pigmento se disolvía con agua y luego se templaba o engorbaba con huevo, caseína o glicerina, resina de los retoños de higueras o con una combinación de algunos de éstos. Fue desde la antigüedad una de las más utilizadas. Exigía una minuciosa preparación del soporte y de los colores y una técnica muy precisa, ya que secaba muy rápido.
- **El óleo**. El aglutinante utilizado es el aceite de linaza que aporta brillo, adherencia, facilidad para el mezclado y fundido de colores en la superficie pictórica (una tabla o un lienzo imprimados) y el control de las densidades de la pintura, con lo que se pueden aplicar pinceladas en capas muy finas y transparentes (veladuras) o gruesas, densas y opacas. El hecho de que, además, tenga un secado lento hace que pueda controlarse posibilitando una mayor minuciosidad, como lo atestigua la obra de Jan Van Eyck que, en el siglo XV, fue uno de los primeros pintores en utilizar esta técnica, siendo la más utilizada desde entonces.
- **El acrílico**. Es la más reciente. El pigmento se aglutina con látex y éste se disuelve con agua. Se asemeja al óleo pero al ser un medio acuoso no permite el fundido total y perfecto de los distintos tonos sobre la superficie pictórica. Posibilita pintar sobre cualquier superficie, ya sea mural, tabla, lienzo o papel.
- **La acuarela**. El pigmento se aglutina con goma arábiga, que da a la pintura una consistencia cremosa (con lo que se acerca bastante a la tempera). En pastilla se aplica sobre papel disolviendo el color en agua con el pincel. Permite trabajar con transparencias. Se ha utilizado frecuentemente en la realización de estudios, apuntes y bocetos.
- **La pintura al fresco**. Se realiza sobre una superficie arquitectónica (muro, techo, bóveda o cúpula) y exige una rigurosa preparación del soporte con varias capas de cal. La última se realiza con cal apagada mezclada con arena y la pintura se mezcla con agua de cal que se aplica mientras el revoco se mantiene húmedo. Al secar se produce carbonato cálcico que hace a

la pintura extraordinariamente resistente. El inconveniente es que las pinceladas añadidas una vez seco el revoco no se integran en la pintura, lo que exige trabajar en pequeñas zonas limitadas y con una gran velocidad de ejecución. Con variantes, ha sido empleado a lo largo de todas las épocas, desde el antiguo Egipto y Mesopotamia. Del tiempo del Renacimiento y el Barroco tenemos magníficos ejemplos: los frescos de Arezzo realizados por Piero della Francesca, los de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o los del Anibale Carracci en el palacio Farnese.



A



B



C

- A** **Encáustica**
Retrato de una dama.
 Autor anónimo.
 Al Fayum, Egipto.
 Siglo II.
- B** **Temple sobre tabla**
Bautismo de Cristo.
 Piero della
 Francesca. 1448-1450.
- C** **Óleo**
*Muchacha con
 sombrero rojo.*
 Vermeer de
 Delft. 1665-1667.

¿QUÉ ES EL ARTE?



A



B



A Acuarela
Liebre joven.
Alberto Durero. 1502.



B Fresco
Sibila de Libia.
Capilla Sixtina.
Miguel Ángel. 1511.

Procedimientos de dibujo

Entre todos los materiales de dibujo podemos destacar:

- El **carboncillo**. Se obtiene convirtiendo ramas en carbón vegetal y fue el primer material de dibujo empleado. Se difumina y borra con facilidad.



A

- **La sanguina**. Es una mina de color marrón o rojo de origen mineral.
- **Los lápices de grafito**. Las minas de grafito suelen someterse a un proceso de horneado. Cuanto más tiempo esté en el horno, más dura será la mina y más claro el trazo que ofrezca. Si por el contrario la mina es blanda, su trazo será de un negro intenso y grueso.
- **La punta de plata**. Durante la Edad Media y el Renacimiento se empleó mucho este procedimiento. Se trata de dibujar, en una superficie pintada previamente de blanco de zinc, con un estilete o punta de plata que deja un fino trazo gris claro o azulado que no se puede borrar ni difuminarlo y que exige crear las sombras por tramado de líneas además de una gran seguridad en la ejecución.
- **Los pasteles**. A medio camino entre el dibujo y la pintura, se trata de barras de pigmento compactadas, para su manejo, con una mínima cantidad de cola. Al no tener aglutinante se difumina con suma facilidad y su adherencia a la superficie del dibujo es muy pequeña, lo que los hace muy delicados e inestables a la luz.
- **La tinta**. Obtenida al mezclar agentes colorantes, como carbón vegetal, con agua. Se aplica con pincel o plumilla.



A Punta de plata
Estudio de cabeza de mujer.
Leonardo da Vinci. 1490.



A



B

A Carboncillo (con tiza blanca)
La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista niño.
 Leonardo da Vinci. 1507.

B Pastel
Autorretrato.
 Chardin. 1775.

C Tinta
Hombre con sombrero.
 Rembrandt. Entre 1632 y 1639.



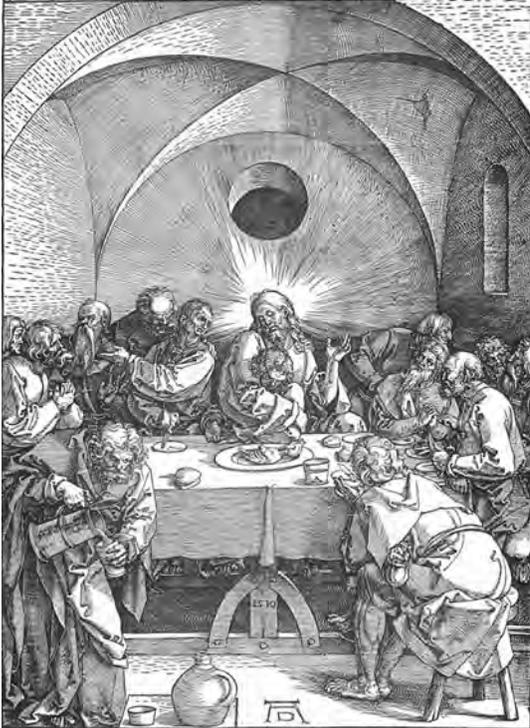
C

Procedimientos de grabado

Las distintas técnicas de grabado permiten hacer numerosas copias de un mismo dibujo transfiriendo éste, por medio de tinta, desde una matriz al papel. Las más comunes son:

- La **xilografía** o grabado en madera. Relacionado con el sistema de imprenta, se talla en una tabla de madera eliminando todas las superficies que deban quedar en blanco, manteniendo en la superficie original solamente las líneas o masas que recojan la tinta. La imagen se transfiere al papel tras colocar éste y la plancha matriz bajo una prensa. Alberto Durero creó minuciosos ejemplos de xilografías.
- El **grabado sobre metal**. Se realiza sobre una plancha de cobre o zinc. Se incide sobre ella dejando un surco sobre el que se depositará la tinta, eliminándose el sobrante de la superficie e imprimiéndose en el papel al pasar ambos bajo un tórculo (especie de prensa en la que la presión se ejerce por medio de rodillos bajo los cuales se deslizan la plancha matriz y el papel). Si el surco se realiza raspando con una punta metálica, se llama **punta seca**.

Se llama **aguafuerte** cuando la plancha se trata con un barniz especial, se dibuja raspándolo y se sumerge aquella en un baño de aguafuerte (ácido nítrico) que la ataca en las zonas desprotegidas por el barniz, creando de este modo



A



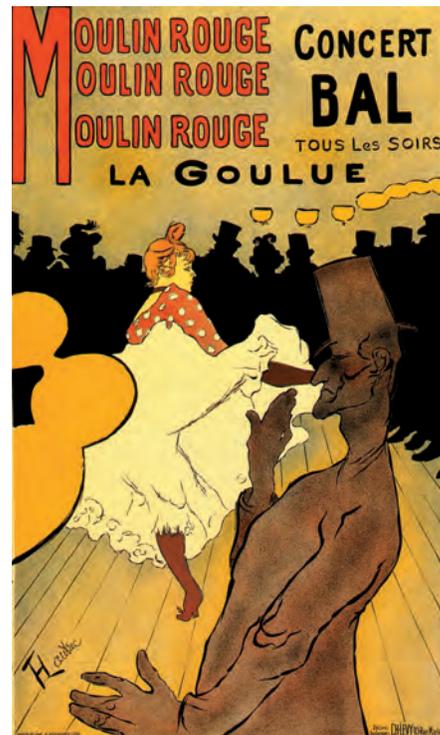
B

el surco. Cuanto más tiempo actúe el ácido más profundo será este y más intenso y oscuro o el trazo que dará. Durero utilizó el aguafuerte, así como Rembrandt o Goya que lo usaron para sus grabados.

- La **litografía**. Estrictamente no es un sistema de grabado ya que no se incide de ningún modo sobre la superficie de la plancha matriz. Se basa en el principio de repulsión entre el agua y la grasa. Se utiliza como base una plancha de piedra porosa (lithos = piedra), sobre la que se dibuja con un medio graso. La piedra se humedece y después se deposita la tinta sobre ésta por medio de un rodillo blando. La tinta quedará solamente en las zonas dibujadas, desprendiéndose en el resto. A continuación plancha y papel se pasan bajo una prensa para proceder a la impresión.

Tras ser descubierta en 1796, su uso se generalizó en el siglo XIX. Toulouse Lautrec la utilizaría en sus carteles y todos los grandes artistas del siglo XX como Picasso o Matisse, por ejemplo, la utilizaron asiduamente. Una variante de la **litografía** es el **offset**.

- La **serigrafía**. Como matriz se utiliza una pantalla de seda o de un tejido sintético similar a través de la cual se hace pasar la tinta sobre el papel. Se realizan una serie de reservas en ésta dejando sin cubrir las zonas a través de las cuales debe pasar la tinta. Para hacer la reserva se



C

suele utilizar una emulsión fotosensible que se revela y que permita la fácil transferencia de cualquier imagen a la pantalla. Esta técnica ha sido utilizada por artistas como **Rauschenberg** o **Warhol**. El mismo sistema se utiliza, por ejemplo, para la estampación de camisetas.

◀
A Xilografía
La Última Cena.
Alberto Durero.1510.

B Aguafuerte
Melancolía
Alberto Durero.1514.

C Litografía a color
Moulin Rouge.
Toulouse Lautrec.

Los procedimientos y materiales escultóricos

Tradicionalmente la imagen escultórica se podía obtener por **adición** o por **sustracción**.

En el primer caso la imagen se realiza moldeando un material blando (generalmente **arcilla**), al que se pueden añadir nuevas cantidades del mismo material.

En los **procedimientos sustractivos** se parte de un bloque de un material que se talla, eliminando fragmentos de éste hasta obtener la imagen final. Ejemplos de procedimientos sustractivos son las **tallas en madera, marfil, hueso o piedra**.

El **marfil** y el **hueso** fueron utilizados ya en tiempos prehistóricos.

La **madera** se talla por medio de gubias, buriles y formones que se golpean por medio de mazas de cabeza de madera o bronce.

Las piedras pueden ser de distintos tipos pero las más empleadas y apreciadas son las calizas y dentro de éstas los **mármoles** y los **alabastros**.

Los **alabastros** son más blandos y fáciles de tallar y permiten crear verdaderas filigranas como nos muestran las esculturas del siglo XV de Gil de Siloe.

Los blancos **mármoles** de Paros (Grecia), empleados ya en los ídolos cicládicos del III milenio

antes de Cristo, fueron muy apreciados por los escultores clásicos por su uniformidad y pureza, tanto como los de Carrara (Italia) por artistas como Miguel Ángel o Bernini.

Los mármoles y demás piedras se tallan por medio de punteros y cinceles que se golpean con mazas de hierro.

La **fundición en bronce**. Empleada muy tempranamente se realiza construyendo un molde a partir de un modelo realizado generalmente en barro. A través de unos conductos abiertos se vierte bronce fundido que tiende a ocupar los espacios libres. Si la escultura es de pequeño tamaño, cuando el bronce solidifica se abre el molde y puede volverse a utilizar permitiendo este procedimiento hacer copias del original. Si el molde es de gran tamaño, se destruye para sacar a la luz la escultura resultante.

Durante el siglo XX, mientras que los procedimientos pictóricos variaron muy poco los escultóricos lo hicieron por completo, introduciéndose nuevos materiales como el hierro y otros metales (trabajados por forja y ensamblados por soldadura o atomillamiento), plásticos y otros más inusuales.

Dependiendo de su volumen la escultura puede dividirse en:

–**Relieve**, cuando la misma se sitúa sobre un plano donde sobresale a diferentes niveles. Así, se llamará bajorrelieve si el volumen de los cuer-



A



B

A Talla en madera
Magdalena penitente.
Pedro de Mena. 1664.

B Fundición en bronce
Retrato ecuestre de Marco Aurelio.
Anónimo. siglo II d. C.

Mármol 
 Venus de Milo.
 Anónimo. Siglo II a. C.





pos sobresale menos de la mitad del plano en el que se sitúan. Mediante relieve si el volumen se levanta la mitad, altorrelieve si lo hace más de la mitad y hueco cuando se sitúa sobre el mismo plano.

–**Bulto redondo.** Cuando el volumen de los cuerpos está tratado en todas sus dimensiones. Se denomina busto al retrato realizado desde el pecho hacia arriba.

Se llama **torso** al retrato realizado desde la cintura hacia arriba. Una estatua que represente todo el cuerpo del personaje se llamará: **sedente** si aparece sentado, **orante** si está de rodillas y en actitud de oración, **yacente** si aparece tumbado (muy características de los monumentos funerarios y sepulcros) y **ecuestre** cuando el personaje aparece montado a caballo.

Arquitectura, elementos constructivos y materiales

Evidentemente, el problema principal que surgió desde los albores de la arquitectura fue el de conseguir edificaciones sólidas con cubiertas resistentes. Éste, el problema de la cubrición fue uno de los primeros en surgir y se le fue dando dife-

rentes soluciones, en función del tamaño del espacio a cubrir y de los medios disponibles. A los elementos que partiendo del suelo sustentan la cubierta se les llama **elementos sustentantes**. A las cubiertas y arcos se les llama **elementos sostenidos**.

Elementos sustentantes

Son los **muros, columnas, pilares** y sus variantes.

Los muros pueden ser de adobe, ladrillo, piedra u hormigón. Al modo de disponer los bloques de piedra en el muro se le llama **aparejo**.

–Si el muro está formado por piedras sin labrar o labradas muy toscamente, unidas por argamasa, cal o cemento se dice que es de **mampostería**.

–Si los bloques que componen dicho muro están tallados regularmente y con un mismo tamaño se les llama **sillares**. Si están burdamente tallados se les llama **sillarejos**.

Los sillares pueden disponerse en el muro de distintos modos:

Si se colocan según su lado más largo se llama **aparejo a soga**.

Si se alterna un bloque a lo largo (**soga**) con otro presentando su lado corto (**tizón**), se llama **aparejo a soga y tizón**.

Los vanos o huecos que se abren en los muros se llaman ventanas o puertas.

Los **pilares** son elementos sustentantes verticales de sección poligonal. Su sección básica es cuadrada y se origina por la acumulación de ladrillos o sillares. Si está adosado a un muro se le llama **pilastra**.

Las columnas son elementos sustentantes de sección circular compuestas por lo general de 3 elementos principales:

1. Una pieza llamada **basa** donde se asienta en el suelo.
2. Un largo cuerpo generalmente cilíndrico llamado **fuste** formado por el apilamiento de ladrillos o tambores de piedra. Si el fuste es de una sola pieza se le llama monolítico.
3. Un remate superior sobre el que se asienta el entablamento, llamado **capitel**.

Las columnas han adoptado las más diversas formas a lo largo de la historia. Los griegos establecieron los órdenes clásicos: dórico, jónico y corintio, a los que los romanos añadieron el orden toscano y el compuesto.

Elementos sostenidos

Los elementos sostenidos son los **arcos** y las cubiertas que pueden ser **adinteladas, arquitebadas, tejados, bóvedas** o **cúpulas**.

Los **arcos** son elementos sostenidos de forma curva formados por bloques que encajan en forma de cuña llamados dovelas. Su forma permite que los empujes concentrados sobre ellos se trasladen a sus dos líneas de base a la que se llama **líneas de imposta**.

Los arcos pueden ser **de medio punto, apuntado u ojival, de herradura, rebajado, lobulado** (trilobulado, polilobulado), **conopial**.

Las primeras cubiertas fueron **adinteladas**, haciendo descansar unas grandes losas horizontales de piedra sobre los elementos sustentantes (muros y columnas) y para lo cual se apoyaban en grandes rodillos girando sobre terraplenes. Este sistema de cubrición no permitía espacios diáfanos, ya que su enorme peso exigía la distribución de columnas a todo lo largo y ancho del espacio.

Las cubiertas **arquitebadas** apoyan sobre las columnas y muros laterales una estructura de vigas horizontales sobre las que se construye la cubierta. Ésta, generalmente, será de tablonos de madera y, evidentemente, no tendrá tanto peso como en los sistemas adintelados, aunque todavía, en los espacios interiores, serán necesarias las columnas para contrarrestar el peso de la cubierta.

El conjunto de elementos que forman el sistema arquitebado se llama **entablamento** que, en la arquitectura clásica, se divide a su vez en **arquitebe, friso y cornisa**. Sobre la cornisa pueden apoyarse otras dos en ángulo, formando un triángulo, o un sola, curvada, formándose lo que se denomina **frontón**. El espacio interior que se forma entre estos elementos se llama **típano**.

Un **tejado** es una cubierta que, según el número de vertientes o planos inclinados que lo conforman, puede ser: a dos aguas (dos vertientes), a tres aguas (tres vertientes), etc...

Un **artesonado** es una estructura horizontal liviana, generalmente de madera o escayola, que se coloca en la parte superior del espacio interior de una construcción con el objeto de ocultar la estructura del tejado.

Las bóvedas

La escasez de materiales como la piedra y la madera además de la voluntad de crear espacios más vastos y diáfanos, sin columnas, provocó la aparición de la **bóveda**. Ésta puede construirse de ladrillo o sillar es de piedra y apoyarse sobre muros, ejerciendo empujes laterales que pueden ser contrarrestados por contrafuertes u otros elementos anexos.

Una bóveda exige una **construcción por cimbras**, especie de estructura provisional de madera sobre el que se disponen los bloques de piedra hasta que la argamasa o el cemento que los une haya fraguado y el sector a cubrir esté completado.

La **bóveda de cañón** es la prolongación en profundidad de un arco de medio punto, es decir tendría forma de semicilindro. Apareció por primera vez en Mesopotamia aunque luego fue profusamente utilizada por los romanos y en el Románico o en el Renacimiento.

La **bóveda de arista** sería el resultado de la intersección perpendicular de dos bóvedas de cañón. Se utilizó, también, en la arquitectura romana y en el Románico.

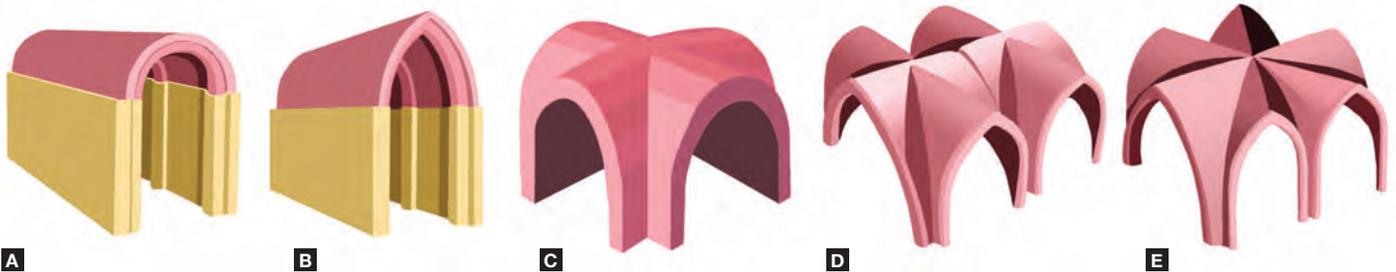
La bóveda **apuntada** o de **ojiva** es la prolongación en profundidad del arco ojival. Al igual que los anteriores se utilizó en el Románico.

Estas bóvedas pueden estar reforzadas por unos arcos llamados **fajones** que suelen lanzar sus empujes sobre pilastras, adosadas a los muros del espacio que cubre la bóveda. En tal caso se dice que es una bóveda **fajada**.

La **bóveda de crucería** es el resultado de la intersección perpendicular de dos bóvedas ojivales. En las intersecciones aparecen las nervaduras

▼ Bóvedas:

- A** De cañón.
- B** Ojival o apuntada.
- C** De arista.
- D** De crucería simple o cuatupartita.
- E** De crucería sexpartita.



que concentran los empujes sobre los vértices del espacio cubierto. De este modo los empujes sobre el resto del muro desaparecen y éste puede ser sustituido por grandes vanos. Los empujes laterales se contrarrestan por lo general por medio de arcos exteriores llamados arbotantes. Éste es el gran hallazgo y el procedimiento constructivo más característico del gótico

Las cúpulas

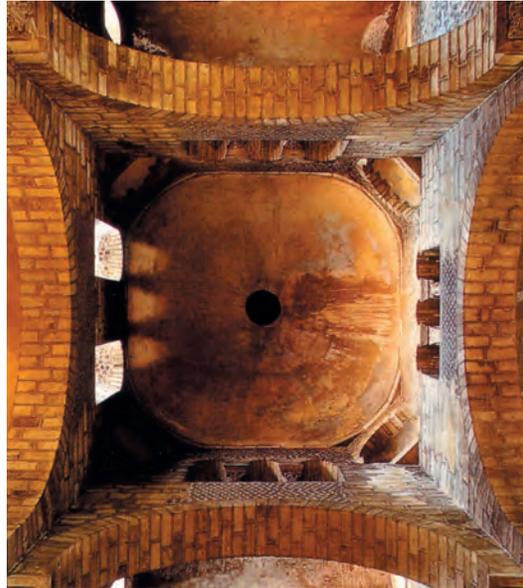
Para cubrir un espacio de planta cuadrada también se puede utilizar una cubierta cuya forma es producto de la rotación de un arco sobre su eje vertical, a la que se llamará **cúpula**. Generalmente será de forma semiesférica. El problema surge a la hora de solucionar el tránsito entre el prisma cuadrado y el anillo circular, base de la cúpula.

La **cúpula sobre pechinas** utiliza los elementos con ese nombre para solucionar el problema. Las **pechinas** son triángulos cóncavos de lados curvados hacia el interior. Un vértice de la pechina apunta hacia abajo mientras que el lado opuesto a éste forma parte de la circunferencia de la base de la cúpula.

La **cúpula sobre trompas** emplea unas bovedillas salientes que convierten en octogonal el perímetro sobre el que se apoya.

El **tambor** es un cuerpo cilíndrico sobre el que puede elevarse la cúpula.

La **cúpula gallonada** es aquella cuya superficie, ya sea exterior o interior, está dividida de modo semejante a los gajos de una naranja.



A Cúpula sobre pechinas
Santa Sofía,
Constantinopla.

B Cúpula sobre trompas
Notre Dame du Port.
Clermont Ferrand.

C Cúpula sobre tambor
San Pedro, Roma.



C



A

La **cúpula califal**, típica de la arquitectura islámica en España tiene una serie de nervios que no se cruzan en el centro.

En ocasiones una especie de torrecilla llamada **linterna** remata la parte superior de la cúpula.

Los empujes laterales de una cúpula suelen contrarrestarse por medio de unos elementos de forma de cuarto de esfera llamadas **exedras**.

LA COMPOSICIÓN

La idea de belleza estuvo ligada desde la Antigua Grecia al concepto de armonía formal. Según el concepto clásico, para que una imagen (ya sea arquitectónica, escultórica o pictórica) fuera bella debía poseer el equilibrio, la armonía y la proporción en cada uno de los elementos que la componen por separado así como en su conjunto.

Esto se obtiene por medio de la composición de la imagen. Para conseguirlo los artistas han aplicado una serie de proporciones consideradas armónicas o han utilizado formas geométricas simples que contribuyen a ello, además de dar claridad y unidad a la imagen. Además han utilizado una serie de recursos en la composición:

1. Las proporciones áureas.
2. La utilización de la simetría.
3. Las formas geométricas simples en las que se inscribirán los distintos elementos de la composición para, a través de las relaciones entre éstos y respecto a su conjunto, lograr una composición más equilibrada y armónica.
4. La utilización de líneas que establezcan ritmos en la composición.

El número y la proporción áureos

Los antiguos egipcios aplicaron ya el llamado **número áureo**, utilizado más tarde por los griegos y formulado por Euclides. Desde entonces artistas plásticos y arquitectos lo han empleado con profusión buscando aportar armonía de proporciones a la imagen que estaban componiendo. La idea pitagórica de que el *arjé* o principio es

el número y sus relaciones (armonía), está ligada a la creencia de que existen una serie de relaciones matemáticas y proporciones numéricas que al aplicarse contribuirán a una mayor armonía, equilibrio y belleza de una composición.

Si dividimos un segmento en dos partes desiguales a (mayor) y b (menor), de modo que la razón entre la totalidad del segmento y la parte a sea igual a la razón entre la parte a y la parte b . Diremos que entre ellos se cumple la **proporción áurea** (también llamada **divina proporción**) y que el segmento a es el **segmento áureo** respecto al segmento original.

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,61803\dots$$

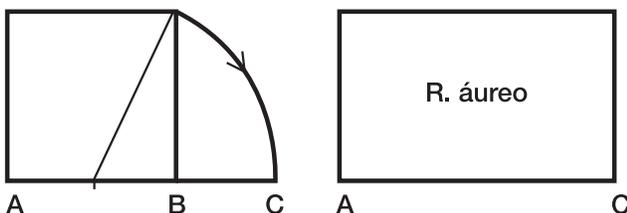
Al **número áureo**, resultado de resolver esta relación, se le llama **F, phi** (inicial de Fidias, escultor griego que lo tuvo presente en sus composiciones), y es igual a $\approx 1,61803\dots$

El **rectángulo áureo** es aquel cuyos lados están en proporción áurea. Para obtenerlo basta con dibujar un cuadrado de lado \overline{AB} y, haciendo centro en el punto medio de la base, trazar un arco cuyo radio tenga por extremo un vértice del lado opuesto. Este arco cortará a la prolongación de la base en un punto C . \overline{AC} será la base de un rectángulo cuya altura seguirá siendo \overline{AB} y al que llamaremos rectángulo áureo.

Las plantas de los templos griegos formaban un rectángulo áureo. Asimismo, la fachada del Partenón puede ser inscrita en un rectángulo áureo y sus elementos cumplen complejas proporciones áureas, entre ellos y respecto a la imagen general. Desde la antigüedad, éste y otro tipo de proporciones (recurriendo incluso a la transposición de armonías musicales) han sido aplicadas en busca de la armonía perfecta en las imágenes plásticas.

▼
Obtención del rectángulo áureo.

Fachada del Partenón en la Acrópolis de Atenas (447-438 a. C.).



La utilización de otros recursos geométricos en la composición

Simetría axial

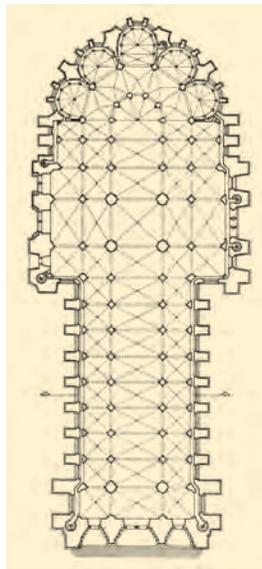
A lo largo de toda la historia del arte se ha recurrido a la **simetría axial** en la composición de la imagen para contribuir a un mayor equilibrio y armonía de ésta. En las composiciones pictóricas veremos cómo sus elementos o masas se dispondrán simétricamente respecto a un eje para que su “peso visual” no descompense el equilibrio de la imagen.

En los periodos clásicos veremos cómo se buscaba que la composición se organice por medio de horizontales y verticales que contribuyesen a generar la sensación de equilibrio y armonía, generalmente dispuestas simétricamente respecto a un eje vertical que dividiesen la composición en dos partes simétricas.

Las líneas rectas radiales tendrán un carácter expansivo mientras que las **líneas curvas** sugieren sensualidad, elegancia, ritmo y gracia.

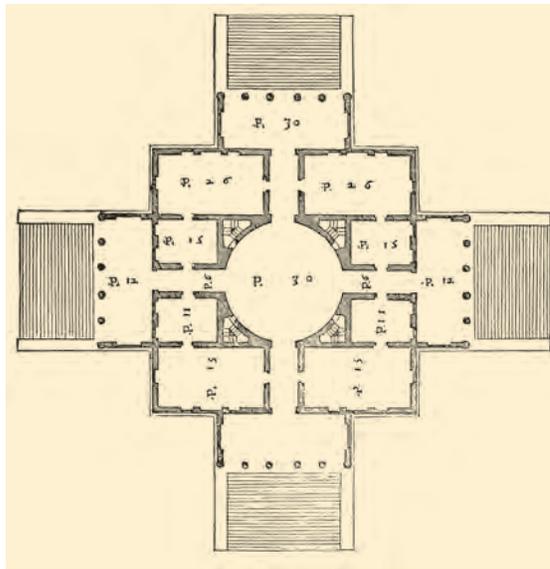
Aplicación de la simetría en el diseño de dos plantas:

Catedral Gótica de Notre Dame, Reims. **A**



A

Palladio: Villa Capra (La Rotonda), Vicenza, Italia, 1567-1569. **B**



B

Piero della Francesca **C**

Anunciación. (fresco de San Francesco, en Arezzo) 1452-1459.

Como vemos, la composición se divide en cuatro rectángulos. Los dos inferiores son más altos ya que deben “soportar el peso visual” de los superiores. Además en cada uno de ellos hay inscrita una forma principal de semejante peso visual: el ángel y la Virgen en los inferiores y Dios y el área de la ventana en los superiores.

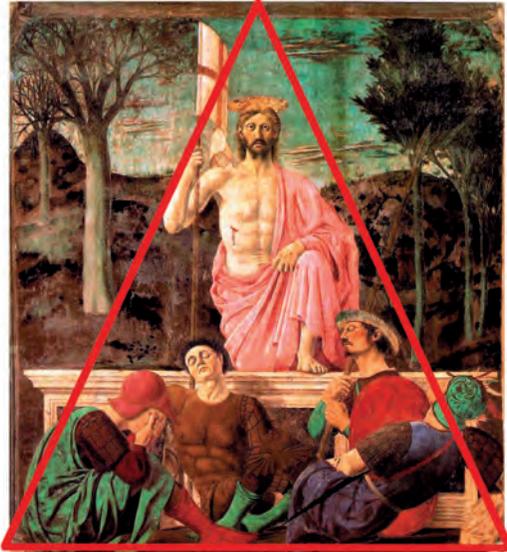


C

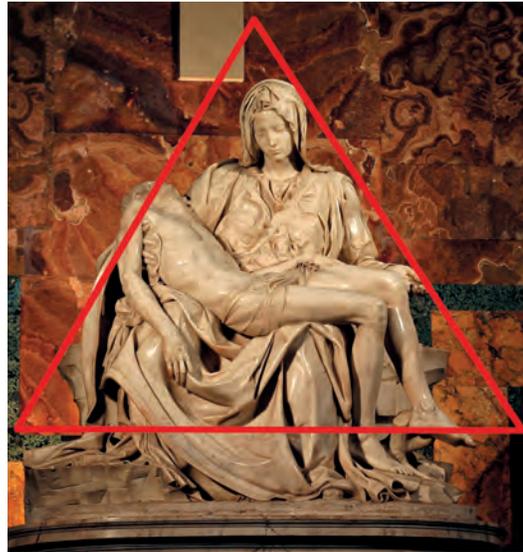
Formas geométricas y composición

También es común, disponer el motivo principal de la composición inscrito en una forma geométrica simple. Si el motivo se inscribe en un triángulo equilátero o isósceles, de base horizontal a la composición, se llamará **composición piramidal**. Ésta forma fue muy utilizada en los periodos clásicos, especialmente en el Renacimiento, ya que aportaba estabilidad a la composición.

En ocasiones los motivos o figuras principales de la composición se inscriben dentro de una **circunferencia** lo que genera la sensación de un movimiento cerrado. A partir del Barroco, composiciones basadas en **diagonales** que recorren la imagen o incluso **en forma de M** fueron utilizadas buscando crear una sensación de dinamismo o para dirigir la mirada del espectador hacia un punto de interés en la imagen.



A



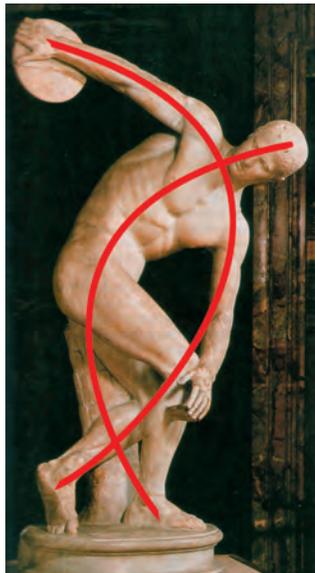
B

◀
Ejemplos de composiciones piramidales:

A Piero della Francesca
La resurrección. 1460.

B Miguel Ángel
La Pietá. 1499.

C Mirón
El discóbolo. 450 a. C.
Dos arcos que se interseccionan y contrarrestan consiguen que la descripción de la preparación al lanzamiento no rompa la sensación de equilibrio de la composición.

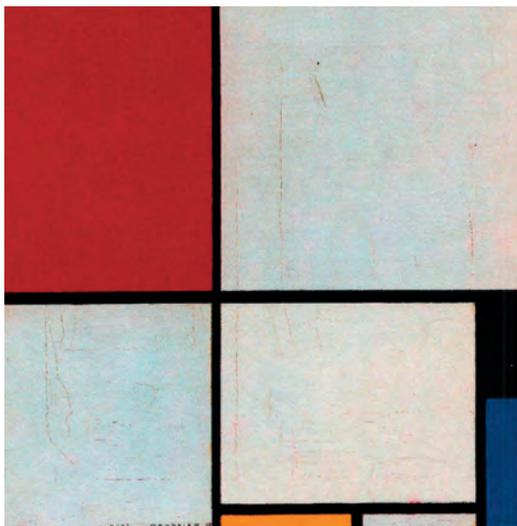


C



D

D Caravaggio
La Crucifixión de San Pedro. 1600.
Caravaggio emplea una diagonal ascendente de izquierda a derecha que se contrarresta con la línea oblicua del Santo en la Cruz, en una composición en aspa más dinámica, como correspondía al nuevo gusto barroco.



E

◀
E Piet Mondrian
Composición con amarillo, rojo y azul. 1929.
La composición se basa en el empleo de líneas horizontales y verticales buscando generar la sensación de reposo y equilibrio. El peso visual del rectángulo rojo se compensa con las subdivisiones del inferior derecho y el peso visual de los colores azul y negro de su margen derecho (los colores oscuros pesan más, mientras que los claros son “ más ligeros”).

¿QUÉ ES EL ARTE?



A

A Géricault

La balsa de La Medusa. 1819

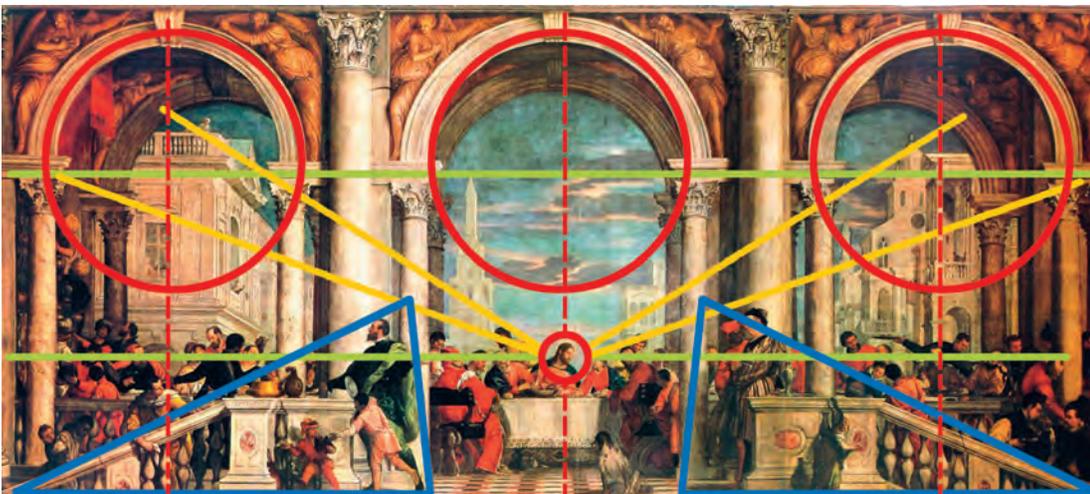
Como puede verse una gran M enmarca el motivo principal de la composición.

B El Veronés

La cena en la casa de Leví

En este enorme lienzo del manierismo veneciano vemos como la composición mantiene los valores de las del renacimiento pleno. La imagen se divide en tres rectángulos iguales en los que se inscriben los arcos de la arquitectura.

Dividiendo en dos el cuadro aparece un eje vertical respecto al cual se disponen simétricamente las masas de la composición. Una serie de líneas horizontales y verticales de arquitectura, en el que se enmarca la escena, contribuyen también a la mayor sensación de equilibrio. La cabeza de Cristo en el eje del cuadro coincide además con el punto de fuga en el que convergen las líneas de la perspectiva que contribuye a dar coherencia espacial a la imagen y equilibrio a la composición por la disposición de los elementos arquitectónicos representados por medio de ella.



B

CÓMO HACER EL COMENTARIO DE UNA OBRA DE ARTE

Comentar una obra de arte consiste en describir y analizar los aspectos que podemos ver en ella pero también aquello que transmite y los aspectos referidos a su autoría y el contexto en el que se produjo. Un esquema de comentario a aplicar puede ser el siguiente:

1º. Identificación de la obra

- Título o nombre.
- Lugar en el que se halla (si se trata de una arquitectura o una escultura monumental o si forma parte de la decoración arquitectónica de un edificio).
- Autor o autores.
- Fecha en la que fue realizada.

2º. Análisis formal

Aquí evidentemente será muy distinto dependiendo de si es una pintura, una escultura o una obra arquitectónica.

Arquitectura

- Se señalará el tipo de **planta** del edificio (rectangular, circular, basilical, de cruz latina, de cruz griega, centralizada...), el número de sus naves, el tipo de cabecera.
- Indicando el **material** empleado en la construcción: adobe, ladrillo, madera, sillar, sillarejo, mampostería, hormigón... así como el tipo de **parámetro** (modo de disposición de los bloques en las hileras) empleado: isódomo (todas de igual altura), a soga (presentando al exterior la cara más larga del bloque), a tizón (presentando al exterior la cara más corta del bloque), a soga y tizón (combinando ambas), almohadillado...
- **Descripción** de los elementos de los edificios siguiendo un orden ascendente. Así distinguiremos entre **elementos sustentantes** y **elementos sustentados**.
- **Elementos sustentantes** o soportes: tipo de columnas (tipo u orden), pilares, pilastras y tipologías de arcos.
- **Elementos sustentados o cubiertas** : adintelada, arquivada, de carpintería abovedada (tipologías: cañón, arista, ojival, crucería cuatrimpartita, sexpartita y si es fajada...),

cúpula (sobre pechinas, sobre trompas, gallonada, califal, de bulbo etc....) y describiendo su perfil.

- **Relación entre empujes y contrarrestos**. Señalaremos si se emplean contrafuertes, arbotantes, exedras...).
- **Otros elementos característicos del edificio**. Como la concepción y tamaño de su espacio interior (espacio centralizado o espacio-camino), la cantidad y tamaño de sus vanos y la concepción de la luz interior, si dispone de galerías, triforios o capillas anexas, su tipo de cabecera...
- **Elementos decorativos**. Señalando si se emplean revestimientos murales, pinturas, esculturas, su profusión y si de eso se deriva una cierta austeridad, un gusto por lo ostentoso, un *horror vacui* o una desproporción por dichos elementos.
- También señalaremos el ritmo formal y las proporciones del edificio.

Escultura

- **Materiales empleados** : piedra (especificando si es mármol, alabastro u otro tipo de caliza), arcilla, bronce, hierro, madera, marfil... Hay que señalar si la escultura está o no policromada y la técnica utilizada (modelado, cincelado, tallado, fundición a la cera perdida, soldadura, ensamblaje...).
- **Localización** y si se trata de escultura monumental, si está situada en una fachada, o tiene un carácter urbano (sobre un pedestal, en fuentes, arcos o columnas triunfales, etc.), escultura funeraria, retablos (definiendo sus elementos: calles, ático y guardapolvos) o altares, púlpitos, tribunas, cantorías, sillerías de coro...
- **Tipo de bulto o relieve** (bulto redondo, bajorrelieve, mediorrelieve, alto relieve) si está en solitario o forma parte de un grupo escultórico).
- **Modo de representación**: busto, torso, cuerpo entero (yacente, orante, sedente, ecuestre).
- **El análisis de la forma**. Señalará si la obra es naturalista o antinaturalista, si la representación es estereotipada (y si aplica el principio de frontalidad, el hieratismo o la jerarquización de las figuras), idealizada o estilizada y si se busca un punto de vista principal (ya sea frontal o escorzado) o una visión desde múltiples puntos.

- **La textura y acabados** del material: pulida, rugosa, señalando el modelado de pliegues y arrugas o la minuciosidad en la representación de los detalles o si presenta una talla o modelado gestual o expresionista.
- **El modelado de la figura**, determinando si es suave o presenta un claroscuro acusado por como incide la luz sobre ella.
- **Composición**. Si la forma está inscrita en alguna forma geométrica, si la obra se articula según ejes de simetría, líneas diagonales o curvas, si la composición es estable o dinámica, si utiliza el contraposto y si aplica algún canon.
- **La representación del movimiento** (si lo hay) de la figura (movimiento contenido o en desarrollo).
- **La expresión en la escultura** mediante el tratamiento del rostro y su gesto.
- **Relación de la escultura con el espacio circundante**. Juegos de volúmenes y vacíos que puedan aparecer.
- **Temas** de la escultura: retrato naturalista, idealizado, tema funerario, religioso o mitológico, crónica...

Pintura

- Tipo de **pintura**: óleo, acuarela, acrílico, temple, encaústica, pastel o fresco. **Soporte**: lienzo, tabla, papel, muro, bóveda...
- **Modo en el que está pintado**. Si hay una preponderancia del dibujo sobre el color o viceversa. Si apenas se aprecian las pinceladas y si se utiliza una técnica minuciosa y precisa con aplicación de veladuras o si por el contrario, se aprecian las pinceladas y se juega con las distintas densidades, grosores y calidades de la pintura (pinceladas densas y cargadas de pintura, finas y transparentes si son cortas o largas y si tienen un carácter gestual) que valoren lo pictórico.
- **La composición**. Si aparecen líneas horizontales, verticales o curvas en la composición, si ésta es simétrica, si es cerrada o abierta, si los elementos principales están inscritos en alguna forma geométrica simple y si la composición denota estabilidad o dinamismo (ver el capítulo sobre la composición).
- **Tipo de color**. Si el color es intenso, suave o apastelado, si se emplean difuminados. Si hay una gama dominante en la imagen. Si se

busca una armonía de colores o si hay violentos contrastes entre ellos.

- **Tipo de iluminación**. La luz puede servir para hacer destacar unos elementos sobre otros.

Si la luz representada es artificial y **focal**, como es característico del tenebrismo barroco, la mayor parte de la escena aparecerá en penumbra y se resaltarán las zonas iluminadas de las figuras principales de la composición con un violento claroscuro que dotará a la imagen de gran sensación de volumen y de naturalismo.

Si la reproducida es una **luz natural intensa**, las sombras serán más acusadas y el contraste entre luces y sombras (claroscuro) más acusado, con lo que la sensación de volumen será mayor.

Si es una **luz natural difusa**, los contrastes entre luz y sombra serán más suaves y también más leve el modelado y la sensación de volumen (en periodos clásicos como el Renacimiento o el Neoclasicismo este tipo de colores otro elemento que contribuye a la armonía de la imagen, en donde hay una preponderancia del dibujo sobre el color).

- **Tipo de representación del espacio**. Si hay o no una sensación de profundidad. Si el espacio representado da la sensación de profundidad tridimensional y, en tal caso, qué tipo de recursos se han utilizado (escorzos, perspectiva cónica frontal u oblicua) y con qué grado de precisión se han empleado. En estos casos conviene señalar la posición del punto y de las líneas de fuga principales.

Si la imagen recurre a otro tipo de interpretación espacial (cubista por ejemplo) o si da la sensación de plano.

- **Tipo de representación de las figuras**. Si es realista naturalista o idealizada, si hay una estilización o amaneramiento, si se basa en la aplicación de estereotipos formales, si la representación presenta deformaciones expresionistas o si existe algún tipo de alteración o simplificación de los volúmenes y formas.
- **Tipos de expresión de los personajes**. Si éstas son contenidas o por el contrario desatadas o expresivas.
- **Tema del cuadro**. Bodegón o naturaleza muerta, paisaje (idealizado o real), retrato

naturalista, idealizado, expresionista o caricaturesco, cuadro de crónica o conmemoración de un determinado acontecimiento ya sea contemporáneo a su realización o pasado (pintura histórica), de tema mitológico, literario, bíblico o religioso.

3º. El análisis estético

Se comentarán los siguientes aspectos:

- **Referencia al autor** haciendo un breve comentario a su biografía, trayectoria, intereses artísticos y otras obras realizadas por las que lo podamos conocer.
- **Contexto** en el que se realiza la obra, relacionando los aspectos formales e ideológicos de ésta con las tendencias estéticas y el contexto socio-político en el que se enmarca. Así deduciremos si se trata de una obra de encargo y cuál era la función para la que habría sido creada o si es una obra que responde a los intereses estéticos o temáticos del autor y la intención de éste en su realización.
- **Tema o contenido iconográfico** de la obra (muy relacionado con el punto anterior). Si se trata de una obra pictórica o escultórica, se describirán los personajes o elementos que aparecen en la escena y si es de carácter histórico, mitológico, literario o religioso nos referiremos a la anécdota que describe o a la que se refiere.
- **La intencionalidad y motivaciones del artista** y cómo se patentizan éstas en la obra comentada. Su nivel de compromiso, actitud o relación con la obra y el efecto que produjo en el contexto en el que se realizó y si

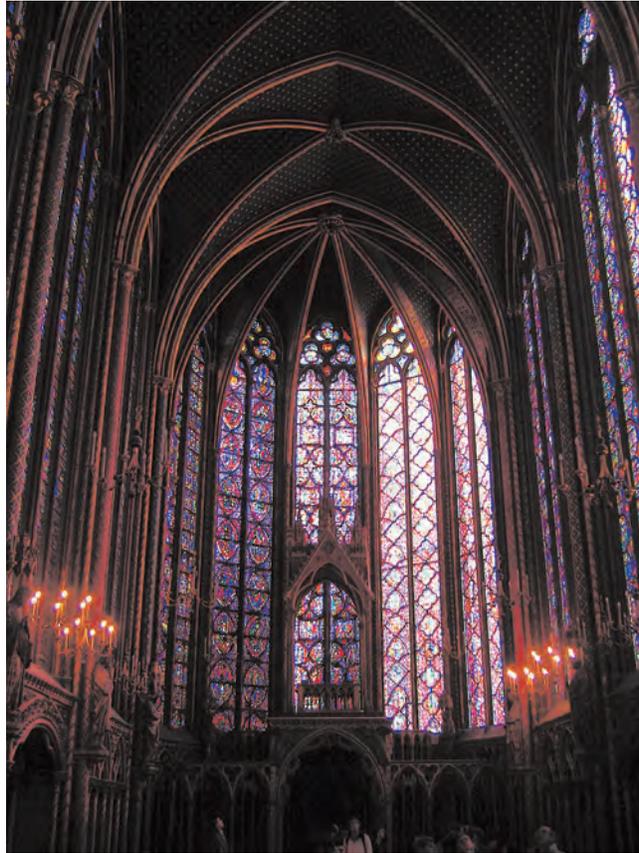
supuso algún tipo de avance o ruptura respecto a éste.

Evidentemente, un comentario debe tener un desarrollo claro, pero este esquema no debe verse como algo rígido. En muchos casos el análisis de determinados elementos formales nos puede o debe llevar a referirnos a la ideología estética imperante o al contexto social en el que se produjo. Por ejemplo, si estamos realizando el comentario de una catedral gótica, al hablar de las vidrieras nos deberemos referir a en qué medida son determinantes las soluciones técnicas que se aplicaron (bóvedas de crucería que concentran los empujes de éstas en unos puntos determinados de los muros, liberándolos de cargas laterales y posibilitando la apertura de vanos) y a la importancia que cobran en la concepción del espacio interior del templo. Esto, además, puede relacionarse con las ideas estético-teológicas que motivaron la introducción de dichos elementos en los vanos del templo (significado simbólico de la luz filtrada por ellas al interior). Si, para seguir con un ejemplo del mismo periodo, nos referimos al naturalismo de la representación de las esculturas de una portada gótica podremos enlazar esto con el contexto socio-económico (desarrollo de la actividad comercial y artesanal y con ello de la competencia y la nueva sensibilidad religiosa respecto al mundo y la naturaleza que expresan la filosofía tomista o la teología franciscana).

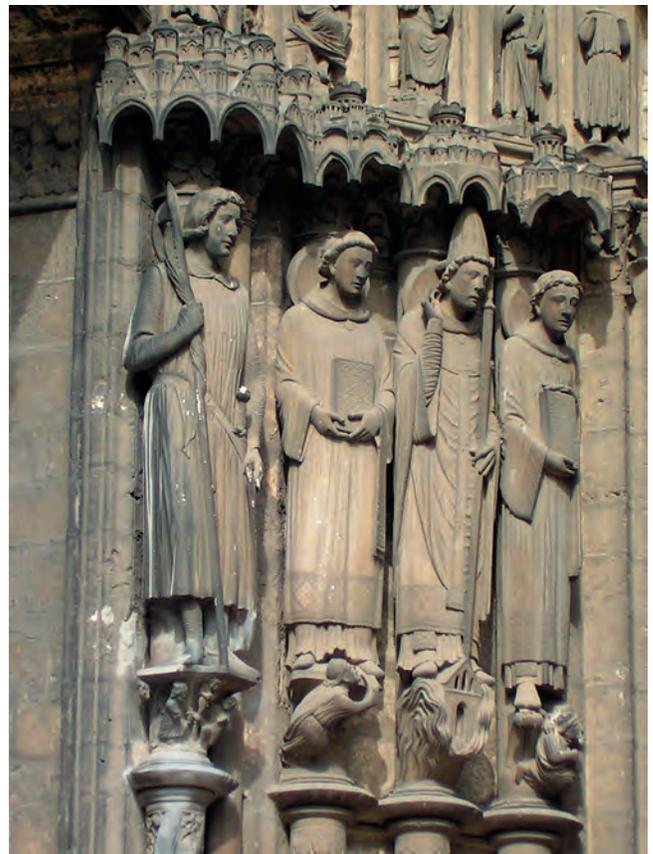
Por tanto, el desarrollo del tema debería ser ordenado, pero sin ser obsesivamente rígido ya que, de lo contrario, podría convertirse en algo mecánico, torpe e impersonal.

Sainte Chapelle, **A**
París, 1243-1248.

Esculturas de
las jambas del
pórtico del brazo
sur del transepto
de Chartres.
En torno a 1225. **B**



A



B





BLOQUE 1

LA PREHISTORIA

El *homo sapiens sapiens* surgió en la tierra hace unos 40.000 años en el **Paleolítico Superior** y con él, el desarrollo psíquico, social y técnico de la humanidad se aceleró considerablemente. Las relaciones sociales se hicieron más complejas y la conciencia de su propia naturaleza le llevó a desarrollar una compleja red simbólica para comunicarse con sus semejantes, lo que dió como resultado el lenguaje, y con lo trascendente, que haría surgir las creencias mágicas y pre-religiosas.

EL ARTE DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR

Las primeras manifestaciones plásticas se dieron en el periodo del Paleolítico Superior llamado **Auriñaciense** (30000-25000 a. C.). Pero fue en el **Solutrense** (18000-15000 a. C.) y, sobre todo, durante el **Magdalenense** (15000-9000 a. C.) cuándo la cultura paleolítica alcanzaría mayor brillantez. Los hombres paleolíticos tallaron figuras de animales en materiales como asta de reno y marfil y hueso de mamut. En ocasiones, estas tallas "decoran" instrumentos de caza como propulsores, pero en otros casos se trata de esculturas de cuya función hablamos más adelante. Otro tipo son las llamadas Venus, figuras femeninas de pequeño tamaño, en las que

Venus de Willendörf **A**
24000-22000 a. J.C.



A

se incide en la representación de pechos, vientre y vagina, ya que, sin ninguna duda, se trataba de figuras utilizadas en ritos de fertilidad. Entre éstas podemos destacar , la llamada **Venus de Willendörf**.

LA PINTURA RUPESTRE FRANCO-CANTÁBRICA

Seguramente, la manifestación plástica más conocida del hombre del Paleolítico Superior son las **pinturas rupestres franco-cantábricas** , así llamadas por encontrarse la mayoría de ellas en el área geográfica que va desde la Dordoña francesa, pasando por los Pirineos y el País Vasco hasta los montes cántabros. Así, podemos destacar las pinturas de **Lascaux** y **Rouffignac** en la **Dordoña**, **Niaux** en **Ariège**, **Altxerri**, **Ekain** y **Santimamiñe** en el **País Vasco** y **Altamira** y **El Castillo** en **Cantabria**. Estas pinturas, que casi exclusivamente representan a animales, se encuentran en las paredes

Bisontes en posición de cópula **B**
Modelado en arcilla sobre la roca. Le Tuc d'Audoubert (Ariège).



B

de las cuevas que habitaban grupos de cazadores-recolectores pero, mientras éstos hacían vida en el umbral de la cueva que les ofrecía abrigo de los elementos a la vez que luz, las pinturas se realizaban, por lo general, en zonas profundas, sin iluminación natural y, por tanto, no habitadas.

Estas pinturas representaban animales vistos de perfil, aunque en ocasiones aparecen combinados en una misma figura elementos observados desde distintos puntos de vista, quizás para dar una imagen más “completa” del animal representado. Además era frecuente la utilización del relieve de la cueva para sugerir el volumen de un animal. Las representaciones de figuras humanas son muy poco usuales y contrastan con el naturalismo de las pinturas de animales por su esquematismo y convencionalismo.

Los pigmentos eran de origen diverso. La mayoría eran minerales, aunque también se utilizaba el carbón vegetal y la sangre. Se aglutinaban con grasa animal, para facilitar su adhesión y absorción en la pared. La pintura resultante se aplicaba con los dedos, con tampones de piel, utilizando tiras de piel o cerdas de caballo como rudimentarios pinceles e incluso se pulverizaba soplándola con huesos huecos. También era frecuente dibujar la figura incidiendo o grabando sus líneas en la roca.

Las pinturas, con su naturalismo en la representación de las anatomías, demuestran una capacidad de observación de la realidad muy elevada por parte de sus autores, cosa lógica si tenemos en cuenta que se trataba de cazadores para los cuales era de vital importancia esa percepción.

FUNCIÓN DE LA PLÁSTICA DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR

Una de las cuestiones aún sin resolver completamente es la función a la que se destinaban estas esculturas y pinturas. Descartada la decorativa, el hecho de que las pinturas estén realizadas en el interior de la cueva, en zonas completamente oscuras y, frecuentemente, de difícil acceso, ha llevado a creer que su función y, por ende la de las tallas de animales, estaba unida a ritos de carácter simbólico-mágico. Dentro de éstos, lo más plausible es que se trate de tallas y pinturas utilizadas en ritos mágicos de carácter propiciatorio, es decir, que buscaran facilitar la caza de un animal apropiándose de su imagen. Algunos han creído que determinados animales estaban vinculados a principios masculinos y



A

Foto: J. Altuna



B

otros a femeninos y que su representación estaría, por tanto, relacionada con rituales de fertilidad. Por último, otros especialistas han querido ver representaciones de animales totémicos, con lo que se buscaría la protección del clan a través de la adscripción de éste a la imagen-tótem. La autoría de estas imágenes tampoco es una cuestión baladí, pero cualquiera de las teorías anteriores nos lleva a suponer que el autor sería un especialista, probablemente un chamán encargado de los rituales mágicos, dentro del clan.

LA PINTURA LEVANTINA DEL NEOLÍTICO

Muy distintas a la paleolítica son las características de la pintura levantina del Neolítico. Corresponden a un periodo en el que el clima se había dulcificado, aumentando las temperaturas medias e iniciándose los primeros cultivos, lo

A Caballos de la cueva de Ekain

Deba. Gipuzkoa.

Esta cueva posee uno de los conjuntos de pinturas más ricos del País Vasco y de él destaca este grupo de caballos, algunos de los cuales alcanzan un considerable tamaño (más de un metro de longitud) presentando diversas técnicas de ejecución. Las figuras se superponen y algunas están inacabadas, otras aparecen simplemente contorneadas por una línea negra y otras están coloreadas. En otros espacios de la cueva aparecen representaciones de diferentes animales, incluido un ciervo dibujado por incisión.

B Sala de los Bisontes en Altamira

Santillana del Mar, Cantabria.

Altamira es el más conocido y espectacular de los santuarios paleolíticos ibéricos. La sala de los bisontes presenta magníficas representaciones de estos animales. De diversos tamaños, algunos aparecen estáticos y otros a la carrera, testimoniando la capacidad de observación y representación de sus autores. Como podemos ver en la imagen, algunas realizaciones aprovechan los salientes de la roca para resaltar el volumen del animal.

Cacería de ciervos de Valltorta (Castellón).

Realizada en un abrigo, esta pintura presenta varias diferencias respecto a las del Paleolítico.

Mientras que en aquellas las figuras humanas eran infrecuentes, aquí son las protagonistas de lo representado. Si en las pinturas paleolíticas el animal aparece en todo su protagonismo, potente, reverenciado y temido por su fortaleza y la dificultad de su caza, aquí el hombre parece haber vencido ese temor y describe con trazo esquemático y estilizado una escena cuyo recuerdo quiere conservar.

que transformó la vida nómada de los cazadores-recolectores anteriores en la de unos agricultores, evidentemente sedentarios.

Aunque todo esto ocurriese muy lentamente, una cultura agrícola supone una distribución más clara de los roles en el grupo social, con lo que, poco a poco, aparecieron otras industrias como la cerámica y la lítica y otras funciones como la de los guerreros protectores del grupo y la cosecha. La dependencia de esta última de factores externos, hizo que las creencias religiosas se desarrollaran y con ellas los sacerdotes o sacerdotisas que intercedan ante los dioses.

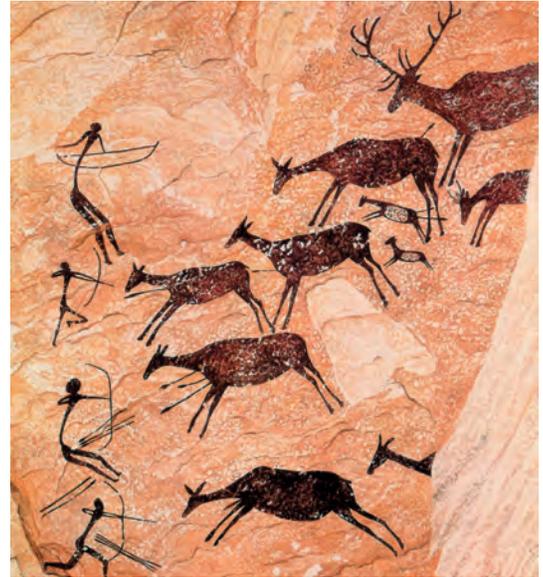
Las pinturas levantinas se realizaban en abrigos y umbrales de cuevas, es decir, en lugares habitables y se extendió de norte a Sur desde Lérida hasta Almería y por el interior hasta Teruel o Albacete. Seguramente fue realizada por grupos donde los hombres se dedicaban, todavía, a la caza mientras que las mujeres estarían en tareas sedentarias.

Utilizaban los mismos pigmentos y aglutinantes del Paleolítico y es probable que emplearan plumas de ave como pinceles. Generalmente, describen escenas de caza pero aquí aparece la voluntad narrativa. La figura humana adquiere el protagonismo que no tenía en la pintura paleolítica y su representación se hace siguiendo rígidos, pero estilizados, esquemas geométricos. Una vida sedentaria es más monótona, los ciclos han de repetirse invariablemente y la capacidad de observación no es ya determinante en la supervivencia del clan. Todo esto hará que la plástica de este periodo abandone el naturalismo y se hagan imágenes más repetitivas, estereotipadas y estilizadas.

En otros lugares donde las sociedades neolíticas alcanzaron una complejidad social mayor vemos cómo la plástica, abandonando toda voluntad de naturalismo, evolucionó hacia decoraciones en las que diferentes motivos geométricos y abstractos se repiten rítmicamente.

LA CULTURA MEGALÍTICA

En el periodo de tiempo entre 3000 y 1000 a. C., coincidiendo con el desarrollo de las distintas industrias metalúrgicas y a la vez que se dieron origen a las grandes civilizaciones egipcia y mesopotámica, aparecieron los monumentos megalíticos (del griego, *Megas*= grande y *lithos*= piedra). Fue principalmente en Europa Occidental, aunque también existen ejemplos en el norte de África y en Siria.



C

De los pueblos que levantaron estos monumentos sabemos que se dedicaban a la agricultura y a la ganadería y que practicaban el comercio estableciendo rutas marítimas costeras desde el Atlántico hasta el Mar del Norte, con lo cual también circularían tecnologías y culturas.

Posiblemente, su sociedad daría mucha importancia a los ritos funerarios, y adorarían una tríada de diosas encabezada por una Diosa Madre, relacionada con los ritos de fertilidad humana y agrícola. Además, el traslado y la erección de estas grandes piedras exigía unos grupos sociales numerosos y bien organizados.

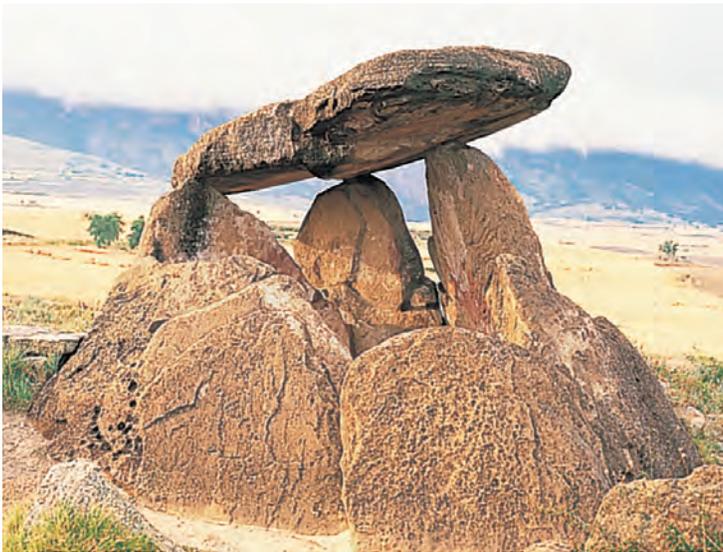
Los principales monumentos megalíticos son el **menhir**, el **dolmen** y el **cromlech**:

- El **menhir** es una gran piedra larga, toscamente tallada, que se hinca verticalmente en el suelo. En Bretaña se encuentra el conjunto de **Carnac** formado por grandes alineaciones de menhires.
- El **dolmen** está formado por varias piedras grandes, alzadas verticalmente sobre el suelo sobre las que se dispone una gran losa horizontal que crea un espacio interior utilizado como cámara funeraria. El conjunto se recubría de tierra creando un túmulo.
- El **cromlech** es un círculo de piedras erguidas verticalmente. Existen diversas tipologías, desde los pequeños cromlechs de 4 m. de diámetro formados por piedras que sobresalen poco del suelo, tan comunes en Euskal Herria, hasta formaciones más complejas con dos o más círculos concéntricos e incluso con piedras adinteladas como es el caso del conocido cromlech de Stonehenge en Gran Bretaña. También sus funciones pueden ser diversas y estar asociadas a señalar enterramientos o a ritos solares.



A

A Alineación de menhires en Carnac, Bretaña (Francia).



B

B Dolmen de Sorgin-Etxe en Salvatierra, Álava.



C

C Cromlech de Stonehenge. Salisbury, Gran Bretaña. 1900-1680 a. C.

Se cree que este cromlech fue construido en diversas fases a lo largo de más de 200 años, en las que fueron añadiéndose elementos al círculo de menhires original (otro círculo de piedras, dos alineaciones en forma de herradura, las piedras en dintel sobre los menhires de exteriores). La altura del círculo exterior es de 7m. Se cree que Stonehenge era un lugar dedicado a un culto solar relacionado asimismo con prácticas funerarias y que para levantar el conjunto se utilizaron rodillos para el transporte de los bloques y rampas de tierra para su erección así como el trabajo organizado de un grupo social numeroso.

ANTIGUO EGIPTO

La creencia en la vida ultraterrena y en la vinculación entre todos los seres animados e inanimados era fundamental para los egipcios. La importancia de su religión politeísta, en la que se fusionaban creencias y dioses de sus distintos territorios y la visión del faraón como un dios que habitaba entre los hombres y que se convierte en intercesor ante las demás deidades era tal, que justificaba la rígida estructura social piramidal. En su cúspide se hallaba el faraón y, a pesar de invasiones, conflictos internos y periodos de crisis, hará que las creencias fundamentales, la sociedad y las formas artísticas apenas varíen en casi tres mil años. Se produjo una supeditación total de las formas artísticas a ritos religiosos y funerarios.

Cronología del antiguo Egipto

- **Periodo predinástico** (2900-2575 a. C.).
Dinastías I a III.
- **Imperio antiguo** (2575-2134).
Dinastías IV a VIII.
- **I periodo intermedio.**
- **Imperio Medio** (2040-1640).
Dinastías XI a XIV.
- **II periodo intermedio.**
- **Imperio Nuevo**(1550-1070).
Dinastías XVIII a XX.

A partir de aquí se sucedieron periodos de decadencia en los cuales Egipto llegó a ser gobernado por reyes **nubios** y **persas** hasta la conquista por parte de Alejandro Magno en el 332 a. C. Con ello se inició, en el 304, la **dinastía Ptolemaica** que reinó hasta la conquista de Egipto por Roma en el 30 a. C. Como ocurriría en todas las culturas hasta el Renacimiento, no existía una idea del arte sino de la obra bien hecha, apropiada para el propósito para el que era concebida. Así, escultores y pintores eran considerados simplemente como

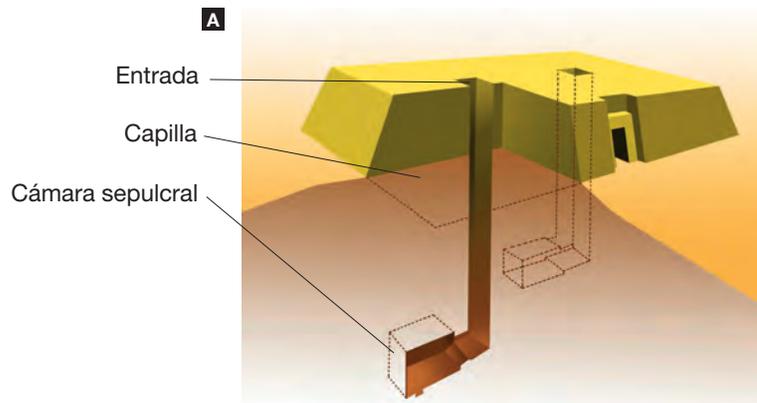
artesanos, al igual que los albañiles y, como en el poblado de **Deir-el-Medina**, a veces formaban una especie de gremios regidos por estrictas normas de acceso y organización. Sin embargo, los arquitectos gozaban de un status diferente y, generalmente, pertenecían a las castas superiores de la nobleza, el clero o el alto funcionariado.

ARQUITECTURA

Toda la arquitectura egipcia que conocemos tiene una función religiosa o funeraria. De palacios y viviendas normales no conocemos más testimonios que representaciones en pinturas y maquetas o cimientos, probablemente porque eran realizados en materiales frágiles tales como el adobe y el ladrillo. Al ser tan importante la idea de la vida ultraterrena es lógico que al realizar las grandes tumbas, improroscindibles para garantizar el tránsito del alma o Ka a la otra vida, se realizaran éstas en piedra, material que garantizaba su solidez. Aunque en algunas construcciones de ladrillo se empleó como cubierta la bóveda de cañón, la arquitectura religiosa egipcia utilizó siempre las cubiertas adinteladas y arquivadas, por lo que la columna era improroscindible siendo su tratamiento muy diverso, empleando gran variedad de fustes y capiteles. Así, encontramos **lotiformes, papiriformes, palmeriformes, protodóricas** y **hathóricas** (llamados así por que representan a la diosa Hathor con cara de mujer y orejas de vaca), cada uno de los cuales tendrá un significado simbólico concreto. Los muros de templos y tumbas estaban ricamente decorados con bajorelieves y, tanto éstos como las columnas y otros elementos arquitectónicos, estaban policromados.

Dentro de la arquitectura funeraria destacan:

- **La mastaba**, con forma de pirámide truncada. Es la más antigua y se utilizaría durante todo el Imperio Antiguo.



D Esquema de una mastaba.

E Pirámide y complejo funerario de Djoser en Saqqara. III dinastía. Hacia 2620 a. C.



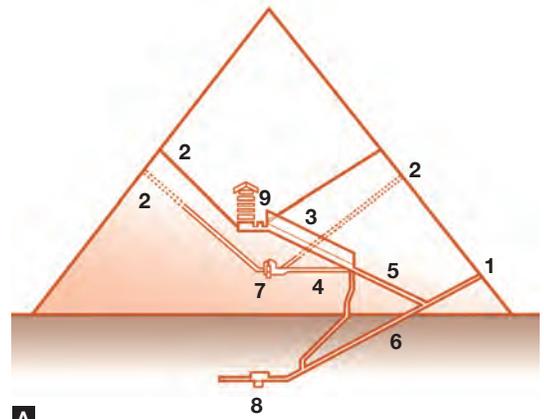
– **La pirámide**. Sus ejemplos más importantes son las del Imperio Antiguo. La primera pirámide se construyó para el faraón **Djoser** en la tercera dinastía y se trataba de la llamada **pirámide escalonada de Saqqara**, producto de la superposición de distintos cuerpos decrecientes en tamaño a una primera base semejante a una mastaba y formando parte de un conjunto funerario muy extenso y complejo. La evolución hacia la forma piramidal perfecta se dio muy rápidamente, en sólo cien años. En la cuarta dinastía se edificaron las pirámides de **Keops** (de 146'5 m. de altura), **Khefrón** y **Micerinos**, del conjunto de **Gizeh**. Su construcción exigía una organización estatal y un esfuerzo logístico sin precedentes que contribuyeron a la solidez de la organización del estado y a la creación de una conciencia de

pertenecer a un proyecto nacional, religioso e incluso de búsqueda de la eternidad común.

- **El Hipogeo**, excavado en la roca con numerosas cámaras y ricamente decorado que se generalizó en el Imperio Nuevo, como podemos ver en el **Valle de los Reyes** o el **Valle de las Reinas** cerca de **Luxor**.
- El **templo** es una construcción característica cuya tipología se estableció en el Imperio Nuevo y se mantuvo con muy pequeños cambios estilísticos y formales hasta la época imperial romana. El templo se consideraba morada de los dioses y sólo los sacerdotes a su servicio, el faraón y su familia podían entrar en ellos, de modo que las ceremonias a las que asistía el pueblo se celebraban en su exterior. Los templos eran organizaciones muy complejas semejantes a los monasterios

Sección de una pirámide. A

1. Entrada.
2. Canales de aireación.
3. Gran galería.
4. Acceso a la cámara media.
5. Acceso a la cámara funeraria.
6. Acceso a la cámara inacabada.
7. Cámara media.
8. Cámara inacabada.
9. Cámara funeraria.



A

medievales, que poseían terrenos, talleres y viviendas.

Los más importantes son: **Luxor, Karnak**, los de **Abu Simbel** (éstos últimos excavados en la roca) y, ya de época ptolemaica, **Edfú** o **Philae**. Una variante son los llamados **templos funerarios**, que se construían para ser utilizados en los complejos rituales funerarios y ceremonias conmemorativas de un faraón y que, al igual que las tumbas, eran levantados en la orilla occidental del Nilo. De esta categoría son los templos de **Hatshepsut**, el **Ramesseum** (de Ramsés II) o **Medinet Habu** (dedicado a Ramsés III).

Esfinge y pirámide de Khefrén en Gizeh. B

La pirámide, además de tumba del faraón, evoca con su forma el vínculo entre la tierra de la que surge y el impulso dinámico hacia el cielo al que el faraón difunto ascenderá utilizando la escala que simboliza la construcción.

La pirámide de Khefrén tiene 143,5 m. de altura y su revestimiento era absolutamente liso. Sobre su modo de construcción se han establecido diversas hipótesis, ninguna de las cuales es completamente satisfactoria. Lo que sí está claro es que, para encarar su edificación, el sistema organizativo y logístico debía ser impresionante y exigía un organización estatal y burocrática sin precedentes. No olvidemos que quienes participaban en su construcción eran

trabajadores especializados que trabajaban in situ todo el año y personas corrientes que acudían a la obra en los periodos de crecida del Nilo. Además, la forma de la pirámide, su pendiente respecto a la altura o la orientación de los conductos de aireación se hacían siguiendo complejos criterios matemáticos, e incluso astronómicos.



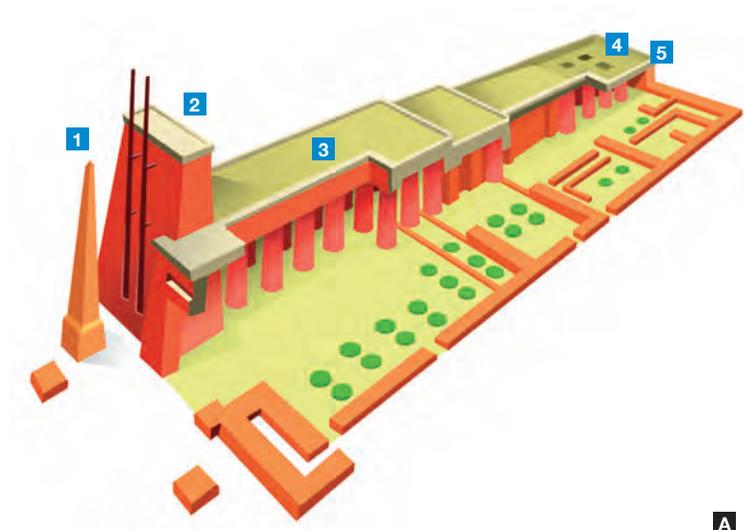
B

Los templos más característicos, de los cuales tanto el templo de Amón de Luxor como el de Karnak son dos ejemplos canónicos, corresponden al Imperio Nuevo. Esquemáticamente, están constituidos por una **avenida de esfinges**, dos **obeliscos**, el acceso rectangular que se abre entre dos **pilonos** o muros trapeziales, con frecuencia decorados con relieves, con las características hendiduras verticales para albergar los mástiles de estandartes y rematados por la característica gola egipcia, formada por una moldura y una faja. El acceso da paso a un **patio hipetro**, rodeado de un pórtico con columnas al que sigue la **sala hipóstila**, ya completamente cubierta y con columnas, dando paso al **santuario** en cuyo fondo se sitúa una pequeña

cámara que es el *Sancta Sanctorum* que alberga la representación del dios. Todos los elementos del templo tienen un significado concreto, al igual que el empleo de la luz que va disminuyendo progresivamente desde la entrada hasta el *Sancta Sanctorum*.

Se completaba con templetos y, fundamentalmente, con un convento y otras dependencias como almacenes, talleres y edificios administrativos.

El templo egipcio tiene en sus formas más habituales una apariencia de fortaleza que parece proteger al dios que alberga de sus enemigos del exterior. Los pilonos pueden ser una representación simbólica del horizonte o una alusión al sol que surge sobre él.



A Esquema del templo egipcio.

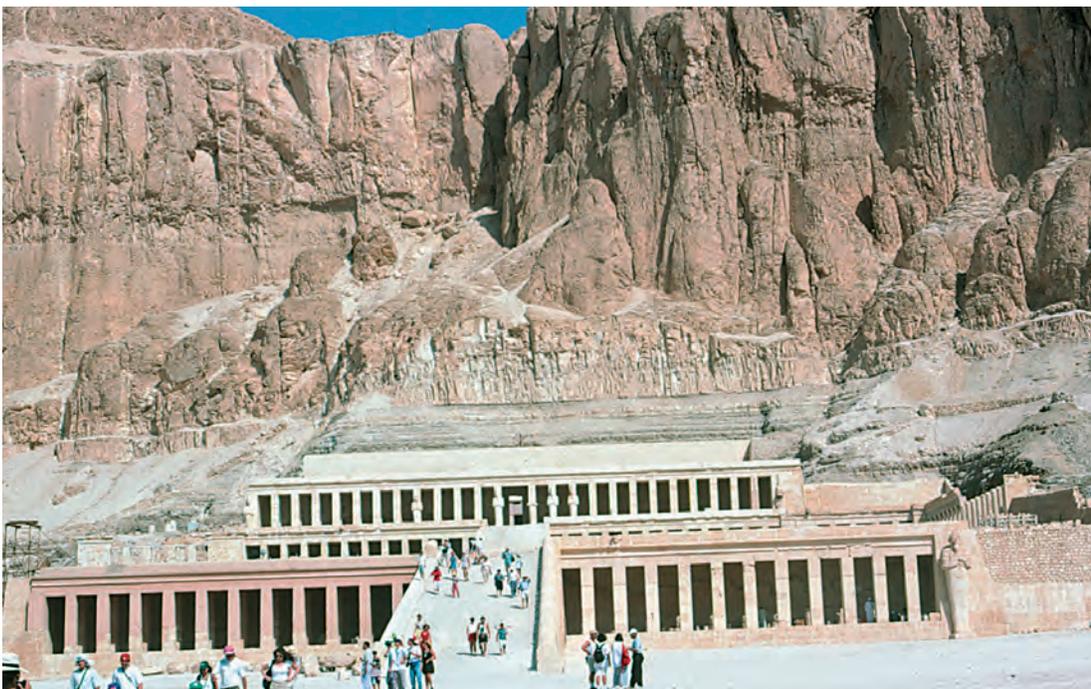
1. Obelisco.
2. Pilonos.
3. Sala Hipetra.
4. Sala Hipóstila.
5. Santuario.

A



B Templo de Amón en Luxor.

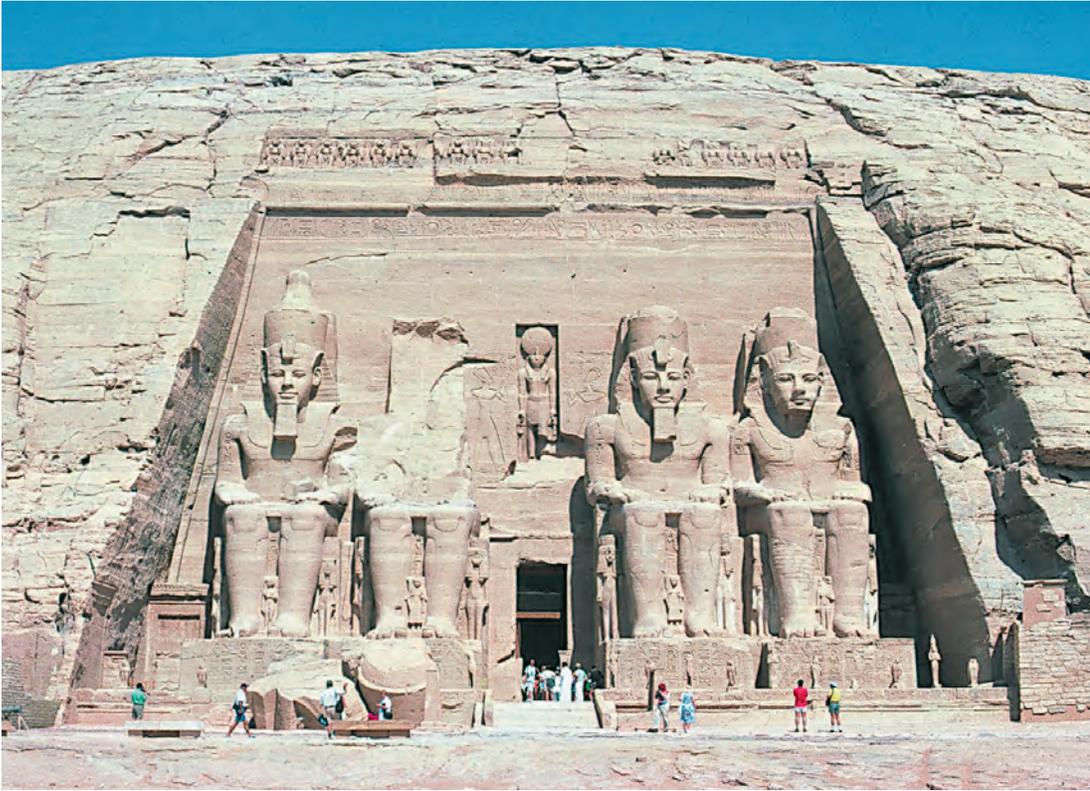
B



C Templo de Hatshepsut. Próximo al Valle de los Reyes, Luxor. 1473-1458 a. C., XVIII dinastía, Imperio Nuevo.

C

Al enviudar el faraón Tutmés II y mientras su hijastro era un niño, la reina Hatshepsut ejerció el cargo de regente y se hizo coronar faraón. La construcción de su templo funerario fue dirigida por su cortesano Senmut que realizó un original proyecto de templo en terrazas en un circo natural y al lado de otro templo del Imperio medio. Tras la columnata de la terraza superior se encuentran dos capillas, una dedicada a Hathor y el Santuario excavado en la roca.



A

A Templo de Ramsés II en Abu Simbel. En torno a 1250 a. C., XIX dinastía, Imperio Nuevo.

En un enclave alejado de núcleos habitados, cerca de la frontera con Nubia, Ramsés II hizo construir dos templos excavados en la roca. En el llamado Gran Templo dedicado a su persona y a los dioses del Imperio, cuatro enormes figuras sedentes de Ramsés II talladas en la roca flanquean la entrada en cuyas cámaras interiores podemos ver las llamadas columnas osiriacas (con figuras anexas de Osiris). En el templo pequeño, dedicado a la diosa Hathor y a Nefertari, esposa del faraón, seis figuras en pie, tres de Ramsés II y tres de Nefertari, se sitúan a los lados de la entrada. Los templos excavados en la roca, con la luz que penetra de modo decreciente en su interior, pretendían aludir a la relación entre el mundo exterior y el subterráneo.

LAS ARTES PLÁSTICAS: ESCULTURA Y PINTURA

Como veremos a partir de ahora en numerosas ocasiones, una característica de las sociedades de rígida estructura piramidal es la representación antinaturalista y estereotipada, basada en la repetición de estrictos esquemas formales. Este es el caso de la plástica egipcia cuyas representaciones en bajorrelieves y pinturas tienen unas mismas características formales. Veremos cómo la representación sacrifica la coherencia visual a la conceptual: lo que aparece representado debe ser claro y comprensible para poder cumplir perfectamente la función religiosa a la que está destinado.

De este modo, veremos que se aplicaba la jerarquización de los tamaños: en una misma escena dioses y faraones se representan a un tamaño mayor que el resto de los mortales. Las figuras aparecen hieráticas, a tamaño completo, con una pierna adelantada y la otra atrasada, vistas de perfil, mientras que el tronco se verá de frente. A su vez, brazos y cabeza se representaban de perfil y el ojo aparece, sin embargo, otra vez de frente. Nunca se aplicaban escorzos de ningún tipo que dificultasen la comprensión intelectual de lo representado.

Estas normas se aplican más rígidamente cuanto más importante en la escala social era el representado (por un cierto sentido del decoro o de la etiqueta que veremos repetirse en otras épocas) y sólo en contadísimas ocasiones (y siempre tratándose de representaciones de personajes de



B

B Escriba sentado del Louvre. Imperio Antiguo.

Realizado en piedra caliza policromada y los ojos en pasta de vidrio, representa a un funcionario o escriba. Al tratarse de una obra del Imperio antiguo y representar a un personaje de una casta intermedia, su plástica es bastante naturalista, llamándonos la atención la flaccidez del pecho y barriga y la actitud atenta típica de su oficio. De otro lado, destaca la simetría de la composición inscriptible además en un triángulo.

El Faraón Menkauro o Micerinos acompañado de dos divinidades femeninas. IV dinastía, Imperio Antiguo.

Realizado en basalto negro, se ciñe a las rígidas normas de representación con la postura hierática de los tres personajes y la primacía de la visión frontal. El rostro del faraón está idealizado y no corresponde a un retrato naturalista.



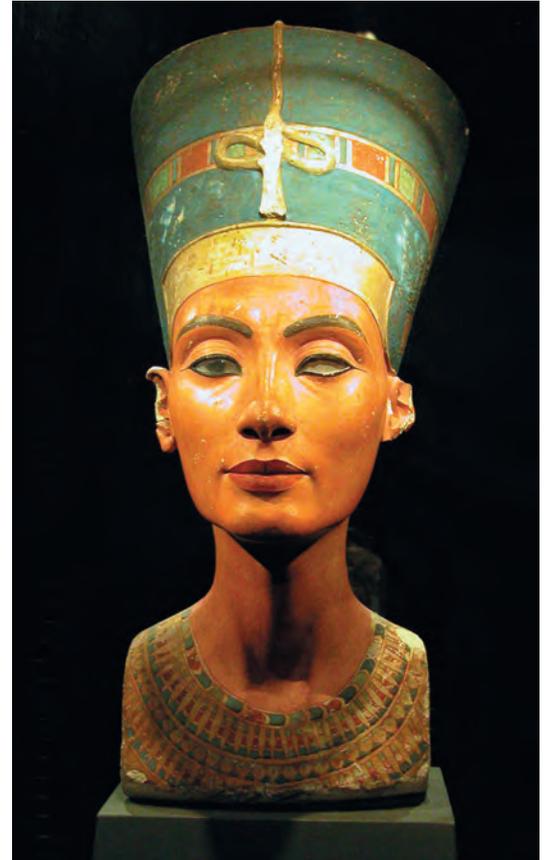
A

Busto de Nefertiti. XVIII dinastía, Imperio Nuevo.

Realizado en piedra caliza policromada, es la esposa del faraón hereje Amenofis IV. Éste encabezó una revolución religiosa de carácter casi

monoteísta en la que dio la primacía al dios solar Atón, tras lo cual cambió su nombre por el de Akhenatón. Durante este periodo, la plástica va a sufrir una transformación radical: el Faraón y su familia van a ser representados de modo más naturalista, en actitudes íntimas y familiares y no ahorrando la representación de los defectos físicos del faraón. Este busto de

Nefertiti es un magnífico ejemplo del naturalismo de este periodo, al que se añaden la belleza y elegancia de la talla y el audaz equilibrio entre la masa del tocado y el frágil cuello.



B



C

Máscara de Tutankhamón. XVIII dinastía, Imperio Nuevo.

Tutankhamón fue el tercer faraón en reinar en un cortísimo lapso de tiempo tras la muerte de Akhenatón. Los sacerdotes de Amón impusieron al joven faraón la vuelta al culto de los antiguos dioses y el abandono de la religión herética. Aún así, la plástica de este periodo mantuvo la influencia naturalista de la época de Akhenatón, como podemos ver en esta máscara funeraria realizada en oro macizo con incrustaciones de piedras semipreciosas y que fue encontrada en la tumba intacta de este faraón, formando parte de unos riquísimos ajuares y tesoros.

las clases inferiores) vemos aparecer rostros de frente, gestos más dinámicos y un cierto atisbo de naturalismo. Además, no se buscaba ninguna profundidad, ni perspectiva, ni sensación de relieve y se aplicaron sólo colores planos.

La escultura de bulto redondo mantiene ese hie-ratismo característico y primaba una visión frontal como corresponde a ese decoro que exigían los representados.



A

◀ **A** Pinturas murales de la tumba de Nefertari. XIX Dinastía.



B

◀ **B** Columnas y muros con bajorrelieves policromados en el Templo de Medinet Habu. XX dinastía.

Tanto en las pinturas murales del Valle de los Reyes como en los bajorrelieves del Templo funerario de Ramsés III en Medinet Habu, vemos el rigor de la aplicación de las normas de representación, la rigidez formal, los colores planos, la absoluta falta de profundidad, perspectivas o escorzos y la supeditación de la plástica a un estricto programa cultural.

LAS PRIMERAS CIVILIZACIONES EN ORIENTE PRÓXIMO

Las primeras civilizaciones se produjeron en torno a tres cuencas importantes:

- Las del **Tigris** y el **Eufrates** y el espacio entre ellas que recibió el nombre de **Mesopotamia**.
- La del **Indo**.
- La del **Nilo**.

Los primeros testimonios de ocupaciones urbanas son los neolíticos de **Jericó** en la actual Palestina y **Çatal Uyük** en la península anatólica. Las neolíticas fueron sociedades en las que las funciones a realizar por cada uno de sus integrantes estaban muy determinadas. A estas sociedades les correspondieron unas formas artísticas semejantes muy rígidas, repetitivas, geométricas y absolutamente antinaturalistas. Las referencias al cuerpo humano se convertirían en signos esquemáticos sin ningún rasgo distintivo, como corresponde a una masa social productiva anónima.

Cronología de Mesopotamia y Próximo Oriente

En torno al 7000 a. C. surgen los asentamientos urbanos de Çatal Uyük y Jericó.

En el área de Mesopotamia los pueblos asentados en las distintas regiones que la componen intentaron someter al resto de sus vecinos, sucediéndose, ya a lo largo de las edades de los metales, diversas dominaciones que resumiremos a continuación:

- 2800-2500 a. C. **Sumerios** (ciudades de Ur, Lagash).
- 2340-2150 a. C. **Acadios** (ciudades de Ur, Lagash, Elam... estelas de Sargón y Naram-Sin).

- En el III milenio surgieron en Anatolia los **hititas** cuyo momento de máximo esplendor fue en torno al 1600 a. C. y cuyo imperio se extendería hasta los límites con Mesopotamia por el este y del Imperio egipcio (que llegaba hasta Siria), por el sur.
- 2150-1950 a. C. **Neosumerios** (zigurats de Ur, Eridu y otros, estatuas del Patesi Judea).
- 2000-1513 a. C. **I Imperio Babilónico** (Babilonia, Ur, Mari; Palacio de Mari, código de Hammurabi).
- 1375-1047 a. C. **Imperio Asirio Medio** (Nínive).
- 883-612 a. C. **Imperio Asirio Nuevo** (ciudades de Nínive y Jorsabad; grandes palacios, relieves y cerámica vidriada).
- 625-539 a. C. **Neobabilónicos** (Torre de Babel).
- 539-331 a. C. **Persas aqueménidas** (Persépolis, Susa; grandes palacios y relieves).

LA ARQUITECTURA

Los **sumerios** realizaron las primeras grandes edificaciones en Mesopotamia y sentaron las bases de algunas de sus características técnicas y formales. Así, veremos cómo emplearon el ladrillo como material de construcción, generalmente de adobe (es decir, sin cocer), formando gruesos muros de carga y empleando tanto cubiertas adinteladas, sostenidas por éstos y columnas pero empleando, también, el arco de medio punto y la bóveda.

Los sumerios realizaron distintos tipos de templo de los cuales el más característico es el **zigurat** neosumerio. Ésta es una gran construcción maciza compuesta de varias terrazas escalonadas de tamaño decreciente y con los muros en talud, rematada por una especie de construcción ceremonial a la que se accede por un sistema de rampas o escaleras. Seguramente, la narración bíblica de la torre de Babel tenga su origen en estas construcciones, de las cuales destacan los zigurats de Ur y Eridu.

LAS PRIMERAS CIVILIZACIONES EN ORIENTE PRÓXIMO



A Zigurat de Ur. Época neosumeria. Hacia 2100 a. C.

Los **asirios**, extremadamente belicosos, realizaron ciudades amuralladas, como sus predecesores, aunque dotando a las murallas de ladrillo de un extraordinario espesor y situando dentro de ellas sus palacios con sus característicos toros alados androcéfalos (de los que hablaremos después) flanqueando sus puertas, como es el caso de Nínive y Jorsabad.

Durante el **Imperio neobabilónico** destaca el esplendor mítico de la ciudad de Babilonia, formada por avenidas rectas, canales y jardines y con muros recubiertos de cerámica policromada y vidriada, testimonio de un poder más refinado que el brutal asirio.

Los **persas aqueménidas** extendieron su imperio desde las montañas del oriente de Mesopotamia hasta Asia Menor y llegaron a conquistar Egipto. En su arquitectura se recogieron influencias locales e incluso griegas a través de las ciudades jonias de Asia Menor. Su imperio fue destruido por Alejandro Magno pero antes, dejaron magníficos testimonios de su poder en palacios que destacan por la búsqueda de la monumentalidad de los espacios, cosa que se evidencia en las enormes salas de audiencia o **apadanas** con enormes columnas sujetando la cubierta. Son característicos los capiteles con forma de cabeza de toro y el empleo de la piedra como material de construcción, así como el mantenimiento de los relieves realizados en ladrillos de cerámica vidriada.

Otras construcciones características de los persas son las tumbas. La de Cirio se componía de una plataforma elevada escalonada sobre la que se asentaba una construcción cuadrangular con tejado a dos aguas. Sus sucesores crearon, sin embargo, un tipo de tumba en hipogeo tallando en la pared vertical una enorme cruz en la que se inscribe rebajada la fachada que enmarca el acceso a la cámara sepulcral.



C Restos de la Apadana de Persépolis. Imperio Persa. Siglos VI-V a. C.

C



D Puerta de Ishtar de la ciudad de Babilonia. Imperio Neobabilónico. Siglo VI a. C.

D

LA PLÁSTICA. ESCULTURA Y RELIEVE

La voluntad de los **sumerios** de conmemorar unos determinados acontecimientos con un fin religioso o político provocó el desarrollo del relieve

ve descriptivo. Eran, por lo tanto, figurativos pero, como ocurre casi paralelamente en Egipto tratándose también de sociedades con una estructura social piramidal muy rígida, las formas que les corresponden son repetitivas, estaban cargadas de estereotipos formales y eran absolutamente antiindividualistas y antinaturalistas, **isomórficas** (las figuras no se distinguen individualmente), **isocefálicas** (las cabezas, prácticamente iguales, aparecen a una misma altura), **hieráticas** y sin profundidad espacial y, por tanto, sin perspectivas ni escorzos.

Los **acadios** y a partir de entonces todos los pueblos mesopotámicos, mantuvieron la tradi-

ción del relieve conmemorativo, como podemos ver en la **estela de Naramsín** (hacia 2300 a. C.). Además, veremos que utilizaron la fundición en bronce para figuras y volúmenes exentos.

Dentro de la escultura **neosumeria** destacan unas tallas en diorita negra de tamaño mediano y pequeño que representan al llamado **Patesi Gudea**, especie de rey o gobernador de Lagash (2100 a. C.).

Del **primer Imperio Babilónico** se conserva la **estela de Hammurabi** (1700 a. C.), en la cual aparece tallada, en diorita, el primer código civil escrito.



A



B



C



D

A Estela de Naram Sin. Arte Acadio. 2300 a. C.

Este relieve intentaba crear una sensación de escenario ya que sitúa a los personajes, no en un espacio neutro como era y seguirá siendo habitual entre los pueblos mesopotámicos sino ascendiendo una montaña en cuya cumbre aparece el rey. Las figuras, como en la plástica egipcia, presentan las piernas, brazos y cabeza de perfil y el torso de frente. La estela conmemora una victoria militar acadia y para ello ensalza a su rey que se equipara a los dioses al aparecer con un casco de cuernos que, hasta entonces, era sólo característico de las divinidades. Además, su cuerpo aparece a un tamaño mayor que el del resto de los guerreros.

B Patesi Gudea de la ciudad de Lagash. Neosumerios, 2100 a. C. aprox.

La figura está tallada en diorita y es una de las 30 piezas que repiten el mismo motivo y las mismas características tanto en la representación como en las formas. La rigidez en la postura es llamativa así como la geometrización de diversos elementos. En la aplicación del canon y de las proporciones del cuerpo vemos un retroceso respecto a la plástica acadia ya que la cabeza, por ejemplo, es sólo la quinta parte del cuerpo. Las manos unidas sobre el regazo en actitud de recogimiento así como el plano del templo que orna la falda pretenden aludir a la devoción del representado que aparece como promotor de templos.

C Estela de Hammurabi. 1er Imperio babilónico. 1700 a. C.

Realizada en diorita, su importancia radica en que en ella está tallado el 1er código civil que se conserva. En la parte superior el rey, de pie, ora ante el dios de la justicia que aparece sentado, tocado con la tiara de cuernos y con llamas manando de su espalda.

D Toros alados androcéfalos del palacio de Jorsabad. Asiria, 722-705 a. C.

Estos enormes toros flanqueaban las puertas de palacios y ciudades asirias. Aparecían ante los espectadores como una presencia imponente que recordaba que eran los genios protectores de la ciudad, pretendiendo ahuyentar cualquier enemigo físico o espiritual. Los toros tienen siempre 5 patas ya que para no parecer vulnerables debían presentarse como completos, de modo que tanto vistos de frente, como de perfil al traspasar el umbral de la puerta debía parecer que tenían cuatro. En la plástica asiria existe un equilibrio entre naturalismo y geometrización que se aplica en el tratamiento de pelos y en el dibujo marcado.

LAS PRIMERAS CIVILIZACIONES EN ORIENTE PRÓXIMO

De los **asirios** ya hemos dicho que era un pueblo extraordinariamente belicoso e incluso feróz. Sus relieves y esculturas se caracterizan por su imagen imponente y glorificadora de su poder y fuerza, así como por mantener el isomorfismo y el hieratismo. Destaca el tratamiento geometrizable y rítmico de determinados elementos como pelos y cabellos así como el contorno rígido y marcado de las formas junto con un mayor naturalismo en la representación de los cuerpos, que se patentiza en el interés por detalles corporales como los músculos y donde las figuras de perfil tienen los torsos representados también de perfil y no de frente como hasta

entonces. Ejemplo de esto son los relieves en alabastro del palacio de Nínive que representan a **Asurbanipal II cazando leones** o en actividades bélicas (870 a. C.). Otros elementos característicos de la escultura asiria son los enormes **toros alados y androcéfalos** que flanqueaban las puertas de sus palacios.

Los **Persas** recogieron diversas tradiciones en sus relieves. Los realizaron en cerámica policromada recogiendo la influencia neobabilónica pero, en el tratamiento formal, parecen converger y compensarse la rudeza asiria y el refinamiento griego de los enclaves jonios de Asia Menor.



A



B

A Leona herida y Asurbanipal cazando leones.

B Relieves del Palacio de Nínive. Asiria. 668-626 a. C.

Realizados en placas de alabastro, son dos fragmentos de unos grandes relieves que presentan escenas bélicas y de caza del rey. Dos ejemplos de la tradición del relieve asirio. En éstos se descarta la representación de cualquier espacio para poner el acento en los gestos y el dramatismo de las figuras. Aunque la finalidad de la obra es ensalzar la fuerza arrolladora del rey, el centro de atención se desplaza hacia los animales. El escultor es un atento observador de la realidad, como vemos en el tratamiento naturalista de éstos (obsérvense los músculos de los animales o los del rey y sus guerreros y el hecho de tener sus torsos representados correctamente), que contrasta con la rigidez de las posturas. Recordemos que, como en toda la tradición mesopotámica, los relieves eran policromados.



C



D

C Capitel tauriforme de la apadana del palacio de Darío I en Susa. 510 a. C.

Estos enormes capiteles remataban las columnas de 20 metros de altura que sostenían la techumbre arquitrabada de la apadana. Las vigas de la cubierta descansaban sobre el acanalamiento entre los dos toros.

D Arqueros de Darío. Palacio de Susa. Finales del Siglo VI a. C.

Está realizado en ladrillos de cerámica vidriada con un leve relieve, recogiendo la tradición neobabilónica, y aunque el tratamiento formal, resaltando las figuras sobre un fondo indefinido bebe del relieve asirio, los persas introdujeron un elemento completamente nuevo por esos lugares: las figuras ya no están separadas, sino que el espacio vacío entre ellas se ha convertido en un intervalo. Aparece el sentido del ritmo en la composición y en la procesión se crea una cadencia armoniosa de vacíos y figuras. En esto último y en la elegancia y refinamiento del tratamiento de las figuras (a pesar de que mantienen el isomorfismo y el hieratismo tradicionales) algunos han visto una posible influencia de sus vasallos griegos de Jonia.

EL ARTE GRIEGO

ANTECEDENTES

Arte cicládico

Durante el tercer milenio antes de Cristo, en pleno Neolítico, los habitantes preindoeuropeos de las islas Cícladas realizaban tallas en mármol blanco de Paros que representaban en la mayoría de los casos a figuras femeninas (probablemente, diosas-madre), aunque también las hay de músicos, con un tratamiento extremadamente esquemático geométrico y estereotipado de las formas (como suele corresponder a una sociedad agrícola neolítica). Las tallas tienen su superficie minuciosamente pulida y su tamaño varía de los 15 cm. de las más pequeñas a los casi 2 m. de las más grandes. Las esculturas tendrían seguramente un carácter votivo o ceremonial.



A



B



C



A Diosa madre.

B Cabeza de diosa madre (de una escultura cuyo cuerpo se ha perdido).

C Tañedor de arpa.

EL ARTE GRIEGO

Arte minoico

Al arte que se desarrolló en la isla de Creta desde, aproximadamente, 3000 a. C. hasta 1400 a. C. se le llama **minoico** por el nombre del mítico rey Minos de Creta. La sociedad minoica era una refinada sociedad talasocrática que, por medio del comercio marítimo, se enriqueció, recibió influencias de otros pueblos ribereños e influyó asimismo en otros, adquiriendo su mayor esplendor en la primera mitad del segundo milenio antes de Cristo. Es la época donde realizaron sus construcciones más características: los palacios. Son éstos de gran extensión, sin amurallar, en los que existía un gran patio central en torno al cual se disponían las dependencias principales, pero a las que luego se iba añadiendo, sin seguir un esquema de crecimiento predeterminado, otras que cubrieran nuevas necesidades. Los palacios tenían sistemas de sanea-

miento avanzados para la época, pozos de luz que permitían la iluminación natural de las estancias y que estaban decoradas con refinados frescos. Es característico el empleo de una columna cuyo fuste, sin basa, es más estrecho por la base que por arriba y cuyo capitel estaba compuesto de un equino de forma circular convexa y un ábaco prismático de base cuadrada. Los elementos arquitectónicos estaban frecuentemente policromados. Los palacios tenían una función política, administrativa, residencial y religiosa y los más conocidos son los de **Cnosos**, **Faistos** y **Hagia Triada**.

Dentro del arte minoico podemos destacar las estatuillas de cerámica y bronce tanto de diosas o sacerdotisas como de ejecutantes de las ceremonias con toros, así como sus cerámicas que estaban frecuentemente decoradas con dibujos de animales, como pulpos, cuyos tentáculos se extendían por la superficie del vaso.



A



B



C



D



E

◀
A Reconstrucción del patio y dependencias del palacio de Cnosos. 1700-1450 a. C.

B Pozo de luz y decoraciones al fresco en dicho palacio.

C Fresco de los delfines Palacio de Cnosos 1450- 1400 a. C.

Las pinturas al fresco minoicas revelan un refinamiento, una estilización y un gusto por los ritmos sinuosos y la curva que las diferencian de sus contemporáneas egipcias, igualmente refinadas pero algo más rígidas. Era muy frecuente la decoración con motivos marinos en una sociedad tan vinculada al mar.

D El príncipe de los lirios, Palacio de Cnosos.

Esta es una de las más conocidas y características pinturas cretenses. En ella se aprecia la combinación de cierto naturalismo con una evidente estilización de las formas, el gusto por las curvas, la utilización de colores planos, la ausencia total de sombras o de un espacio coherente y el refinamiento y la elegancia del resultado.

E La diosa de las serpientes.

Realizada en cerámica esmaltada y vidriada, esta figura puede representar a una diosa o a una sacerdotisa con la vestimenta propia de las mujeres cretenses. La función de casi todas estas esculturas es religiosa y está vinculada a ofrendas o elementos rituales.

Arte micénico

Se suele considerar a los **micénicos** o **aqueos** como una de las primeras oleadas de invasores indoeuropeos que dominaron Grecia continental y algunas islas en plena edad de bronce, entre 1600 y 1100 a. C. aproximadamente. A diferencia de los minoicos cretenses, estos pueblos utilizaban una lengua griega. Estos belicosos aqueos estuvieron en el origen de todas las leyendas homéricas, ya que pertenecen a una aristocracia guerrera que hizo de la guerra, del saqueo y la piratería, su modo de vida. Al tomar contacto con los minoicos las producciones artísticas de este pueblo rudo se vieron influenciadas por el refinamiento y las elegantes formas cretenses.

La vivienda principal solía ser una gran habitación o sala rectangular precedida de un pórtico con columnas a la que se llama “ **megaron**” y que está en el origen de la planta de los templos griegos clásicos.

Los micénicos se establecieron en ciudadelas, en las que primaba el carácter defensivo, a las que dotaron de sólidas murallas, realizadas con enormes sillares, a las que llamamos muros ciclópeos (las leyendas atribuían su construcción a los cíclopes). El nombre de micénicos lo tomaron de una de sus ciudadelas principales:

Micenas que, desde una colina, dominaba la parte oriental del Peloponeso. Podemos ver otros ejemplos de muros ciclópeos en **Tirinto**. **Pilos** es otro importante enclave micénico en el que destaca su palacio de influencia minoica.



A



B

◀
A Tesoro de Atreo.
1330 a. C.
Alrededores de Micenas.

Esta es una tumba en túmulo compuesta de un largo pasillo por el que se accede a una gran cámara funeraria circular cubierta por una falsa cúpula en forma de colmena. Anexa a esta cámara hay otra mucho más pequeña de forma rectangular en la que se encontraba el sepulcro principal.

B Máscara de Agamenón.
1550a. C.

Esta máscara está realizada repujando una fina lámina de oro, es decir, golpeándola desde atrás con un martillo. Cubría el rostro del cadáver de un notable.

EL ARTE GRIEGO

INTRODUCCIÓN

Si hay un arte que haya sido determinante en el devenir del arte occidental, éste ha sido el arte griego, que ha sido tomado como referencia, imitado o subvertido en las distintas etapas de nuestra historia.

Y, sin embargo, comenzamos con una contradicción: hablar de arte griego cuando estos no tenían un nombre equivalente al término “arte” para describir el concepto que se tiene actualmente. Ellos utilizaban el término *Teknós*, que equivaldría, como el *Ars* latino, al de técnica o habilidad en un determinado trabajo artesano. A pesar de la increíble perfección de los resultados obtenidos, los escultores y pintores eran equiparados o incluso infravalorados respecto a los carpinteros u otros artesanos. Al igual que en la Edad Media, en una sociedad que mantenía los valores aristocráticos y que valoraba más las actividades consideradas intelectuales como la música, el teatro, la poesía, la danza o la declamación, los oficios manuales estaban infravalorados.

La sublimación del arte griego y la transformación de la consideración social del artista no se dio hasta el Renacimiento.

LA SOCIEDAD GRIEGA EVOLUCIÓN

1º. La edad Oscura. 1200-800 a. C.

Hacia el 1200 antes de Cristo, un nuevo pueblo indoeuropeo, el dorio, invadió Grecia desde el norte acabando con el poder aqueo. Al establecimiento de los dorios y a la entrada en la Edad del Hierro siguieron 400 años de oscuridad sobre los cuales tenemos muy pocos datos. Sabemos que los diferentes lugares fueron gobernados por aristocracias agrícolas, descendientes de esa casta de guerreros que daría origen a los mitos homéricos (compilados al final de esta Edad Oscura).

2º. La época arcaica. 800-500 a. C.

Durante este periodo ocurrieron hechos absolutamente determinantes en la transformación social, cultural y artística que se iba a dar:

- 1. El desarrollo paulatino del comercio en las ciudades Jonias (costa turca actual) y Atenas va a facilitar la aparición de una clase de comerciantes con poder económico aunque no político y el desarrollo de las Polis (ciudades-estado).

- 2. El crecimiento demográfico impulsó a los habitantes libres pobres de las polis a la fundación de colonias por todo el Mediterráneo: Italia y Sicilia (Magna Grecia), las costas de Libia, España, Francia y, más tarde, también por el Mar Negro. Estas colonias estuvieron siempre vinculadas a sus ciudades de origen.

La nueva clase comerciante empezaba a reclamar una capacidad de intervención en las decisiones de la Polis, de acuerdo con su poder económico. Su mentalidad competitiva e individualista chocó con la rigidez acomodaticia de una clase aristocrática antiindividualista y reaccionaria que basaba sus privilegios en la pertenencia a una clase social y a la tradición. A mediados del siglo VII a. C., en algunas ciudades surgía la tiranía como forma de gobierno que defendía los intereses de las clases comerciantes y que serviría como transición hacia los regímenes democráticos de la época clásica. La riqueza generada por el comercio facilitó el surgimiento de gentes eximidas del trabajo y dedicadas a la creación literaria o a buscar un modo de resolver las incógnitas sobre la existencia del mundo ya que las explicaciones míticas ya no servían, surgiendo así la filosofía.

En esta época se pusieron los cimientos del florecimiento griego. Las actividades se hacían, generalmente, en las calles y en el **ágora** (especie de plaza pública donde se realizaban intercambios económicos y actividades políticas, religiosas y de ocio. El hombre griego vivía en la calle, trabajando, departiendo o filosofando lo que influirá en el urbanismo de las ciudades, mientras que la mujer se dedicaba al cuidado de los hijos y de las tareas domésticas.

3º. Periodo Clásico. 500-323 a. C.

A mediados del siglo V a. C. y tras la derrota de los persas, Atenas vivió su periodo de máximo esplendor, el llamado **siglo de Pericles**. La democracia había tomado forma como un modo de responder a las demandas de poder de una clase comerciante cada vez más rica e influyente y coincidió con el momento de máximo desarrollo cultural y artístico: el florecimiento del teatro, la arquitectura, la escultura y todas las demás artes. Tras Pericles, Atenas se sumió en una crisis y comenzó una época de conflictos, entre las propias ciudades griegas, que culminó con su incorporación al imperio macedónico, en la segunda mitad del siglo IV a. C.

4º. Época Helenística. 323 a. C. hasta el siglo I a. C.

El 323 fue el año de la muerte de Alejandro Magno. Tras la unificación de Grecia por su padre, Alejandro conquistaría un enorme imperio a los persas. Este imperio, que llegaba hasta la India y Egipto, se desmembraría tras su muerte. De todas maneras, el desarrollo comercial continuó en algunas ciudades griegas hasta su conquista por Roma en el siglo II a. C.

Los romanos fueron grandes admiradores del genio griego y a ellos debemos, en parte, el conocimiento de su escultura, preservada en su mayor parte por copias posteriores realizadas en talleres griegos para clientes romanos.

ARQUITECTURA GRIEGA

Una de las grandes aportaciones del genio creativo heleno fue su arquitectura, cuya influencia va a ser determinante a lo largo de toda la historia posterior de la arquitectura occidental.

Para los griegos el concepto de belleza estaba íntimamente ligado a los de orden, armonía, equilibrio y proporción entre las partes. Esto tuvo su reflejo no sólo en las artes sino también en todo el modo de vida de los griegos y en su filosofía (recordar a Pitágoras). A partir de los griegos el arte occidental estableció el concepto de "clásico" como el del perfecto equilibrio entre las partes que componen un todo, en el que cada

una tiene una presencia clara pero no preponderante sobre las otras. La visión de las partes se subordina a la consecución de un todo unitario, armónico y coherente.

La arquitectura griega estaba realizada a la escala del hombre y en ella había una perfecta adecuación entre forma y función. Utilizaba un sistema de cubierta arquivada por lo que, el empleo de la columna como soporte aislado tiene mucha importancia.

Para lograr esta belleza y este orden, los griegos utilizaron tres **órdenes arquitectónicos** como un canon cuyos elementos había que seguir sin desviaciones. Los órdenes mencionados son el dórico, el jónico (surgidos ambos en el siglo VII a. C.) y el corintio (que surge ya en época clásica).

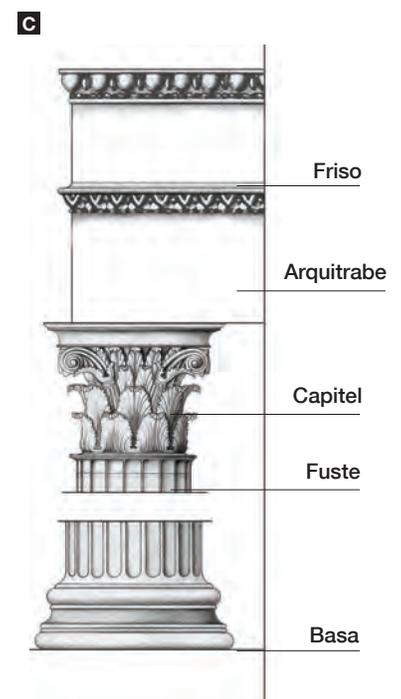
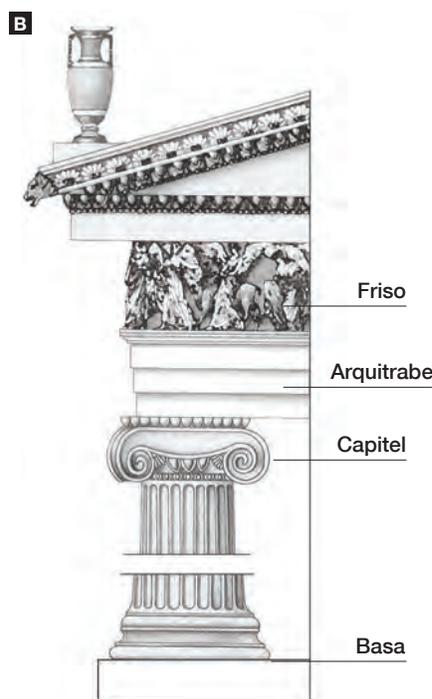
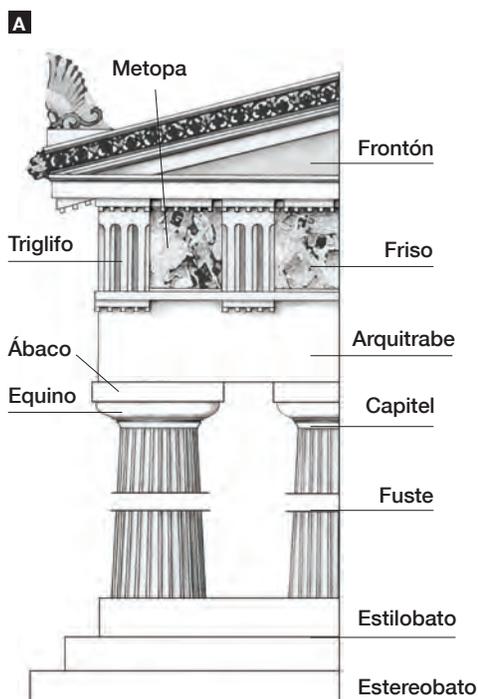
El orden dórico. Surgido en Grecia peninsular se utilizó ampliamente, tanto en su lugar de origen como en las colonias de la Magna Grecia (Paestum, Selinunte, Agrigento). Imitaba el esquema de los primitivos templos realizados en madera. Los primeros construidos en piedra imitaban el aspecto de aquellos pero convirtiendo los elementos funcionales originales, de los realizados en madera, en elementos compositivos y decorativos (así los triglifos imitarán los extremos de las vigas y las gotas los tubillones de madera que se utilizaban para ensamblarlas al arquivado).

El dórico se considera un estilo que es la expresión geométrica de una arquitectura que procede por yuxtaposición y apilamiento.

▼
A Orden dórico.

B Orden jónico.

C Orden corintio.



Como podemos ver el orden dórico se caracteriza por su columna sin basa, de fuste acanalado en arista viva, con su capitel compuesto de dos piezas llamadas equino (de forma semejante a un tronco de cono abombado e invertido) y ábaco (de forma prismática de base cuadrada). El entablamento está compuesto de un arquitrabe liso, un friso en el que se alternan los triglifos y las metopas (decoradas frecuentemente con relieves escultóricos) y una cornisa que en las fachadas se convertirá en el frontón.

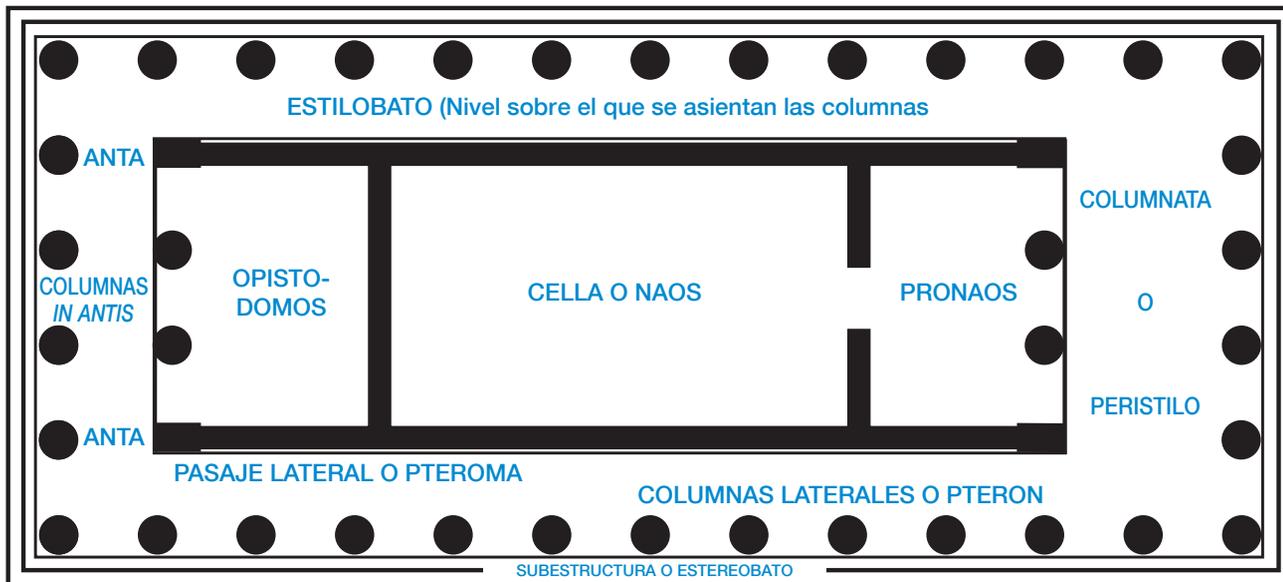
El orden jónico. Se llama así por haber surgido en las colonias jónicas de Asia Menor. Se aplicaría tanto allí como en otras zonas de influencia jonia como el Ática (la región de Atenas). Es un estilo más grácil y estilizado que el, por lo general, robusto dórico.

La columna tiene una basa compuesta, el fuste acanalado con las aristas matadas y el capitel de

Tipos de edificios

– **El templo.** Es el edificio más característico de la arquitectura griega. La forma está inspirada, levemente, en el megaron micénico y aparece durante el periodo arcaico. El templo estaba considerado como la morada del dios, en su interior albergaba su representación (escultura). Las ceremonias de culto solían celebrarse en el exterior y sólo unos pocos sacerdotes tenían acceso a su interior.

Los templos se realizaban en piedra, utilizándose únicamente la madera para las vigas que sujetaban la cubierta. Los elementos arquitectónicos solían policromarse con profusión. Así, tanto los capiteles, como los triglifos, los relieves escultóricos de frisos y metopas y las esculturas de los frontones estaban pintados con vivos colores.



volutas. El entablamento tenía un arquitrabe dividido en tres franjas horizontales y un friso continuo que podía estar decorado con relieves.

El orden corintio. Se trata de un estilo que se diferencia del jónico en el capitel, que en este caso es de hojas de acanto. Se dice que el capitel fue creado, en época clásica, por un escultor que se inspiró en una ofrenda compuesta de ramos de estas hojas que había admirado en el cementerio de Corinto.

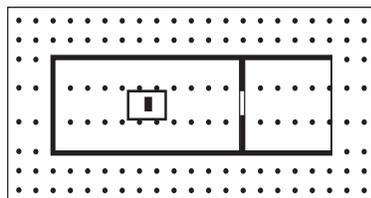


A Planta de un templo canónico.

La pronaos era un vestíbulo a imagen del pórtico del megarón.

La naos era la habitación en la que se situaba la estatua, presencia del dios o diosa.

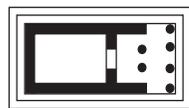
El opistodomo era una habitación, no comunicada con la naos, en la que se solían guardar las ofrendas hechas al dios a quien estaba dedicado el templo.



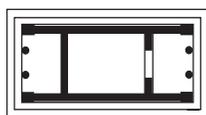
Díptero



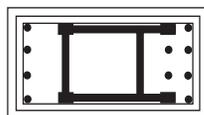
Templo in antis



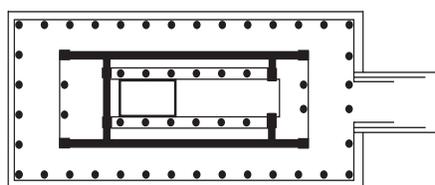
Próstilo



Templo in antis



Anfipróstilo



Períptero

A

Los templos más importantes son:

- De época arcaica: Los templos dóricos de **Paestum** en el sur de Italia, el de **Apolo** en **Delfos** y el de **Hera** en **Olimpia** (siglo VI a. C.).
- De época clásica: Los también dóricos de **Afaia** en **Egina**, **Zeus** en **Olimpia**, **Agrigento** (Sicilia), y el **Partenón** de Atenas, así como los jónicos de **Atenea Nike** y el **Erecteion** en la Acrópolis de Atenas.
- De época helenística: El Templo de **Apolo** en **Didima**, de estilo jónico y el **Olimpeion** de Atenas, de estilo corintio.
- **Los teatros**. Formaban parte de los Santuarios o temenos ya que las representaciones teatrales tenían un carácter religioso vinculado a ciertas ceremonias. La grada, con forma de sección de cono truncado invertido se colocaba aprovechando el desnivel de un terreno, partiendo del espacio circular llamado **orquestra** donde se situaba el coro. Frente a la grada, ligeramente elevada se colocaba la **escena**, donde se situaban los actores. Los más importantes de los teatros griegos son el de **Epidauro** y el de **Dionisos** en Atenas.
- **Los Santuarios**. En Grecia los **Santuarios** o **Temenos** tenían gran importancia. Eran grandes recintos elegidos por su vinculación con algún episodio de la “vida” del dios a quien

estaban dedicados. En ellos, además del templo principal dedicado al dios o diosa, había otros secundarios, los llamados tesoros (edificios para ofrendas levantados por las distintas polis griegas para rivalizar en fervor), un teatro donde se hacían representaciones (que en Grecia tenían una función religiosa), un estadio, donde se celebrarían los juegos o competiciones deportivas en honor del dios (como los juegos de Olimpia, celebrados en honor de Zeus o los Píticos de Delfos, celebrados en honor de Apolo) e incluso, en algunos casos, lugares donde atender a los enfermos que esperaban las curaciones milagrosas de los dioses (como en Epidauro). Los Santuarios más importantes son el de Zeus en Olimpia, los de Apolo en Delfos y Delos, el de Asclepio en Epidauro, el de Démeter en Eleusis y el de Atenea en la Acrópolis de Atenas.



A Nombres de los edificios según su planta.

Períptero: Rodeado de una hilera de columnas.

Díptero: Rodeado de dos hileras de columnas.

Hemiperíptero: Con columnas adosadas a la naos.

Próstilo: Con pórtico de columnas en una sola fachada.

Anfipróstilo: Con dos pórticos de columnas.

In antis: Las paredes laterales de la naos se prolongan cerrando los laterales del pórtico.

Tetrástilo: Cuatro columnas en el pórtico de la fachada.

Hexástilo: Seis columnas en el pórtico de la fachada.

Octástilo: Ocho columnas en el pórtico de la fachada.

Tholos: De planta circular.



B Vista del Santuario o Temenos de Apolo en Delfos.

Situado en un paraje agreste espectacular, el de Apolo es un Temenos con templos, tesoros, un teatro, un estadio y multitud de pequeñas construcciones y estatuas. La Vía Sacra ascendía desde la entrada del Santuario hasta el templo de Apolo. Imaginemos la impresión de un fiel ante la belleza y el número de esculturas y edificios ofrecidos por particulares y ciudades del mundo griego, rivalizando por dar la mejor imagen de sí mismos, que flanqueaban dicha vía.

B





A



A Tesoro de los atenienses en el mismo Santuario.

El Tesoro de los Atenienses es un pequeño edificio in antis que albergaba las donaciones efectuadas por los atenienses al dios Apolo. Los tesoros son pequeños edificios muy característicos de los temenos, ya que servían para que la ciudad, que lo erigía en honor del dios, ofreciera su mejor imagen frente a los demás.

Urbanismo

Muchas ciudades se edificaron en torno a una colina amurallada (Acrópolis = ciudad alta) en la cual se erigieron los templos principales o el Santuario de la ciudad, además de constituirse en la última línea defensiva. El trazado de las calles era irregular y se consideraban lugares de paso. Las viviendas eran exteriormente muy semejantes y las clases sociales no se distribuían por barrios diferenciados.

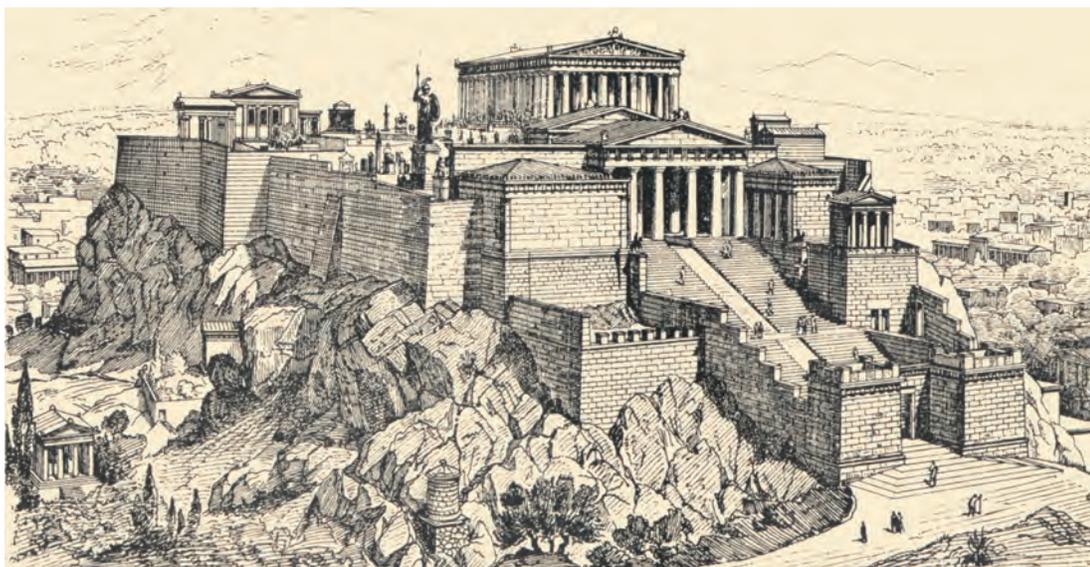
La presencia del **ágora** era muy importante en la vida de las ciudades griegas. Era una especie de gran plaza pública, que cumplía una función semejante a la que haría posteriormente el foro

en las ciudades romanas. Allí acudían los ciudadanos para asistir a reuniones políticas y entablar intercambios comerciales así como a algunas ceremonias. Algunos ágoras estaban rodeados de pórticos con columnas llamados **Stoas** y cerca de ellos podían encontrarse el Bouleterion (especie de congreso) y otras dependencias principales.

Durante el periodo clásico y el helenismo, se pretendió aplicar criterios urbanísticos más racionales, con plantas siguiendo un orden de calles ortogonales y teniendo en cuenta criterios de salubridad y saneamiento, como en el desarrollo de Mileto diseñado por Hippodamos en la 1ª mitad del siglo V a. C.

B La Acrópolis de Atenas está edificada sobre una colina (Acrópolis significa ciudad alta), en la que se creó, en época micénica, el núcleo original de la ciudad.

Posteriormente, ésta crecerá por los terrenos colindantes y la colina se convertirá en Santuario de la diosa-patrona de la ciudad: Atenea. Tras el saqueo y destrucción de la misma y su Santuario por los persas en el 490 a. C., Pericles, a la sazón gobernante de la ciudad, decidió la reconstrucción de la Acrópolis como símbolo de la recuperación y victoria sobre los persas. Quien recibió el encargo de coordinar el proyecto fue el escultor Fidias. Además del Partenón destacan otros tres edificios: los Propileos (entrada al recinto), el Erecteion y el templo de Atenea Nike a los que hay que sumar las fantásticas estatuas y otros elementos que abundaban en el recinto sagrado.



B



A



B

A **Partenón. Acrópolis de Atenas.**
B **447-432 a. C.**

Ictinos y Kalikrates, bajo la supervisión de Fidias.

Éste es el ejemplo más perfecto de la arquitectura clásica griega. Fue erigido para sustituir el templo anterior destruido por los persas y se buscó hacer de él un símbolo de la civilización griega y de la capitania de Atenas al frente de ella. El nombre del templo viene por el hecho de estar dedicado a Atenea Partenos. Los arquitectos que lo realizaron fueron Ictinos y Kalikrates, aunque no podemos olvidar que la supervisión general fue de Fidias. Está realizado en mármol blanco pentélico y es de estilo dórico. El templo es octástilo, períptero y anfipróstilo.

La intención de aproximarse a la belleza a través del orden y el equilibrio era tal que se curvó el entablamento, ligeramente hacia arriba, por el centro de las fachadas laterales y se aumentó el espacio entre las columnas más próximas al centro de éstas para paliar cualquier deformación óptica. Por la misma razón los fustes se abombaban a media altura hacia fuera (éntasis) y se inclinaban ligerísimamente hacia el interior. Aunque sea un templo dórico, la inclusión de elementos jónicos es evidente en el friso, en las proporciones más estilizadas y en las cuatro columnas de la parte superior del opistodomos. La Decoración escultórica era muy importante. En el interior de la naos había una enorme estatua crisoelefantina (recubierta de oro y marfil) de Atenea, diseñada como los frisos, metopas y frontones por Fidias. A la mencionada estatua de Atenea hay que añadir la decoración de los frontones occidental (narrando la disputa entre Atenea y Poseidón por la posesión del Ática) y oriental (narrando el nacimiento de Atenea), las metopas que describían las luchas entre dioses y gigantes (gigantomaquia), hombres y centauros (centauromaquia), hombres y amazonas y la guerra de Troya, metáforas todas del triunfo de la sociedad helena sobre los bárbaros persas y, por último, el friso que describía la procesión de las panateneas y que rodeaba la naos. A pesar del deterioro sufrido por siglos y siglos de agresiones, destrucciones y saqueos, el edificio mantiene la belleza original siendo el mejor testimonio del genio creador heleno. En el Partenón el concepto de lo clásico como el del perfecto equilibrio entre las partes que componen un todo, en el que cada una tiene una presencia clara pero no preponderante sobre las otras y en el que la visión de las partes se supedita a la consecución de un todo unitario y coherente es absolutamente evidente. Además, llama la atención la relación del edificio con el lugar en el que está situado.



A

- ◀
A Erecteion en la Acrópolis de Atenas
B realizado por Mnesiklés
 entre 421-406 a. C.

El Erecteion es un templo de planta compleja, en dos niveles que se adaptan al terreno, realizado en estilo jónico y en el mismo mármol blanco del resto de edificios de la Acrópolis. El edificio dedicaba su nivel superior, en el que destacan el pórtico hexástilo y la tribuna o pórtico de las cariátides (que utiliza figuras femeninas a modo de columna), a Atenea Polias y el inferior a Erecteo, mítico rey de Atenas. Su complejidad compositiva contrasta con la sobriedad elegante de la composición del Partenón.



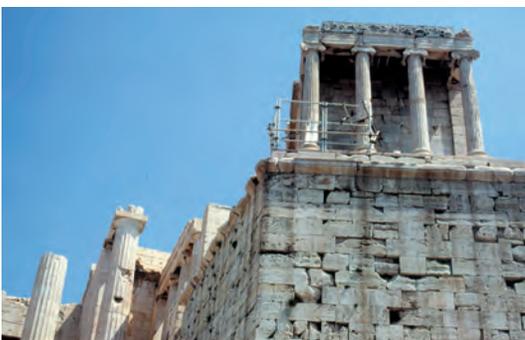
B



C

- ◀
C Própileos de la Acrópolis de Atenas.
 437-432 a. C. Mnesiklés. A su derecha,
 sobre una terraza se aprecia el templo
 de Atenea Niké.

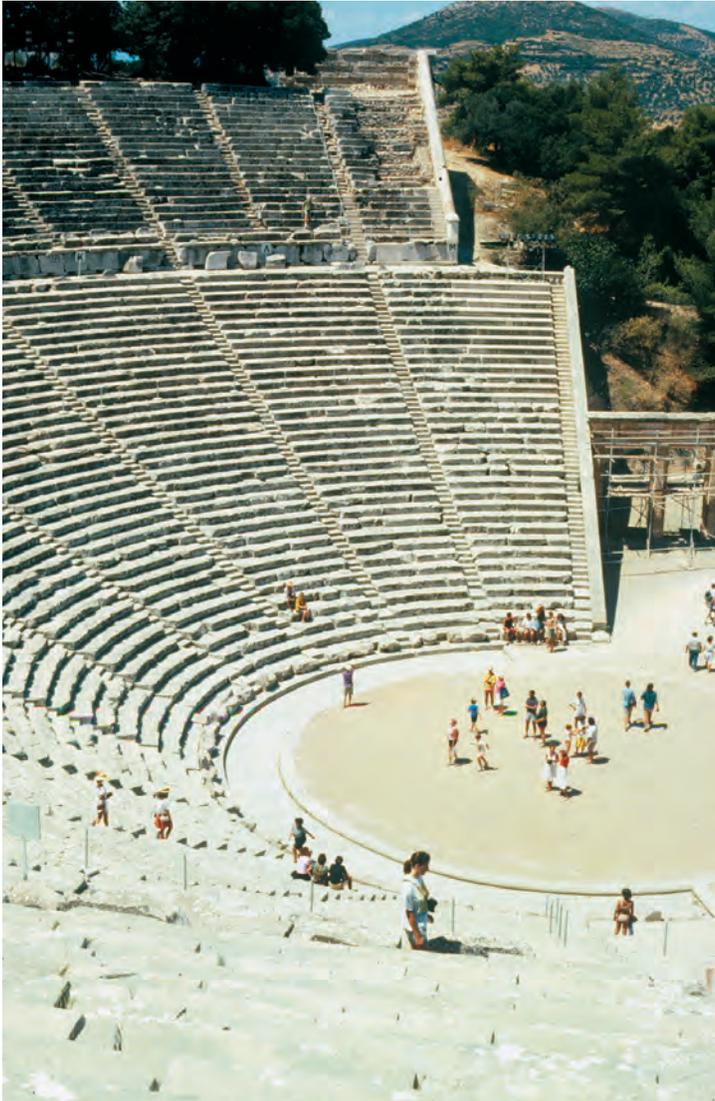
Ya desde el primer acercamiento a la Acrópolis se pretendía sobrecoger al espectador, no con algo enorme y desproporcionado, sino magnífico pero a su misma escala. Los Propileos servían de acceso al recinto sagrado. Tras subir por una escalera monumental se atravesaba el pórtico, de estilo dórico, a cuyos lados había dos grandes edificios, uno de los cuales era la pinacoteca.



D

- ◀
D Templo de Atenea Niké.
 Kalikratés. 421 a. C.

Templo de Atenea Niké realizado en la Acrópolis por Kalikratés. 421 a. C. El pequeño templo de atenea Niké (Atenea Victoriosa) es de estilo jónico con dos pequeños pórticos de 4 columnas y está edificado sobre una terraza artificial a la derecha de los Propileos.



A

A Teatro de Epidauro.330 a. C.

Edificado en el Santuario de Asclepio (dios de la medicina) en Epidauro, es un magnífico ejemplo de las dotes constructivas de los griegos. Como siempre, aprovechan un terreno en desnivel que excavarán y sobre el que situarán el graderío (sin necesidad de hacer, como los romanos, una construcción que lo soporte). De amplísima capacidad, su acústica es perfecta. La presencia del teatro en el Santuario nos recuerda la función religiosa de las tragedias y comedias.

B Altar de Zeus y Atenea en Pérgamo.180-159 a. C.

Uno de los grandes ejemplos de la arquitectura del periodo helenístico. Estaba situado en la Acrópolis de Pérgamo, ciudad de Asia Menor, que en esa época era una de las ciudades más importantes del mundo griego. Fue encargado por Eumenes II para conmemorar las victorias de su padre Atalo I y acabado en el reinado de su hijo Atalo II.

El altar de sacrificios era, en época clásica, de pequeñas dimensiones y se disponía ante el templo del dios. En el helenismo, sin embargo,

B

adquirirá grandes dimensiones y monumentalidad como en este caso. La gran escalinata y la columnata jónica que enmarca toda la parte superior contribuyen a ello. La columnata se extiende perpendicularmente por los lados sostenida sobre un zócalo que enmarca la escalinata y en su centro, se encuentra el altar. Los frisos escultóricos de 120 m de longitud y 2,30 m. de altura que decoran los zócalos, dónde se asientan las alas laterales de la columnata, son una de las grandes realizaciones de la estatuaría helenística (ver los mismos en el apartado de escultura helenística). Otro relieve, de menores dimensiones, recorre el interior de la columnata.



LA ESCULTURA GRIEGA

Durante la oscuridad de los siglos X y IX a. C., consecuencia de la sucesión de invasiones dorias y jónicas que acabarían con la primacía micénica, se establecieron en Grecia regímenes aristocráticos descendientes de los héroes conquistadores que irían olvidando los valores de los tiempos heroicos en favor de los de una conciencia de clase basada en los privilegios heredados. El arte que le correspondió fue geométrico, utilizando unas formas de representación estereotipadas y antinaturalistas en las que no se distinguían elementos caracterizadores individualizados, como correspondía a los valores de la clase aristocrática gobernante.

LA ESCULTURA DEL PERIODO ARCAICO

Hacia el 700 a. C., se inició un desarrollo del comercio que fomentó crecimiento de algunas polis jónicas (en las costas de Asia Menor) y de las colonias de la Magna Grecia (enclaves en el sur de Italia y Sicilia). Con él, comenzó el desarrollo de una nueva clase de prósperos comerciantes cuya actividad, basada en el individualismo y la competencia, fomentará el surgimiento de unos nuevos valores más dinámicos frente al anquilosamiento y rigidez de los gobernantes aristocráticos. La reclamación de estos comerciantes para obtener una representación en el gobierno de las polis acorde con su peso económico sería el primer paso hacia la evolución a regímenes democráticos, cuya transición fueron las tiranías que gobernaron las ciudades a partir del 600 a. C., primero en Jonia y luego en otras muchas ciudades griegas.

Las esculturas de este periodo fueron el reflejo de las identidades de estas dos clases sociales tan dispares. Las que representaban los valores aristocráticos, rígidos y antiindividualistas, se tradujeron en cierta geometrización, rigidez, rudeza y estereotipación de las formas. Las representativas de la clase comerciante, continuaron en la lenta pero constante evolución hacia el naturalismo que se hizo más y más grande, paralelamente al desarrollo de este estrato social durante los siglos siguientes.

Las esculturas más características de este periodo entre el 600 y el 500 a. C. son el **KOUROS** (muchacho en griego. Plural KOUROI) y el **KORÉ** (muchacha. Plural KORAI).

Los Kouroi eran esculturas de muchachos que se utilizaban como acción de gracias por algún éxito militar o deportivo del representado, o por haber fallecido éste en extrañas circunstancias (abatido por un rayo). Los jóvenes eran representados desnudos ya que el orgullo por tener un cuerpo saludable y vigoroso era una pervivencia de esa casta aristocrática que se dedicaba a defender los intereses de su patria en la guerra o en los juegos religiosos (como los olímpicos).

Las Korai eran representaciones de muchachas, en general en actitud indiferente que, a diferencia de los Kouroi realizados mayoritariamente en zonas de influencia doria, se originaron en Jonia (Costa de Asia Menor) y en el Ática (región de Atenas), ciudades con un mayor florecimiento del comercio y a la postre cuna de la filosofía.

El tratamiento de las korai era menos rígido, más amable (es característica común su sonrisa) y más plástico en cuanto al modelado. Como se produjeron en un contexto donde se valoraba el cuerpo masculino, vigoroso, preparado para la guerra y la competición atlética, aparecen, a diferencia de los Kouroi, siempre vestidas.



A Polymedes de Argos. Los hermanos Kleobis y Bitón. 600 a. C.

La introducción de factores naturalistas no desplazó la pervivencia de los valores aristocráticos sino que hizo que existiese una gran estereotipación (no son retratos fieles sino que representan un ideal de clase), una rigidez y una geometrización en el tratamiento de las formas que hará que el modelado sea mínimo y se busque el equilibrio y la simetría (ver cabello y brazos). Observar la rigidez y el dibujo más que el modelado del cuerpo. Es característica la postura con un pie adelantado y otro atrasado, pero que, por su rigidez, no consigue dar la sensación de movimiento.

B Kouros de Sounión. Aprox. 550 a. C.

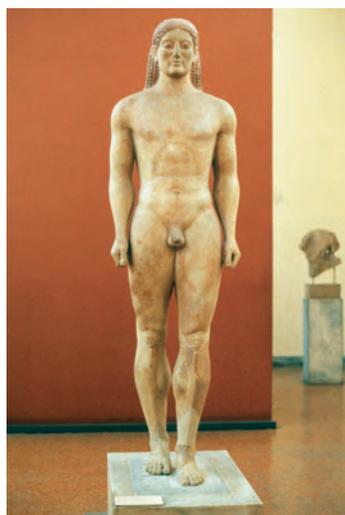
Se aprecia, respecto al anterior, un mayor naturalismo en el tratamiento del modelado del cuerpo y del rostro, correspondiendo a un mayor desarrollo de las tendencias naturalistas que corre paralelo al de la economía basada en el comercio y al de las formas políticas, aunque se mantiene la rigidez protocolaria.

C Koré del Pepló. 530 a. C.

El tratamiento es menos rígido y más amable (observar la característica sonrisa). Los restos de policromía nos recuerdan que, casi siempre, las esculturas griegas eran policromadas.



A



B



C

LA ESCULTURA DEL PERIODO CLÁSICO

Distinguiremos tres momentos: el **periodo severo**, el **1º clasicismo** y el **2º clasicismo**.

El periodo severo

Corresponde al periodo entre 500 y 450 a. C. aproximadamente. El lento pero firme crecimiento de la influencia de la clase comercial

frente a la aristocrática incidiría en una transformación de los valores que, en la escultura, se visualizó en un mayor desarrollo de las tendencias naturalistas frente a la geometrización anterior. La rigidez de los kouroi arcaicos, con sus características piernas aparentando dar un paso, es sustituida por una postura algo más natural y reposada. La sobriedad y la contención formales son características de este periodo.



A Auriga de Delfos. 478-474 a. C. Pitágoras de Rhegyon.

Es una de las obras maestras de la escultura del periodo severo. Está realizada en bronce y formaba parte de un gran grupo escultórico de una cuadriga de la que se conservan, aparte del conductor, pequeños fragmentos de los caballos (cola y patas), así como restos de las cinchas. La figura mantiene la inexpresividad característica a casi todas las esculturas, transmitiendo un equilibrio y una armonía tan apreciados en la época. La obra es de una minuciosidad absoluta: en el rostro apreciamos el dibujo de los pelos de la barba, los ojos están, como era costumbre, realizados en pasta de vidrio y las pestañas están recortadas en finas láminas de bronce. El vaciado de la figura se realizó en diversas piezas que se unieron posteriormente por remaches.

Poseidón del cabo Artemision.

B Otro bello ejemplo de la escultura del estilo severo es este Poseidón (dios del mar) en actitud de lanzar el tridente. No trata de representar de modo naturalista el movimiento, sino que sacrifica ese aspecto en aras de una belleza basada en la armonía y el equilibrio (mismos principios que en la arquitectura). La escultura se realiza primando un punto de vista que es el que corresponde a la imagen.

C Frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia. 465-460 a. C.

Representa la lucha entre lapitas y centauros. Todas las figuras se ciñen al espacio arquitectónico del frontón en cuyo eje se encuentra la figura de Apolo presidiendo la escena y con gesto de imponer el orden en el caos del combate. Frente al orden, el rigor geométrico y cierta rigidez de la representación de Apolo contrastan el dinamismo y la expresividad de los centauros, que se explica porque se considera que, por el hecho de ser monstruos, no tienen por qué atenerse a las normas de decoro (ausencia de expresión) de la representación de dioses y humanos.



A



B



C

1er clasicismo

Corresponde al periodo entre el 450 y el 404 a. C. abarcando el llamado **Siglo de Pericles**. Se caracterizó por el naturalismo del tratamiento de las formas, ya sean cuerpos o ropajes, combinado con una idea de la belleza basada en la armonía, el equilibrio entre las partes y el todo. La ausencia de expresión de los rostros, la búsqueda de las proporciones ideales de belleza del cuerpo (**1er canon** creado por **Policleto**) y el movimiento contenido buscando el equilibrio y la armonía compositivos. El canon pretendía establecer las proporciones ideales del cuerpo para que su imagen sea lo más equilibrada, armónica y, por tanto,

bella. En las representaciones masculinas se primaron los cuerpos musculosos pero equilibrados, pervivencia de los antiguos valores y de ese culto al cuerpo como herramienta para alcanzar la gloria en el combate o los juegos deportivos. A este periodo corresponden escultores como **Mirón, Policleto y Fidias**. **Mirón** fue el autor del célebre discóbolo. Fidias diseñó la decoración escultórica del Partenón además de las gigantes estatuas crisoelefantinas (marfil y oro) de **Atenea** para el propio Partenón y de Zeus para el templo de éste en Olimpia. Policleto aplicó en sus célebres **Doriforo** y **Diadumenos** el canon, por él establecido, según el cual la altura ideal de un cuerpo debía corresponder a siete veces la de la cabeza.



A Mirón: Discóbolo.

Es la obra más conocida de Mirón. En ella, llama la atención el intento de inscribir el movimiento en un esquema compositivo cerrado, formado por la intersección de dos arcos, que le confiere equilibrio y armonía a la composición. La figura se representa en el llamado momento pregnante o momento culminante del movimiento que se quiere representar. El tratamiento de la anatomía es muy minucioso y, como en todo este periodo, se presentaba un cuerpo vigoroso pero armónico, entrenado para las competiciones atléticas y la guerra. La imagen representa una copia romana del original griego que fue realizado en bronce y que, como la mayoría de las obras exentas de este periodo, se ha perdido.

B Policleto: Doriforo.

Representa un hombre portando una lanza. El original era en bronce y ésta, como otras, es una copia de época romana realizada en mármol. Policleto estableció, con esta escultura, el canon de belleza que seguirían los escultores contemporáneos y posteriores. Una serie de normas de representación que determinaban cuáles eran las proporciones ideales del cuerpo humano. La más conocida de estas es la que establecía que la altura total del cuerpo debe ser 7 veces la de la medida de la cabeza.

Podemos observar cómo la posición del cuerpo se corresponde con el perfecto equilibrio de las formas (la leve torsión del tronco equilibrando la inclinación contraria de la pierna derecha del personaje, sobre la que se apoya el peso, y la izquierda que, liberada del peso, se dobla levemente hacia atrás (a esta postura se le llama contraposto).



A



B



A

A Fidias. Frontón oriental del Partenón.

El frontón occidental representa la lucha entre Atenea y Poseidón por la posesión del Ática a la que asisten otros dioses. El oriental representa el nacimiento de Atenea. Se aprecia la belleza de los cuerpos en los que el modelado naturalista se combina con una idealización de las formas que buscan la belleza basada en la proporción, el orden y el equilibrio. Mientras que los cuerpos masculinos aparecen desnudos, todavía los femeninos lo hacen vestidos, aunque Fidias introdujo la técnica de paños mojados, que consiste en representar los cuerpos femeninos como si vistieran ropajes húmedos, con lo cual puede resaltar más las formas femeninas que se intuyen bajo ellos, además de jugar con los efectos del claroscuro de las arrugas.



B

B Metopa del Partenón: centauromaquia.

Los temas de las 92 metopas representan las luchas de dioses contra gigantes (gigantomaquia), hombres contra amazonas y hombres contra centauros (centauromaquia) y la guerra de Troya, haciendo de estos combates una metáfora de la lucha entre griegos y persas de la que habían salido vencedores, ya que ellos se veían como defensores de la civilización frente a la barbarie.

El friso continuo que rodea a la naos es de influencia jónica y resulta un prodigio de equilibrio y ritmo de las formas. Representa una procesión ritual en honor de Atenea que se efectuaba anualmente ascendiendo desde el ágora hasta la Acrópolis.

No debemos olvidar que además del deterioro que han sufrido todas estas esculturas estaban policromadas lo cual provocaría un efecto bastante lejano del que solemos imaginar al no considerar esto.

2º clasicismo

Periodo del 404-323 a. C. Se suele tomar como fecha inicial la capitulación de Atenas ante Esparta en la guerra del Peloponeso y como final la muerte de Alejandro Magno. En este periodo convulso en lo político, se dará la introducción de aspectos algo más sensuales así como una mayor estilización que hará que se establezca un nuevo canon más alargado. A esta fase corresponden artistas como **Praxíteles, Leocares, Escopas y Lisipo.**

Praxíteles representa cuerpos más sensuales, gráciles y estilizados que los escultores anteriores, que siempre representaban cuerpos vigorosos (aunque también armónicos) como fruto del

cuidado y el ejercicio. Para ello utiliza un esquema compositivo en el que el cuerpo se curva con cierto ademán grácil y sensual al que se llamará curva praxiteliana. Praxíteles fue el autor de la **Afrodita de Cnido**, el **Apolo Sauróctono** y el **Hermes.**

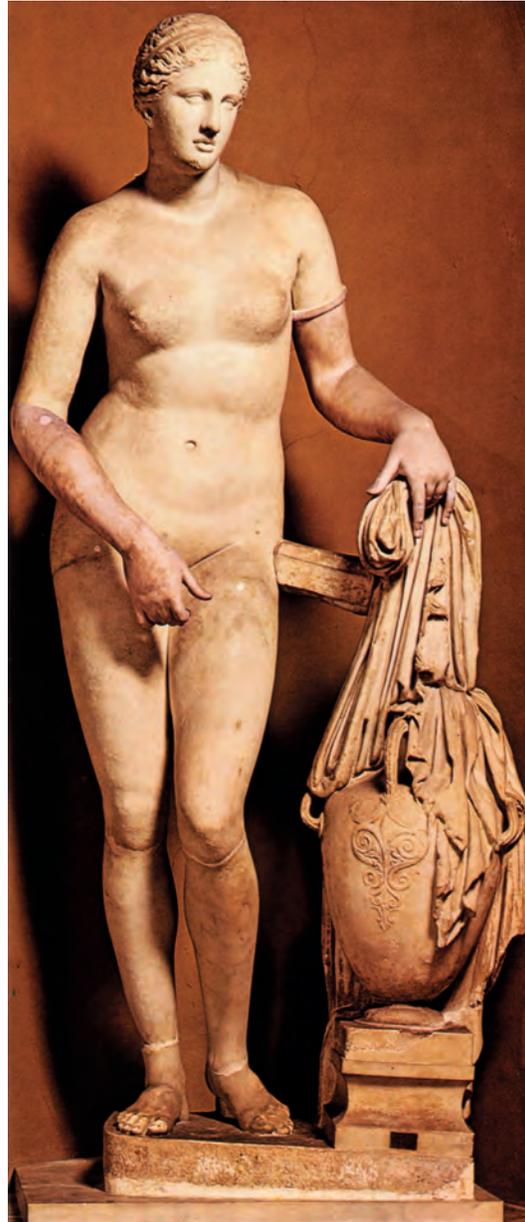
Leocares realizó el Apolo llamado de Belvedere.

Lisipo es uno de los grandes nombres del 2º periodo clásico. En sus figuras el canon se alarga estableciéndose unas nuevas proporciones en las que, por ejemplo, la altura total del cuerpo será 8 veces la del tamaño de la cabeza. Lisipo fue el escultor oficial de Alejandro Magno.

Su obra más conocida es el **Apoxiomenos.**



A



B



C

A Praxíteles. Hermes con Dionisos. Hacia 340 a. C.

Hasta hace poco se mantuvo la idea, poco creíble según algunos expertos, de que se trataba del original tallado por Praxíteles. Representa al dios Hermes departiendo con el dios Dionisos con forma de niño. El cuerpo se alarga respecto al canon de Policleto y se curva creando una S alargada, composición que se llamará curva praxiteliana. Praxíteles representa cuerpos más sensuales, gráciles y estilizados que los escultores anteriores. Praxíteles. Afrodita de Cnido.

B Praxíteles. Afrodita de Cnido.

Sólo se conservan copias posteriores del original praxiteliano en la que aparecía Afrodita desnuda (algo inusual hasta entonces y que causó gran revuelo) con un gesto púdico (como tratando de ocultar su sexo a la mirada del espectador). Los dioses, ahora, aparecían cada vez más terrenales.

C Lisipo. Apoxyomenos. 325 a. C.

Esta es la escultura prototípica del canon de Lisipo. Representa un atleta limpiándose con un rascador. La figura se estiliza pero recupera la representación del cuerpo vigoroso y atlético que Praxíteles había desdeñado. Se trata de una copia romana del original y la hoja de parra es un añadido de época barroca.

Helenismo

Se pone como fecha de inicio del helenismo la de la muerte de Alejandro Magno y la división de su imperio (323 a. C.) y como final el siglo I a. C.

El contacto con las culturas orientales fue determinante en la evolución del arte griego así como la expansión definitiva de una eco-

nomía basada en el comercio. Como consecuencia se amplió el abanico de intereses. Conviviría el gusto por lo clásico y las consiguientes copias de sus modelos con el interés por formas y composiciones más dinámicas, sensuales y expresivas en las que la estilización se hará mayor y en las que creará también el interés por lo dramático.

A Venus de Milo. Fines del siglo II a. C.

El cuerpo de Afrodita se estiliza y se alarga, exagerando el contraposto y la curva del cuerpo. Vigor y sensualidad se combinan transmitiéndose una imagen de diosa que se presenta ante el fiel con seguridad, renunciando al gesto púdico de la afrodita de Cnido (aunque, claro, tampoco aparece completamente desnuda).

B Frisos del altar de Zeus en Pérgamo. 1ª mitad del siglo II a. C.

Numerosos autores colaboraron en este friso que rodea el zócalo del pórtico exterior y que es una de las obras cumbre de la escultura helenística. Se trata de un altorrelieve en el que el volumen es muy grande (algunas figuras parecen casi exentas) y en el que se proyectan dramáticas sombras obtenidas por las superposiciones de cuerpos y las arrugas de las vestimentas de las figuras (para lo cual se utiliza el trépano). El estilo y movimiento de esta decoración, así como la expresividad de los gestos, son de una violencia inusitada. Llama la atención igualmente la fineza en la ejecución de los detalles en una obra que estaba destinada a ser observada desde el exterior. El tema principal es la lucha entre dioses y gigantes.

C Hagesandro, Atanodoro y Polidoro. Laocoonte y sus hijos. Siglo I.

Se cree que puede ser una versión alterada de un grupo en bronce de hacia el 200 a. C. Describe el momento en el que el sacerdote troyano Laocoonte y sus hijos son atacados por una serpiente marina enviada por Poseidon para evitar que avisen a sus conciudadanos sobre el riesgo del caballo de Troya.

La representación incide en lo dramático, exagerando la torsión y la tensión de los cuerpos en una composición dinámica y barroca en la que destacan los enroscamientos del cuerpo de la serpiente. Destacar asimismo, la vigorosa anatomía de Laocoonte que contrasta con las de sus hijos que, más que como niños, aparecen como adolescentes a los que se hubiera representado a otra escala.



A



B



C

Pintura y cerámica

Lamentablemente, apenas se conservan restos de pintura griega, aunque conocemos por testimonios y reproducciones romanas que utilizaban cierta perspectiva y el modelado de los cuerpos con una suerte de clar oscuro. También ha llegado a nosotros el nombre del pintor Apeles del que sólo conocemos la descripción literaria de su

obra *La calumnia* y el cuadro que siguiendo tal descripción realizó Botticelli en el quattrocento. Sin embargo, la cerámica, por la cantidad de ánforas y otras piezas que nos han llegado, es una inagotable fuente para conocer la técnica de dibujo de los griegos que utilizaron dos para el pintado: la de **figuras negras** y la de **figuras rojas**.



A Cáliz de figuras negras. Aprox. 525 a. C.

Este estilo en el que las figuras están pintadas en negro sobre el fondo rojo natural se utilizó a mediados del siglo VI. Las líneas de dibujo de la figura se obtenían rayando la superficie de pintura negra.



B Ánfora de figuras rojas. Siglo V a. C.

Esta técnica aparece en el último tercio del siglo VI y se utilizará durante todo el periodo clásico. Las figuras mantienen el color natural (rojizo) de la cerámica recortándose sobre negro pintado. La línea negra se pinta.

EL ARTE ROMANO

Antecedentes: los etruscos

Mientras en el sur de Italia y Sicilia se asentaron los griegos, hacia el siglo VIII a. C., haciendo de la Magna Grecia (que así se llamaría en adelante) un foco importantísimo de la cultura y el arte, y en lo que conocemos como Toscana, hacia el mismo periodo se asentaba un pueblo cuyo origen probable estuvo en Asia Menor y que se fusionará con otros locales: el **Etrusco**. Sus producciones artísticas estarían influenciadas por las griegas, aunque con algunas características propias. Estuvieron muy vinculadas a los ritos funerarios y a los enterramientos, cuya importancia en sus creencias era muy grande.

Los etruscos realizaron grandes sepulcros en túmulo, compuestos de un largo corredor que conducía a una cámara sepulcral decorada con frescos, que imitaba a una vivienda y en la que se depositaban elementos del ajuar y herramientas de los difuntos así como sarcófagos en terracota con representaciones de los difuntos.

Las esculturas fusionaron la influencia del arcaísmo griego con la sonrisa y los ojos almendrados característicos de la plástica etrusca.

Tras un periodo de gran florecimiento económico durante el siglo VI, serían paulatinamente asimilados por los romanos a partir del siglo V y su plástica influiría en la romana, principalmente en las tendencias más populares de ésta.

Sarcófago de los esposos. **Cerveteri, Etruria. Hacia el 510 a. C.**

Realizado en terracota, las figuras, a tamaño natural, descansan sobre un kline (especie de lecho para comer) que es el propio sarcófago. El geometrismo en la disposición de los cabellos y el tratamiento formal evidencian la influencia de la plástica griega arcaica, pero los ojos almendrados y la sonrisa de las figuras son propiamente etruscos.



A



A Marte de Todi. **400-350. a. C.**

Realizado en bronce y de 142 cm. de altura. Esta figura revela también la influencia del clasicismo griego en una figura que aplica el contraposto a la postura del guerrero.



B

Cronología romana

- 753 a. C. Fundación mítica de Roma. Periodo monárquico.
- 510 a. C. Inicio del periodo republicano.
- 500 a 300 a. C. apr ox. Guerras contra etruscos y otros pueblos latinos.
- 30 a. C. Augusto es reconocido emperador. Inicio de la era imperial.
- 313. Edicto de Milán emitido por Constantino. El cristianismo deja de ser perseguido y , poco después, se convierte en la religión oficial del imperio.
- 395. División del Imperio por Teodosio. Imperio Romano de Occidente con capital en Roma y , a partir del 402, en Rávena e Imperio Romano de Oriente con capital en Constantinopla .
- 473. Caída del Imperio Romano de Occidente tras la deposición del último emperador , Rómulo Augustulo.

ARQUITECTURA ROMANA

La arquitectura revela el carácter práctico de los romanos. Estos utilizar on los ór denes griegos (**dórico, jónico y corintio**) además del orden

toscano, semejante al dórico pero de origen itálico y el **orden compuesto**, cuyo capitel combina las volutas jónicas en su parte superior con las hojas de acanto corintias en su parte inferior. Como materiales utilizarán la piedra, generalmente en los revestimientos, realizando las estructuras en ladrillo, o utilizando también diversas combinaciones de cemento y piedra.

Como cubiertas emplearán los techos **arquitraados** pero también la **bóveda de cañón** , la **de arista** y la **cúpula sobre pechinas** (invento romano) cuando se trata de cubrir grandes espacios diáfanos.

Los romanos realizaron grandes obras civiles y fomentaron diversos tipos de edificaciones relacionadas con el ocio. Los tipos más característicos son:

- El **teatro**. La característica diferenciadora respecto al teatro griego era que en el romano el graderío se sostiene sobre una estructura arquitectónica semicircular compuesta de una sucesión de arquerías exteriores y de bóvedas de cañón cubriendo los pasillos de acceso.

Destacan los teatros de **Marcelo** en Roma y el de **Mérida** en España.



A Teatro de Mérida. Fin del S. I a. C.

Los romanos construían una estructura arquitectónica que sustentase el graderío del teatro a diferencia de los griegos que lo hacían aprovechando algún desnivel natural. La estructura es una sucesión de pasillos abovedados. En las arquerías del exterior se vuelven a utilizar los distintos órdenes.

La escena de los teatros romanos está siempre enmarcada por una construcción arquitectónica, generalmente en dos niveles con columnas que albergaban distintas estatuas, y solía estar cubierta por una estructura de madera.

Mérida fue una ciudad con un gran desarrollo durante el inicio de la época imperial, lo que evidencian los magníficos restos arqueológicos conservados.



A

– El **anfiteatro**. De planta circular o elíptica semejante a la estructura doble de un teatro. En él se daban espectáculos de gladiadores y fieras. El

temperaturas), hacer deporte y relacionarse socialmente. Los más importantes son los de las **Termas de Caracalla**.



A



B



A Anfiteatro Flavio o Coliseo. Roma. Siglo I.

B La estructura era una sucesión de pasillos abovedados concéntricos que se interseccionaban con los vomitorium o galerías de acceso radiales.

La fachada estaba compuesta por una sucesión de arquerías que se correspondían con los pisos pero que no tenían una función estructural. La arquería de cada piso estaba realizada en un orden distinto (toscano el inferior, jónico el medio y corintio el superior). Un sistema de cabos y poleas podía extender un gran toldo de lona sobre los graderíos.

Las dependencias subterráneas, bajo la arena, albergaban habitáculos para las fieras y almacenes de decorados que eran elevados por medio de ascensores hasta la escena.

más conocido es el **Coliseo** de Roma, pero son destacables, también, los de **Arles** y **Nîmes** en Francia.

– El **circo**. De forma alargada, se utilizaba como hipódromo en el que se celebraban carreras de cuádrigas. En Roma se conservan los restos del **Circo Máximo**.

– Las **termas**. Eran grandes construcciones de baños a las que los romanos se acercaban para asearse (masajes y baños de agua a distintas

– La **basílica**. Ésta es una construcción de tres naves, siendo la central más alta que las laterales, que se utilizaba como centro de intercambios financieros y otros tipos de negocios. A pesar de su función civil, su estructura estará en el origen de las primeras iglesias cristianas que, por esta razón, recibieron el nombre de basílicas. La más conocida es la de **Constantino** y **Majencio** en Roma.

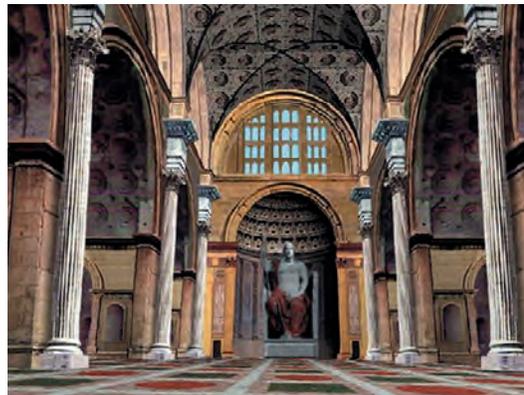


C **Basílica de Constantino y Majencio. Roma. Siglo IV. Estado actual y reconstrucción.**

Aunque eran edificios de carácter administrativo en el fondo de la nave central era frecuente la colocación de la estatua de una divinidad en una especie de ábside. Cuando como en este caso, las naves alcanzaban gran anchura solían cubrirse con bóvedas en vez de con techos de carpintería. En este caso, las bóvedas son de arista y de cañón con los característicos casetones.



C



D

– El **templo romano** seguiría la tipología de los templos etruscos y griegos, aplicando tanto el orden toscano como, más frecuentemente, el corintio y los otros ordenes griegos. Algunos

de los templos más importantes son el de la **Fortuna Viril** y el **Panteón de Agripa** en Roma y la **Maison Carrée** de Nîmes en Francia.



A



A **Templo de la Fortuna Viril .S. I. a. C. Roma.**

Pequeño templo de época republicana. Jónico. Tetrástilo. Hemiperíptero. Próstilo.

B **Maison Carrée.S. I. Nîmes (Provenza, Francia).**

Hemiperíptero. Hexástilo. Próstilo. Corintio. Estaba situado en el foro de esta ciudad y es un ejemplo canónico de templo romano. Se aplicaron en su realización las proporciones ideales señaladas por Vitrubio.

C **Panteón de Agripa. S. I-II. Roma.**

D Templo para todos los dioses del Imperio. Símbolo de la universalidad romana. Un frontón corintio octástilo da paso a la nave que es cilíndrica y sobre la que destaca su enorme cúpula cubriendo el espacio interior. La cúpula está decorada con casetones. El óculo abierto en la parte superior de la cúpula permite la iluminación natural creando una imagen algo difusa del interior.



B



C

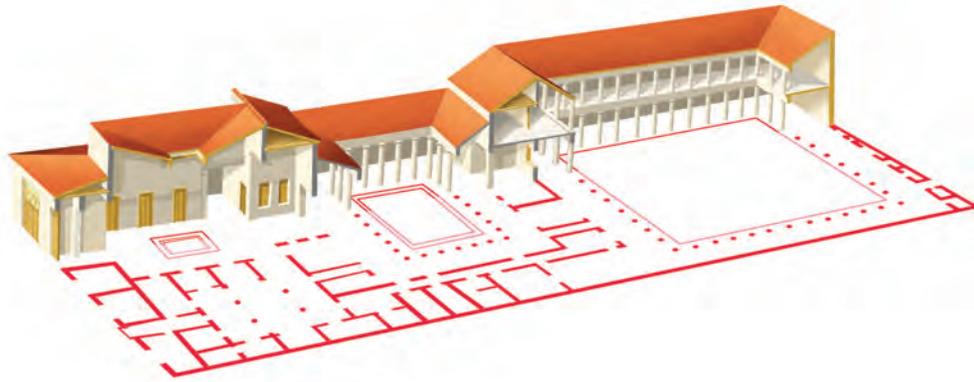


D

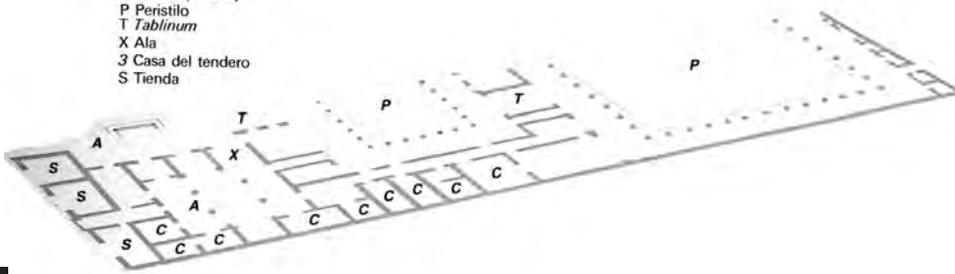
Las viviendas más características son la **domus** o casa patricia y la **ínsula**. La **domus** era una casa cuyas dependencias se organizaban en torno a dos o tres patios dispuestos según un eje longitudinal. Un pequeño patio de recepción o atrio en torno al cual se colocaban las oficinas

o salas de recepción de clientes y uno o dos patios más grandes, llamados peristilos, en torno a los cuales se colocaban las dependencias privadas.

La **ínsula** es el antecedente del bloque de viviendas actual.



- A Atrium
- C Dormitorio (*cubiculum*)
- H Jardín (*hortus*)
- P Peristilo
- T Tablinum
- X Ala
- 3 Casa del tendero
- S Tienda



A



B Peristilo de la casa de los Vitii. Pompeya. Siglo I.



A Domus romana. Planta.

El desarrollo de la domus se hace siguiendo un eje longitudinal perpendicular a la calle. Tras el acceso por el vestíbulo se encontraba un pequeño patio llamado atrio, en torno al cual se disponían las dependencias comerciales a las que accedían los clientes y en las que se llevaba la gestión y administración de los negocios familiares. Después se encontraba otro patio mayor, llamado peristilo, que solía estar rodeado por un pequeño pórtico de columnas y en torno al cual se disponían las dependencias privadas. Si la casa era importante podía tener un segundo peristilo (como en la imagen) en torno al cual se disponían más dependencias privadas.

El exterior de la casa solía ser liso, revocado y sin decoraciones pero en el interior eran frecuentes los mosaicos en el suelo y los frescos en las paredes. En los peristilos era frecuente la presencia de un pequeño estanque. Además las casas disponían de un sistema de calefacción por calderas y tuberías de cobre que discurrían bajo el piso y que en verano, sin encender la caldera, servía para refrescar el ambiente con el agua fría que discurría por el tendido de cañerías.



B



A

◀
A **Ínsula. Maqueta.**

Viviendas populares romanas. Precedente del bloque de pisos. La planta baja era ocupada por comercios. En la primera planta vivían familias de clase media y en los pisos superiores familias de nivel económico más bajo ya que las instalaciones y acabados eran peores. Estos edificios disponían de saneamiento.

Relacionados con la arquitectura podemos mencionar, también, los monumentos conmemorativos como el **arco de triunfo** y la **columna conmemorativa**. El arco de triunfo es un tipo de construcción edificada para festejar una victoria y con la que se daba gracias a los dioses a la vez que se ensalzaba al vencedor como elegido por ellos. Generalmente se colocaba en alguna vía importante y el arco interior permitía el tráfico

bajo él. Si el arco se colocaba en la intersección de dos vías perpendiculares se llamaba **tetrapiolos** y tenía cuatro aberturas para no interrumpir la circulación por ninguna de las dos vías. Solía estar decorado con relieves que describían la victoria que se quería conmemorar y en su parte superior tenía una inscripción referente a ésta. Podemos recordar los arcos de **Tito** en Roma y de **Bara** en la provincia de Tarragona.



B

◀
B **Arco de Tito. S. I. Roma.**

Urbanismo e ingeniería

En urbanismo, los romanos trataron de aplicar en sus fundaciones un orden más racional. Tomando la estructura de sus campamentos militares, en los que las tiendas o barracones se disponían en un planta rectangular según una retícula de calles perpendiculares dejando en el centro un espacio vacío para paradas o concentraciones ante la tienda del comandante, la ciudad amurallada repetirá tal estructura colocando sus calles en cuadrícula y disponiendo en el centro el **foro**.

El **foro** era el espacio más importante de la ciudad, en torno a él se situaban la basílica, los pórticos y solía estar presidido por un templo ofrecido a una divinidad por algún personaje notable de la ciudad. El foro servía, como el ágora griega, como lugar de encuentro y celebraciones de toda índole.



A



B



A Foro de Roma.

B En realidad, se trata de una acumulación de foros, algunos de los cuales son edificados en época republicana y otros ya en el Imperio.

El foro era una especie de plaza cerrada en tres de sus lados por un pórtico con columnas, generalmente en dos alturas, bajo el cual se instalaban comerciantes y cuyo cuarto lado era cerrado por un templo. Como era costumbre en las ciudades romanas tanto los foros como otras edificaciones como teatros o anfiteatros solían ser patrocinadas y financiadas por ciudadanos ilustres y acaudalados.

Los romanos realizaron grandes obras de ingeniería entre las que destacan los **acueductos**, los **puentes** y las **calzadas** con las que intentaron crear una red viaria que uniera todo el Imperio.



C



D



C Acueducto de Segovia.

D Pont du Gard. 20 a. C. Nîmes.

Conjunción de acueducto (por el canal superior) y puente (por el nivel inferior) formaba parte de un sistema de canalización que con un mínimo desnivel suministraba agua a la ciudad de Nîmes (en un sistema de 50 km. de longitud el desnivel era sólo de 17m.).

LA ESCULTURA ROMANA

En la escultura romana se dieron dos corrientes que convivieron y que incluso se influenciaron mutuamente.

La primera, de tradición más puramente itálica, era más naturalista y se centró en el retrato realista que se utilizaba, generalmente, para mantener presente, una vez muerto, la efigie del representado.

La segunda, a la que llamamos helenizante, respondía más al nivel de las clases más cultivadas, gustando de unas formas más idealizadas, como corresponde al gusto de esta clase, por las formas griegas.



B



B Bruto Capitolino. Primera mitad del siglo III a. C.

Realismo en la representación, corresponde al estilo naturalista de tradición itálica.



A



A Augusto de Prima Porta. S. I.

Representación helenizante, absolutamente clásica, de Augusto como imperator (jefe de los ejércitos). Las proporciones y postura corresponden a las composiciones de la plástica clásica griega (canon de Policleto, contraposto, etc).



C

C Ara Pacis Augustae. S. I. Roma.

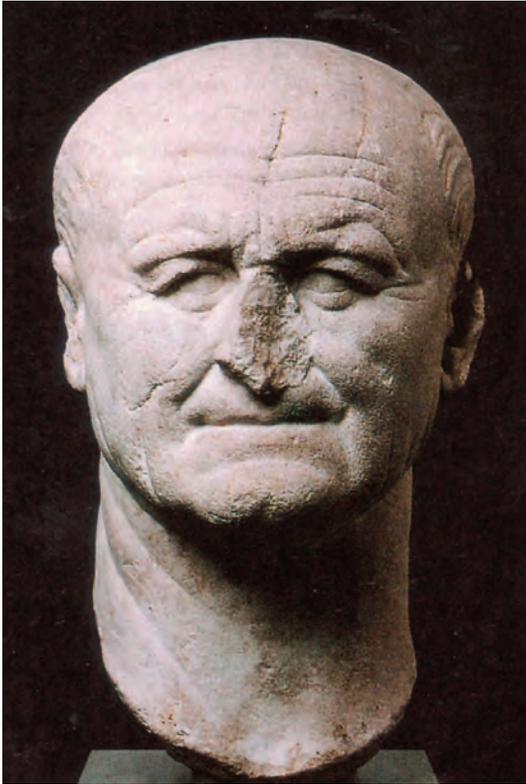
El llamado altar de la paz es en realidad una exaltación del primer emperador romano y de su familia. Se trata de una pequeña construcción de planta cuadrada y sin techo que rodea un pequeño altar. Los muros exteriores se encuentran decorados con relieves en dos niveles. En el inferior aparecen motivos vegetales entrecruzándose y en el superior distintas escenas entre las que aparecen los familiares de Augusto en un estilo próximo a la estética griega tan al gusto de las clases pudientes y aristocráticas.



D



D



A



A Vespasiano. Fines del S. I.

La tradición naturalista romana tiene en este retrato un magnífico ejemplo. El Emperador Vespasiano está caracterizado con arrugas e incluso cicatrices olvidando toda voluntad de idealización. Sin embargo, se consigue de este modo una mayor hondura psicológica.



B Columna Trajana. Roma. Siglo II. Vista general y detalle.

C Justifica el derecho a ser divinizado de Trajano, como premio a las campañas militares en las que venció. Hay un continuum narrativo en el que la comprensión de lo narrado prima sobre la corrección formal de lo representado (se deforma y altera la perspectiva). Narra la campaña contra los dacios. Llama la atención que las escenas narradas en la parte superior de la columna y que, por ello, eran más difícilmente observables desde abajo están tratadas con el mismo cuidado y detalle que las de la parte inferior.



B



C

A partir del siglo IV, el interés naturalista y la tendencia greco-clásica desaparecen. En su lugar, aparecieron una mayor geometrización, simbolización y convencionalismo de las formas.

Algunos creen que en este momento salen a la luz tendencias artísticas más populares que hasta entonces habían sido despreciadas por el

esto), se utiliza el *eskorzo* (perspectiva de los cuerpos) y hay una utilización de cierta perspectiva en el tratamiento de los espacios donde los personajes están coherentemente situados.

En la pintura al fresco eran frecuentes los temas mitológicos así como los más profanos e incluso los pornográficos, que no se ceñían sólo a los



A



B



A Coloso de Barletta (retrato de Valentiniano). S.IV.

B Los tetrarcas. S. V.
Personajes no caracterizados. Tosquedad en la realización técnica. Los personajes se ciñen al bloque en el que han sido tallados.

gusto oficial. Parece evidente, sin embargo, que se pretendía incidir en lo simbólico en detrimento de lo naturalista. Se buscaba aludir más a lo espiritual que a lo físico, en una tendencia en la que el cristianismo imperante influyó sin ninguna duda.

PINTURA ROMANA Y MOSAICO

La pintura romana se desarrolló tanto sobre tabla en pequeños formatos, como en las paredes de las diversas construcciones. Sobre tabla, la técnica más utilizada será la *encáustica* (pintura aglutinada con cera) y sobre la pared se utilizará la técnica del fresco.

La pintura romana bebió de la tradición griega y alcanzó un gran nivel técnico. Las figuras están bien modeladas (las sombras contribuyen a

lupanares sino que eran frecuentes en las viviendas particulares.

Distinguimos **cuatro estilos de pinturas murales** característicos, dependiendo de lo representado:

- El **primero o de incrustación** imitaba revestimientos de mármol y otros por medio de la pintura.
- El **segundo** imita elementos arquitectónicos introduciendo elementos de los órdenes clásicos y, en algunas ocasiones, figuras humanas en escenas.
- El **tercero** estiliza las formas arquitectónicas del segundo e introducirá escenas más libres.
- El **cuarto**, llamado **teatral**, no sólo decora sino que pretendía crear ambientes con elementos ilusionistas que diesen la sensación de prolongación de la realidad.



A

A Frescos de la villa de los misterios. Pompeya. S. I a. C.

Representa ritos místicos y de iniciación cultural.

Las imágenes de esta villa llaman la atención por el clasicismo de su tratamiento y la perfecta utilización del escorzo y de la representación de las distintas texturas (obsérvese el tratamiento de los tejidos).



B

B Retratos de Al Fayum. Egipto. Siglo I.

Reciben el nombre del lugar de Egipto en torno al cual han aparecido la mayoría de estas pinturas. Se realizaron entre el siglo I y el IV por artistas de distinta calidad e intereses pero sorprenden por la alta calidad media de los retratos.

Se trata de pinturas a la encáustica sobre tabla. Se colocaban sobre los sarcófagos o las momias de individuos que seguían la antigua religión egipcia. El retratado aparece caracterizado individualmente con una profundidad psicológica asombrosa. Al menos simbólicamente, el propósito de vencer a la muerte aparece conseguido a través de la imagen que nos llega a través del tiempo.



C

C Batalla de Issos. Mosaico.

Copia de una pintura griega, representa la batalla entre Alejandro y Darío. Los romanos utilizaron originariamente el mosaico en los suelos, pero a partir del siglo I también los veremos en las paredes. Los mosaicos se realizaban con teselas, pequeñas piezas de piedras de colores o cerámica esmaltada.

ARTE PALEOCRISTIANO

Se llama así al arte realizado por los primeros cristianos.

Hasta la llegada del edicto de Milán el año 313 sus formas estuvieron muy influidas por la persecución, o no tolerancia, que sufrían los cristianos por su práctica religiosa. Las reuniones de culto se celebraban en viviendas particulares y en catacumbas (especie de cementerios subterráneos) y las formas artísticas fueron, principalmente, frescos que decoraban las paredes de éstas. Por lo general, la calidad de los frescos no es muy notable al ser realizados por artistas de segunda fila o pintores de “brocha gorda”.



A



B



A Símbolos representados en las catacumbas cristianas.

B Cristo como Buen Pastor. Pintura en una catacumba romana.

Símbolos representados en las catacumbas cristianas

Crismón: La Xi y la Ro símbolos de Cristo y la Alfa y la Omega, primera y última letras del alfabeto griego, como símbolos del principio y del fin. Es decir, Cristo principio y fin de todo.

El pájaro con las frutas. Las frutas simbolizan los dones ofrecidos por Dios.

El pez. Símbolo de los primeros cristianos. Su nombre en griego, Ichthis, se convertirá en acróstico de Cristo, Hijo de Dios y Salvador.

Además de éstas y otras imágenes simbólicas, los primeros cristianos representaron escenas del Antiguo y Nuevo Testamento e imágenes de la mitología griega y romana a las que otorgarían otro significado.

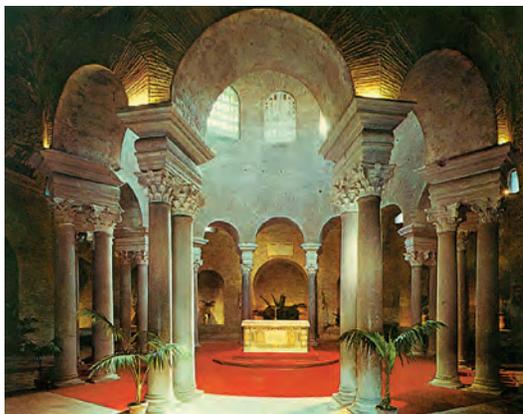
Cristo como Buen Pastor . La imagen de Cristo como Buen Pastor así como las que narran episodios de su vida eran muy frecuentes. Todavía se representaba a Cristo como un joven imberbe y, generalmente, vestido con toga. A veces se le identificaba con representaciones de Hércules, de cara a enmascarar el verdadero objeto de culto.

La arquitectura paleocristiana tras el edicto de Milán

Tras el edicto de Milán que autorizaba el culto cristiano y tras la posterior conversión de este en religión oficial del Imperio, el arte se enriquecería con el desarrollo de proyectos más ambiciosos y la concurrencia de artistas y artesanos de primer nivel.

La mayoría de las iglesias se construyeron siguiendo el modelo de las antiguas basílicas romanas: planta de tres naves, (a partir de entonces **planta basilical**), y cubierta de carpintería. Estaban precedidas por un patio de acceso público llamado **atrio**, y un pórtico de transición entre el mismo y el interior de la iglesia al que se llamaba **nártex**. Lugar, este último, desde donde seguían los rituales los catecúmenos (no bautizados) y los penitentes. Al interior de la iglesia solamente accedían aquellos que habían recibido el bautismo y los sacramentos de iniciación.

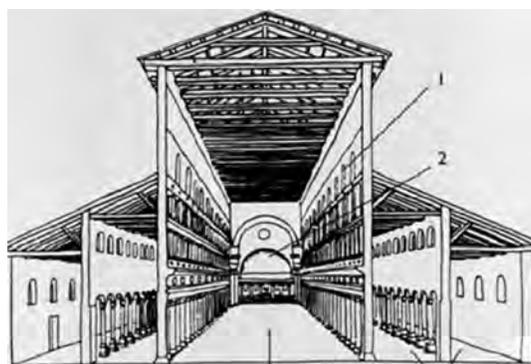
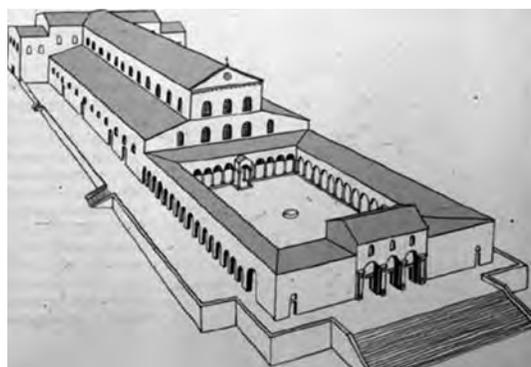
Pero también encontramos construcciones de planta central que se aplicarían, generalmente, en pequeñas iglesias como los llamados **Martiruum**, erigidos en honor de algún santo mártir, además de en mausoleos y baptisterios.



B Iglesia de Santa Constanza. Roma. 400.

De planta central, fue erigida como mausoleo para la hija de Constantino. Exterior sin decoración ni revestimientos y con los ladrillos a la vista. En el interior se crea un deambulatorio en torno al espacio central. Su tipo de planta es semejante a la de los martiruum y será utilizada tanto en el arte bizantino, que en muchos aspectos será continuador de éste, como en el arte islámico de los omeyyas que, sin tener modelos constructivos propios, lo copiará (como podremos ver en la Mezquita de la Roca de Jerusalén).

B



A

Pintura, mosaico, escultura y relieve

La plástica, también, sufrió la influencia del cambio hacia un mayor énfasis en lo espiritual, lo que llevó a introducir aspectos idealizantes en sus planteamientos. Se pasó a una mayor frontalidad y, en definitiva, a un cierto desdén hacia lo naturalista en favor de lo espiritual (acorde también, con la doctrina neoplatónica agustiniana), con lo que se abrió un conflicto entre naturaleza y espíritu que perdurará hasta hoy. Lo que, hasta entonces, era el producto de cierta torpeza en la plástica cristiana anterior al edicto de Milán se convertiría, bajo formas más refinadas y de más calidad, en estilo. En esta época se generalizó la decoración por mosaicos en las iglesias, los sarcófagos tallados en piedra y los trabajos de orfebrería y marfil.

A Primitiva basílica de San Pedro. Roma. 400. perspectiva y sección.

Aunque generalmente la planta era de tres naves vemos que, en este caso, eran cinco como correspondía a la importancia del templo.



A



A Sarcófago de Junio Baso. Roma. 359.

El espacio se compartimenta en dos franjas horizontales subdivididas en 5 espacios en los que se narran diversos episodios del Antiguo y Nuevo Testamento. Los espacios se dividen por medio de columnas y, en la talla, prima la claridad narrativa sobre la naturalista. El sarcófago fue encargado por un acaudalado personaje de la época.



B



B El Buen Pastor. Mosaico del mausoleo de Gala Placidia. Rávena. 450.

