



ANTOLOGIA

HISTORIA DEL ARTE

ARQUITECTURA

PRIMER CUATRIMESTRE

Marco Estratégico de Referencia

ANTECEDENTES HISTORICOS

Nuestra Universidad tiene sus antecedentes de formación en el año de 1979 con el inicio de actividades de la normal de educadoras “Edgar Robledo Santiago”, que en su momento marcó un nuevo rumbo para la educación de Comitán y del estado de Chiapas. Nuestra escuela fue fundada por el Profesor de Primaria Manuel Albores Salazar con la idea de traer Educación a Comitán, ya que esto representaba una forma de apoyar a muchas familias de la región para que siguieran estudiando.

En el año 1984 inicia actividades el CBTiS Moctezuma Ilhuicamina, que fue el primer bachillerato tecnológico particular del estado de Chiapas, manteniendo con esto la visión en grande de traer Educación a nuestro municipio, esta institución fue creada para que la gente que trabajaba por la mañana tuviera la opción de estudiar por las tarde.

La Maestra Martha Ruth Alcázar Mellanes es la madre de los tres integrantes de la familia Albores Alcázar que se fueron integrando poco a poco a la escuela formada por su padre, el Profesor Manuel Albores Salazar; Víctor Manuel Albores Alcázar en septiembre de 1996 como chofer de transporte escolar, Karla Fabiola Albores Alcázar se integró como Profesora en 1998, Martha Patricia Albores Alcázar en el departamento de finanzas en 1999.

En el año 2002, Víctor Manuel Albores Alcázar formó el Grupo Educativo Albores Alcázar S.C. para darle un nuevo rumbo y sentido empresarial al negocio familiar y en el año 2004 funda la Universidad Del Sureste.

La formación de nuestra Universidad se da principalmente porque en Comitán y en toda la región no existía una verdadera oferta Educativa, por lo que se veía urgente la creación de una institución de Educación superior, pero que estuviera a la altura de las exigencias de los jóvenes que tenían intención de seguir estudiando o de los profesionistas para seguir preparándose a través de estudios de posgrado.

Nuestra Universidad inició sus actividades el 18 de agosto del 2004 en las instalaciones de la 4ª avenida oriente sur no. 24, con la licenciatura en Puericultura, contando con dos grupos de cuarenta alumnos cada uno. En el año 2005 nos trasladamos a nuestras propias instalaciones en la carretera Comitán – Tzimol km. 57 donde actualmente se encuentra el campus Comitán y el Corporativo UDS, este último, es el encargado de estandarizar y controlar todos los procesos operativos y Educativos de los diferentes Campus, Sedes y Centros de Enlace

Educativo, así como de crear los diferentes planes estratégicos de expansión de la marca a nivel nacional e internacional.

Nuestra Universidad inició sus actividades el 18 de agosto del 2004 en las instalaciones de la 4ª avenida oriente sur no. 24, con la licenciatura en Puericultura, contando con dos grupos de cuarenta alumnos cada uno. En el año 2005 nos trasladamos a nuestras propias instalaciones en la carretera Comitán – Tzimol km. 57 donde actualmente se encuentra el campus Comitán y el corporativo UDS, este último, es el encargado de estandarizar y controlar todos los procesos operativos y educativos de los diferentes campus, así como de crear los diferentes planes estratégicos de expansión de la marca.

MISIÓN

Satisfacer la necesidad de Educación que promueva el espíritu emprendedor, aplicando altos estándares de calidad Académica, que propicien el desarrollo de nuestros alumnos, Profesores, colaboradores y la sociedad, a través de la incorporación de tecnologías en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

VISIÓN

Ser la mejor oferta académica en cada región de influencia, y a través de nuestra Plataforma Virtual tener una cobertura Global, con un crecimiento sostenible y las ofertas académicas innovadoras con pertinencia para la sociedad.

VALORES

- Disciplina
- Honestidad
- Equidad
- Libertad

ESCUDO



El escudo de la UDS, está constituido por tres líneas curvas que nacen de izquierda a derecha formando los escalones al éxito. En la parte superior está situado un cuadro motivo de la abstracción de la forma de un libro abierto.

ESLOGAN

“Mi Universidad”

ALBORES



Es nuestra mascota, un Jaguar. Su piel es negra y se distingue por ser líder, trabaja en equipo y obtiene lo que desea. El ímpetu, extremo valor y fortaleza son los rasgos que distinguen.

Diseño arquitectónico II

4. Objetivo(s) General(es) de la Asignatura:

Crear, desarrollar la capacidad de análisis y crítica de las obras de arte, arquitectónicas, pictóricas y escultóricas, a través de la historia de la humanidad y de su manifestación en distintas culturas.

5- TEMAS Y UNIDADES

PREHISTORIA Y ARTE ANTIGUO

- 1.1 Concepto de arte
- 1.2 Elementos del lenguaje arquitectónico
- 1.3 Elementos del lenguaje pictórico
- 1.4 Elementos del lenguaje escultórico
- 1.5 Arte en la prehistoria
- 1.6 Arte en el paleolítico
- 1.7 Arte en el mesolítico
- 1.8 Arte en el neolítico
- 1.9 Arte Antiguo
- 1.10 Arte mesopotámico
- 1.11 Arte persa
- 1.12 Arte egipcio

UNIDAD II ARTE CLASICO

- 2.1 Arte prehelénico
- 2.2. Arte Minoico
- 2.3. Arte Micénico.
- 2.4. Arte clásico, Grecia.
- 2.5. Arquitectura griega.
- 2.6. Escultura Griega.
- 2.7. Cerámica griega
- 2.8. Arte Etrusco o prerromano
- 2.9. Arte Romano
- 2.10 Arquitectura romana
- 2.11 Escultura romana

UNIDAD III ARTE MEDIEVAL

- 3.1. Arte Paleocristiano y Bizantino
- 3.2. Arte Románico
- 3.3. Arquitectura Románica
- 3.4. Escultura Románica
- 3.5. Pintura Románica
- 3.6. Arte gótico
- 3.7. Arquitectura Gótica
- 3.8 Escultura Gótica
- 3.9 Pintura Gótica
- 3.10. Arte Renacentista
- 3.11. Arquitectura renacentista
- 3.12. Escultura renacentista
- 3.13. Pintura renacentista

3.14. Arte Barroco

3.15. Arquitectura

UNIDAD IV ARTE DEL SIGLO XIX Y XX

4.1. Arte siglo XIX

4.2. Modernismo o Art Nouveau

4.3 Arquitectura del siglo XIX

4.4. Romanticismo y realismo

4.5. Impresionismo y Postimpresionismo

4.6. Fauvismo, expresionismo

4.7. Cubismo

4.8. Arte siglo XX

4.9. Pintura del siglo XX

4.10. Arquitectura del siglo XX

4.11. Escultura del siglo XX

6. Actividades de aprendizaje

Frente al docente.

- **Rubrica, portafolio de evidencias de proceso de conceptualización**
- **Rubrica, portafolio de evidencias, documento con análisis de principales características de obras pictóricas.**
- **Rubrica, portafolio de evidencias, documento con análisis de principales características de obras escultóricas.**
-

-Análisis de imágenes de referencia, medios electrónicos o impresos

-Acopio de información por medios electrónicos o impresos.

Índice

| | |
|--|------------|
| Unidad I Prehistoria y arte antiguo..... | 10 |
| 1.1. Concepto de arte | 10 |
| 1.2. Elementos del lenguaje arquitectónico..... | 12 |
| 1.3. Elementos del lenguaje pictórico | 14 |
| 1.4 Elementos del lenguaje escultórico..... | 18 |
| 1.5 Arte en la prehistoria..... | 20 |
| 1.6 Arte paleolítico..... | 21 |
| 1.8 Arte Neolítico..... | 25 |
| 1.9 Arte Antiguo | 25 |
| 1.10 Arte mesopotámico | 27 |
| 1.11 Arte persa..... | 31 |
| 1.12 Arte egipcio..... | 32 |
| Unidad II Prehistoria y arte antiguo..... | 41 |
| 2.1. Arte prehelénico | 41 |
| 2.3. Arte Micénico | 42 |
| 2.4. Arte clásico: Grecia | 45 |
| 2.5. Arquitectura griega | 46 |
| 2.6. Escultura griega..... | 50 |
| 2.7. Cerámica griega..... | 54 |
| 2.8. Arte Etrusco o prerromano..... | 56 |
| 2.9. Arte Romano | 60 |
| 2.10 Arquitectura romana..... | 61 |
| 2.11. Arquitectura romana..... | 66 |
| Unidad III Arte medieval..... | 69 |
| 3.1. Arte Paleocristiano y Bizantino | 69 |
| 3.2. Arte Románico | 77 |
| 3.3. Arquitectura románica..... | 78 |
| 3.4. Escultura románica..... | 83 |
| 3.5. Pintura románica | 86 |
| 3.6. Arte Gótico | 89 |
| 3.7. Arquitectura Gótica | 90 |
| 3.8 Escultura Gótica..... | 96 |
| 3.9 Pintura Gótica..... | 98 |
| 3.10. Arte Renacentista | 101 |

| | |
|--|------------|
| 3.11. Arquitectura renacentista..... | 102 |
| 3.12. Escultura renacentista | 106 |
| 3.13. Pintura renacentista..... | 107 |
| 3.14. Arte Barroco..... | 113 |
| 3.15. Arquitectura Barroca..... | 115 |
| Unidad IV Arte del siglo XIX y XX. | 119 |
| 4.1. Arte del siglo XIX | 119 |
| 4.2. Modernismo o Art Nouveau..... | 121 |
| 4.4. Romanticismo y realismo..... | 125 |
| 4.5. Impresionismo y Postimpresionismo | 128 |
| 4.6. Fauvismo, expresionismo | 134 |
| 4.7. Cubismo | 136 |
| 4.8. Arte siglo XX..... | 138 |
| 4.9. Pintura del siglo XX | 139 |
| 4.10. Escultura del siglo XX..... | 146 |
| 4.11. Arquitectura del siglo XX..... | 146 |
| Videos Académicos | 150 |

Unidad I Prehistoria y arte antiguo.

I.1. Concepto de 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.

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 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 Godar : “No busco comunicar algo, busco comunicar con alguien”.

I.2. Elementos del lenguaje arquitectónico

32

UNIDAD I
INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE ARTÍSTICO

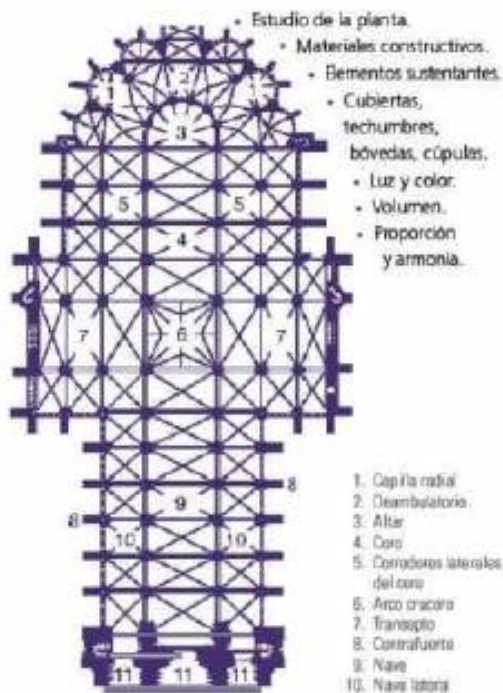
Como se indicó en el capítulo anterior, el arte es un lenguaje y, como tal, requiere de ciertos elementos. Así, la arquitectura se vale de herramientas como los materiales constructivos, los elementos sustentantes y el volumen, entre otros, para cumplir con su cometido; la pintura recurre a la línea, el color, la luz, la composición... y la escultura a diferentes procesos. Todo ello puede representarse mediante una ficha técnica que el interesado en la obra de arte puede consultar para su mejor comprensión.

El lenguaje arquitectónico

Elementos del lenguaje arquitectónico

La arquitectura es una concepción determinada del espacio de un edificio, de tal manera que todos sus elementos formales configuran en conjunto esa concepción espacial. De ahí la necesidad de estudiar esos elementos formales que, interrelacionados de una u otra forma, dan lugar a los distintos estilos o movimientos artísticos que se desarrollan a lo largo de la historia.

Elementos esenciales de la arquitectura:



Planta de catedral gótica.

La planta

En el estudio de la arquitectura, el primer elemento que se debe considerar es **la planta**; es decir, el dibujo arquitectónico de un edificio representado en sección horizontal. Su importancia radica en que es la mejor representación de la disposición y distribución del espacio arquitectónico, así como de la particular articulación de sus elementos formales. Sobre una planta puede establecerse el eje predominante en la concepción del espacio, y se diferencia de otros edificios en los que predomina el eje longitudinal (como en las basílicas) o el eje centralizado (plantas circulares, en forma de cruz griega, poligonales, etc.). Sobre la planta se proyecta también la forma de los soportes y las cubiertas; por ejemplo, si son bóvedas de arista, se señala con línea discontinua en cada uno de los tramos; o de crucería, con trazos en aspa.

Materiales constructivos

Los materiales constructivos condicionan en gran medida la factura del edificio, así como la sensación externa e interna que producen en el espectador. Entre los materiales que se han empleado a lo largo de la historia se puede hablar del adobe, la madera, la piedra, el mármol, el ladrillo o el hierro.

Elementos sustentantes

Los elementos sustentantes son todos aquellos que contribuyen a la correcta estructura arquitectónica del edificio y que permiten la elevación de muros y pisos y la posible construcción de cubiertas. Los más significativos son:

- **Columna.** Elemento vertical aislado, de sección circular y que se construye siguiendo alguno de los órdenes clásicos: dórico, jónico, corintio o toscano (compuesto). (Lucie-Smith: *Diccionario de términos artísticos.*) A partir de las columnas se identifican los estilos.
- **Pilar.** Elemento vertical aislado, aunque de sección poligonal. (Lucie-Smith: *Diccionario de términos artísticos.*)



Iglesia de San Martín de Frómista en Palencia, España.

- **Dintel.** Es una pieza horizontal que soporta una carga y da origen a estructuras que denominamos *arquitrabadas* o *adinteladas*.
- **Arco.** Es una pieza curva, de muy distintas formas, que sirve como elemento sustentante; en ocasiones puede no tener más que un efecto ornamental.

Cubiertas

De manera genérica, una **cubierta** o **techumbre** es un sistema de cierre de la parte superior de una construcción, y por extensión, la estructura que la sustenta. Hay diferentes tipos de cubierta: plana, inclinada y bóveda.

Plana. Es aquella que carece de elementos curvos; habitualmente es de madera.

Inclinada. Aquella que presenta una pendiente notoria en relación con el plano del suelo.

Bóveda. Es un tipo de cubierta, destinado a cerrar el claro superior entre dos o cuatro muros o entre una serie de pilares cuyas partes ejercen una fuerza de compresión entre sí, a lo largo de un eje, a partir de un arco que funciona como generatriz. En general, se construye a base de módulos en una disposición tal que den soporte a la estructura. Dependiendo de su forma, las bóvedas pueden ser **arquadas** o **semiesféricas**, y dependiendo de su planta: **semiesféricas**, **elipsoides**, **paraboloides** o **hiperboloides**.

Las **cúpulas** son un tipo especial de bóveda, pues se construyen a partir de una bóveda semiesférica y casi siempre cubren un espacio cuadrado cuyo apoyo, según sea una planta circular o poligonal, se realiza respectivamente por medio de piezas denominadas *pechinas* o *trompas*.

Las **bóvedas acañonadas** o **de cañón** son aquellas que tienen como generatriz un arco de medio punto en forma de cilindro.



Templo de Hefeso.

La luz y el color

Los efectos directos o indirectos de la luz contribuyen a la modelación espacial de los espacios interiores y exteriores de los edificios. Su misión es crear sensaciones diversas en el espectador. Como la luz, el color también anima los muros y los espacios y otorga valores simbólicos o funcionales a la arquitectura.

El volumen

El juego de masas y volúmenes externos de un edificio tienen importancia estética e incluso simbólica, y tanto las primeras como las segundas pueden considerarse elementos propios del lenguaje arquitectónico.

El imponente aspecto y volumen exteriores del Castillo de Loire por ejemplo, pretende simbolizar el poder de la autoridad monárquica en la época feudal. Para su edificación se aprovecharon lugares elevados que la hicieran visible desde cualquier punto del entorno, sobre riscos, lo que contribuye a realzar la sensación de poder y dominio. El poder religioso usa signos externos en sus construcciones para hacer constar su autoridad y poder. Así sucede en la religión cristiana con el empleo de torres y en la musulmana con sus alminares.

En ambos casos se debe añadir a sus efectos propagandísticos y simbólicos, su indudable belleza estética.

La proporción y la armonía

La proporción y la armonía en una obra arquitectónica residen en atender de una cierta manera el orden o concordancia de las distintas partes de un edificio en relación con su totalidad. Si se pretende una arquitectura que resalte criterios de proporcionalidad con base en parámetros de belleza ideal, se

buscará el equilibrio de las proporciones de la edificación; esto es, la **armonía**. Se usará entonces, un módulo que conserve la relación equilibrada de medidas entre los elementos de la obra. El ejemplo más característico es el templo griego, pues responde al ideal de belleza clásica basado en la armonía y el equilibrio de las formas.

Hay ocasiones en que se pretende justo lo contrario como sucedió en todos los **movimientos antidásicos** que quisieron romper con los cánones de proporcionalidad y con el ideal de armonía. Así ocurre con el **manierismo**, movimiento que promueve la sorpresa, la desconfianza o la inquietud en el espectador con la introducción de elementos de tensión en la obra. Es el caso de la famosa escalera de la Biblioteca Laurentina de Miguel Ángel, cuyas enormes dimensiones, totalmente desproporcionadas en el vestíbulo donde se instala, provocan una sensación de agobio y claustrofobia en el espectador.

El urbanismo

No es habitual que esta disciplina se integre como una materia independiente en los estudios sobre la historia del arte, pero es indudable que el **urbanismo**, desde el momento que atiende al análisis de los espacios urbanos, cuyo trazado y significación

están mediatizados por sus arquitecturas y monumentos, debe formar parte de nuestra materia. Sin duda, constituye objeto de interés de geógrafos, economistas, sociólogos, etc., y es por ello una materia multidisciplinaria que el historiador del arte debe considerar esencial para sus tareas de análisis formal y su responsabilidad en la protección del legado histórico.

Componente espacial

Considera el lugar geográfico del emplazamiento, sus características geológicas, paisajísticas, climáticas, etc., y la influencia de estos factores en la forma y evolución que tomó y fue adquiriendo. También atiende su nivel de relación con el entorno y, en ese sentido, se estudia en función de las vías de comunicación que la atraviesan y cómo han influido en su devenir. Por último, es determinante en el estudio espacial de la ciudad la forma de su trazado, que se puede estudiar a través del plano y que es consecuencia de las condiciones del emplazamiento, de su función y, además, de su evolución histórica.

Componente temporal

La evolución histórica provoca una mayor atención, ya que la ciudad evoluciona de

modo constante. Así, distinguimos las diferentes funciones que ha desarrollado cada ciudad y cómo eso influye en la manera de sobreponer en el tiempo diversos tipos de planos dentro de la misma ciudad.

La morfología de la ciudad que debe analizar el historiador del arte se refiere al estudio del emplazamiento y del plano en sus diferentes tipologías según la evolución de la ciudad, con sus monumentos más representativos, pues éstos le otorgan una simbología característica (la Torre Eiffel, en París, el Big Ben, en Londres, etc.), a la configuración del trazado de la ciudad, de acuerdo con la disposición de sus volúmenes construidos, que determinan su racionalidad, singularidad y funcionalidad.

También debe atender el espacio urbano al aire libre enmarcado por esas construcciones y hacer hincapié en la disposición de sus calles, plazas, jardines, circulación vial y parques, pues ello influye en la habitabilidad de la ciudad.

Por último, el historiador debe atender e influir en los responsables de la protección y salvaguarda del patrimonio de la ciudad, muchas veces ultrajado por intereses especulativos y por la falta de sensibilidad de sus responsables.

1.3. Elementos del lenguaje pictórico

El lenguaje pictórico

Elementos del lenguaje pictórico

Los elementos del lenguaje pictórico son: la materia pictórica, la línea, el color, la luz, la composición, el volumen y la perspectiva.

La línea

En un cuadro, **la línea** permite la identificación y reconocimiento de las formas; sin embargo, su valor expresivo tiene importancia en sí mismo al ser un componente esencial en la transmisión de un mensaje pictórico. De acuerdo con su trazo, su expresión plástica varía. Así, el trazo continuo y cerrado completa una imagen acabada y tiene un propósito descriptivo; el trazo grueso y



Portico de San Clemente de Tarragona.



Van Gogh, Campo de cebada con sembrador.



Giotto, Sueño de Endimión.

vehemente tiene un carácter fuertemente expresivo, y el trazo abierto plantea una intencionalidad imaginativa y poética.

El color

Los colores son el resultado de la descomposición de la luz blanca. Isaac Newton (1672) fue el primero en observar la descomposición de la luz en colores mediante el uso de un prisma y una cámara oscura. Estableció que había siete colores fundamentales como integrantes del espectro del arcoiris, a saber: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta.

El color de los objetos está dado por su grado de opacidad. Los que son totalmente opacos absorben toda la luz y se presentan como negros; los que no tienen opacidad reflejan la luz y son blancos; el resto presenta diferentes grados de opacidad, con lo que absorben ciertas cantidades de luz, lo que lleva al espectador a percibir una amplia gama de colores.

La aplicación del color en las artes, principalmente en la pintura, llevó a establecer los colores primarios: amarillo, rojo y azul. Éstos se dividen en colores cálidos, que van del rojo al amarillo, y fríos, del azul al verde, aunque hay puntos intermedios. El uso de esta gama de

colores ha permitido a los artistas crear ambientes, perspectivas y mensajes en las obras de arte.

La luz

Al hacer referencia a **la luz** en la pintura no se habla, lógicamente, de la luz natural. En este caso se trata de una luz representada, ilusoria. Por ello el autor puede manejarla como desea, utilizarla en su provecho como elemento de expresión o de composición.



Rafael, Virgen del Aljovar.

Así, la **luz diáfana y homogénea** transmite sensación de equilibrio y armonía. La **luz contrastada** tiene un carácter más expresivo y dinámico. La **luz cenital** contribuye a la articulación de composiciones ordenadas y estáticas y la **luz oblicua** crea movimiento y acentúa la profundidad.

Obsérvense los cuadros *Virgen del Aljovar* y *Sueño de Endimión*. El primero representa el característico tema religioso tratado al modo del Renacimiento pleno, donde destaca el carácter amable, refinado y elegante, casi candoroso, de la Virgen y los niños (Cristo y San Juan Bautista).

Por el contrario, el segundo, representa un tema mitológico. Endimión era un pastor de Caria (un mortal), amado por Ártemis (una diosa), que consiguió que llegara a entrar en el Olimpo. Pero la relación no era posible entre dioses y mortales y esto provocó la ira de Zeus, quien condenó al pastor a un sueño eterno.

La composición

La **composición** establece el orden de todos los elementos del lenguaje pictórico en un cuadro. Por lo tanto, no consiste en una sencilla ordenación de las figuras e imágenes en la obra, sino en la articulación de

todos los elementos de la expresión plástica y en la sensación que en conjunto ello nos produce.

Las posibilidades en la composición de una obra son casi infinitas porque influyen en ella aspectos como la perspectiva, la luz, el color, la línea, las formas, la interrelación expresiva y la disposición general de todos los elementos, en ocasiones combinados entre sí. No obstante, cada una de las etapas artísticas de la historia ha tenido tendencias dominantes en la estructura compositiva, con base en sus intenciones expresivas en cada momento.

Como sucede en la escultura, en la pintura predominan siempre dos tendencias generales: las composiciones cerradas y las abiertas. Las primeras emplean todos sus elementos plásticos para converger hacia el centro del cuadro, y ponderan su estabilidad para anular cualquier indicio de movimiento en la obra; en tanto las abiertas divergen hacia los extremos del cuadro y agitan toda la estructura compositiva y dinamizan la escena.

A esas dos tendencias predominantes se le añaden todo tipo de recursos de composición que configuran múltiples posibilidades. Por ejemplo, se recurre a las composiciones **piramidales** con la intención de transmitir una sensación de **armonía** y **equilibrio**, lo que las convierte en las predilectas de los movimientos clásicos.

Por otra parte, el predominio de estructuras compositivas oblicuas fomenta la sensación de movimiento, lo que explica su utilización en estilos como el manierismo o el barroco. En cualquier caso, las opciones son múltiples, como se ha indicado, y dan lugar a diversas composiciones: centrifugas, que tienden a cerrar la composición, pero evitan el estatismo de la imagen y acentúan la sensación de movimiento; centripetas, que abren y al mismo tiempo agitan la escena representada; simétricas, características de obras que pretenden una estructura ordenada y al mismo tiempo con una intención narrativa que resulta muy clara; laterales o



Giorgione, *La Tempestad*, ca. 1508.

asimétricas, que pretenden lo contrario; composiciones en zig-zag, que consiguen el desequilibrio de sus imágenes; en doble espa o cruz de San Andrés, que abren la composición, lo que dinamiza toda la obra, combinada con curvas y diagonales, lo que suele generar una sensación de caos y confusión.

Materiales pictóricos

La pintura es una expresión humana, muy importante a lo largo de la historia. Sus métodos y técnicas de ejecución son múltiples, así como sus soportes y materias pictóricas. Estas fundamentalmente son: el colorante, el aglutinante y su correspondiente diluyente.

Colorante

El **colorante**, lo que llamamos **pigmento**, es la base esencial de la pintura de cualquier época, ya que es la sustancia con la que se colorea y pinta. Los colorantes pueden ser naturales o químicos. Entre los más frecuentes, se pueden mencionar: la azurita (carbonato de cobre) o el lapislázuli para el color azul; los óxidos

de hierro o de plomo para el rojo; sílicatos y arcillas para el amarillo; el carbonato de calcio o el zinc para el blanco y el hollín de cremaciones diversas para el negro.

Aglutinante

El **aglutinante**, mezclado con el colorante, hace que éste sea aplicable; además, lo cohesionan y lo protege. Los tipos de aglutinante que se han usado a lo largo de la historia se dividen en acuosos o grasos, según sea su diluyente. Los primeros se disuelven en agua: la yema de huevo, las gomas vegetales, como la goma arábiga, la cola animal (obtenida al hervir pieles de animales), la cal en la técnica al fresco, etc. Los aglutinantes grasos se disuelven en aceite, como el aceite de linaza, propio de la pintura al óleo, las ceras, en técnicas de encaústica, es decir, cuando se diluyen los colores en cera derretida al calor.

Barniz

Los **barnices** completan la ejecución de la pintura, pues una vez terminada ésta se recubre con un elemento protector que potencia el brillo de la imagen pintada: clara de huevo, cera (utilizada por la pintura griega) y las resinas naturales que constituyen los barnices propiamente dichos.

Laca

La **laca** es un barniz (sustancia formada con resinas) que resiste el calor, el agua y los ácidos y que se aplica en capas sobre madera o tejido, puede tallarse y colorearse.

Diluyente

El **diluyente** es un adelgazador o rebajador de pintura. Es una mezcla de disolventes de naturaleza orgánica cuyo propósito es disolver, diluir o adelgazar sustancias no solubles en agua, como la pintura, los aceites y las grasas.

Procedimientos pictóricos

En cuanto a los procedimientos más habituales, se pueden señalar los siguientes:

Fresco

El **fresco** es una técnica propia de la pintura mural. Requiere de un proceso de preparación del muro previo a la ejecución de la obra. Dicha preparación consiste en humedecer la pared con una lechada de cal, es decir, aplicar sobre el muro una primera capa de agua, arena y cal en proporción de 2:1 (dos de cal y una de arena). Es lo que se llama **revoque** y una segunda más fina, con la proporción de arena y cal de 1:1 (una de cal y otra de arena). El **enlucido** es el proceso de carbonatación de la cal al secarse el muro, permite la penetración de los colores en la pared y una conservación más duradera, si bien tiene la dificultad para el pintor de que la obra al fresco debe pintarse sin posibilidad de error y con celeridad, de tal modo que apenas es posible retocar o corregir.

Óleo

El **óleo** utiliza el aceite para disolver los colores, dando al lienzo un brillo y posibilidades nuevas en la textura de la obra. Es válido para cualquier tipo de soporte, pero el óleo se emplea, preferentemente, sobre madera o sobre tela; en otras palabras, es lo que solemos denominar como pintura sobre tabla o en lienzos. De igual manera, permite el uso de pinceles finos, una mayor nitidez en el detalle, y la posibilidad de superponer capas finas de pintura sobre el lienzo; esta técnica ofrece una especial luminosidad a modo de transparencia, las "veladuras".

Témpera o temple

Se denomina **témpera** o **pintura al temple** a toda aquella en cuya creación se usó un diluyente acuoso en el aglutinante. Por lo tanto, es aquella pintura que emplea yema de huevo y gomas vegetales, animales o sintéticas, como aglutinante. El temple se ha usado sobre diversos soportes, en especial sobre muro y sobre tabla. En el primer caso, su diferencia con el fresco radica, precisamente, en su conservación, porque al aplicarse sobre el muro seco no impregna la pared, es fácil que se descascarille y permite todo tipo de retoques y rectificaciones.

Acuarela

Requiere de una gran cantidad de agua como diluyente y muy poca cantidad de aglutinante, que suele ser algún tipo de goma, aunque se han utilizado muchos y diversos a lo largo

de la historia, desde miel y glicerina hasta baba de caracol. Su soporte suele ser el papel. Adquiere mayor interés como procedimiento pictórico a partir del siglo xviii.

Pastel

El **pastel** es una técnica opuesta a la acuarela porque es una pintura seca que para su realización utiliza lápices especiales de colores. Sus pigmentos se suelen mezclar con algo de yeso y goma. Sus soportes habituales son el papel, la cartulina o la tela, y, al ser tan seco, la propia grasa del dedo sobre el color aplicado actúa de diluyente. Se manejó en algunos bocetos y retratos barrocos y en alguna obra impresionista, donde su carácter abocetado y difuso resultaba muy atractivo para sus intenciones plásticas.

Gouache

Requiere agua "gomosa" (mezclada con glicerina, goma arábiga, etc.) como aglutinante, lo que da como resultado texturas más pastosas y gruesas, de mayor contenido expresivo. Por lo tanto, podemos decir que es similar a la acuarela aunque de resultado mucho más denso y pastoso. Sus soportes son diversos, pero es común sobre tela, y su aplicación más frecuente es en el género del paisaje.



Leo Gestel. Desnudo en gouache (sobre papel), 1945.

Polímeros, vinílico y acrílico

Necesita de pinturas plásticas o acrílicas para su aplicación, puesto que en realidad se trata de plásticas sintéticas, de ahí el nombre de acrílico. Es decir, son pinturas cuyo aglutinante es una cola de fabricación de plásticos o resinas sintéticas. Tienen gran densidad, secan con gran rapidez y adquieren granulación (gout-lettre) que poseen valoraciones tridimensionales o escultóricas.

Pintura a la laca

La **laca** es un barniz (sustancia formada con resinas), resistente al calor, al agua y a los ácidos; se aplica en capas sobre madera o tejido y puede tallarse y colorearse. La **pintura a la laca** es un método que consiste en diluir la laca en alcohol y añadir polvo de piedra pomez para obtener gran brillo y un aspecto cristalino. En el arte oriental, es común en la decoración de objetos.

1.4 Elementos del lenguaje escultórico

El lenguaje escultórico

Elementos del lenguaje escultórico

Los **elementos del lenguaje escultórico** son: volumen, contenido, espacio y contenedor.

En la escultura, el volumen se refiere al espacio ocupado que se encuentra delimitado mediante la forma; en este sentido, la forma es el contenedor del espacio. El volumen puede ser rotundo cuando se refiere a la forma representada por un conjunto de elementos geométricos, como en el arte clásico. También puede ser interno cuando las formas geométricas exteriores se descomponen, como en el cubismo, para mostrar el interior de la figura.

El espacio está dado por la representación de las tres dimensiones necesarias para describir la forma de un cuerpo sólido y la ubicación relativa que guarda con respecto a otros objetos. Además, el espacio ofrece la posibilidad de extenderse en cualquier dirección dando formas ilimitadas a los objetos, los cuales cuentan con una total libertad.

El contenido de la escultura se refiere a la idea plasmada en una obra de arte, es decir, a la significación que se confiere a la forma que adopta una escultura.

Procesos escultóricos

Los **procesos escultóricos** más habituales son la talla y el modelado, aunque se deben añadir también los procesos de fundición. Unos u otros hacen posible la ejecución de imágenes y piezas escultóricas en cualquier tipo de material: piedra, mármol, madera, bronce, hierro, cemento, plástico, barro, yeso, marfil, hueso, entre otros.

Modelado

Es característico de un proceso escultórico que utiliza materiales blandos (barro, cera, plastilina) y que se realiza añadiendo

poco a poco materia. Si se desea trasladar el modelo realizado en barro a un material perdurable e indeformable, se emplea el proceso denominado **vadado**. Como primer paso, se necesita la creación de un negativo por medio de un molde con la forma de la imagen que se quiere repetir. Este molde se puede rellenar con distintos materiales; si se rellena de barro y luego se cuece en el horno, obtenemos la terracota (que son figuras de barro cocido), aunque lo normal es que se use el yeso y el cemento. Una vez fraguado el material, se rompe el molde. Las yeserías que se consiguen de esta manera son muy habituales en periodos como el Mudéjar (manifestaciones artísticas que se desarrollaron en España desde finales del siglo xi hasta principios del siglo xvi, cuya principal característica es el empleo de formas y técnicas de origen árabe), o el Renacimiento, periodo de la historia europea que va de los siglos xv al xvi, caracterizado por un renovado interés por el pasado grecorromano clásico y especialmente por su arte.

Talla

En realidad, es lo contrario del modelado porque supone la eliminación de material hasta alcanzar la configuración en el volumen y la forma de la pieza. Es un proceso que utiliza materiales duros (piedra, mármol, madera, etc.). Su ejecución supone



Podin, Zamudio.

cierta complejidad. Se puede tallar directa o indirectamente. Si se ejecuta en forma directa, se hace al modo que explicaba el propio Miguel Ángel, quien decía que no tenía más que quitar al bloque lo que le sobraba para descubrir la imagen que estaba dentro. Si se talla indirectamente se requieren herramientas e instrumentos precisos como el puntómetro. Se trata de un mecanismo descubierto en el siglo XVII que permite trasladar al bloque de piedra las medidas del modelo de manera simultánea (altura, anchura y profundidad), mediante unas barras de hierro que sirven de guía al escultor para desbastar o eliminar el material sobrante hasta que aflora la imagen del bloque.

Policromía

Un último paso en el proceso escultórico es la aplicación del color a la pieza, lo que ha sido habitual en todos los periodos, salvo en el Renacimiento y el Neoclasicismo cuando se consideraba que la estatuaría clásica no tenía color y se imitó esa apariencia. El procedimiento más utilizado y sencillo es aplicar el color en forma directa sobre la superficie con técnicas al temple o a la cera, y después barnizarla. A pesar

de ello, esta clase de policromía es poco durable, ya que se desgasta con rapidez por la humedad, la luz y otros agentes, motivo por el cual se ha perdido con frecuencia.

En el caso concreto de la madera, se manejan técnicas especiales, como el estofado y el encarnado.

Estofado

Se aplica sobre todo en las vestiduras de las imágenes y requiere de una cobertura previa de pan de oro, encima de la cual se pinta. Una vez aplicado el color, se procede a raspar o brufir ligera y sutilmente hasta conseguir que aflore el relucir del oro, con ello se logran efectos de brillo, luminosidad y riqueza excepcionales. Se nombra de esa forma porque pretende imitar las telas ricas bordadas en oro, llamadas precisamente estofas.

Encarnado

Se usa en la policromía de las zonas desnudas de las imágenes. Consiste en aplicar el color sobre las superficies que antes se han recubierto de yeso, con el fin de aumentar la consistencia táctil de esas carnaciones o zonas desnudas.

I.5 Arte en la prehistoria

Arte prehistórico

Se llama **prehistoria** al gran periodo de la humanidad del que carecemos de documentos escritos. En un principio, el ser humano no sabía escribir ni había inventado algún tipo de alfabeto o instrumento de transmisión escrita para dejar testimonio de cómo vivía o de cuáles fueron los sucesos más importantes de su quehacer y su tiempo. Con el surgimiento de los distintos tipos de escritura, como la cuneiforme y la jeroglífica, los humanos pudieron dejar relatos y noticias de sus actos.

No se puede establecer con certeza la duración de la prehistoria, pues mientras en Mesopotamia, Egipto o India hay documentos escritos, es decir, historia, que se remonta a más de 3000 años a.C., en varias culturas del norte de Europa no existen documentos escritos hasta tiempos del cristianismo. Aún en la actualidad, algunos pueblos podrían considerarse prehistóri-

cos en cuanto al desarrollo cultural que han alcanzado, como es el caso de algunos que se asientan en el corazón de África, en el Amazonas o en Oceanía. La prehistoria, como puede advertirse, no es asunto de épocas, sino de desarrollo cultural.

En su proceso evolutivo, el ser humano fue adquiriendo conciencia de su capacidad creativa en íntimo contacto con la naturaleza, primero para subsistir y más tarde para perfeccionar los utensilios que creaba a merced de los materiales que iba descubriendo.

Con base en el descubrimiento y uso de esos materiales se habla primero de una *Edad de Piedra*, llamada así por el empleo de los instrumentos líticos, principalmente de sílex (también llamado pedernal), la cual se subdivide en tres grandes fases: la paleolítica (que empleó la piedra tallada), la mesolítica y la neolítica (que usó la piedra pulimentada).

EL ARTE DE LA PREHISTORIA

La prehistoria es el largo periodo que abarca desde la aparición del hombre hasta la invención de la escritura.

Se divide en los siguientes periodos:

- Paleolítico
- Mesolítico. Periodo de transición entre paleolítico y neolítico
- Neolítico. En el cuarto milenio a.C., aparecieron las primeras

ciudades en Oriente medio. En Europa empezaron a crear útiles de metal a partir del tercer milenio, por lo que se habla ya de la Edad de los Metales. Este etapa se subdivide en:

- Edad del Cobre (tercer milenio a.C.)
- Edad del Bronce (segundo milenio a.C.)
- Edad del Hierro (primer milenio a.C.)

I.6 Arte paleolítico



Monumento de Stonehenge al sur de Inglaterra, 2000 a.C.

Información relevante

- El ser humano de la prehistoria vivió en condiciones climatológicas adversas y tuvo que adaptarse a cambios drásticos; la capacidad para fabricar instrumentos fue fundamental para esta adaptación.
- Las primeras manifestaciones artísticas del hombre prehistórico están vinculadas con sus creencias religiosas.
- La aparición de la agricultura constituyó un cambio revolucionario en la forma de vida de las personas y, por lo tanto, produjo cambios en el arte.

El arte del Paleolítico

Existen obras de gran valor estético —pinturas en cuevas, figurillas y grabados— realizadas por el *Homo sapiens* hace aproximadamente 40,000 años; de ahí que se consideren las primeras obras de arte creadas por el ser humano.

La pintura del Paleolítico

A la pintura del Paleolítico se le ha denominado pintura franco-cantábrica porque su radio de extensión abarca sobre todo el sur de Francia y la cornisa cantábrica española, si bien existen otros ejemplos fuera de ese ámbito. Entre los principales yacimientos pictóricos pueden citarse las cuevas francesas de Lascaux, Niaux y Trois-Frères y, en especial, las de Altamira en Santillana del Mar, España, junto con otros conjuntos descubiertos en este país, como El Castillo y La Pasiega en Cantabria, Cándamo en Asturias o El Parpaló en Gandía, Valencia.

La **pintura parietal (pintura rupestre) o arte mural** se desarrolló durante el largo periodo del Paleolítico superior. Los investigadores intentan explicar la ubicación de estas obras con base en las rudas condiciones del clima que, a finales de la glaciación Würm, obligaban a los pintores a realizar su trabajo en el interior de las cuevas.

La técnica empleada para la ejecución de estas pinturas admira por la sencillez de su factura y su larga perdurabilidad. Los instrumentos usados para extender los colores eran los dedos de los autores o pinceles elaborados con cerdas. En ocasiones, se servían de un buril de sílex para contornear la figura, a modo de un rudimentario esgrafinado.

Para crear los colores, utilizaban grasa animal como aglutinante a la que añadían diferentes pigmentos. Se sabe por investigaciones actuales que los productos más empleados eran el óxido de manganeso para obtener tonalidades negro-violetáceas y el óxido de hierro que ofrecía una gama entre rojo y ocre. También, se usaba el carbón y, en algún caso, la sangre. Este procedimiento resultó ideal para conseguir una adherencia perfecta sobre las porosas rocas de las cuevas, de modo que, absorbidas por éstas y mantenidas en condiciones constantes de humedad, temperatura y ausencia de luz, las pinturas han permanecido durante miles de años prácticamente inalteradas.

Para la ejecución de estos murales, sobre todo en las últimas fases del Paleolítico, se recurrió al aprovechamiento de salientes con el fin de aumentar la sensación de volumen, o a la degradación tonal, que consistía en producir cambios en la intensidad de los colores para sugerir bulto, efecto especialmente visible en los rojos-ocre fusionados con el negro-carbón. Con todo esto, se conseguía un alto grado de realismo que, junto con el tratamiento de las proporciones, lograba una sugerencia realista de las figuras.

En cuanto a la perspectiva, fue evolucionando con la experiencia de sus artifices. Entre los estilos más comunes destaca la *perspective tordue* (perspectiva torcida), que exige diferentes puntos de vista; por ejemplo, dado un bisonte de perfil, los cuernos se presentan de frente. A su vez, el perfil absoluto implicaba dibujar la figura siguiendo una línea paralela a su contorno, mientras que la visión de tres cuartos suponía un mayor naturalismo en la representación. La temática de estas pinturas era principalmente animalística. Bisontes y caballos constituyen

las figuras más frecuentes, aunque también se representaron jabalíes, venados y algunas figuras humanas, que parecen ser hechiceros disfrazados con piel de animales.

Temática del arte franco-cantábrico

La interpretación del arte franco-cantábrico ha sido el tema principal de atención de los investigadores en el presente siglo. Dos teorías se han formulado acerca de su significado y finalidad. La primera, llamada mágica, la más verosímil, fue elaborada por el abate Henri Breuil (1871-1961) y se fundamenta en un hecho histórico: la necesidad imperiosa de cazar del hombre paleolítico. En esa remota época, el sistema depredador de subsistencia obligaba a la humanidad a una dependencia vital respecto de sus presas; por eso, según este autor, se idearon rituales de magia simpática o de atracción. Se creía que representando en forma pictórica a un animal, se produciría su caza. De ahí que las figuras se realizaran del modo más realista posible, pues se pensaba que, cuanto más se pareciera al natural, más posibilidades habría de apresarlos. Asimismo, ante el temor a la extinción de las manadas de caza, surgió una magia de la procreación, por la que se hacían representaciones de animales preñados, con el propósito de estimular la reproducción, pues constituía su medio de alimentación. Otra creencia similar, pero en sentido inverso, era no representar animales dañinos para los humanos, como el oso, el mamut o la serpiente.

Según esa interpretación, se comprende la temática animalística y la distribución de las figuras en las cuevas, donde la composición no existe, ya que los animales han sido pintados individualmente y, por consiguiente, no constituyen una escena ni son partícipes de una misma acción. De hecho, no existen referencias espaciales, las figuras no se sitúan en un paisaje real, sino "como flotando" en un espacio vacío. Por otro lado, cada figura adopta una postura distinta: de pie, comiendo, durmiendo, etcétera.



Pintura de la gruta de Lascaux, Francia.

Respecto de la visión del espectador, no están todas en el mismo plano, sino unas hacia arriba, otras hacia abajo o de lado.

Todo esto llevó al abate Breuil a confirmar el sentido mágico de estas obras, que no tendrían, para él, un carácter narrativo ni decorativo, sino ritual. Así, cada animal habría sido pintado en una ceremonia individual, suponiendo el conjunto una suma de pinturas rituales yuxtapuestas.

La interpretación sexual fue obra del investigador André Leroi-Gourhan (1911-1986). Tras someter varios yacimientos pictóricos a un exhaustivo método de recopilación y catalogación de formas, concluyó que los animales más representados eran los bisontes y los caballos, y que ciertos signos más o menos abstractos hallados junto a las figuras constituían señas sexuales que los definían. Esto le llevó a conformar pares de figuras según la orientación sexual de los signos que las acompañaban: el caballo, por ejemplo, se identificaba con lo masculino y el bisonte con lo femenino.

Otros autores, quizás con menos fortuna, han propuesto una clasificación formal en torno de la organización tribal o por familias, pero tanto estas teorías sociales, como la de Leroi-Gourhan han resultado controvertidas y polémicas para la mayoría de los eruditos.

La cueva de Altamira

La cueva de Altamira (Santander, Cantabria) fue descubierta en 1875 por Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), pero transcurrieron varios años hasta su reconocimiento por la comunidad científica, ya que, dada su excepcional calidad, en un principio se consideraron falsificaciones. Al abate Breuil se debe su mayor estudio y difusión internacional.

La temática es animalística, y abunda sobre todo en los bisontes, con 20 ejemplares pintados en diversas posiciones sobre las bóvedas de las grutas, las cuales ocupan una extensión de 100 metros cuadrados.

En estas pinturas se empleó la técnica grasa, que ha permanecido adherida en la porosidad de la roca, ejecutada con rudimentarios pinceles y a la luz de pequeñas lámparas, pues el interior de las cuevas es oscuro. El modo de realización de estos murales fue el siguiente: los trazos lineales en negro-carbón son complementados con otros, más amplios, en la gama de la tonalidad marrón-ocre, lo que produce una degradación tonal que sugiere bulto. El uso de las salientes de las rocas proporciona una mayor sensación de relieve. Por otra parte, las proporciones del diseño están perfectamente adaptadas a las medidas reales, con uso del perfil absoluto, todo lo cual da lugar a una gran sensación de naturalismo. En cuanto a la profundidad, no existe, ya que no interesa representar un fondo paisajístico, que no parece convenir a la finalidad de estas pinturas. Más aún, los bisontes se sitúan "flotando" sobre la

BISONTE EN LA CUEVA DE ALTAMIRA

Santander, España.
7000 a.C. aproximadamente. Paleolítico superior.

Este bisonte es un ejemplo de la pintura rupestre del periodo paleolítico superior. Corresponde a la producción artística de las sociedades de cazadores y recolectores, es decir, sociedades con una economía de apropiación de la naturaleza. La representación del animal es naturalista y refleja el conocimiento directo del modelo por parte del artista. El bisonte se encuentra delineado mediante pintura negra y su trazo se complementó con el uso de tonalidades rojizas y ocre. Asimismo, se aprovechó la textura de la piedra para darle relieve a la pintura e, incluso, volumen. Los colores se preparaban con materiales tomados de la naturaleza como los óxidos (rojo) y la tierra misma (ocre), los cuales se mezclaban con un aglutinante.



Pintura rupestre en Bhimbetka, India, aproximadamente 9000 a.C. Esto es un ejemplo de pintura rupestre de una zona no occidental.

PINTURA FRANCO-CANTÁBRICA

Las pinturas de la Cueva de Altamira, en Santander, España, son tal vez el ejemplo más representativo de las pinturas realizadas en el Paleolítico. Este tipo de obras apareció principalmente en dos regiones: el sur de Francia y la zona cantábrica española. Sus principales características son:

- Sus grandes proporciones.
- El aprovechamiento de las salientes de las rocas para dar mayor realismo a las presentaciones.
- La ausencia de figuras humanas.
- El empleo de negros, rojos y ocre obtenidos de manera natural.
- Los contornos de las figuras remarcados con color negro.
- Reflejan las preocupaciones propias del cazador, cuya vida dependía de las presas que fuera capaz de cazar.

bóveda, sin una referencia espacial concreta. Su gran realismo y su localización dispersa llevaron a Breuil a formular su teoría sobre el sentido mágico-ritual de la pintura. Además, esta teoría se apoya en las yuxtaposiciones de los animales en diversas posiciones, lo que le confiere al grupo un valor aditivo totalmente contrario al carácter narrativo y coherente de cualquier tipo de composición. Esta interpretación adquirió mayor fuerza tras su comparación con los descubrimientos de pequeñas estatuillas cuyo sentido mágico estaría muy próximo al de la pintura parietal.

Técnicas de pintura parietal

Básicamente las técnicas de la pintura parietal son las siguientes:

- **Soplado.** Pulverización de pigmento mineral y soplado a través de un hueso hueco.
- **Delineado.** Con la yema del dedo se delinean sobre la superficie las formas básicas, para identificar al animal, comunidad o actividad.
- **Taponado.** Se impregna una esponja vegetal con el aglutinante de pigmento vegetal o mineral y se taponan la superficie pictórica.

Los **materiales utilizados** fueron pigmentos minerales como óxido de hierro, carbón, arcilla, y pigmentos vegetales como la dorofila de diferentes plantas.

Los **soportes** son puramente parietales, variando según la orografía de la zona: paredes o techos de cuevas y bloques de piedra. Las formas fueron básicamente representaciones humanas o animales:

- **Animales.** Aparecen pintados como desearía encontrarlos el hombre (acéfalos, degollados, durmiendo, etc.). Las hembras nunca aparecen heridas, sino, en ocasiones,

VENUS DE WILLENDORF



Museo de Historia Natural de Viena.
39000-10000 a.C. / Piedra caliza 11 cm

Fue esculpida en piedra caliza y muestra restos de coloración roja. Fue descubierta por Hugo Obermaier. Sus rasgos evidencian la necesidad de dar forma y exteriorizar la fascinación ante la mujer: [1] una cabeza sin facciones, [2] pechos prominentes, ombligo muy definido sobre el vientre generoso, formas redondeadas y cálidas que mitifican la fertilidad. Es considerada una de las primeras esculturas del arte universal.

preñadas, dado el deseo de reproducción del hombre prehistórico. También, en forma ocasional, representan figuras animales superpuestas.

- **Representaciones humanas.** Representaciones masculinas en actitud de danzantes, guerreros o actividades

comunitarias, como la recogida de la miel. Son mucho más frecuentes las representaciones tipológicamente llamadas **venus**. Estas son representadas con atributos sexuales muy destacados como pechos y nalgas, y con los brazos apenas desdibujados, carentes de rasgos faciales distintivos, como corresponden al mundo mágico y a los cultos de la fertilidad.

Las primeras esculturas

Las más importantes son las **venus**, pequeñas esculturas relacionadas con el culto a la fecundidad. Los ejemplos más significativos son la Venus de Willendorf y la Venus de Lespugue.

Tipologías de la figura parietal

Las tipologías en sí, las podemos diferenciar según el avance del significante y significado de lo que se pretende representar.

- **Lineal.** Representa sesgadamente las formas del animal o ser humano.
- **Macroesquemática.** Representan actividades cotidianas humanas, así como utensilios y herramientas de caza o ajuares. El espectador puede adivinar perfectamente lo que está observando.
- **Antropomorfa.** Representa, por medio de signos, conceptos religiosos o códigos herméticos sólo inteligibles por la élite de la comunidad (lenguaje hermético).

1.7 Arte mesolítico

El arte del Mesolítico

Existen muestras de pintura de este periodo en la franja del Levante español, que va desde Cataluña hasta Valencia. Sus principales características son:

- Se localizan en zonas consideradas abrigos naturales (barrancos).
- Tienen carácter descriptivo; es decir, describen escenas.

- Presentan un estilo esquemático.
- Están realizadas en un solo color.
- Muestran figuras humanas con una clara diferenciación entre sexos.
- Se distingue también una jerarquización social entre los representados.

I.8 Arte Neolítico

El arte del Neolítico

Grandes enterramientos colectivos que poseen un sentido religioso; fueron elaborados a partir del tercer milenio a.C.

Los principales tipos de construcciones megalíticas son:

- **Menhir.** Constituido por una piedra colocada en forma vertical.
- **Cromlech.** Consiste en menhires colocados de manera circular.
- **Dolmen.** Construido con dos megalitos verticales sobre los que se sitúa uno horizontal.
- **Cuevas.** Formadas por una sucesión de dólmenes.

I.9 Arte Antiguo

El arte antiguo, también llamado como arte de la antigüedad, es un arte que se originó en la Edad Antigua y cuya historia crea una gran división en la historia del arte que se centra en su estudio e interpretación formal, técnica, estructural, e ideológica (iconográfica, iconológica) y en su explicación histórica. La arqueología es la ciencia histórica cuyo objeto es la cultura material, de la que las obras de arte son la manifestación más valiosa, y es la encargada de su descubrimiento y análisis contextual. Su delimitación cronológica va desde el comienzo de la Historia (aproximadamente el IV milenio a. C. en Próximo Oriente y Egipto) hasta la caída del Imperio romano de Occidente (siglo V). La extensión geográfica del desarrollo de las primeras civilizaciones –definidas por la aparición de la escritura y el poder político y religioso– impone dónde pueden localizarse (civilizaciones mediterráneas, de la India, de Extremo Oriente, de América Precolombina y del resto de Europa y de África) y cuándo puede hablarse en cada una de un periodo histórico (Historia) o de un periodo prehistórico (Prehistoria), que determinaría que su producción artística fuese objeto de la historia del arte prehistórico.

Aunque realmente la metodología para su estudio es en gran parte común, hay una diferencia fundamental, y es la posibilidad de utilizar las fuentes escritas para los periodos históricos. Este recurso es insustituible, puesto que no sólo permite la identificación en su caso de los autores o patrocinadores de la obra artística y reconstruir el contexto en el que se produjo, sino que posibilita la interpretación del Arte en su relación con la

producción intelectual en otros ámbitos del pensamiento, sobre todo la religión y la filosofía. De esta manera se puede efectuar una lectura del arte que lo entienda a través la visión del mundo o ideología dominante en épocas y lugares tan lejanos a nosotros como las civilizaciones de la Edad Antigua, y de las que el arte es la plasmación material y visual

Al contrario que la civilización occidental, las civilizaciones africanas, extremo-orientales y americanas no experimentaron la marcada discontinuidad que el arte occidental presenta entre el arte antiguo y el arte medieval; con lo que este último concepto no suele aplicarse a estas civilizaciones. Existen varias funciones del arte que hacen que hoy en día las obras del arte antiguo no estén valoradas de la misma manera en nuestro siglo que en la Edad Antigua. Por ejemplo, existen varios objetos que hoy en día están en los museos y que en la antigüedad carecía de valor alguno ya que eran objetos que usaban normalmente las personas en su vida diaria. En cambio, las grandes obras de arte como las estatuas egipcias tenían un gran valor ya que representaban temas religiosos, políticos o reflejaban un poder que solía tener un rey o un dios. Los útiles tecnológicos, valiosos por su función real y por su función simbólica, no por cuestiones relativas a la estética, a pesar de que son indudablemente bellos. Lo mismo podría decirse de los monumentos megalíticos como Stonehenge, un verdadero observatorio astronómico que al tiempo servía de calendario solar-lunar, o el mecanismo de Anticitera, un enigmático objeto de bronce con engranajes.

I.10 Arte mesopotámico

El Próximo Oriente Antiguo: el arte de los pueblos agricultores de Mesopotamia

Las culturas del Próximo Oriente Antiguo se extendieron en una amplia área geográfica que tuvo su núcleo central en Mesopotamia, entre el Tigris y el Éufrates, y cuyo radio de acción llegó, a través de Elam (Susa), hasta Asia anterior. Los medos y persas, pueblos indoeuropeos llegados en el 600 a.C., formaron Persia; conquistaron y asimilaron la cultura mesopotámica y la dotaron, a su vez, de un nuevo empuje artístico.

Mesopotamia, que significa "Tierra entre ríos", es una gran depresión que se encuentra al norte del golfo Pérsico y recibe las aguas de los ríos Tigris y Éufrates. Se divide en dos zonas geográficamente bien diferenciadas:

- La zona norte, llamada Asiria o alta Mesopotamia, es una zona esteparia donde predominan los cultivos de secano.
- La zona sur, donde se encuentra la región de Caldea o baja Mesopotamia, es una región muy seca donde sólo es posible la agricultura con sistemas de riego como los canales.

Hace más de 6000 años aparecieron en Mesopotamia los primeros núcleos urbanos.

Arquitectura civil

Templo

La aparición de estas culturas agrarias obligó a combinar el fervor religioso con la exaltación real. A las deidades terrestres se unieron otras de carácter celestial relacionadas con la observación y estudio de los cielos, esenciales para la elaboración de los calendarios agrícolas. Con la religión surgió un fuerte poder político, imprescindible para la organización del campo y el gobierno de las ciudades. En algunas zonas como Sumer, los propios sacerdotes eran también los gobernantes; es decir, encarnaban los dos pilares fundamentales de las culturas mesopotámicas.

Para construir la casa de los dioses o la morada de los soberanos, en una zona donde la piedra escaseaba, se utilizó un nuevo tipo de material: el ladrillo, que ayudó a superar las dificultades técnicas de la construcción con grandes piedras, propia de la arquitectura megalítica. El ladrillo crudo o sin cocer (adobe) fue el más usado, mientras que el auténtico ladrillo cocido solía usarse en el revestimiento exterior de los edificios, más expuesto al deterioro por las inclemencias del clima; en ocasiones, se le

| Civilizaciones en Mesopotamia | |
|-------------------------------|---|
| Sumerios | + Aparecieron en la región de Sumer, al sur, donde a partir del año 5000 a.C., se fue desarrollando una serie de ciudades-Estado gobernadas por un único rey. |
| Acadios | + Invadieron a los sumerios y establecieron un imperio que se prolongó desde el año 2300 a.C. hasta el 2200 a.C. |
| Babilonios | + La ciudad caldea de Babilonia se impuso a las demás, consiguiendo que se creara el Primer Imperio Babilónico, que se prolongaría desde 1900 hasta 1600 a.C. Su fundador y rey más significativo fue Hammurabi, que hizo recopilar y grabar las leyes de esta civilización en una estela de piedra que ha llegado hasta nuestros días. |
| Asirios | + Pueblo establecido hacia el año 1800 a.C. Fundó en la alta Mesopotamia un imperio que perduraría hasta el año 612 a.C. |

urfa con betún. Los elementos constructivos de uso común en la época eran gruesos muros de carga, arcos de medio punto, sistemas adintelados y bóvedas como cubiertas.

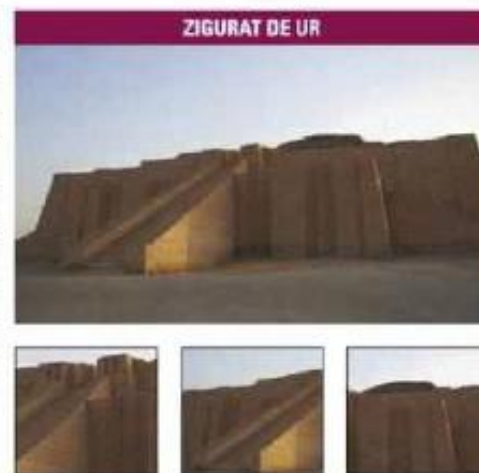
En la tipología de edificios destaca el templo que los sumerios denominaban **eaanna** o "casa del cielo". Del templo dependían los campesinos, que pagaban un impuesto para su mantenimiento. Uno de los más antiguos era el dedicado a la diosa Inanna de Uruk (época de Uruk, 3700-2900 a.C.), interesante por su rareza constructiva, ya que combina el ladrillo con la piedra caliza, inexistente en la zona, y por su estructura, que nos indica cómo eran estos templos: una planta rectangular en la que se inscribe un espacio en forma de T, es decir, una gran nave longitudinal terminada en otra más corta y transversal. Pero quizás la tipología más conocida sea la del templo-torre, denominado **zigurat**, construcción compuesta por varias terrazas superpuestas, en cuya cima se eleva el templo.

Zigurat de Ur

El zigurat de Ur se erigió en la época neosumeria (2150-2015 a.C.) sobre una planta de 60 m de lado por 45 de ancho, con una altura estimada, pues en la actualidad está parcialmente arruinado, en 21 m dispuestos en tres pisos. Como material, se usó el adobe para rellenar los volúmenes internos, mientras los paramentos murales estaban constituidos por una gruesa capa (más de 2 m) de ladrillos cocidos unidos con asfalto. Su diseño se estructura en un conjunto de terrazas con los muros en talud potenciados por anchos contrafuertes. Grandes rampas escalonadas daban acceso a la puerta, a través de la cual se ascendería por el interior del recinto hasta el tercer nivel, donde se levantaba el templo, de planta cuadrangular.

El zigurat es una construcción escalonada, generalmente de siete pisos (los cinco primeros dedicados a los cinco planetas conocidos y los otros a la Luna y el Sol). En el último escalón se encontraba un templete en el que se guardaba la estatua de la divinidad.

El **zigurat** es, pues, sólo un procedimiento para acercar el templo al cielo. En cuanto a su finalidad, se ha aludido a razones prácticas, como la observación astronómica, pero su senti-



Sumeria, Mesopotamia (Kay Imk).
2150-2015 a.C. Época neosumeria.

El zigurat es el edificio típico de la arquitectura mesopotámica. Fue desarrollado inicialmente por los sumerios y posteriormente seguido por los babilonios y los asirios. Se le ha definido como una torre escalonada pues consta de varias plataformas superpuestas unidas mediante escaleras o rampas. En la parte superior se encontraba el templo destinado a contener la estatua del dios a quien estuviese dedicado el templo. El material constructivo usado, dada la escasez de piedra y madera en Mesopotamia, fue el ladrillo de adobe cocido al sol lo que daba como resultado la aparición de grandes masas arquitectónicas caracterizadas por sus muros y contrafuertes con entrantes y salientes. Respecto a su uso, además de ser un santuario, el zigurat era un edificio administrativo pues los sacerdotes recaudaban el tributo del lugar. Finalmente, debe decirse que simboliza una montaña sagrada, punto de encuentro entre los hombres y los dioses.

do auténtico, de acuerdo con los textos de la época, es religioso. El interior del templo era habitado ciertas noches por una sacerdotisa o hieródula, cuyo único mobiliario consistía en un lecho y una mesa. Esperaba que Marduk, supremo dios mesopotámico, descendiera de los cielos para yacer con ella. En este sentido, **la morada de Marduk**, como se le llama en los textos, elevada sobre la tierra, aislaba a la escogida del resto de los mortales, a la vez que acortaba la distancia con su dios.

Palacio

Si los sumerios se caracterizaron por el espíritu religioso de sus sacerdotes-gobernadores, o *patesis*, las demás culturas de la zona, sin olvidar las devociones sagradas, imprimieron una impronta más belicosa a sus asuntos, pues realzaron y distinguieron a sus reyes como representantes de los dioses, pero también como invencibles guerreros que defendían a sus pueblos. En esta línea de pensamiento se inscribe la arquitectura civil, centrada principalmente en la ciudad, rodeada por una muralla, como en el plano de Dar Sharrukín (Khorsabad), edificada por Sargón II (721-705 a.C.; época asiria). La grandezza política y la perfección geométrica se plasman en un cuadrado de casi 2 km de lado, salpicado de torres-puerta, y formado por una muralla con cientos de contrafuertes que proporcionan un plano dentado de la misma. En su parte norte se hallaba la ciudadela y, entre ella, en un lugar preferente, el palacio del soberano. Esta disposición fundía fortificación, ciudad y residencia real.

Muralla

Las murallas rodeaban y protegían las ciudades con torres de defensa y grandes puertas fortificadas. La ciudad de Babilonia estaba rodeada por una de estas murallas, que tenía ocho puertas, de las cuales se conserva sólo la Puerta de Ishtar.

Puertas de Ishtar de Babilonia, siglo IV a.C.

Los templos estaban dentro de las ciudades. Posiblemente el caso más significativo sea Babilonia (época neobabilónica, 625-539 a.C.), ciudad hoy totalmente arruinada de la que se conservan unas puertas cerámicas, las de Ishtar (siglo VI a.C.), con una muralla de características similares a la de Khorsabad.

Según el historiador griego Heródoto (Libro 1, 37), disponía de un foso exterior paralelo a las murallas y por el centro la atravesaba el río Éufrates; las casas eran de tres o cuatro pisos y su plano estaba diseñado en cuadrícula, aunque esto no ha sido enteramente confirmado por las excavaciones. Aunque este autor exagera algunos datos, es muy interesante su descripción de materiales como los ladrillos cocidos y el asfalto, o la situación del palacio real y el zigurat de forma cónica, del que, señala, posaba un templo en la cima.



Puertas de Ishtar de Babilonia.

Es precisamente en ese zigurat en el que parece inspirarse la Biblia para el relato de la torre de Babel y constata en forma documental su construcción. Éste aparece en los textos mencionado como *Etemenanki*, "casa fundamento del cielo y de la tierra". Por otra parte, según una tablilla conservada en el Museo del Louvre, la altura de la torre de Babilonia era de unos 90 m, con lo cual sería vista a gran distancia y constituía así un símbolo tanto del poder religioso como del civil. Las excavaciones arqueológicas han rescatado la magnífica placa cerámica del frontis del salón del trono del palacio real que, junto con las mencionadas puertas, suponen los ejemplos más esplendorosos de la desaparecida ciudad.

Escultura

Las esculturas se realizaban sobre todo en piedra, aunque en algunos casos se empleó también el metal. El escenario fundamental se encuentra en los muros de los palacios.

La escultura mesopotámica evolucionó a partir de las primeras estatuas votivas o retratos que los fieles dejaban en el templo como testimonio de su devoción hacia la divinidad, como la estatua del rey Gudea de Lagash.

De la época de Babilonia puede destacarse la creación del *Código de Hammurabi*, un documento grabado en un cilindro de piedra negra, en cuya parte superior se representa en relieve al rey de pie ante el dios del Sol, Shamash.

De la época de los asirios son muy representativos los bajorrelieves que, con temas eminentemente guerreros, decoraban las paredes de los palacios. Un buen ejemplo lo constituyen los relieves de Asurbanipal I.

Otras obras muy representativas de la escultura mesopotámica son las estatuas de toros alados, figuras mitológicas que flanqueaban las entradas de los palacios.



Estela de Urukshé.

arbutos hasta la cima, donde se apostó el propio Naram-Sin ante dos representaciones solares del dios Shamash. No obstante los avances compositivos, se reproducen esquemas convencionales como la perspectiva torcida y, algo característico de los artes primitivos, el mayor tamaño del rey para hacerlo destacar del grueso de sus soldados. El texto de la estela, bajo el relieve, narra las luchas de los acadios contra los pueblos montañeses de los zagros, quienes cíclicamente saqueaban los valles mesopotámicos.

La estela de Hammurabi (siglo XVII a.C., época paleobabilónica) contiene el primer código escrito conservado de la historia, grabado sobre diorita y rematado por un relieve del propio rey. Sus figuras poseen un tratamiento similar al caso anterior, pero con un intento de plegado de paños, en la figura de Hammurabi, que le confiere un mayor naturalismo frente al hieratismo del dios; el fondo es plano, pero el dios ante el que se presenta está sentado sobre un trono que experimenta un tipo de falsa perspectiva lineal, pues plasma el frente y el lado en el mismo plano. Hammurabi comparece ante Shamash para pedirle inspiración, quien extiende su báculo hacia él en gesto de concisión. Si bien se localizó en 1905 en Susa, donde había ido a parar víctima de un saqueo, se supone que su emplazamiento original fue el Templo del Sol en Babilonia.

Los **relieves asirios** (época asiria, 1340-612 a.C.), aunque también representativos de escenas guerreras, destacan por el tema preeminente de la caza. Ésta era patrimonio del rey, que la ejercía como símbolo de su poder sobre la naturaleza indómita. Así, podemos verlo en un relieve procedente del palacio de Kalakh, donde aparece Asurbanipal II (883-859 a.C.) cazando leones desde un carro, ayudado por su tropa, o en Asurbanipal y el león, ambos en el Museo Británico.

Asimismo, surgen las representaciones de gran boato, con desfiles reales, como la de Asurbanipal en carro, donde se magnifica su excelsa figura mediante una alta tiara y el cobijo del parasol, que le sirve de alta cúspide simbólica.

Escultura colosal: los lamassu de Khorsabad

Una mención especial merece la escultura monumental desarrollada en la época asiria (siglo VI a.C.). Los **lamassu** son toros alados con cabeza humana de grandes proporciones. Algunos de los lamassu dan la impresión de tener cinco patas: contemplados de perfil, se ven las dos delanteras, las dos traseras y otra en el centro; esto es producto de una síntesis visual que conduce al artista a presentar el mayor número posible de elementos visibles. El rostro, humano, es de gran severidad; ornado con barba y peinado ceremonial, se cubre con un alto gorro que potencia todavía más su enorme altura. Los lamassu de Persépolis (siglo V a.C.) son de características similares, pero con cuatro patas.

Los lamassu se colocaban a manera de guardianes de puertas y entradas y combinaban la ferocidad de su cuerpo animal con un rostro humano. Los toros ocupaban un lugar preferente en la mitología mesopotámica como símbolos de la fuerza.

Artes decorativas

Además de las denominadas "grandes artes", a partir del uso de los más variados materiales y técnicas, el mundo mesopotámico conoció un fértil cultivo de las artes decorativas. Sus artistas no repararon en el manejo de metales preciosos, como ocurre en el periodo sumerio (2900-2330 a.C.), al que pertenece el casco de Meskalamdug, trabajo repujado sobre oro que imita un tocado ritual depositado sobre la cabellera lateral con rizos decorativistas del personaje. El arpa de Ur, por su parte, remata con una cabeza dorada de toro elaborada con taracea de madera, conchas y piedras preciosas. En la misma época se ha fechado el estandarte real de Ur; una pequeña placa de 42 x 27 cm ejecutada con taracea de concha y caliza. Sobre lapislázuli, posee escenas de guerra y de simposium relacionadas en registros, así como personajes al estilo de los impresos en las estelas de Eannatum y Urukshé.

Otro apartado en las labores artísticas es la gliptica, o arte de los sellos que, por su forma cilíndrica, repetían sus motivos *ad infinitum* sobre las tabli-



Lamassu en Khorsabad.

llas de arcilla. Precisamente, este sistema influyó en los grandes asuntos decorativos de los frisos, con temática idénticamente repetida y que expresaban el sentido oriental de lo infinito.

Los frisos solían decorar muros externos, puertas o salones a partir de una técnica experimental en la zona: la cerámica vidriada.

La **cerámica vidriada** consiste en la aplicación, sobre la cara externa de un ladrillo, de óxidos que, una vez cristalizados en el horno, proporcionan intensos colores de transparencia vítrea; de ese modo, a su impactante efecto estético, unían la impermeabilización del muro y su protección



El casco de Maskalandug.

frente a los agentes climáticos. Numerosos edificios emplearon ese sistema decorativo, como las Puertas de Ishtar de Babilonia (siglo VI a.C.), que poseían su frente ornamentado con animales en relieve, realizados con ladrillos salientes; estos animales, rítmicamente repetidos, poseían un simbolismo religioso: el toro era el dios Adad y el grifo, Marduk. El salón del trono de la misma ciudad tenía también una decoración cerámica, de la que se ha conservado una placa de 12,40 m de altura que representa leones y una interpretación del hom o árbol de la vida, todo ello enmarcado por orlas vegetales. El Palacio de Susa (siglo V a.C.) estuvo decorado con un sistema similar.

1.11 Arte persa

El arte en Persia

El pueblo persa, asentado en las llanuras iraníes, recibió gran influencia de las aportaciones artísticas que se habían gestado en la zona de Mesopotamia. En Persia se practicaba el **mazdeísmo**, religión que se fundamentaba en la existencia de dos divinidades de signo contrario, el Bien y el Mal. El dios al que se adoraba era Ahura-Mazda, simbolizado a través del fuego.

Arquitectura persa

Los edificios más significativos son los palacios y las tumbas.

El palacio más importante que se conserva es el de Persépolis, edificado entre los siglos VI y V a.C. Entre sus características principales se cuentan:

- Posee planta cuadrada.
- Se levanta sobre una plataforma a la que se accede por una doble rampa.
- El acceso al edificio aparece flanqueado por dos toros alados de influencia asiria.
- En su interior había una gran sala con cien columnas con capiteles en forma de toros y leones, que sostenían una cubierta de madera. Esta sala se denominaba Apadana y era el lugar en el que el rey recibía a los mandatarios de otros lugares.
- Las dependencias del palacio se organizaban en torno a un gran patio cuadrado.
- Todo el palacio estaba decorado con ricos relieves.

Los persas construyeron también tumbas, como la del rey

Ciro en Pasargada, que se erigió sobre una estructura escalonada y presentaba una cubierta a dos aguas.

Artes plásticas persas

Se conservan restos de relieves que decoraban las superficies de palacios como el de Persépolis o el de Susa. Estos relieves se realizaban con ladrillos vidriados en los que se representaba a los lanceros y arqueros persas que formaban parte de la guardia real; también, aparecen animales fantásticos relacionados con sus supersticiones o creencias.



El palacio de Persépolis.

I.12 Arte egipcio

Egipto representa uno de los mejores ejemplos de cómo la sociedad, con sus creencias y temores, ha sido plasmada a través del arte. La vida ultraterrenal es uno de los principales elementos en cada una de las manifestaciones artísticas egipcias. Pero no sólo los intereses culturales influyeron en el devenir artístico, el entorno también lo condicionó: la abundancia de piedra y su cómodo traslado por el Nilo facilitaron la construcción y la estatuaria.



Características generales del arte egipcio

Sin el Nilo, Egipto no hubiera podido ser la cuna y el escenario de una de las civilizaciones más importantes de la historia. Se desarrolló hace más de 3000 años en un inmenso oasis que se extiende a lo largo de 2000 kilómetros.

La figura del faraón y sus creencias sobre la vida más allá de la muerte condicionaban la mayoría de los acontecimientos cotidianos de este pueblo. Los egipcios nos han hecho llegar su visión del mundo a través de su arte, marcado por un alto grado de originalidad, materializado en obras de arquitectura, escultura y pintura.

La pirámide, la **tumba del faraón**, es su construcción más representativa. Su forma apuntada, su enorme tamaño y su gran elevación la hacían visible desde muy lejos, lo que le permitió convertirse en símbolo del poder político y religioso de sus regentes.

La vida de ultratumba: vivir para honrar a los muertos

Todas las expresiones artísticas son deudoras en mayor o menor medida de su sociedad, pero esta idea quizás cobra una especial relevancia en el caso de Egipto, pues su arte se vio condicionado por toda una serie de factores que van desde lo religioso, hasta lo social y ambiental.

El antiguo Egipto se constituyó en una teocracia cuya cabeza era el faraón, hijo de Ra, convertido así en un verdadero dios viviente, en torno al cual giraba la mayor parte de la producción artística.

Sin duda, dentro de las creencias religiosas egipcias, una de las más determinantes para el desarrollo artístico fue la de la vida de ultratumba. Para poder iniciar el viaje al "más allá", los dos principios constitutivos del ser humano, el *ba*—reflejo inmaterial o alma— y el *ka*—fuerza vital— debían permanecer unidos. Este requisito se cumplía mediante la momificación del propio cuerpo y la elaboración de una estatua del mismo o doble del difunto, que tenían que guardarse inseparablemente unidos en un mismo espacio. Cumplido el rito, el difunto podía subir a la barca del Sol-Ra y, al ponerse el ocaso, descender al mundo inferior, pues creían que la Tierra era plana y el sol pasaba por debajo—mundo de ultratumba— para volver a salir. En este mundo inferior, el difunto se presentaba ante el Tribunal de Osiris, donde se procedía a la psicostasis o peso de su alma.

El complicado ritual de momificación, talla de estatuas y construcciones funerarias para albergar los cuerpos estuvo reservado, al menos al principio, sólo a los faraones, quienes movilizaban los recursos del Estado para tan sagrado fin. Esto explica que las obras faraónicas de mayor trascendencia se construyeran durante las épocas de esplendor, como son los imperios antiguo, medio y nuevo, cuando Egipto traspasa sus fronteras y conquistando otros pueblos, afuye gran riqueza económica y humana (prisioneros de guerra).

Otros condicionantes sociales fueron la esclavitud y la servidumbre. Los prisioneros de guerra se convertían en esclavos, al igual que los ciudadanos condenados por la comisión de un delito, sirviendo para todo tipo de labores, desde la construcción hasta el trabajo en canteras y minas. En ese sentido, resulta de

Información relevante

Hubo tres puntos fundamentales en la cultura egipcia.

| Religioso | Social | Geográfico |
|---|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Sistema teocrático en cuyo cabeza estaba el faraón, un descendiente directo del dios Ra. • Importancia de la vida de ultratumba. | <ul style="list-style-type: none"> • La esclavitud. • Los campesinos constituyen la base de su economía, esencialmente agraria. | <ul style="list-style-type: none"> • El Nilo era su principal vía de comunicación y fuente de recursos, agrícolas y ganaderos. • Abundancia de piedra como base de sus construcciones. • Importancia de la flora local como fuente de inspiración artística. |

interés el fragmento de un texto de Diodoro de Sicilia que decía: "En el límite entre Egipto y la vecina Etiopía, existe un lugar donde hay muchas y grandes minas [...]. Los reyes de Egipto envían a los criminales condenados y a los prisioneros de guerra [...]". Pero el trabajo de los esclavos, de los cuales desconocemos su número, se veía complementado con el de los siervos, que eran la gran mayoría de los campesinos (denominados felláh) que servían en los templos de los dioses. Así, en virtud de los derechos señoriales del faraón, éste podía movilizarlos para hacer frente a las cotidianas tareas constructivas. De ese modo actuó Keops para la construcción de su gran pirámide. De acuerdo con un texto de Heródoto: "Keops [...] ordenó a todos los egipcios que

trabajasen para él [...]. Trabajaban permanentemente en turnos de cien mil hombres, a razón de tres meses cada uno".

Asimismo, el entorno físico también condicionó el devenir artístico. La abundancia de piedra y su cómodo traslado por el Nilo facilitaron la construcción y la estatuaria. Además, la flora local aportó su impronta: las salas hipóstilas parecen estar inspiradas en los bosques de palmeras u oasis, y las plantas de la región —loto, papiro— impusieron sus modos decorativos en los capiteles de los templos.



Vista de las pirámides de Giza.

| | |
|-----------------|---|
| PERIODO TINITA | Dinastías I y II (2565 a.C. a 2636 a.C.). Su denominación se debe a que se cree que la capital del imperio estaba situada entonces en Tini. |
| PERIODO ANTIGUO | Comprende las dinastías III a VI (2636 a.C. a 2154 a.C.). Construcción de las pirámides de Giza. |
| PERIODO MEDIO | Coincide con un momento de máxima agitación política. Dinastías VII a XVII (2154 a.C. a 1524 a.C.). |
| PERIODO NUEVO | Dinastías XVIII a XX (1564 a.C. a 1080 a.C.). Conquistas de los hititas y ramésidas. |
| BAJO PERIODO | Dinastías XXI a XXXI (1080 a.C. a 332 a.C.). Egipto sufre la invasión griega y romana, lo que provoca cambios en su arte. |

Arquitectura

En la arquitectura, utilizaron como material la piedra trabajada en forma de grandes sillares cortados geométricamente gracias a los conocimientos matemáticos que poseían.

Su sistema arquitectónico fue adintelado, lo que dio como resultado una arquitectura de líneas rectas y formas angulosas.

Los elementos arquitectónicos básicos fueron los muros en talud y las columnas con capiteles variados:

- **Palmiformes.** En forma de palmera.
- **Papiriformes.** Con forma de papiro.
- **Lotiformes.** Es decir, en forma de flor o loto.
- **Hatóricos.** Como la cabeza de la diosa Hathor.

Los motivos decorativos fundamentales fueron símbolos religiosos, escritura jeroglífica y escenas de la vida cotidiana.

Mastaba

La primera forma arquitectónica con fines mortuorios fue la **mastaba**, constituida por un tronco de pirámide o cuadrado con muros en talud, y que supone una evolución de las primitivas tumbas en tómulos. Las primeras mastabas se realizaron en ladrillo, que luego fueron sustituidas por sillares perfectamente escuadrados, alcanzando su máximo desarrollo en la época tinita (3100-2682 a.C.) y en el Imperio Antiguo (2686-2181 a.C.), siendo utilizadas en primer lugar por los faraones y después por los altos dignatarios.

En estas tumbas, la momia del difunto se disponía en un pozo excavado bajo la construcción, donde se hallaba la cámara mortuoria; otra estancia, el serdab, habilitada dentro de la edificación, contenía el doble del difunto, junto a diversas estatuillas y símbolos funerarios. Al exterior, se abría la capilla de las ofrendas, donde se efectuaban los cultos de atención al difunto. Las mastabas solían agruparse en conjuntos, dispuestos de manera geométrica formando calles, lo que daba lugar a auténticas ciudades de los muertos o necrópolis.

Pirámide

La **pirámide** será la principal forma de enterramiento real durante el Imperio Antiguo (2686-2181 a.C.). La perfecta ejecución de la obra y la grandiosidad de sus proporciones —las mayores sobrepasan los 100 metros de altura— impresionaban al visitante con el vértigo de su altura. Se empleó la piedra como material, trabajada en grandes sillares asentados con tal virtuosismo técnico que no dejaban fisuras en sus uniones. Este complicado sistema constructivo ha despertado la incógnita sobre su realización, todavía no resuelta por la investigación arqueológica actual. No obstante, se supone que recurrieron a la fuerza humana y animal para el movimiento de las piezas pétreas, así como a barcasas, trineos y rodillos para



Pirámide de Zoser.

su transporte, pues durante el Imperio Antiguo aún se desconocía la rueda. Para la construcción en sí, se haría uso de primitivas máquinas elevadoras y de rampas.

La tipología piramidal no es sino una evolución de la mastaba que prolonga sus aristas hasta confluir en un vértice. De ese modo, sus estancias esenciales son las mismas (cámara mortuoria, serdab y capilla de ofrendas), aunque su disposición interna sea más compleja, compuesta por largos corredores con trampas para evitar la profanación del rito de ultratumba. Estos edificios estaban precedidos por templos funerarios, dedicados al culto del difunto.

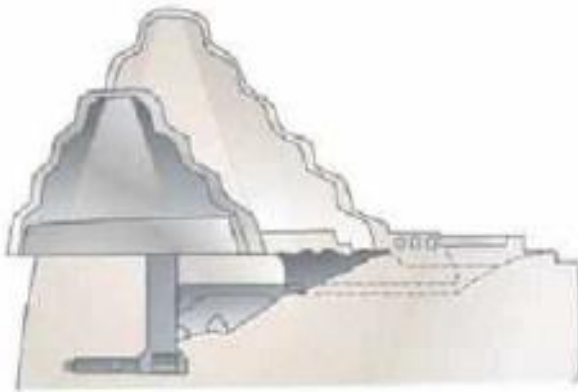
La pirámide es, por excelencia, la tumba del soberano, de ahí que se revista de un simbolismo especial. En primer lugar, se ha comprobado que algunas fueron concebidas bajo artificios numéricos, como es el caso de la de Keops, que recoge ciertas medidas astronómicas. Además, las cuatro aristas que provienen del vértice simbolizan los rayos del Sol-Ra, protegiendo a su hijo el faraón. Por último, su forma apuntada y su gran elevación las hacía visibles desde lejos, conformando el símbolo del poder político, plasmado en la magnificencia constructiva del rey.

Es a partir de la dinastía III cuando los reyes deciden sustituir la mastaba por la pirámide; en concreto, este cambio parece ser obra de Zoser (Zoser), quien levantó la pirámide escalonada de Saqqara a través de su primer ministro y arquitecto Imhotep. Huni se cree que comenzó la falsa pirámide de Meidum, terminada, ya en la Dinastía IV, por Snefru, y al que también se le atribuye la construcción de dos pirámides en Dashour, al sur de Saqqara: la pirámide romboidal y la pirámide roja, de 105 y 104 m

La gran esfinge de Giza.



www.FreeLibros.me



Corte de pirámides de Zoser: pirámide escalonada y pirámide roja.



respectivamente. Pero, sin lugar a dudas, los casos más representativos son los de las pirámides de Guiza, levantadas por los reyes conocidos como "grandes constructores de pirámides" de la dinastía IV. Se trata de tres edificaciones con sus respectivos templos funerarios, entre las que despunta la **Gran Pirámide**, erigida por Quéope (Keops), con 146 m de altura y caracterizada por la situación de la cámara mortuoria, colocada en este caso en el interior de la pirámide. Las dos pirámides restantes corresponden una a Kefrén, con 143 m de altura y acompañada por la famosa esfinge que representa al propio faraón junto con su templo funerario, y la otra, a Micerinos, con una altura menor de 65 metros.

La arquitectura funeraria en el Imperio medio (2040-1786 a.C.) tiene su representante más importante en el templo funerario de Mentuhotep II (quinto faraón de la dinastía XI). Su estructura se asentaba, junto a la montaña, en dos terrazas superpuestas y apeadas sobre pilares; todo ello, al parecer, se remataba con una pirámide de proporciones reducidas. A continuación y hacia la montaña, se hallaba un patio porticado, y excavadas en la roca, una sala hipóstila y las estancias mortuorias del faraón. Estamos, pues, ante una arquitectura de transición entre las formas piramidales antiguas y los tem-

plos y speos que se desarrollaron en el Imperio Nuevo.

Durante el Imperio Nuevo (1552-1069 a.C.) el tipo funerario más extendido fue el **speo** o **hipogeo** (que en griego significa debajo de la tierra), construcción, como su propio nombre lo indica, excavada dentro de una montaña con una disposición interna que trasponía, en cierto modo, las estancias de las pirámides. Se trata de una arquitectura totalmente adintelada que utiliza, en ocasiones, el pilar como soporte; sus estancias daban la impresión de hallarse en un verdadero edificio con sus muros decorados con pinturas y relieves.

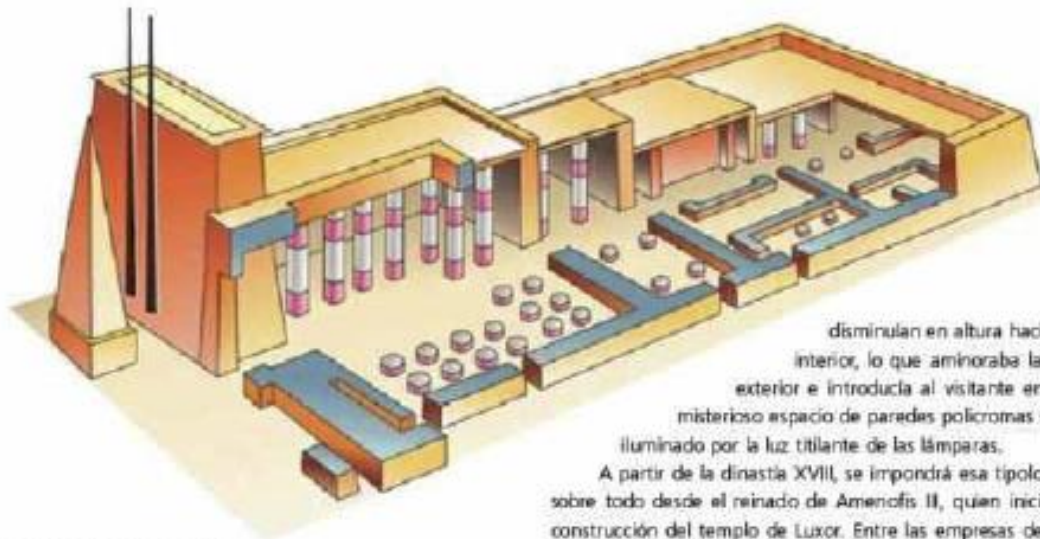
Estas tumbas alcanzaron gran difusión durante las dinastías XVIII y XIX. En la XVIII, se registra el hipogeo de la reina Hatshepsut, precedido de un templo funerario, y contiguo al de Mentuhotep en el que se supone que se inspira. En la XIX dinastía destaca como monumento principal el speo de Abú Simbel o templo funerario de Ramsés II, al que se accede por un gran muro en talud, a modo de pylon, en cuyo centro se localiza la puerta flanqueada por cuatro colosales estatuas. En el interior, se abre una sala hipóstila con pilares que representan a Osiris y un gran pasillo que sirve de eje longitudinal en torno al cual se disponen las diferentes estancias. Al final del mismo, estaba una

estatua del faraón, que recibía un rayo de luz en la frente determinados días del año, efecto claramente relacionado con el simbolismo solar. El monumento en cuestión tuvo que ser desmontado y elevado para la construcción de la presa de Assuán. Próximo a éste, Ramsés II erigió otro hipogeo de menor tamaño para su esposa Nefertari.

Templo e hipogeo

El templo, junto con el hipogeo, constituyen las tipologías arquitectónicas más representativas del Imperio Nuevo. El templo religioso por excelencia no tiene ya una función funeraria sino sólo de devoción, es decir, albergar la figura de un dios y servir de receptáculo para los ritos en su honor. La religión politeísta egipcia, con su numeroso panteón, extendió sus creencias por doquier, imponiendo la construcción de templos para su culto a cargo de los cuales estaba la privilegiada clase sacerdotal y cada uno poseía tierras con siervos que sustentaban económicamente sus cuantiosos gastos.

Tipológicamente, el templo egipcio adoptó una planta que se hizo canónica de la dinastía XVIII a la XX. El edificio propiamente dicho se ve antecedido por la avenida de las esfinges, que se apostan en los laterales enmarcando el paso de



Modelo ideal de un templo egipcio.

las procesiones. Esta termina en un obelisco, monolito apuntado y acabado en pirámide en el que se hallan grabados textos alusivos a la advocación del santuario. El edificio en sí sigue la planta rectangular, accediéndose por un lado corto donde se dispone la puerta, colocada entre dos pilonos o torres con los muros en talud. Aunque el número de salas variaba según los casos, todos los templos contaban con tres espacios muy diferenciados: la sala hipetra o patio con pórticos, la sala hipóstila y la celda o naos, lugar reservado a la efigie del dios. Junto a los materiales y elementos arquitrabados característicos de lo egipcio, hay que señalar aquí la amplia utilización de la columna, cuyos capiteles están decorados con base en el entorno, lotiformes, papiriformes, campaniformes u otros motivos, como la diosa Hathor (hathóricos).

Como toda arquitectura religiosa, los templos egipcios trataban de incidir psicológicamente en el visitante para atraerlo a la fe o al temor. En las procesiones, el ambiente se preparaba en la avenida de las esfinges, que indicaba lo sagrado del recorrido, pero la tensión aumentaba al entrar en el templo ante la impresionante altura de sus columnas —algunas sobrepasaban los 20 m—. Los efectos arquitectónicos, decorativos y lumínicos desempeñaban un papel preponderante en ese sentido: las salas

disminuían en altura hacia el interior, lo que aminoraba la luz exterior e introducía al visitante en un misterioso espacio de paredes policromas sólo iluminado por la luz titilante de las lámparas.

A partir de la dinastía XVIII, se imponió esa tipología, sobre todo desde el reinado de Amenofis II, quien inicia la construcción del templo de Luxor. Entre las empresas de los faraones de las dinastías XIX y XX, cabe señalar las obras verificadas en Luxor y Karnak. Seti I y Ramsés II elevaron la sala hipóstila del templo de Karnak.

Escultura

La escultura egipcia llegó a tener dos modos de expresión un tanto diferentes según se representara a personajes sobrenaturales o a simples mortales. Pocas son las estatuas divinas de entidad legadas hasta nosotros, ya que muchas fueron elaboradas con ricos materiales como oro, marfil o piedras preciosas, siendo profanadas desde la antigüedad. Sin embargo, también los faraones llegaron a ser considerados como seres sobrenaturales, hijos del Sol-Ra y por lo tanto, dioses vivientes; de ahí que su tratamiento formal se adapte a esos supuestos, incluso haciéndose extensivos a otros miembros de su familia.

La estatuaria real hizo uso de la piedra como material con el que se esculpían piezas extensas, tal y como ocurre en muchos casos, casi de bulto redondo, pero adheridas a muros o altos tronos, consiguiéndose, así, de manera obligatoria, su contemplación frontal, de modo que sus producciones se convirtieron pronto en un arte estereotipado y lleno de convencionalismos tales como la **ley de la simetría** y la **ley de la frontalidad**.



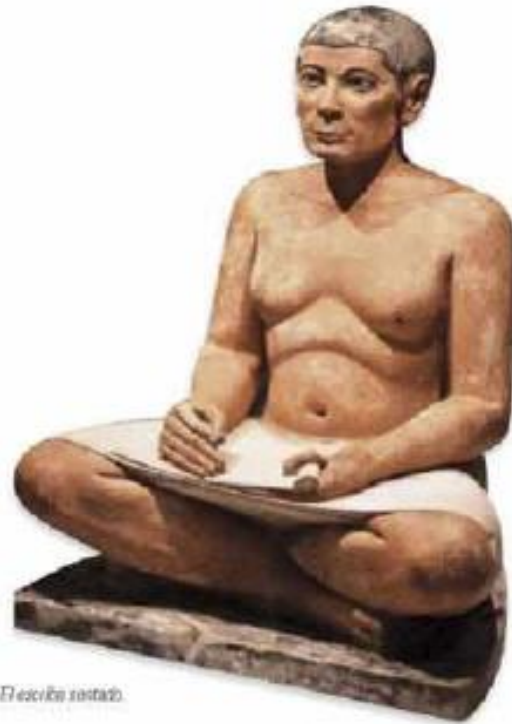
Ra-hotep y Nefretiti.

Por otra parte, el estudio anatómico, aunque proporcionado, no pormenoriza los detalles, produciendo una visión superficial e idealizada del representado. Los paños suelen ser de pliegues escasos y dan una sensación de rigidez en las figuras masculinas, mientras que en las femeninas se adaptan al cuerpo. En cuanto al tratamiento psicológico, sus rostros son inexpressivos, con la vista perdida en el infinito, dando lugar a imágenes distantes, frías, totalmente alejadas de la realidad del espectador. Precisamente su función es presentar al faraón como un dios, como alguien divino, distinto a los vulgares mortales, a ello se debe la ausencia de movimiento, el estatismo, que sugiere atemporalidad y, por consiguiente, eternidad. Aunque el caso del príncipe Rahotep y su esposa es la excepción a las características mencionadas.

Asimismo, en la composición de las representaciones reales, se presentó otro tipo escultórico que plasmaba personajes más "vulgares", lo que no debe interpretarse como una escultura popular, pues, por el contrario, retrataba a altos funcionarios, escribas o administradores, personalidades con rangos muy superiores a la población común. Obras como *El escriba sentado* del Museo del Louvre o *El alcalde del pueblo* del Museo de El Cairo constituyen claros ejemplos de esta tipología. Su rasgo definitorio es la humanización del personaje, que le aporta una importante carga de realismo; y esto puede ser así porque ya no se representa a un ser sobrenatural distinto a los demás, sino a un humano que pretende ser reconocido por su apariencia. Así, cabe recordar que la mayoría de las estatuas poseen un fin funerario y, de acuerdo con la tradición egipcia, el ka del difunto debería ser capaz de reconocerse en sus propias estatuas.

La estatuaria privada empleó como material tanto la piedra como la madera. En el caso del escriba, utiliza la piedra caliza policromada. Aquí se representa a la persona desarrollando su trabajo: sentada con las piernas cruzadas y sosteniendo una tablilla sobre la que el escriba está escribiendo. Pero, sin duda, su mayor adorno es el estudio psicológico que el artista lleva a cabo, mostrándonos al escriba en un momento de ensimismamiento y suma concentración en las palabras que, se supone, le están dictando y que él plasma sobre su tablilla. Por otro lado, el tratamiento anatómico y la policromía contribuyen en gran medida a potenciar su apariencia realista.

Algo similar ocurre con la talla de "el alcalde del pueblo", nombre colocado por los trabajadores de la excavación, aunque en realidad sería un alto funcionario estatal. En este caso, el material es la madera. Aquí, su anatomía de gruesas formas, el rostro ancho y el recurso de los ojos de vidrio le confieren un realismo especial difícilmente imaginable en las estatuas de los faraones. El pie avanzado, aunque característico del arte egipcio, y el brazo en escorzo, rompiendo el plano del cuerpo, dotan a la figura de un incipiente dinamismo. Por último, la excelente captación psicológica y la utilización de la policromía,



El escriba sentado.

hoy perdida, enriquecen aún más la impresión de realismo que esta escultura despierta.

Entre las principales características de la escultura egipcia se cuentan:

- Básicamente las obras fueron realizadas en piedra, madera o terracota.
- Las figuras fueron concebidas para ser vistas de frente (frontalidad).
- Si el representado es el faraón, la escultura muestra rigidez en expresión y actitudes (hieratismo).
- La representación del cuerpo humano combina la visión de frente y de perfil.
- Los personajes anónimos aparecen de forma más humanizada y realista.
- Para dotar de frontalidad a las estatuas, se esculpían figuras de bulto redondo, generalmente dependientes del bloque originario.
- Los relieves tenían una significación importante ya que aparecen en profusión en muros y columnas.
- Los relieves se realizaban con la técnica de huecograbado y los temas evocaban, generalmente, escenas de la vida cotidiana.

Tipos de escultura

Paletas decoradas

Las primeras manifestaciones escultóricas son las paletas decoradas con relieves. Se empleaban para aplicar los ungüentos relacionados con la belleza femenina. Uno de los ejemplos más destacados es la paleta de Narmer.

Esculturas exentas

Posteriormente surgieron las esculturas exentas, como los escribas sentados de El Cairo o del Louvre. En esta época se inicia el gusto por las pequeñas esculturas que representan acciones de la vida cotidiana: una mujer amasando pan o un labrador con su azadón.

Estatuas cubo

En el Imperio Medio aparecen las estatuas cubo realizadas en piedras duras. Un ejemplo de estatua cubo conservado hasta nuestros días es la estatua de Mentuhotep.

Representaciones naturalistas

En el Imperio Nuevo, la escultura tiene su más significativo desarrollo, que fue especialmente notorio en el reinado de Akenaton, de la dinastía XVIII. Se deja a un lado la idealización, se hacen representaciones de carácter naturalista e incluso se llegan a representar defectos físicos, como el vientre hinchado del emperador. El busto de Nefertiti se caracteriza por su gran realismo.

Pintura y altorrelieve

A pesar de que existen bajorrelieves exentos, como la paleta del rey Narmer (época tinita, I dinastía) o situados en el interior de los templos, gran parte de ellos, junto con la pintura, supusieron la decoración más abundante desplegada en las mastabas e hipogeos.

El relieve egipcio posee poco bulto, de ahí su denominación de bajorrelieve, y por lo general, estaba policromado, de tal modo que casi parecen pinturas cuyas figuras sobresalen ligeramente del fondo, como bien podemos observar en el caso de los existentes en la mastaba de Ti (Imperio Antiguo, V dinastía).

La pintura egipcia se valió de una técnica mixta para la ejecución de sus murales, consistente en el uso del fresco en primer término, para luego ser repasado con temple. Los recursos expresivos utilizados por el relieve son similares a los que se emplearon en la pintura y están relacionados con estereotipos y convencionalismos. Esto supuso la formación de un arte rígido que experimentó muy pocos cambios en su larga trayectoria.

En la pintura egipcia predomina el dibujo sobre el color, por lo que las figuras se caracterizan mediante líneas –contornos y dintornos–, creando zonas posteriormente coloreadas con tintas planas;

LA TRIADA DE MICERINOS



Alto relieve escultórico, ca. 2530-2500 a.C.
Museo Egipcio, El Cairo, Egipto

La Triada de Micerinos ejemplifica la escultura del Antiguo Imperio egipcio. La imagen representa al faraón, quien aparece acompañado por las diosas Hathor, que se identifica por la cornamenta sobre su cabeza, y una diosa local relacionada con el nomo de Kynópolis (pelo negro) perteneciente al Antiguo Egipto. El material usado para su elaboración fue el esquisto, una piedra oscura de mucha dureza. En la composición predomina la frontalidad como estrategia explicativa, pues el espectador observe las acciones del faraón y las diosas. El sentido de la escultura se encuentra en reafirmar la realeza del faraón al encontrarse acompañado por la diosa Hathor, símbolo de los dioses protectores del faraón, y de la diosa del nomo que representa la fertilidad de la tierra de Egipto y de sus diferentes provincias.



Pintura de la tumba de Ramsés I.

es decir, sin degradación tonal. Las figuras suelen situarse siguiendo un convencionalismo en su disposición de formas que el cuerpo permanece de frente, mientras la cabeza y las piernas se colocan de perfil. El espacio y, por tanto, la profundidad, no existen y las figuras se presentan en un solo plano, si bien se usa el primitivo recurso de la repetición del perfil, sugiriendo la superposición de una figura sobre otra para intentar crear la sensación de que existen varios planos de profundidad. Precisamente para suplir la falta de espacio y dotar de mayor flexibilidad a la composición, las escenas se estructuran por registros, bandas con filas de personajes en un solo plano.

El movimiento es muy limitado; sin embargo, se observa un tratamiento formal distinto según los temas: los personajes sagrados se atienen más a los estereotipos, mientras las personas comunes muestran una conformación más libre, tanto en el movimiento y naturalidad de las posturas, como en su representación con perfil; no obstante, la ausencia de volumen y profundidad hacen de esos conjuntos plásticos representaciones planas no realistas.

Pintura y relieve poseen una rica iconografía que se desarrolla a partir de una doble temática: imágenes de la vida de ultratumba y escenas de la vida real. Debido a su ubicación en las tumbas, se pretendía dar una muestra de cómo era la vida del difunto en la Tierra y cómo sería en el "más allá". De las

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA PINTURA EGIPCIA

- Se realizan en el interior de las tumbas y sobre papiros.
- Usan estereotipos para representar al cuerpo humano: cuerpo de frente; cabeza y piernas de perfil; ojos siempre de frente, mirando al espectador. En estas representaciones se combinan las perspectivas de perfil y de frente.
- Predominio de dibujo y contornos remarcados.
- No se expresa el espacio ni la profundidad.
- Los colores son planos, carentes de gradación y preferentemente hacen uso de gamas cálidas (rojo y amarillo).
- Los personajes se representan jerárquicamente.

primeras, se dan representaciones de siervos y sirvientes efectuando los más variados trabajos, entre los que destacan las tareas agrícolas. Un ejemplo del repertorio iconográfico de ultratumba podemos verlo en las pinturas de la tumba de Ramsés I (Imperio Nuevo, XIX dinastía), como la que representa al difunto entre los dioses Horus y Anubis y la que contiene la barca de Ra, o la que nos muestra la realización de la psicostasis, en la capilla de Menna, escriba de Tutmés IV (Imperio Nuevo, XVIII dinastía).

Los célebres ánades de Meidum, pintados directamente del yeso, del Museo de El Cairo, o de los relieves de las mastabas de Guiza, Saqqara o de cualquier otra pintura de las tumbas de las dinastías XVIII o XIX, del Imperio Nuevo; la decoración de los muros está dispuesta en registro, en franjas horizontales o frisos que distribuyen, superpuestas unas a otras, todas las escenas representadas. Primero se dibujaban los perfiles que después se rellenaban de colores vivos y planos. En muchos casos, los colores eran simbólicos y fijos; así, la piel de las mujeres se pintaba de color rosa o amarillo y la de los hombres, pardo-rojiza.

Temas principales

En esas pinturas y relieves se representaron siempre los mismos temas: el mito de Osiris, la barca solar del muerto, la vida de ultratumba, y el Libro de los Muertos, con escenas de labranza y recolección, ofrenda de vitualas al cadáver, recolección del lino, llegada del ganado y cría de ciertos animales, como el ganso y la grulla, y representaciones del banquete fúnebre con músicos y bailarinas, escenas de caza y pesca. Aparece la captura de los pájaros con red en los árboles y la de las aves acuáticas en los estanques, así como la pesca de peces con redes en estanques y reservas de agua. Hoy estamos casi seguros de que la captura con red de los pájaros acuáticos y de los peces significa la aniquilación de los enemigos del difunto, que podrían oponerse a su llegada definitiva al dominio ultraterreno de los bienaventurados. El muerto, de pie sobre la barca que se desliza entre los matorrales de papiros, en ocasiones toma tallos con las manos y los agita para atraer con su ruido a la diosa Hathor, patrona de la necrópolis, que viene en busca del difunto. El difunto va a cazar con boomerang los pájaros de las lagunas, quebrando el cuello y las alas de esos patos salvajes con sus manos, patos salvajes que encarnan, también, el espíritu del desorden.

PINTURA EGIPCIA

TEMAS

- La vida del faraón, y especialmente episodios bélicos.
- Imágenes de la vida de ultratumba y escenas funerarias.
- Escenas de la vida cotidiana como sirvientas dando un masaje a la señora, escenas de la vida del campo (la vendimia o la siega) y textos jergísticos.

OBRA

- Escena de vendimia de la tumba 217 de Tebas.
- Escena agrícola de la tumba de Mann.
- Pinturas de la reina Nefertari en el Valle de las Reinas.
- Fiesta del Valle, en la Tumba de Nebamun.

Artes suntuarias egipcias

Se refieren principalmente a las obras producidas con maderas de cedro o de ciprés, oro, lapislázuli o piedras preciosas que constituyen los ajuars de los faraones.

Para los egipcios, el oro tenía un valor especial, pues se consideraba un metal incorruptible y el símbolo de los dioses. El conjunto de la tumba de Tutankamón es el mejor ejemplo de este tipo de artes.



Cuatro vasos canopos (dinastía XIX). Son los recipientes donde se depositaban las vísceras de los difuntos, lavadas y embalsamadas.



Centro de los vasos canopos de Tutankamón.



Máscara funeraria de Tutankamón.

Unidad II Prehistoria y arte antiguo.

2.1. Arte prehelénico

98

UNIDAD III
EL ARTE PREHELÉNICO, GRECIA Y ROMA

La isla de Creta sirvió de inspiración de las zonas occidentales más próximas a causa de su ubicación privilegiada. En todas sus manifestaciones artísticas encontramos un mundo de formas naturales y colores, en contraste con la decoración geométrica cerrada. La vida de los cretenses está orientada por un sentido de libertad que anuncia el esplendor griego.



2.2. Arte Minoico

Arte egeo o minoico-micénico

Con Creta en el mar Jónico como centro, el área de expansión de la civilización creto-micénica se extendió y abarcó Grecia, en la zona de la Argólida del Peloponeso (Micenas y Tirinto), las islas del archipiélago de las Cícladas (Eubea, Andros, Deios, Paros, Naxos), las islas de Rodas, Samos, Chios, Lesbos y, finalmente, las costas occidentales de Asia Menor (en especial la zona del Helesponto, en la colina de Hisarlik, donde se hallaba la ciudad de Troya, uno de los más importantes centros comerciales del mundo).

La isla de Creta, centro de la cultura egea, por su situación privilegiada en un mar de rutas comerciales, fue el solar de una cultura que sirvió de inspiración a las zonas occidentales más próximas. Alargada y de costas muy recortadas, es la mayor de las islas del archipiélago griego. Knossos, la principal ciudad antigua, fue residencia del Minos o rey cretense.

Las ciudades cretenses estaban agrupadas en una federación y se regían por leyes dictadas por Minos que tenían un cierto carácter igualitario. Los cretenses se dedicaron sobre todo al comercio, siendo los intermediarios de las transacciones de productos entre los países del Mediterráneo y los más avanzados navegantes de su tiempo. Al parecer tuvieron relaciones comerciales con Egipto, pudiéndoseles considerar, quizá, como un puente entre la civilización egipcia y la griega.

Las excavaciones a finales del siglo XIX del arqueólogo alemán Heinrich Schliemann en las ciudades de Troya, Orcómenes, Micenas y Tirinto, ciudades rodeadas por murallas ciclópeas, permitieron conocer el arte micénico, y las del arqueólogo inglés Arthur Evans en Knossos, el arte cretense. El arte egeo o



Palacio de Knossos.

creto-micénico se ha considerado como el preámbulo del arte griego —prehelénico por antonomasia— aunque sus relaciones con éste no están, sin embargo, bien dilucidadas. El arte cretense fue la manifestación de un pueblo pacífico, comercial y aristocrático que basaba su poderío en una talasocracia o dominio del mar. Por el contrario, el arte micénico fue la manifestación de un pueblo guerrero que necesitó la construcción de grandes y sólidas murallas para la defensa de las ciudades. Esto ya establece una diferencia fundamental entre ambas artes: la cretense, viva, alegre y cortesana; y la micénica, sobria, recia y guerrera.

2.3. Arte Micénico

Creta

Posiblemente, los cretenses tuvieron un gran sentido del orden y de la comodidad. Sus palacios estaban bien iluminados y ventilados. Sus edificios públicos estaban provistos de desagües, agua corriente, calefacción, arcaicos ascensores, y primitivos cuartos de baño dentro de las casas. Fueron practicantes de todo tipo de deportes (en especial del boxeo y la lucha, del baile y los toros). Su forma de gobierno monárquica determinó un arte cortesano y aristocrático. Como en realidad no se han hallado en Creta estatuas de soldados y sí, en cambio, gran número de leyes grabadas en tablillas de piedra, se deduce que estos reyes tratarían de mantenerse dentro de la legalidad no haciendo uso de la violencia.

Creta nos muestra un cuadro de vida colorista, irrefrenable, alegre a pesar de su régimen social autocrático. El arte despliega una concepción artística muy diferente de la de los egipcios y los mesopotámicos.

La trascendencia del papel que desempeñaban en la vida cretense las procesiones, las fiestas, los espectáculos de lucha y los torneos, los toros, las mujeres, y sus ademanes de coqueteo, fue manifiesto. Los monumentos de Creta dan testimonio de la existencia de formas de vida señoriales, de una corte festuosa, de palacios espléndidos, de ricas ciudades, de grandes latifundios. El elemento decorativo, el gusto por lo refinado y la virtuosidad, por lo delicado y gracioso, alcanza aquí su máximo exponente. Unas formas de vida más independientes, más espontáneas y elásticas engendran un arte más individualista, más libre estilísticamente y más amante de la naturaleza.

Pero la independencia del arte cretense se explica también, de manera parcial, por la función extraordinariamente importante que la ciudad y el comercio desempeñaron en la vida económica de la isla. Existía gran variedad de comunidades urbanas: al lado de la capital y de las cortes, como Knossos y Faistos, había ciudades industriales, como Gurnia, y pequeñas villas de mercado como Praios. Por otro lado, el hecho de que el comercio exterior estuviera en manos de las clases dominantes provocó que el espíritu inquieto y deseoso de novedades de los comerciantes y navegantes del Mediterráneo pudiera imponerse de una forma más libre que en Egipto o Babilonia.

La osadía de los temas, la renuncia a la solemnidad representativa, y la preferencia por lo profano y lo episódico, por los motivos vivientes y dinámicos, así como una composición más libre, más desembarazada y más pictórica en contraste con los convencionalismos compositivos del arte egipcio y mesopotámico, son característicos. Por todas partes, tanto en las escenas y figuras, como en la decoración ornamental de los vasos, encontramos un mundo de formas naturales y colores, en contraste con la decoración geométrica cerrada.



Casco cretense de bronce. Finales del siglo VIII a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Creta nos acerca a Occidente. La imagen deja de tener una significación mágica. Nace el artista con personalidad propia y se crea el placer de la contemplación artística y el sentido de la belleza en sí misma. No obstante, el arte cretense tiene sus convencionalismos antinaturalistas y sus formas abstractas: casi siempre descuida la perspectiva, faltan las sombras en sus pinturas, los colores son uniformes, y la forma de la figura humana se pinta más estilizada que la de los animales. La vida cretense está matizada por un sentido de libertad, que anuncia a Grecia.

Micenas

Fue una villa que comenzó como una pequeña factoría cretense, logró conquistar a sus anteriores conquistadores y gobernantes y transformar, a su vez, la isla de Creta en una de sus colonias. Por consiguiente, el arte se trasladó de la isla al continente, floreciendo de muchas nuevas maneras, como en los trabajos en metal y en los adornos de plata y oro.

La cultura micénica fue militar, guerrera y defensiva. Las ciudades fueron verdaderas acrópolis. Se encontraban bien fortificadas, en lugares escarpados, dominando la llanura o vigilando un lugar de paso. Grandes murallas y torres, a base de gruesos bloques de piedra colocados unos sobre otros, aseguraban la defensa. Al parecer, este pueblo vivía pendiente de la amenaza de invasiones nortefías que, en efecto, con el tiempo, acabaron con el poderío micénico.

En forma cronológica, la civilización egea se extiende, aproximadamente, desde la mitad del tercer milenio hasta mediados del siglo XII a.C., en que desapareció de modo inesperado.

Se perdieron las huellas de cretenses y micenos, y durante casi 500 años los pueblos del Mar Egeo atravesaron por un período de bruma. ¿Cómo pudieron desaparecer culturas tan inmensas y distantes, como las de Micenas y Tirinto? Existen dos teorías: una

Información relevante

- Durante la Edad del Bronce, en las tierras que bordean al Mediterráneo se produjeron circunstancias favorables para el florecimiento de importantes núcleos culturales que constituirían los antecedentes del arte griego. Entre estas culturas destacaron las civilizaciones de las islas Cícladas, Creta y Micenas.
- Hacia el año 2600 a.C., se establecieron en la costa de la isla de Creta los primeros núcleos urbanos, en los que surgieron importantes puertos y magníficos palacios como los de Knossos, Festos y Hagia Triada.
- La civilización cretense recibe el nombre de civilización minoica, por Minos, que pudo ser un rey.
- Hacia el año 2200 a.C., los aqueos, un conjunto de pueblos indoeuropeos, emigró hacia la península balcánica; ahí fundaron núcleos urbanos de gran importancia, como Micenas, ciudad que da nombre a esta civilización.
- Micenas estaba rodeada por grandes muros ciclópeos; de esta muralla cabe destacar la Puerta de los Leones. Asimismo, son dignas de mención sus tumbas en forma circular, llamadas tholoi o tholos, como la tumba de Atreo.

que afirma que se debió a una violenta invasión de un pueblo enemigo, en posesión de armas mucho más perfectas que las de los defensores; y una segunda, que explica la desesperación de Creta y Micenas debido a fuertes movimientos sísmicos o terremotos que acababan aniquilando en forma súbita esta floreciente civilización egea.

Arquitectura

En la arquitectura egea podemos considerar dos zonas: la **cretense**, representada sobre todo por los **palacios**; y la **micénica**, ejemplificada por el **mégaron**, las tumbas de corredor con cúpula y las construcciones de murallas ciclópeas.

Arquitectura cretense

En la arquitectura cretense destacaron los palacios. El palacio se hallaba formado estructuralmente por complicados conjuntos de construcciones rectangulares o dependencias (almacenes, dormitorios, salas de recepción, baños, etcétera) a lo largo de pasillos de hasta 100 metros de longitud, situadas de manera asimétrica en un complicado laberinto en torno de un gran patio rectangular, con columnas casi siempre de madera

pintada, sobre bases de piedra, y al que comunican en forma directa las grandes salas de recepción, con cubierta sostenida por gruesos pilares y en las que se sitúa el trono. Al palacio se entraba por una puerta con pares de columnas y la iluminación se vertía a las habitaciones por tragaluces, subiéndose a las diversas salas por escaleras interiores. Los palacios, como todos los edificios, están revestidos exteriormente de estuco blanco o rojo, con pinturas al fresco u ornamentación esculpida.

Al contrario de los griegos, los cretenses fueron poco aficionados a la simetría, observándose esta particularidad no sólo en la situación de las puertas en un ángulo de las fachadas, sino también en la desordenada ubicación de las estancias en casas y palacios.

Los elementos constructivos de la arquitectura cretense son el uso del pilar de sección cuadrada, colocado sobre una basa plana, retomado de Egipto; el empleo de la columna, primero de madera, y que al ser pasada a piedra resulta más estrecha por su parte inferior (tronco de árbol invertido), en ocasiones sin basa, y capitel con gruesa moldura convexa (equino) sobre

el que descansa un dado o pieza cuadrada (ábaco). Sobre éste concurre el entablamento con el friso decorado con medallones separados por recuadros.

Todo ello proporciona elementos arquitectónicos al futuro templo dórico griego. Los elementos comunes de los palacios son los patios rectangulares, grandes escaleras de acceso a los pisos superiores, tragaluces y el carácter arquetipado de su arquitectura.

Arquitectura micénica

En Micenas destacó el tipo de vivienda llamado mégaron, que no sólo sirvió para reuniones de carácter civil, sino para celebrar actos religiosos, y que fue, en realidad, el germen del templo dórico griego. El mégaron está formado longitudinalmente por una sala o cámara rectangular sostenida por cuatro columnas y en cuyo centro se halla el hogar, con salida de humo y entrada de aire, precedida de una anticámara y pórtico, y ante éste, un patio, en cuyo eje longitudinal se levanta un aítat, como en el mégaron de Tirinto.

De indudable grandiosidad son los tholoi, o tesoros, tumbas de corredor formadas por un largo pasillo que, a través de un pórtico adintelado con frontón agudo, comunican con una gran cámara circular al fondo para el culto, cubierto por una falsa bóveda, obtenida por aproximación de hiladas, y otra cámara adyacente, más pequeña y cuadrada, para el cadáver. El ejemplo más importante de estos enterramientos, por su



Tesoro de Atreo.

monumentalidad y riqueza, es el llamado Tholos o Tesoro de Atreo con la tumba de Agamenón.

Todo el Tholos es de sillería, su puerta es de forma ligeramente trapezoidal y sobre su dintel se construye un vano o hueco en forma triangular o de falso arco, obtenido por aproximación de hiladas. El interior de su bóveda falsa estuvo guarnecido con rosas de metal.

Las ciudades estaban protegidas y fortificadas con murallas ciclópeas (Micenas, Tirinto) en lugares escarpados, constituyendo verdaderas acrópolis. Estas murallas —innecesarias en Creta por su carácter de isla y por su poderío talasocrático— servían para defensa de las ciudades y palacios y tenían grandes puertas, como la denominada Puerta de los Leones, en Micenas, la cual es un gran relieve que representa la adoración de la columna tronco-cónica invertida por dos leones afrontados. Se trata de un motivo religioso —la columna con el altar— adorado y escoltado por dos leones, que simbolizan la fuerza que protege a la ciudad contra un posible invasor.

Pintura cretense

En los palacios minoicos, se han encontrado restos de pinturas murales, donde aparecen representadas escenas que refieren la vida de los habitantes de Creta. Procedentes del Palacio de



La tauromaquia, Knossos.

Knossos, destacan: *La tauromaquia*, considerada como la representación de un ritual de fertilidad donde un acróbata salta sobre un toro encarrerado. También se encuentra el *Fresco de los delfines*, que remite a la vida marítima como actividad central del pueblo y, finalmente, *Parisión*, un retrato donde una joven cortesana aparece portando la vestimenta cretense con el talle de la cintura muy marcado.

Estas pinturas dejan en claro que los palacios minoicos estaban ricamente ornamentados y decorados con pinturas que les conferían mayor atractivo y esplendor. 🌐

LA PUERTA DE LOS LEONES



Micenas, Grecia continental.
1250-1200 a.C. Período heládico reciente.

La *Puerta de los Leones* constituye el acceso occidental de la muralla que rodeaba la ciudad de Micenas. Los aqueos, a quienes se atribuye la construcción de las ciudades del período micénico, realizaron obras de fortificación para proteger los palacios y los almacenes, lo que demuestra el estado de guerra latente en el que vivía la sociedad de esta época. La puerta está formada por cuatro grandes bloques monolíticos y sobre el dintel se ubica un triángulo con un relieve en el que se representan dos leones acifalados que apoyan sus patas sobre la base de una columna. Dicha columna resulta similar a la cretense, pues cuenta con un fuste cónico invertido, lo que dejaría en evidencia la relación entre ambas culturas.

2.4. Arte clásico: Grecia

Con Grecia, nacen los conceptos de canon, orden y belleza; el ser humano crea un arte para su propio espíritu y, más importante aún; se pone de manifiesto la existencia del pensamiento occidental, la Filosofía. Los dioses se asumen como seres imperfectos, susceptibles de tener los mismos defectos que los hombres, lo cual dejó a estos últimos en libertad y condicionó un arte cuyas representaciones principales fueron las construcciones civiles y los templos.



El arte en Grecia

Grecia se sitúa al sureste de Europa, en la extremidad de la península balcánica, posee una parte continental y otra insular formada por innumerables islas. En esta región floreció una civilización que presentaba características muy singulares.

En comparación con Oriente, Occidente llevó a cabo una auténtica revolución basada en el cultivo de la filosofía. Si los mitos justificaban lo que la mente no llegaba a comprender, adornando la vida de los dioses de acontecimientos fabulosos, después se aplicó la razón al conocimiento del mundo exterior, buscando su comprensión científica. Los filósofos, ávidos de saber, consagraron sus esfuerzos en todo aquello acerca de la existencia humana, de la cual no se escapa el arte.

Nació la idea de canon, orden y belleza. El nuevo hombre que surge en esta sociedad ya no necesita conjurar las fuerzas místicas por medio de representaciones más o menos esquemáticas, ahora puede consagrarse a sí mismo y crear un arte para su propio espíritu. En el siglo IV a.C., las ideas de Platón fueron sustituidas por las de Aristóteles, reivindicando el valor de las sensaciones como vehículo del conocimiento. El arte imitó al mundo exterior donde lo bello alterna con lo feo y lo deforme. El equilibrio clásico dio paso al movimiento helenístico, y la inexpresividad al sentimiento. El hombre dejó de ser miembro de la colectividad que persigue la felicidad común para convertirse en individuo que sólo busca la suya propia.

Mientras en las religiones orientales la ciencia está en manos de la clase sacerdotal, aquí adquiere un carácter laico. El filósofo no está condicionado por ninguna religión que le obligue a justificar los hechos por la intervención de los dioses, sino que procura su comprensión y para ello recurre a la razón, que servirá para estudiar al hombre, su vida, los dioses y el mundo. Así, podemos decir que aparece el pensamiento occidental.

Para los griegos, los dioses existen, lo impregnan todo, pero su religión carece de dogmas, catecismo y clero, salvo el oráculo, lo cual no significa que no se dé culto ni que carezcan de profundas convicciones religiosas. Existe un culto nacional que se celebra en los santuarios, allí acuden para honrar a los dioses los griegos de todas las polis, lo que le confiere un carácter nacionalista al unir a los helenos por encima de las particularidades políticas.

Como protectores de la sociedad griega, sus dioses participan de sus mismos defectos, lo que dejó al hombre en gran libertad y condicionó un arte cuyas principales manifestaciones fueron los templos y las construcciones civiles.

Información relevante

El arte griego estuvo caracterizado por:

- Su carácter antropomórfico; es decir, hecho a la medida del hombre.
- La religión griega era politeísta y permitía al hombre vivir pendiente de lo natural más que de lo sobrenatural. Este pensamiento ha llegado a nosotros gracias a los textos de Hesíodo y Homero.
- El deseo de crear orden, proporción y armonía.
- La búsqueda de la perfección técnica.
- El uso de las matemáticas para lograr todo lo anterior.
- Una estrecha relación entre el arte y el pueblo producto de las reformas políticas que llevan a la democracia.
- Grecia fue conquistada por los dorios y posteriormente impusieron su poder los jonios. Esto dio lugar a dos de los tres órdenes o estilos griegos: el dórico y el jónico. El orden corintio se considera inventado posteriormente.

2.5. Arquitectura griega



UNIDAD III
EL ARTE PREHELÉNICO, GRIEGO Y ROMA

Arquitectura

La arquitectura fue para los griegos pura matemática: número, proporción y masa equilibrada. En consecuencia, crearon módulos que determinaron su escala y llegaron a una armonía tal entre las partes y los elementos arquitectónicos, que quedaron como arquetipos para el porvenir.

En la realización de las obras se trabaja en equipo bajo la dirección de un maestro. Cada uno de sus miembros debe realizar su trabajo lo más perfectamente posible para la gloria del grupo. Este gusto por el perfeccionismo se manifiesta incluso en el aparejo, en donde se prefiere utilizar sillaría, no demasiado grande, y uniforme del tipo "isódomo", dispuesta en hiladas regulares y juntas perfectas que le confieren al muro un ritmo noble y bello. Para lograr estabilidad en el aparejo, se utilizan grapas para sujetar las hiladas por dentro y clavijas para los sillares superpuestos, y en otras ocasiones se recurre al plomo líquido en la cimentación, como ocurre en el Erecteo.

La arquitectura se complementa con la escultura. Se establecen normas de distribución de la decoración escultórica, huyendo siempre del recargamiento.

Si la minoría dominante en Mesopotamia precisó de una arquitectura monumental que simbolizara su poder sobre una mayoría sumisa, la griega está realizada a la medida del hombre; por ello, el edificio debe integrarse en el medio y adecuarse a la función pública que desempeña. Así, su concepción entra de lleno en la actividad urbanística y es arquitrabada (renuncia al empleo del arco y la bóveda prefiriendo utilizar formas más serenas de líneas horizontales y verticales).

La línea horizontal se forma por el "basamento o krepid", integrado por un pedestal de tres escalones, de los cuales el superior se llama "estilóbato" y el arquitrabe.

La línea vertical se centra en la columna. Se divide en órdenes que pueden definirse como soluciones armónicas de elementos tectónicos y decorativos. En principio sólo existían dos órdenes: dórico y jónico, manifestación de dos entidades culturales: dorios y jonios. El primero, encarnó lo fuerte y lo sobrio. El segundo, lo elegante y fastuoso.

Características de la arquitectura griega

- El principal material empleado es la piedra, aunque sabemos que las primeras construcciones del periodo arcaico se realizaron en madera. A partir del siglo V a.C., se empleó el mármol.
- Se trata de una arquitectura arquitrabada; es decir, se basa en líneas horizontales y verticales. Por lo tanto, se puede afirmar que los griegos no emplearon el arco ni la bóveda.
- Los arquitectos griegos coloreaban el exterior de los edificios.

- Una de las prioridades era la búsqueda de la armonía visual; para conseguirla, los arquitectos griegos modificaban algunas líneas:
- Curvaban el entablamento.
- Inclínaban ligeramente las columnas hacia dentro.
- Ensanchaban las columnas en la zona baja, lo que se denomina **éntasis**.
- Ubicaban, a los lados, columnas más anchas que el resto.

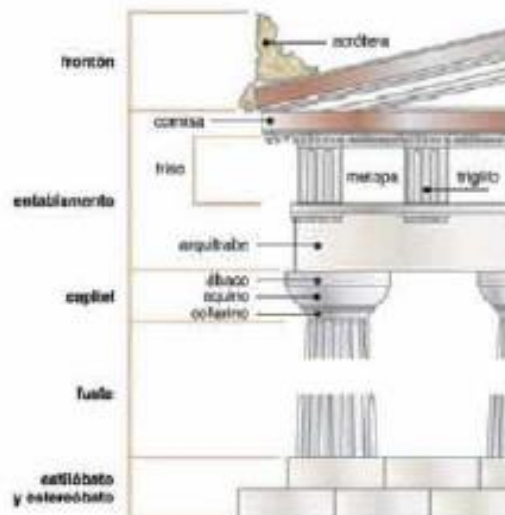
Los órdenes griegos

Como ya se ha visto, los elementos más destacados de la arquitectura griega son las columnas, así como los frisos y frontones que éstas sostienen. Estos elementos pueden ser de tres tipos que corresponden a tres órdenes o estilos: dórico, jónico y corintio.

Orden dórico

Se extendió por la zona del **Peloponeso** y **Sicilia**. Sus columnas presentan las siguientes particularidades:

- Carecen de **basa**.
- Su fuste tiene acanaladuras, denominadas de **aristas vivas**.
- El fuste se une al capitel mediante una moldura llamada **collarino**.
- El capitel se compone de dos piezas: el **equino** y el **ábaco**.
- El arquitrabe es **liso**.
- El friso lleva **triglifos** y **metopas** que solían estar decoradas.
- El **frontón** constituía el remate enmarcado por una cornisa.



Ejemplo de orden dórico.



Capitel dórico.



Capitel jónico.

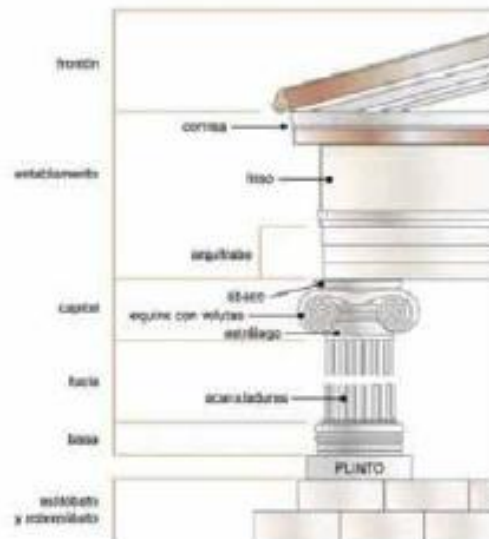


Capitel corintio.

Orden jónico

Se extendió por el **Mar Egeo** y las **costas de Asia Menor**. Las columnas de este orden presentan las siguientes particularidades:

- Poseen **basa**.
- El fuste es **más estilizado** y presenta acanaladuras con **estrias muertas**.
- El capitel se realiza con dos **volutas**.
- El arquitrabe se divide en **tres franjas o bandas**.
- El friso posee **decoración corrida**.
- El remate se construye en forma similar al estilo dórico.



Ejemplo de orden jónico.

Orden corintio

Las columnas del orden corintio presentan las siguientes características:

- Surgieron en el **Periodo Clásico**.
- El capitel está constituido con base en **hojas de acanto**, de las que nacen unas pequeñas volutas.
- El ábaco es más **curvo y fino**, y el entablamento sigue el modelo jónico, pero **enriquecido** por molduras o elementos decorativos.
- De época **muy tardía**, este capitel reúne las hojas de acanto típicas del capitel corintio, y del jónico repite las volutas.



Ejemplo de orden corintio.

Edificios fundamentales

Las edificaciones más representativas de la arquitectura griega son el templo, el teatro y otros edificios como el *tholos*, el santuario, el *stadium*, el hipódromo, el *buleuterio*, el *ágora* y la *stoa*.

El templo griego

El origen del templo griego debe buscarse en el megaron micénico o en las cabañas dóricas.

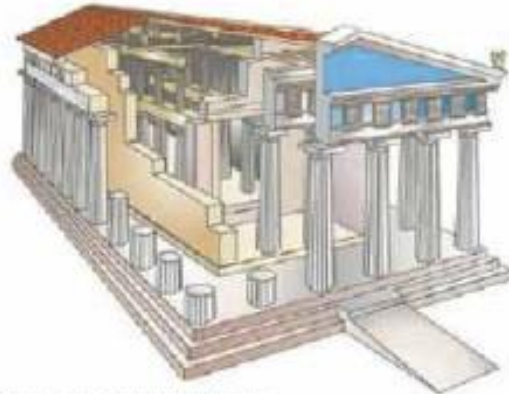
Está formado por un pequeño edificio, generalmente rectangular, orientado de Este a Oeste que sirve de morada al dios, lo que no significa que sea un lugar santísimo que se profana con su visita. A diferencia del templo cristiano, no está concebido para cobijar a los fieles durante la liturgia, sino que el culto se efectúa fuera del espacio interior, de ahí su pequeño desarrollo y sus características arquitectónicas.

Los elementos arquitectónicos del templo son: *krepis*, columnas y muros, entablamento, arquitrabe, friso, cornisa, cubierta, frontón, estructura de los templos griegos, cella o naos, pronaos, opistódomos.

Los templos griegos se clasifican según el número de columnas como se muestra en la tabla de abajo:



Megaron.



Reconstrucción de un templo griego tipo.

Templos griegos del siglo V a.C.

En la época clásica, se construyeron las mejores muestras del arte griego. Atenas fue, durante este periodo, el centro cultural más activo. Tras la derrota de los persas, se convirtió en la polis más importante de Grecia. Aprovechando los recursos de la Liga de Delos, la cual dirigía, Pericles inició la reconstrucción de su famosa Acrópolis, considerada un lugar sagrado, en cuyo interior se levantaban interesantes edificaciones como el Partenón y el Erecteo.

El acceso se realiza a través de monumentales escalinatas que conducen al Propileo, construido por Mnesicles hacia el 430, formado por dos pórticos adosados, exástilos y dóricos, separados por una zona más ancha, a modo de pasillo, que sirve de acceso y que es de orden jónico. El proyecto fue tan ambicioso que no pudo concluirse.

El Partenón es el templo consagrado a la diosa Atenea, protectora de la ciudad, estaba ubicado en la zona más elevada. Este edificio, observable desde cualquier lugar de la ciudad, se convirtió en un símbolo con el que se identificaban los atenienses.

| Según el número de columnas | | Según el orden de las columnas | |
|-----------------------------|--|--------------------------------|---------------------------------|
| In antis | Es la forma más sencilla y primitiva, lleva pilastras a los lados. | Próstilo | Las columnas se sitúan delante. |
| Distilo | Dispone de dos columnas en la fachada. | Anfipróstilo | Se ubican delante y detrás. |
| Tetrástilo | Cuatro columnas. | Períptero | Por todos los lados. |
| Hexástilo | Six columnas, el máximo romano. | Pseudoperíptero | Columnas adosadas. |
| Octástilo | Ocho columnas, para los grandes templos. | Diptero | Das filas de columnas. |
| Ápteros | Sin columnas. | Monóptero | Disposición en forma circular. |



Acópolis.

Templos griegos del siglo IV a. C. Al margen de los típicos templos griegos, es digna de mención la *Linterna de Lisícrates*, de carácter conmemorativo, formada por un pedestal cúbico sobre el que descansaba un templete circular con seis columnas corintias y cuyos intercolumnios están cegados por el muro.

Templos griegos de la época helenística

El arte griego, que con la muerte de Alejandro parece condenado al amaneramiento y la vulgaridad, adquiere un nuevo auge que durará dos siglos. El oriente, que hasta esos momentos había adoptado las formas helenísticas con cierta timidez, es el que ahora asume el arte griego y crea nuevos estilos, mucho más monumentales, abandonando el dórico y potenciando el corintio. De esa manera, Grecia renace fuera de ella: en Alejandría, Pérgamo y Antioquia, las cuales se convierten en las capitales del arte, aportando cada una su sello especial. Aunque no está concebida al estilo de los templos clásicos, la obra religiosa más trascendente de este periodo es el *Altar de Zeus* en Pérgamo, la mayor construcción de la antigüedad clásica, dedicada a un dios único que se asocia a Zeus, ordenador del universo. Los altares que hasta entonces se situaban ante los templos, se transforman en una construcción independiente, como deno-

ta esta obra integrada por un pórtico que rodea una terraza donde se halla el altar de fuego, símbolo del fuego creador. En el Apocalipsis se le conoce como el "Altar de Satán". En Atenas se levanta el templo del Olimpeion, de orden corintio y concluido durante la época romana y la obra civil Torre de los Vientos, de la misma fecha y situado en el ágora de Atenas, es de planta octogonal y con las fachadas orientadas a los cuatro puntos cardinales.

El teatro

Los templos son, después de los teatros, las construcciones más importantes. Los teatros se utilizaban para representar las tragedias griegas. Se construían aprovechando el desnivel de las colinas y pre-

sentan forma semicircular. Las partes de que constan los teatros son:

- El **graderío**.
- La **orchestra**, zona donde se colocaban los coros.
- La **escena**, zona donde se colocaban los actores.

Uno de los teatros más famosos es el de Epidauro, construido en el año 350 a. C.

El tholos (o tholoí)

Los tholos no fueron frecuentes en la arquitectura griega y los que se conservan son de la época arcaica. Estos edificios trataban de reproducir el tipo de cabañas circulares y se consagraban al culto, al fuego o eran tumbas. De ese periodo nos ha llegado un interesante ejemplo: el tholos de Atenea Pronaia, en Delfos. Disponía de dos series de columnas circulares concéntricas, la exterior, de 20 columnas, era dórica y la interior, de diez, era corintia.

El santuario

Es el lugar en el que se celebraban festivales civiles o religiosos. Un ejemplo es el Santuario de Apolo, en Delfos, que data del siglo VI a. C. La llamada *Marmaria del Santuario de Apolo*, donde se levantó el templo de Atenea Pronaia (la guardiana del Templo) o Pronaia (Providencia) en el siglo VI a. C., fue reconstruida en el siglo V a. C. y en el IV a. C.



La Acópolis.

2.6. Escultura griega

108

UNIDAD III
EL ARTE PREHELÉNICO, GRIECIA Y ROMA

El *stadium*

Se trata de un edificio alargado donde se celebraban las competencias atléticas.

El hipódromo

El recinto donde se celebraban carreras de caballos y carros. Era similar al *stadium*, pero de mayor longitud.

El *buleuterio*

Se denominaba así al lugar acondicionado para la celebración de asambleas.

El *ágora*

Se llamaba así a un espacio abierto rodeado de columnas, utilizado como plaza pública.

La *stoa*

Eran largos pórticos. Siempre presentaban decoración con frescos, mosaicos o cuadros. La escuela estoica toma su nombre de ahí, pues los discípulos de Zenón de Citio se reunían en una *stoa*.

Escultura

En las representaciones escultóricas, discernimos el sentir del pueblo griego. Al margen de su sentido religioso, sus obras artísticas atraen por sí mismas, por su propia estética, con lo cual podemos afirmar que ha nacido el sentido autónomo del arte. El punto de partida es la realidad, el artista siente el afán de reproducirla y, en ese aspecto, se enmarca su evolución, pasando de un arte abstracto a un progresivo realismo idealizado.

El humanismo científico griego se hace patente en su arte. El hombre es el protagonista, es un arte del hombre y para el hombre. El arte refleja la preocupación del ser humano, su supervivencia, para lo cual no necesita recurrir a la representación de animales ni de hombres magnificados como en Oriente, sino que todos, dioses y hombres, son tratados de igual modo.

Escultura en la primera mitad del siglo V a.C.

Aunque desconocemos el nombre de sus artistas más representativos, al menos se conservan algunas de sus obras, como son: *Los tiranocidas*. Primer grupo escultórico público, fue realizado en bronce por Kritios y se destinó a celebrar la caída de los Pisistrátidas. Si bien su factura es arcaica, el movimiento, la posición de piernas y brazos que amplían el espacio escultórico y la ausencia de frontalismo, nos auguran tiempos clásicos. La escasez de bronce provocó que muchas esculturas no sobrevivieran al paso del tiempo al ser susceptibles de fundirse.

El auriga de Delfos. Obra en bronce atribuida por unos a Pitágoras de Samos y por otros, a Kritios, por la ligera ruptura de la frontalidad marcada

en la torsión de los pies, rostro, cadera y hombros. Era parte de un grupo votivo desaparecido que representa a una cuadriga victoriosa. Muestra al conductor en una actitud imperturbable sujetando el tiro de caballos. Expresa con gran solemnidad la fuerza contenida y la tensión nerviosa controladas gracias a su noble voluntad y a su confianza en sí mismo. Resulta impresionante la dignidad de su porte y el realismo de los detalles manifestados en la reproducción de tendones y nervios. Como restos de arcaísmo, están el cabello plano y los pliegues del jilón que recuerdan los estrías de una columna. Es una obra que hace compatible elegancia, belleza y arcaísmo.

Escultura en la segunda mitad del siglo V a.C.

Durante el siglo V desarrollaron su actividad artística escultores como Mirón, Policleto y Fidias.

Mirón es el último artista de estilo severo que concentra su atención en el estudio del movimiento fugaz; para ello, elige las posturas inestables que sólo es posible representar con el uso del bronce. El *Discóbolo* es su obra cumbre ya que sintetiza todo su pensamiento artístico basado en la exaltación del movimiento, en contraste con los filósofos que lo niegan.

Del *Discóbolo* se conservan muchas copias romanas en mármol, aunque el original es en bronce, material con el que los escultores de estilo severo supieron sacar efectos asombrosos. Representa a un atleta en el momento fugaz e instantáneo de lanzar el disco. Las características que presenta son manifestación del cuerpo humano en movimiento: el cuerpo se retuerce para llevar a cabo el lanzamiento. Los músculos rebosan energía, sobre todo en hombros y piernas. Aunque se ha superado el arcaísmo, dista aún del pleno clasicismo. El rostro,



El auriga de Delfos.

a pesar de resultar inexpresivo, ajeno a la acción, ha abandonado la sonrisa arcaica y los ojos almendrados.

Por su parte, Policleto es uno de los grandes teóricos de la escultura griega. Para él, sus obras no son sólo modelado, sino número y proporción, de tal modo que cada una de las partes del cuerpo deberá tener ciertas dimensiones acordes con el resto de sus miembros. Con esta proporcionalidad se consiguen conjuntos anatómicos ideales, que satisfacen a la vez a la vista y al espíritu. Sus estudios le permitieron elaborar un canon de proporciones ideales sobre la base de 1:7 cabezas. Por desgracia, no se ha conservado, pero es posible conocerlo mediante sus obras, como el Doríforo.

Por último, con Fidias culmina el clasicismo del siglo. En sus obras logra fundir de una manera perfectamente equilibrada el idealismo y el naturalismo. Partiendo de lo real y tangible, consiguió remontarse a lo ideal y eterno, creando arquetipos idealizados en donde se compenetran a la perfección la paz interna con su aspecto físico.

Nacido en Atenas, Fidias estuvo al frente de las obras del Partenón: el frontón, las metopas y los frisos, así como de algunas esculturas ya desaparecidas. Aunque este impresionante trabajo fue posible gracias a su taller, Fidias supo darle unidad, lo que nos demuestra el grado de seguimiento de sus instrucciones.

El frontón fue resuelto de manera definitiva sus problemas de adaptación a los vértices inferiores, al tiempo que las figuras pierden su autonomía para integrarse en la composición del grupo y las hace girar para que su movimiento sea observable desde varios puntos de vista. En el frontón oriental relata el "Nacimiento de Atenea" de la cabeza de Zeus, el cual es presidido por el grupo de las Parcas. En el frontón occidental, Poseidón disputa a Pallas la posesión de la ciudad. En conjunto, representan la obra culminante de todo el arte griego. Los grupos se hallan genialmente dispuestos, en sólida trabazón plástica y psicológica y con un profundo dominio de las flexiones.

La decoración de las metopas presenta una calidad irregular. Aquí, es posible destacar



Ilustración.

EL DORÍFORO DE POLICLETO



Copia romana en mármol del original en bronce.
480 a.C. Clasicismo griego.

El Doríforo, obra de Policleto, representa a un hombre portador de una lanza. Policleto fue uno de los representantes del clasicismo griego y se le considera a la altura de Mirón y Fidias. Las copias que se conservan fueron elaboradas en mármol, a petición de miembros de la aristocracia romana, con la finalidad de decorar sus casas; sin embargo, la escultura original era de bronce. Policleto realizó un tratado de escultura, hoy perdido, llamado *Canon* en el cual señalaba su concepción del arte y explicaba las relaciones de proporción entre las diferentes partes integrantes del cuerpo humano. Su *Canon* también indicaba que la cabeza era la séptima parte del cuerpo humano perfecto. Otro concepto importante en la escultura de Policleto es el *contrapposto*, la oposición armónica de distintas partes del cuerpo del personaje, por ejemplo, la pierna derecha se apoya firmemente en el suelo mientras la izquierda se desplaza lateralmente. Estas ideas fueron plasmadas en la escultura aquí comentada.



Hermes con Dionisos niño.



Apaxiomeno de Lisipo.



Venus de Milo.

la participación de sus discípulos. Representa temas variados: luchas mitológicas, centauromaquia, gigantomaquia, amazonomaquia, guerra de Troya.

Dando la vuelta exterior del templo, se halla un largo friso corrido de más de 150 metros, iluminado desde abajo, que produce un marcado claroscuro a pesar de ser un relieve opaco pronunciado (unos cinco centímetros). Representa el desfile de las Parateneas, las muchachas atenienses le han tejido un peplos a la diosa y acuden ahora en procesión para ofrecérselo. Le acompañan arcontes a caballo, violentas actitudes y miembros del pueblo rompiendo la monotonía de la composición. Las figuras se mueven en forma discreta, se vuelven con toda naturalidad y hablan entre ellas; toda la composición queda inmersa en un sentimiento grave que acerca el mundo de los hombres al de los dioses.

Los principales escultores del posdórico son: Praxiteles, Lisipo y Scopas.

En el arte de Praxiteles todo deviene gracia y elegancia, gusta modelar sus figuras con formas blandas, suavizando la línea recta y la textura de su superficie, sobre la que provoca un efecto de "esfumado" al lograr el tránsito insensible de la luz a sombra. El



Friso del frontón del Partenón.

tratamiento del peinado, a base de grandes mechones, acentúa aún más el contraste luminoso.

Sus modelos son adolescentes tratados con suma delicadeza, en los que procura infundir un aliento psicológico a través de una expresión melancólica y relajada; con ellos representa a sus dioses del Olimpo. Su amante Enné es su modelo en la Venus de Cnido. Esta obra produjo un gran revuelo por ser la primera vez que se representa un desnudo femenino y de una diosa, aunque se pretende justificarlo utilizando el recurso de la salida del baño. El cuerpo es muy hermoso y servirá de modelo ideal femenino.

Sus figuras masculinas denotan cierto sabor femenino. Gusta de arquear el cuerpo, abriéndose una larga curva en la cadera llamada "curva praxiteliana". En su cara, una vaga sonrisa recorre el labio, una mirada de ensueño. Las principales obras de Praxiteles son: *Sátiro escanciador*, *Apolo sauróctono*, *Venus de Cnido* y *Hermes con Dionisos niño*.

El *Apaxiomeno de Lisipo*. El tema de los atletas continúa siendo el preferido, pero su forma de representar difiere de la de las épocas anteriores. No es ya el atleta triunfando, ni recoge el instante de máxima acción, sino sólo un atleta humano sin heroicidad. La concepción de la vida ha variado,

los valores heroicos exaltados del hombre empiezan a ceder ante una visión más pesimista, individual e interiorizada. Por ello, elige un momento posterior al de la competencia, cuando el atleta procede a limpiarse con un estrigilo el polvo de la palestra pegado a su piel cubierta, previamente, de aceite. Las exigencias del tema le permiten crear una nueva dimensión espacial, ya que, al avanzar los brazos, éstos abarcan un espacio que se incorpora a la obra, al tiempo que rompen con la frontalidad, descubriendo nuevos encantos conforme giramos en torno de la obra y nos alejamos de este punto único de observar las cosas del primer clasicismo.

Los artistas de la segunda mitad del siglo IV no tienen un estilo original sino que se limitan a copiar los de Praxiteles y Scopas. De ese modo, la Venus de Milo, atribuida por algunos a Scopas, presenta en un estilo ecléctico el desnudo femenino más hermoso del helenismo y acusa la típica curvatura praxiteliana, pero la expresión serena del rostro está tan lejos del vago ensueño praxiteliano como del apasionamiento de Scopas. Parece que con el brazo izquierdo sostenía el manto que cubría sus piernas, mientras que con el otro ofrecía una manzana.

Información relevante

En la escultura griega:

- Hay un interés especial en el cuerpo humano y su tratamiento.
- Surge el concepto de canon, es decir, las proporciones ideales que deben guardar las diferentes partes del cuerpo para formar un todo ideal o perfecto.
- El escultor busca la belleza ideal no sólo física, sino una en la que confluyan lo material y lo espiritual.
- Los principales materiales empleados son piedra, bronce, terracota, madera y marfil.
- La técnica que se utilizaba era el cincelado.
- En la escultura encontramos una evolución técnica desde la época arcaica hasta la época helenística; a medida que va evolucionando, las esculturas van ganando terreno en:
 - Volumen
 - Naturalismo
 - Movimiento
 - Expresión

| Escultura griega | | |
|--|--|---|
| Periodo Arcaico (siglos VII a.C. a VI a.C.) | <ul style="list-style-type: none"> • Las esculturas son de gran tamaño. • Presentan un aspecto frontal, rígido y poco natural. • Una de las piernas aparece adelantada, con intención de mostrar el movimiento. • El pelo se trata de un modo geométrico, pegado a la cabeza. • Los ojos son almendrados. | |
| Periodo Clásico (siglos V a.C. y IV a.C.) | <ul style="list-style-type: none"> • Se alcanza la perfección tanto desde el punto de vista técnico como estético. • En esta época se alcanza el momento de mayor esplendor en el arte griego. • Los autores griegos logran un equilibrio perfecto entre lo corporal y lo espiritual. • Las esculturas muestran un elevado grado de naturalismo, serenidad y belleza idealizada. | |
| | En el siglo V a.C. encontramos artistas como: | |
| | Mirón | Es autor del célebre <i>Dicóbolos</i> , una escultura que se puede admirar desde cualquier punto de vista y muestra la fugacidad del instante, el momento en que el atleta realiza el máximo esfuerzo. |
| | Policleto | Creador del <i>Dariforo</i> , un lancero que apoya su peso sobre una pierna mientras que la otra se desplaza hacia atrás. La mano contraria a la pierna sobre la que se apoya sujeta la lanza y el otro brazo cae a lo largo del cuerpo. Esta escultura fue un gran estudio de la anatomía humana y llegó a establecer un canon de belleza. |
| | Fidias | Autor de los frisos del Partenón, cuyos temas son la contienda entre la gigantomachia, el nacimiento de Atenea y la procesión de las panateneas. Es considerado como el gran escultor de la Época Clásica. Fue, además, el inspector de todas las obras de la ciudad de Atenas. |
| En el siglo IV a.C. se alcanza el máximo esplendor artístico de la antigua Grecia, y en él destacan autores como: | | |
| Praxiteles | Autor de la <i>Afrodita o Venus de Cnido</i> y creador de una leve curva en la cadera llamada "curva praxiteliana". | |
| Scopas | Son conocidas las <i>Amfoces</i> , que muestran cuerpos con gran movimiento. Rompió el equilibrio clásico. | |
| Lisipo | Realizó figuras cuyo cuerpo es más alargado de lo establecido por el canon clásico. | |

Continúa >

2.7. Cerámica griega

112

UNIDAD III
EL ARTE PREHELÉNICO, GRECIA Y ROMA

Escultura griega

Periodo Helenístico (siglos III a.C. a I a.C.)

- Es el momento en que aparece Alejandro Magno, quien junto con su padre, Filipo de Macedonia, se encarga de conquistar numerosas zonas, entre ellas Egipto, donde fundó la ciudad de Alejandría.
- Cambia radicalmente la concepción de la escultura; se valoran especialmente el movimiento y los sentimientos.
- Se deja de lado el equilibrio clásico para dar rienda suelta a los sentimientos y la expresividad de los cuerpos y los gestos.
- Adquieren importancia las escuelas; los autores de las obras pasan a un lugar secundario.
- Quizá la obra más representativa sea *Laocoonte y sus hijos*, que plasma la lucha dramática que el sacerdote Laocoonte y sus hijos —condenados a morir asfixiados por unas serpientes marinas enviadas por los dioses— presentan para librarse del castigo. La escultura fue encontrada en Italia, en una excavación llevada a cabo en la época renacentista. Sirvió de inspiración a numerosos autores de esa época.

Cerámica griega

En este concepto se incluye toda la producción de cerámica de Grecia entre los siglos IX y IV a.C. Sus formas son muy variadas según el uso al que estaban destinadas; los tipos de vasos más importantes son: el ánfora, la cratera, el dino, el stamnos, la hidria, el psykter, el pinocoe y el kylix.

La cerámica refleja las creaciones de la arquitectura, escultura y pintura. Existe una clasificación de los estilos de la cerámica griega de acuerdo con la época en la que fue realizada.

Estilo geométrico (s. IX-VIII a.C.)

Gran parte de los temas decorativos en la época geométrica son funerarios; la decoración es geométrica y las figuras que se representan son abstractas. Sus obras más representativas son los llamados av. La designación de "vasos de Dipión" responde a que fue en el lugar de este nombre, un antiguo cementerio de Atenas, donde aparecieron los grandes vasos funerarios.



Cerámica de figuras rojas.

Estilo orientalizante (s. VII-VI a.C.)

La influencia oriental en el siglo VI confiere una riqueza mayor al dibujo y los colores. Aparte del rojo y ocre, se usan también los rojos y azules. Los principales temas de este periodo son los animales, los monstruos y la decoración vegetal. A este estilo pertenecen la cerámica de Corinto y la de Rodas.

Cerámica ática

La cerámica ática se extendió por toda Grecia y los enclaves griegos del Mediterráneo. El distinto tipo de técnica ha

dado nombre a los dos estilos en función del color de la figura: negra o roja.

En el caso de las figuras negras, la técnica consiste en pintar figuras negras sobre el fondo natural de la arcilla. Los detalles del cuerpo, como ojos, músculos o vestimenta, se graban con una levisima incisión. La técnica de las figuras rojas consiste en pintar el fondo de negro y dejar a la silueta el color de la arcilla, que también se retoca con incisiones grabadas y, a veces, con tonos de colores.



Cerámica de figuras rojas.

Cerámica ática de "figuras negras" (s. VII-VI a.C.)

Los temas son mitológicos y épicos. Entre los artistas sobresalen Clitias, Ergótimo, Amasis y Ekequias.

Periodo de transición (530-520 a.C.)

En este periodo se emplean en un mismo vaso las figuras rojas. Entre los artistas principales de este tiempo destacan Andócides y Psiaz.

Cerámica ática de "figuras rojas" (s. V-IV a.C.)

La cerámica de figuras rojas se generalizó a partir de finales del siglo V a.C. Dentro de esta técnica se pueden distinguir los siguientes estilos:

- **Severo (510-460 a.C.).** Los temas son homéricos, mitológicos, efebos, escenas familiares. Tienen influencia de pintores. Entre los artistas destacan Eufronio, Duns, Cleofrades y Sotades.
- **Libro (460-430 a.C.).** Los temas son los mismos del estilo severo. Muestra influencia de Fidias y de la escultura en general. Entre los artistas sobresalen Esón y el pintor de Aquiles.

- **Suntuoso (452-390 a.C.).** Utiliza temas de la vida doméstica, cortejos báquicos y de Afrodita. Suele emplear una composición teatral. Entre los artistas cabe destacar a Micias.

Pintura

La pintura mural griega se ha perdido; no obstante, sabemos que fue alta la estima en la que los griegos tuvieron a sus pintores. Sólo podemos formarnos una idea de ella a través de la cerámica y la escultura que algo debieron reflejar de la pintura mural. Para reconstruir en parte lo que fue esta pintura mural griega debemos basarnos en la pintura etrusca y romana y en algunos mosaicos.

El gran momento de la pintura griega son los siglos VI y V a.C. La fama de diversos autores y estilos nos ha llegado por el testimonio indirecto de los escritores antiguos, que nos han transmitido nombres como los de Polignoto, Micón, Parrasio (siglos IV y V a.C.), Zeuxis y Apelles, ligados a la creación de importantes composiciones, principalmente de tipo mitológico.

La pintura se emplea en la decoración de los templos y otros lugares públicos, como los pórticos. En cuanto a la ornamentación de casas particulares, esta costumbre se impondrá a partir del helenismo. Los temas de estos artistas se relacionaban con escenas mitológicas de dioses y héroes y con pasajes de la época.

Las excavaciones arqueológicas efectuadas a partir de 1977 por Manólis Andronikos en el gran túmulo de la Necrópolis de Vergina han puesto al descubierto los frescos que decoraban la cámara de la tumba de Filipo II de Macedonia. En primer lugar, hay un friso corrido por toda la cámara, a la mitad de la altura del muro, enmarcando los paneles superiores, en el cual se representan parejas de grifos afrontados en posición heráldica y, entre ellos, una flor. En el panel de la parte alta del muro sur, se localizan tres figuras fe-

| Periodos de la pintura griega | |
|---|---|
| Periodo Geométrico (siglos IX a.C. y VII a.C.) | <ul style="list-style-type: none"> • los dibujos y pinturas en la cerámica se realizan en bandas con motivos geométricos. • Toda la vasija aparece cubierta con este tipo de decoración. • Algunos de los motivos decorativos tienen carácter funerario, pues las vasijas servían para depositar las cenizas de los difuntos. |
| Periodo Arcaico (siglo VI a.C.) | <ul style="list-style-type: none"> • los dibujos y pinturas que se realizan sobre la cerámica representan figuras negras sobre fondo rojo. • Estas figuras son estilizadas y de gran belleza. • Representan temas y motivos en su mayoría mitológicos. • Se introduce la cerámica de figuras rojas pintadas sobre fondo negro. • El primer pintor que cultivó este estilo fue Anáclidas. • Mejora notablemente la representación de los diferentes detalles en las figuras. |
| Periodo Helenístico (siglos III a.C. a I a.C.) | <ul style="list-style-type: none"> • la pintura sobre cerámica va perdiendo importancia progresivamente. • Sólo en Oriente y en Egipto se siguen realizando vasos o vasijas funerarias. • la decoración en esta época se basa en elementos animales y vegetales. • Sobre fondo negro comienza a emplearse una gama más abundante de colores. |

merinas; otra figura femenina decora el panel del muro este.

La composición es excelente. En ella encontramos, empezando por la derecha: un hombre a pie, sujetando entre sus manos una red, y junto a él, otro personaje mirando hacia la derecha que tiene a su lado un jabalí. Más hacia la izquierda, se



Repto de Perséfone, pintura mural de la tumba de Perséfone en la Necrópolis de Vergina.

observa junto a un árbol a dos hombres a pie, uno con una lanza y el otro con un hacha, y junto a ellos, dos perros y un león. En un nivel más alto, hay un jinete sobre un caballo blanco, que lleva en su mano derecha una lanza en actitud de heir al león; al parecer, este personaje es Filipo II. Sigue otra serie de jinetes y personajes a pie, árboles y perros. En esta composición se ha empleado el escorzo para producir la sensación de profundidad. La escena de la cacería tiene una rica paleta que va del blanco del caballo al color oscuro de los árboles y de los animales, pasando por una serie de colores fríos, azules y verdes y por los colores más cálidos, amarillo anaranjado, marrón, rojo brillante, violeta claro y púrpura.

Además, hay pinturas en la tumba situada un poco más al norte del Gran Túmulo, encontrada en la campaña de 1978, en cuya antecámara se ha conservado un friso en el que se ha representado, sobre el estuco de la pared, una cámara de carros. Últimamente se ha encontrado otra tumba con importantes pinturas murales en su fachada. 📖

2.8. Arte Etrusco o prerromano

Los etruscos ejercieron una gran influencia en la arquitectura romana; de ellos proviene, por ejemplo, el urbanismo de tipo geométrico, con calles paralelas e islas cuadradas, así como el empleo del arco y la estructura de sus templos. En el ámbito artístico, la religión y los ritos en torno de la muerte que prevalecían entre los etruscos determinaron toda manifestación del arte.



Historia

La floreciente civilización de los etruscos se desarrolló entre finales de la Edad del Bronce (siglos IX-IX a.C.), llegando al declive a partir del siglo VI a.C., tras la conquista romana de cada una de las poderosas ciudades de Etruria, que perdieron su independencia política y su autonomía cultural y artística de manera definitiva en el siglo I a.C., bajo el absoluto sometimiento a Roma.

Geográficamente, se vieron delimitados por los ríos Tiber y Arno, habitaron las áreas del valle del Po hasta el Adriático y parte de la Campania costera. La riqueza y el poder de los etruscos se dio gracias a la explotación de tierras muy fértiles y con yacimientos mineros, que se fortalecieron gracias a la actividad comercial marítima que abría los estímulos e influjos culturales mediterráneos con Grecia, Egipto y el Próximo Oriente; cuyo desarrollo determinó gran parte del arte romano posterior.

Artísticamente, todas las manifestaciones del arte etrusco estuvieron dominadas por las creencias religiosas y los ritos funerarios.



Etruria en 480 a.C.

Arquitectura etrusca

Las principales manifestaciones de la arquitectura etrusca son las tumbas, los templos y las fortificaciones.



Pilares de una tumba exterior etrusca, en la necrópolis de Cerveteri.

Las **tumbas** constan de una gran sala cubierta con falsa cúpula o bóveda, que, en conjunto, formaban las necrópolis. Las paredes solían estar decoradas con pinturas y relieves de representaciones de parejas funerarias, los sarcófagos y con el ajuar correspondiente. En su interior se colocaban objetos de uso cotidiano y al final de cada tumba pintaban una puerta que permanecía abierta para el alma.

Existen variantes arquitectónicas, pero dominan las excavadas en roca; otras, poseen forma exterior de túmulo sobre un alto basamento circular, moldurado. Ambas ofrecen la disposición de una gran cámara sepulcral a la que se accede mediante un corredor o galería. Un claro ejemplo de ello son las Tumbas de la necrópolis de Cerveteri.



Reconstrucción del interior de una tumba etrusca. Glogteatret Ny Carlsberg, Copenhague, Dinamarca.

Los **templos** etruscos descansan sobre un alto podio de piedra con un pórtico tetrástilo con columnas toscanas, sólo en su fachada principal, tras el cual solía haber tres puertas que conducían a tres naos paralelas dedicadas a las tres principales divinidades etruscas. El tejado era a dos aguas y la decoración escultórica se situaba sobre él y en los relieves policromados de las placas de terracota que protegían las vigas de madera que lo formaban.

Las **fortificaciones** son el elemento arquitectónico destacable a través de sus murallas que resguardan la ciudad en forma de acrópolis. Dentro de éstas se desarrollaron como ingenieros hidráulicos al canalizar las aguas con la construcción de canales y otras obras hidráulicas realizadas en el Lacio; además,



Parque arqueológico de Roselle.

inventaron las cloacas, mismas que los romanos adoptarían y exportarían a todas sus ciudades. Como ejemplo está la Muralla de Volterra.

En general, la mayoría de los temas etruscos los conocemos gracias a Roma, pero su principal herencia es el urbanismo de tipo geométrico, con calles paralelas e islas cuadradas. La cuadratura del círculo en arquitectura a través de las pechinas también es una idea etrusca que adoptaron los arquitectos romanos.

Sus principales aportaciones a la arquitectura romana son el empleo del arco, la bóveda (elementos arquitectónicos de origen mesopotámico) y la estructura de sus templos.



Puerta Caeli de la Muralla de Volterra, en la Toscana, Italia.

Escultura etrusca. Características generales

La escultura etrusca se caracteriza por ser casi exclusiva para fines religiosos y funerarios, además de su gran realismo en retratos, siendo esto su gran aportación a la escultura romana.

Sus tipologías son: parejas funerarias, escultura zoomorfa, es decir, figurillas de animales y figuras diversas embebidas en otros cuerpos escultóricos. Se han encontrado esculturas hechas de terracota, piedra y bronce.

Las **parejas funerarias** son esculturas muy significativas. Se encuentran en las cubiertas de los sarcófagos. Los esposos son representados en posición recostada, sobre un lecho funerario, en medio de una escena de la vida cotidiana. Debido a la suavidad o maleabilidad de los materiales preferidos para estas esculturas, los rostros son más elásticos, modulados y redondeados que la de las esculturas griegas, hechas de piedra, y expresan una espontaneidad natural. Muestra de ello es el *Sarcófago de los esposos de Tarquinia* realizado con terracota policromada.

La **escultura zoomorfa** realizada principalmente en bronce se localiza a

SARCÓFAGO DE LOS ESPOSOS DE TARQUINIA

Tarquinia, Etruria.
Finales del siglo VII a.C.

El *Sarcófago de los esposos de Tarquinia* es un ejemplo del arte funerario etrusco. Se trata de una obra elaborada en terracota por piezas, pintadas y luego ensambladas. En el sarcófago aparece representada una pareja recostada sobre el lecho, el hombre desnudo y la mujer vestida. Tienen rasgos de la escultura arcaica griega, como la desnudez del hombre y la vestimenta en la mujer tal y como sucede en el kuros y la koré griegos. Además, presentan ojos almendrados y la típica sonrisa arcaica; sin embargo, también hay rasgos individualizados, lo que los convierte en retratos de la época. Al igual que los egipcios, los etruscos creían en la vida de ultratumba pero, a diferencia de los primeros, en los sarcófagos se representan personajes fallecidos llenos de vitalidad y optimismo.

118

UNIDAD III
EL ARTE PREHELÉNICO, GRECIA Y ROMA

Quimera de Arezzo.

La entrada de las necrópolis a modo de genios protectores o representan monstruos fantásticos de tipología oriental, entre los que destaca la Quimera de Arezzo.



Apolo de Veyes.

La tipología de **escultura exenta** representa estatuas de bulto redondo de terracota, mismas que adornaban los frontones de los templos como las de Hermes y el Apolo de Veyes del siglo VI a.C., atribuidas a Vulca.



Lucio Junio Bruto.

Por otro lado, el trabajo en bronce se desarrolló al final del periodo resaltando el realismo, como se observa en el Busto de Lucio Junio Bruto y El Orador o Arringatore del siglo I a.C.

Pintura etrusca

La pintura etrusca se rige por la influencia griega y, al igual que la escultura, se vincula con el mundo de los muertos. Sus principales representaciones se ubican en el interior de las tumbas con escenas de banquetes funerarios y vida cotidiana haciendo referencia al difunto.

Todo ello bajo la técnica del fresco en un trabajo sin perspectiva, con fondos lisos que recrean el ambiente de la vegetación y la fauna, lo que genera obras bidimensionales que buscan el movimiento.

Los etruscos pintaban las tumbas con elementos alegres para ahuyentar la tristeza de la muerte, como se aprecia en las pinturas murales de la Tumba de los leopardos y la Tumba de la caza y la pesca.



Frescos de la Tumba de los leopardos, en la necrópolis etrusca de Tarquinia, en Lazio, Italia.

2.9. Arte Romano

120

UNIDAD III
EL ARTE PREHELÉNICO, GRECIA Y ROMA

En Roma, debido a la influencia de Oriente, el arte adquirió un carácter más pasional e irracional; no fue un medio de representar la realidad, sino de provocar emociones. La línea fue sustituida por juegos de luces, y todo ello sentó las bases para la revolución radical que el cristianismo implicó y que ensombreció la estética griega durante siglos. Los romanos retomaron las experiencias etrusca y griega para crear, a partir de ellas, una arquitectura distinta.



Introducción al arte romano

Roma tuvo su origen en el siglo VII a.C., y desapareció en el siglo V d.C. Tras el paréntesis de dominación etrusca, se organizó políticamente como una república democrática de tipo griego donde los patricios aristócratas monopolizaban el poder frente a la clase popular plebeya. Fue una época de grandes conquistas que beneficiaron económicamente a las clases dirigentes al concederles grandes latifundios e infinidad de esclavos para trabajarlos. Este sistema económico esclavista será consecuencia y motor de conquistas y determinará aún más las diferencias con las clases populares, provocando guerras civiles entre ellas. Las enormes dimensiones territoriales y la necesidad de preservar la situación socioeconómica condujeron a la transformación en imperio con el emperador Augusto.

La crisis del sistema esclavista arrastró, finalmente, la crisis de todo el edificio político romano.



Columna de Trajano.

El arte romano mezcla su sustrato itálico, de carácter rústico, donde prima lo esotérico y sobrenatural con la influencia griega.

En el arte romano se rechazan las sutilezas griegas y se inclinan, como pueblo rural, por la tendencia realista. Esto se manifiesta en el retrato que, si bien se daba en el helenismo, se considera típicamente romano. Desde la época etrusca se muestra ese interés, con la costumbre de reproducir en cera el rostro de los difuntos. Esta tradición condujo al desarrollo del retrato realista romano el cual se diferencia del griego en que resalta la belleza corporal.

Con el imperio se inician algunos cambios. Al convertirse Roma en un gran imperio surge la necesidad de servirse del arte como lenguaje inteligible para dar a conocer sus relatos y creencias en versión oficial.

De ese modo, el realismo se orienta hacia la narración; por ello, se prefiere el relieve a la estatuaria, por resultar más apropiado, y

2.10 Arquitectura romana

cuyos antecedentes griegos los hallamos en las Panateneas. En Roma el relieve culmina con las columnas de Trajano y Marco Aurelio, con personajes que se mueven entre construcciones y paisajes naturales.

En su expansión a Oriente, Roma va recogiendo su tradición y evolucionando de lo escultórico de belleza formal, a lo pictórico que se presta mejor al efecto realista y sensual donde la línea es sustituida por un juego de luces y sombras.

Roma no sólo sufre atracción por Oriente porque propone satisfacciones a los sentidos, el pueblo romano está ávido de sensibilidad y desde Oriente le llegaron nuevas religiones; el culto a Mitra, Isis y Cibeleas amenazaron incluso el culto oficial. El arte adquirió carácter pasional e irracional. Se piensa que éste no representaba la realidad, sino que provocaba emociones, revelaba algo invisible y escapaba a la lógica. Este proceso

Información relevante

- El arte romano se considera una continuación del arte griego.
- No obstante, desarrolla una personalidad propia muy definida, especialmente en el campo de la arquitectura, en el que introduce novedosos elementos.
- Las aportaciones del arte romano son muy originales y revisten enorme trascendencia.
- La ciudad es el lugar donde se evidencia el interés por la ordenación y la planificación arquitectónicas.

significó la preparación de la revolución radical que se produjo con el cristianismo y que ensombreció la estética griega durante siglos.

Arquitectura

El pueblo romano es de un temperamento más práctico y de menor sensibilidad artística que el griego, aunque ello no le impidió seguir los pasos del arte griego, sobre todo de la época helenística, hasta el punto en que muchos historiadores del arte consideran sus manifestaciones artísticas como pertenecientes a una escuela helenística más.

A pesar de reconocer en esta afirmación un gran fondo de verdad, debemos hacer constar que el artista romano no es un mero continuador de las formas estéticas griegas, sino que dentro de ellas mismas presenta una clara personalidad propia,



Arco del triunfo de Trajano.

sobre todo en cuanto a arquitectura, la cual está al servicio de la nueva sociedad urbana surgida con el Imperio romano.

Esta arquitectura se distingue por su más absoluto utilitarismo. Los emperadores potencian el crecimiento de las ciudades, las cuales se convierten en centros de poder político sobre el territorio circundante y se les dota con un sinnúmero de servicios: foros, templos, teatros; además de calzadas, acueductos y edificaciones conmemorativas (arcos de triunfo), lo que les otorga esa consistencia de la que aún hoy hacen gala y que nos habla de la propia inmortalidad del Imperio.

Si la aportación griega es importante en el nacimiento de este arte, justificada por la enorme multitud de artistas griegos que trabajan para clientes romanos, no es menor el papel de los etruscos. Los romanos recogerán la experiencia de los etruscos y los griegos, y crearán, a partir de ellas, una arquitectura diferente a los patrones originarios, dadas las distintas circunstancias sociales, urbanas y religiosas.

Al sentir un gusto especial por el lujo y el recargamiento, los romanos prefieren los órdenes más pomposos:

- **Dórico.** Es poco utilizado, en su lugar se prefiere el toscano.
- **Toscano.** Posee un plinto, el fuste es liso, el capitel es precedido de un astrágalo (toro diminuto). Éste se compone de equina y ábaco. Procede del arte etrusco.
- **Jónico.** Sitúa las volutas en diagonal.
- **Corintio.** Las hojas de acanto son mucho más rizadas.
- **Compuesto.** Su afán por la decoración hace que aparezca este orden, suma de los dos anteriores, constituyendo el orden romano de mayor repercusión.

Si los griegos habían utilizado diferentes órdenes en el interior de un edificio (Partenón), el arquitecto romano goza de mayor libertad de concepción que el griego. Así lo denotan la decoración de las metopas con rosetas, discos, la curvatura de los frisos, el tratamiento de las columnas y el gusto por la combinación de órdenes en fachadas utilizando un orden distinto en cada planta.

Los romanos emplearon como elementos constructivos los siguientes:

- **El arco.** Tomado de los etruscos y griegos, supieron elevarlo a la máxima expresión.
- **El dintel.** Continuó ocupando un lugar privilegiado.
- **El arco-dintel.** Los romanos supieron conjugar ambos elementos creando un sistema muy propio. El arco se inserta entre dos columnas y el dintel, dando lugar a las enjutas, creando una composición dinámica al contraponer líneas curvas y rectas. Con el tiempo, el arco crecerá, cortando el entablamento que se convertirá así en un segundo capitel, dando paso a una etapa barroca.

Con una concepción novedosa, los romanos emplearon la bóveda de cañón y de arista, y la cúpula, la que les permitió solucionar la cobertura de los grandes espacios interiores. Pero por el enorme peso de la bóveda debieron dotar a los muros de un espesor considerable, lo que dificultó el uso de las columnas, que se vio relegado a un papel decorativo.

ARQUITECTURA ROMANA

CARACTERÍSTICAS

- Es la manifestación que más valoraron los romanos.
- Existe una tendencia al colosalismo.
- Se caracteriza por su sentido práctico y realista.
- Recoge influencias griegas y etruscas.
- Utilizaron los dos elementos que habían creado los mesopotámicos y que difundieron los etruscos: el arco y la bóveda.
- Adoptaron estilos arquitectónicos griegos pero los combinaron dando lugar al orden toscano o al orden compuesto.
- Los romanos también emplearon las estructuras arquivadas propias del arte griego.

MATERIALES

- La piedra, trabajada en grandes sillares.
- El ladrillo, colocado de diferentes maneras.
- El mármol, para decorar los espacios interiores.
- El mortero romano, una masa formada por arena, cal viva y agua que usaban como aglutinante para la unión del resto de los materiales.

Por último, otro de los hallazgos de los romanos es el descubrimiento del eje de simetría vertical, del cual equidistan todas las puntas del edificio.

Arquitectura civil: construcciones urbanas

Casa

Su antecedente lo hallamos en la casa etrusca. La planta es rectangular y se compone de un vestíbulo que conduce al atrio o patio central cubierto parcialmente con un estanque en el centro que recoge las aguas de lluvia. Los dormitorios se disponen al lado del patio. En el fondo, la sala de estar y el comedor, a veces todo en una única sala. El piso está ornamentado con mosaicos, y en la entrada y las paredes aparecen pinturas que representan motivos arquitectónicos fantásticos y figurativos.

A partir del siglo I, la influencia griega hizo que se añadiera un patio columnizado con estatuas y jardines. Desde la época imperial se generalizan las casas de alquiler a *insulae*, formadas por varios pisos. La planta baja se destinaba a tienda y los pisos superiores estaban ocupados por viviendas que se abrían a la calle por medio de balcones.

Existían distintos tipos de vivienda:

- Las *insulae*. Casas de pisos donde vivían las clases menos favorecidas.
- Las *domus*. Que eran las viviendas de los hombres ricos. Se organizaban en torno de un patio llamado atrio. Las aguas del atrio caían al *impluvium*. Una de las estancias fundamentales era el comedor o *triclinium*.
- Las *villas*. Eran casas de campo con grandes extensiones de terreno para el cultivo.



Vista del foro romano.

Foro

La ciudad romana es de forma cuadrada a rectangular con una puerta en el centro de cada lado, como la Puerta Mayor de Roma, en España, la de Lugo, donde parten las calles principales. En la intersección de ambas se localiza el foro que es el centro de la vida ciudadana, allí se ubica el templo, la basílica, la biblioteca, etcétera. Se compone de una gran plaza enlosada, rodeada y decorada con efigies del emperador. Son célebres, el Foro romano y los foros de César Augusto y Trajano que se erigieron posteriormente.



Ruinas de la Basílica de Majencio.

Basílica

Dedicada a la administración de justicia y al trato comercial, es un edificio de planta rectangular dividida en tres naves separadas por columnas y cubierta con bóveda de cañón plana de madera. La mayor parte de la nave central permite la iluminación interior. Esta misma nave termina, en la cabecera, en un ábside semicircular; allí, se hallaban los jueces para administrar justicia. Algunos autores ven en estos edificios un precedente de los templos cristianos, como demuestra la pervivencia del vocablo. Son conocidas las basílicas de Pompeya y de Majencio, entre otras. Esta última dispone de bóveda de arista en la central y de cañón perpendicular a la central, en las laterales.

Termas

Estas construcciones no sólo sirven como baños públicos, sino también como lugar de reunión, biblioteca, etcétera, lo que exigía unas instalaciones muy complejas: salas para ejercicios gimnásticos, sala de vapor y masajes, piscinas de agua caliente,

templada y fría, etcétera. Esto da al conjunto dimensiones colosales, o al menos esa impresión nos producen las termas imperiales como las de Trajano y Caracalla. Esta última de inmensas proporciones, realizada en hormigón y ladrillo con revestimientos de ricos materiales. Está cubierta con una gigantesca bóveda de arista en la nave central, mientras las laterales están insertas dentro de los contrafuertes, y una enorme cúpula de 35 metros asentada sobre ocho pilares, pasando a circular por medio de ocho toscas.

Edificios para espectáculos

Las construcciones dedicadas a funciones de recreo adquirieron también poder político. Entre ellas habría que destacar los **teatros** y los **anfiteatros**, no sólo por el aprecio que mostraba el pueblo a los circos y termas.

Anfiteatro

Es el resultado de la unión de dos teatros clásicos y nos recuerda a nuestra plaza de toros. El anfiteatro es un edificio genuinamente romano. Su planta es elíptica, en el centro la arena rodeada por todas partes de graderío para espectadores. Tanto la arena como las gradas están surcadas por túneles, corredores y cámaras. Está concebido para representaciones de espectáculos cruentos: lucha de gladiadores, batallas navales y caza de fieras salvajes. El anfiteatro más antiguo es el de Pompeya del siglo I a.C. (el más famoso es el Coliseo de Roma), levantado por Vespasiano en el siglo I.

Su parte superior fue añadida por Diocleciano. En el teatro aparecen en su fachada exterior una superposición de órdenes en sus tres pisos: toscano, jónico y corintio, que enmarcan los vanos. El piso superior es posterior y resulta más macizo, dispone de unas ménsulas para colocar los mástiles que sostenían la cubierta de tela que colocaban expertos marineros para impedir las molestias del sol. Tenía capacidad para unas 50000 personas que se distribuían según su categoría social en los tres pisos, el último de estructura de madera. En España se conservan los de Mérida, Tarragona, Itálica, entre otros.



Termas de Caracalla.

Teatro

La concepción del teatro romano parte de la idea griega, con la diferencia de que hacen la construcción elevada, es decir, adosada, aislada de los muros, en lugar de

ANFITEATRO FLAVIO O COLISEO

Roma Imperial
Año 80.

La arquitectura de la época imperial buscó mostrar el poder alcanzado por Roma mediante edificios propagandísticos. Es el caso del anfiteatro que mandó construir Tito Flávio Vespasiano y que se conoce como Coliseo. Los anfiteatros de la época romana se consideran como desarrollos de los teatros griegos: dos teatros confrontados crearon este edificio. Servían como escenario de representaciones llamadas naumaquias, luchas de gladiadores y fieras. El Coliseo tiene planta elíptica con un gradierio dividido en cuatro secciones: la primera y más próxima a la arena está destinada al emperador y los funcionarios imperiales de alto rango, la segunda a los nobles y caballeros, la tercera a las mujeres de éstos y la cuarta se localizaba en la parte más alta del edificio y se destinaba al pueblo. Tenía una capacidad para 50000 espectadores. Desde el punto de vista constructivo, predominan el mortero y el ladrillo con los que se constituyen los gruesos muros sustentantes del edificio, a esto se suman las bóvedas de medio cañón y de arista que cubren los pasillos. En el exterior, destaca la ornamentación de las arquerías con columnas dóricas, toscanas y jónicas y, en el último nivel, pilastras corintias.



Teatro de Marcellus.

aprovechar las laderas de las montañas. Esto permite levantar, bajo los graderíos, una red de túneles o galerías abovedadas en forma anular que comunican con los dormitorios y que facilitan un desalojo rápido del edificio. Frente a las gradas está el escenario, espacioso y monumental, decorado con columnas y esculturas. Detrás del escenario se hallaba el **postscenios**, destinado a camerinos de los actores y dotado con jardines. La orquesta, que en Grecia servía para el coro, aquí pierde su importancia, cambiando su forma, pasando de circular —en Grecia— a semicircular en Roma. En este lugar se asentarán los grandes personajes, mientras el coro se traslada a un lateral, llamado tribuna. La decoración exterior obedece a lo dicho en el anfiteatro. Son típicas muestras el teatro de Pompeya, Sagunto, de Aspendos, etcétera.



Circó de Marcellus.

Este último del siglo I, con capacidad para 7000 espectadores, dispone de una escena bien conservada, formada por cinco puertas y columnas exentas que soportan un entablamento que se quiebra hacia atrás. En la parte superior tiene unos frontones triangulares y curvados. Se complementa con una gran cantidad de estatuas.

Circo

Es semejante a los estadios griegos. Dispone de una planta estrecha y alargada, con graderías en sus lados mayores y una espina en el centro de la arena que la divide longitudinalmente en dos pistas. Los lados menores terminan en semicírculos con graderío en uno de ellos, en el otro se ubican las cocheras y cuadras que se disponen en forma de arco del círculo. Estas edificaciones estaban destinadas a carreras de cuádrigas y ejercicios atléticos. Son más conocidos el Circus Máximus de Roma y en España el de Toledo y Mérida.

Monumentos conmemorativos

Arcos de triunfo

El arco de triunfo con forma de puerta de ciudad aislada de la muralla se instalaba en foros, calzadas y puentes. Suele presentar uno o tres arcos y servía de pe-



Arco de Constantino.

destal de un grupo estatuario, al estilo de Grecia. De gran belleza de proporciones y sencillez es el arco de Tito, de un solo vano. El último gran arco imperial es el de Constantino, de finas proporciones, pero sus relieves son reutilizados. En España se conservan ejemplos en Medina-celi y Bará.

Columnas conmemorativas

Las columnas son obras de grandes proporciones. Su fuste se destina a ser decorado con relieves que ascienden continuamente de forma helicoidal, por ejemplo las de Marco Aurelio y la de Trajano; ambas narran, en estilo continuo, sus campañas militares. Esta última, de 40 metros de altura, contenía en su cámara inferior el sepulcro del mismo, desde donde arrancaba una escalera de caracol que conducía a su cima, coronada por una estatua suya en bronce que luego fue sustituida por la de San Pedro.



Detalle de la columna de Trajano.

Obras de ingeniería

Calzadas y puentes

Un imperio de tan vastas proporciones requería de una gran red de calzadas que le acercaran a las provincias más alejadas o facilitarían la comunicación entre la capital y el resto de las ciudades y éstas entre sí. Su construcción se realizó con criterios modernos que le dan una gran consistencia. Cuando se debía salvar un río, se construían magníficos puentes, algunos de proporciones inusitadas, como el Al-

cántara sobre el Tajo que tiene unos 50 metros de altura con arco de triunfo en el centro y un templo en la entrada, o el de Mérida de casi un kilómetro de longitud.

Acueductos

Aunque tengan un carácter utilitario, el arquitecto ha sabido dotarlos de cierta belleza y grandiosidad. Están destinados a abastecer de agua las ciudades. Resulta imponente por sus dimensiones el de Segovia, con doble línea de arcos sobrepuestos.



Acueducto Pont du Gard.

El de los Milagros de Mérida, con arcos dobles y un único pilar para toda su altura, presenta en sus arcos y pilares una curiosa alternancia de sillares de piedra y ladrillo rojo que nos recuerda la mezquita de Córdoba. En Francia se halla el Pont Du Gard, de la época de Augusto, con una doble función de puente y acueducto, formado por triple arcada de tamaño desigual.

Arquitectura religiosa

El templo

Los romanos copiaron los templos de los etruscos y de los griegos, pero introdujeron serias modificaciones. Mientras estos últimos los ubican en lugares sagrados, los romanos los insertan en la urbe, levantándolos en los foros. Las gradas griegas fueron sustituidas por un basamento de paredes verticales que enmarcan, incluso, las gradas de acceso que se hallan en la fachada principal. Con esta nueva

2.11. Arquitectura romana

126

UNIDAD III
EL ARTE PREHELÉNICO, GRECIA Y ROMA

concepción, lo que se pierde en universalidad griega se gana en monumentalidad romana. Desinteresándose de las proporciones griegas, normalmente se trata de templos próstilos, pseudoperípteros, con columnas adosadas a los muros, con cella y pronaos. Como ejemplos tenemos el de Fortuna Viril del siglo I a.C., de orden jónico, hexástilo y columnas adosadas. La Maison Carrée de Nîmes de orden corintio, es de la época de Augusto.

Los templos de planta circular se inspiran en el tolo griego. Son importantes el de Vesta en Roma, sin podio, ni entablamento, y el de Vesta en Tivoli, ambos de la época republicana. Pero el más interesante es el Panteón de Agripa, obra de una grandiosidad singular destinada a centralizar la enorme variedad de cultos del imperio. Su fachada es de la forma de un pórtico clási-

co octástilo rematado por un frontón con decoración en bronce y dos nichos que enmarcan la puerta. La mayor novedad es el hecho de estar cubierto su interior por una enorme cúpula de unos 42 metros de diámetro y 43 metros de altura que apoya sobre un tambor circular de seis metros de espesor, articulado en ocho pilares alternado con tantas esedras rectangulares o semicirculares que hacen la capilla; esto crea una sensación de unidad y un efecto especial inmenso al producirse el tránsito a la bóveda sin continuidad.

Su decoración interior contrasta con la sobriedad exterior. La cúpula, realizada con materiales ligeros y arcos de descarga sobrepuestos, se decoró con casetones decrecientes y ternas en bronce dorado, dispone en su parte superior de una claraboya circular de nueve metros e ilumina el

recinto, a través del cual penetra la luz del sol que se mueve libremente en el interior del edificio. El espacio interior adquiere un valor simbólico: la cúpula representa la bóveda celeste, que muestra su unidad cósmica en torno de dicho lugar, convirtiendo a Roma en centro del universo. Es difícil de creer, por la falta de antecedentes, que esta obra fuese levantada en época de Agripa; más bien, debemos creer que la reconstrucción de Adriano incluyera la cúpula. Una obra excepcional por su calidad decorativa es el *Ara Pacis* o *Altar de la Paz* de la época de Augusto. De planta cuadrada de unos 10 metros de lado, con dos puertas de acceso en sus lados mayores, está decorada con relieves que nos relatan la procesión anual para presentar ofrendas al altar de la paz. Su decoración vegetal es lo mejor del arte romano.

Escultura

Tras la toma de Corinto en 156 a.C., por el ejército romano, comienza el saqueo artístico de Grecia; infinidad de obras griegas son llevadas a las casas de los patricios romanos e incluso muchos artistas se trasladan, voluntariamente, como esclavos a Italia para trabajar en sus talleres destinados a atender la demanda. Allí, se limitarán a copiar repetidamente los originales griegos, gracias a lo cual hemos podido conocerlos. En Nápoles se constituyó uno de tantos talleres cuyas copias reproducían fielmente incluso las inscripciones griegas; el más importante es el de Pasiteles, a cuya escuela pertenece el Grupo de San Ildefonso, donde se combinó un modelo de Policleto y otro de Praxíteles.

Los romanos realizaron fundamentalmente retratos, a través de los cuales se inmortalizaron personalidades y emperadores. Es aquí donde se muestra de manera extraordinaria su realismo. El teatro romano evolucionaría desde la época republicana, marcada por el realismo, hasta la época imperial, caracterizada por la idealización.



Estatua de Augusto.

El retrato

En los primeros momentos, los etruscos ejercieron un papel predominante en la estatuaria y el retrato romanos; así, *Bruto*, el *Arringatore* y la *Loba del Capitolio* son obras romanas ejecutadas por etruscos. *Rómulo* y *Remo* fueron añadidos en el Renacimiento. Durante la época republicana, el arte romano va independizándose de las maneras etruscas iniciándose un proceso de romanización.

Las obras romanas más antiguas son retratos de personajes anónimos, que representan a altos dignatarios políticos ya que las leyes prohibían el retrato de aquellas personas que no tenían una reconocida superioridad moral. De ahí que el tema preferido por los romanos es el del hombre como ciudadano, no como atleta griego. Estas obras tienen un carácter eminentemente político, ya que lo que interesa es presentar al personaje como ejemplo para sus conciudadanos, no la pericia desarrollada por el artista.

ESCULTURA ROMANA

| | |
|-----------------------|---|
| PERIODO REPUBLICANO | <ul style="list-style-type: none"> • Los retratos son realistas debido a la influencia del retrato etrusco. • Se realizaban máscaras funerarias de los patriarcas familiares; estas obras reflejan, por lo tanto, el más absoluto realismo. |
| PERIODO IMPERIAL | <ul style="list-style-type: none"> • Los retratos se convierten en obras idealizadas para magnificar a los emperadores. • El <i>Augusto de Prima Porta</i>, representa al emperador como un héroe, sin permitir ver el paso del tiempo en su rostro. • El <i>Retrato de Adriano</i> es un retrato de busto (partiendo del pecho). • El <i>Retrato ecuestre de Marco Aurelio</i> representa un tipo de escultura que debió ser muy abundante durante este periodo, aunque no se cuenta con otros ejemplos. |
| PERIODO BAJO IMPERIAL | <ul style="list-style-type: none"> • El retrato se convierte en una representación tosca, poco detallista y de grandes dimensiones. • La <i>Estatua de Constantino</i>, de enormes proporciones, es una obra representativa de este momento. |

El relieve

Es donde los romanos alcanzan una personalidad más definida, técnicamente es de tipo pictórico al buscar efectos de perspectiva, concede gran importancia al paisaje y a lo pintoresco, constituyendo el medio más propicio para las representaciones de escenas complejas, anecdóticas y realistas.

Dentro del relieve distinguimos dos grupos: el histórico y el sarcófago.

El relieve histórico

Los primeros relieves tienen una concepción típicamente griega, pero pronto el sentido histórico y positivista del pueblo romano se impone y exige a las obras una imitación más directa de la realidad.

El más antiguo de la época republicana es el *Altar de Domicio Enobarbo* (siglo I a.C.), representa la licencia de las tropas y el sacrificio de un cerdo, una oveja y un toro ofrecidos a los dioses al término de la campaña.

A la época augusta pertenecen los relieves del *Ara Pacis*, obra capital del relieve histórico. Se caracteriza por la finura de su modelado y los efectos de perspectiva y profundidad (medio relieve en primer lugar y plano en segundo). Esta concepción monótona, la densidad de motivos (demasiadas figuras), la

variedad de motivos animales y vegetales y otras características parecen desmentirlo. Su mayor logro es el tratamiento de los temas vegetales (hojas y acantos) en su parte inferior que alcanza una perfección sin par. Representa un desfile imperial que lleva las ofrendas al Altar de la Paz por las victorias contra los hispanos y galos, recordando las Panateneas, pero mientras en ésta las figuras caminan con naturalidad, llenas de belleza ideal, en el *Ara Pacis*, los personajes están retratados con insuperable realismo y se mueven majestuosamente. En el primer caso es la escena la que da su grandiosidad, mientras en el segundo son los propios personajes quienes la poseen.

Después del año 75 se labran los relieves del arco de Tito para conmemorar la derrota de los judíos. La tendencia pictórica del relieve se recrudence, se talla a tres planas y se busca el efecto de claroscuro, lo que da ambiente a la composición. Los relieves recogen la entrada de Tito en Jerusalén y el traslado del Candelabro de los siete brazos como botín de guerra, la diosa Roma va adelante. A diferencia del *Ara Pacis*, se trata de un relieve profundo y de ambiente, pues el marco capta la atmósfera.

La columna, soporte arquitectónico del edificio romano, se convierte en simbolismo del Estado romano que encarna el orden y el equilibrio dentro de su heterogéneo imperio. Ella será sostén de la narrativa histórica. Las campañas llevadas a cabo por Trajano son motivo de la decoración de su columna conmemorativa. En espiral y de forma continua, se relatan los episodios desde el principio hasta la muerte de Decéballo. Esta crónica pétrea resulta ruda en ejecución, las figuras se colocan en perspectiva alta, su efecto pictórico es deficiente y se distinguen claros defectos de proporciones e incluso históricos.

El arco de Séptimo Severo narra la victoria contra los partos. Los contornos de las figuras son muy profundos, aunque su volumen es plano. Las enjutas del arco central presentan unas victorias portadoras de trofeos y las de los laterales divinidades fluviales. El de Constantino posee ornamento de obras anteriores: del arco de Trajano, ocho medallones del de Adriano y ocho relieves de Marco Aurelio.



Procesión en el lado sur del *Ara Pacis*.



Fresco encontrado en Pompeya.

Sarcófagos

Se conciben para estar adosados por lo que se decoran sólo tres de sus frentes, con temas mitológicos, funerarios, bélicos y el retrato del difunto. Sobre la tapa se sitúa el bulto funerario yacente, representando al difunto dormido o ligeramente incorporado a la manera etrusca o en forma de tejado de dos aguas. Como temas alegóricos se emplean las guirrnaldas, de origen oriental, que simbolizan la inmortalidad, y la serpiente, símbolo de la vida subterránea.

Pintura romana

Se realizan pinturas al fresco, con una técnica muy perfeccionada. Los restos mejor conservados se encuentran en la ciudad de Pompeya, que quedó sepultada por la erupción del Vesulbio.

El arqueólogo August Mau divide los frescos de la Antigua Pompeya, conservados por las cenizas del Vesulbio, en cuatro estilos. El primero está compuesto por pinturas no figurativas, por lo que continúan en su lugar original. Los frescos de los estilos segundo, tercero y cuarto se encuentran resguardados en sendas salas del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Sus tipologías son dioses, héroes y escenas de la vida cotidiana, algunas de ellas, llenas de erotismo. José L. Santos, en *Terrae Antiquae*, hace la siguiente descripción: el segundo estilo, "llamado también de pintura arquitectónica, tiene su mejor exponente en la Villa de Boscoreale, donde príncipes, filósofos y personificaciones de dioses se perfilan sobre un fondo de rojo pompeyano, el color típico de esta ciudad", elaborado con cinabrio, que es un mineral compuesto

de azufre y mercurio, muy pesado y de color rojo oscuro, del que se extrae, por calcinación y sublimación, el mercurio o azogue.

Al tercer estilo pertenece una serie de elementos decorativos y cuadros de gran tamaño, donde el paisaje toma un lugar preponderante y la figura humana pasa a planos de menor importancia.

Al cuarto estilo (60-80), al parecer el más abundante en la ciudad, pertenecen los frescos tal vez más conocidos y destacados, como la *Casa de Meleagro*, la *Casa de Marte y Venus* y la *Casa de los Dioscuros*, reconstruidas en las salas del museo a partir de sus pinturas murales: *Las bodas de Hera y Zeus*, *Aquiles en Esciro*, *Marte y Venus* o *Ariadna abandonada*, entre otras.

Mosaico romano

Los mosaicos fueron empleados por los romanos como revestimientos de paredes y suelos. Se realizaban con pequeñas piezas de cerámica, llamadas teselas, o de pequeños fragmentos de mármol.



Mosaico encontrado en Pompeya.

Unidad III Arte medieval.

3.1. Arte Paleocristiano y Bizantino



El arte de este periodo es eminentemente religioso y combina el sentido de la belleza y el lujo propiamente bizantinos. Recibió la influencia de los griegos, los romanos y los artistas de Asia Menor. El hombre, en sus proporciones ideales, constituye un símbolo de la perfección absoluta y, de ese modo, se le asocia con la Trinidad divina. El arte tiene como misión estimular la vida interior.



El primer arte cristiano

Conforme se iba propagando y consolidando el cristianismo en el vasto Imperio Romano, éste se veía sumido en una creciente crisis. El final de las conquistas, las diferencias sociales, el agotamiento del sistema esclavista, la falta de confianza en las instituciones, la inestabilidad, etcétera, determinan el final de la antigüedad. La desconfianza hacia las tradiciones romanas, incapaces de conjurar la crisis, hace que la gente busque en las religiones orientales un halo de esperanza para sus vidas inseguras; una de esas religiones fue el cristianismo.

Con la aparición del **cristianismo**, la vida adquiere un nuevo sentido, mucho más intimista e individual. Frente al principio clásico de unidad y armonía entre cuerpo y espíritu, el cristianismo recoge el dualismo persa de carne y espíritu, o lo que es lo mismo, el bien y el mal irreconcilables, donde la desprestigiada naturaleza sólo tiene justificación como soporte del espíritu. La nueva concepción religiosa dará lugar a un estilo artístico que desdeña lo formal por ser receptáculo de lo material. El dibujo abstracto se pondrá al servicio del color y del brillo, que satisface el espíritu. En el arte, más que los valores estéticos, interesarán los valores éticos puestos al servicio del nuevo credo para la formación de las masas. De este modo, se abre el primer capítulo del arte medieval cuyos esquemas llegarán hasta el gótico. Este estilo, radicalmente distinto del arte pagano de la antigüedad, asumió la mayor parte de sus formas del mundo grecorromano. Aceptó del repertorio clásico, aquello que consideraba útil y conveniente para la mejor expresión de las ideas cristianas, por lo que unas mismas formas adquirirán en manos de los cristianos una significación muy distinta, un nuevo simbolismo. Podemos decir que es un arte nuevo, que levanta el edificio de su nueva fe, asentado sobre una sociedad pagana.

En la creación y configuración del arte paleocristiano se advierte un lento proceso evolutivo que corre paralelo a la estructuración de la vida cristiana. Todo aquello que conforma esta vida se va reflejando en la creación artística que, por otra parte, se ve mediatizada en los primeros siglos por el entorpecimiento que se pone a su desarrollo, cuando el Estado romano intenta detener la difusión del cristianismo y le da cierto carácter de torpeza y clandestinidad. Con la división del Imperio en oriental y occidental, se establece un proceso de diferenciación entre las dos religiones que dará lugar a dos visiones diferentes del arte paleocristiano.

En el arte paleocristiano encontramos dos momentos fundamentales:

- El arte **anterior** al Edicto de Milán, promulgado en el año 313, por el que el emperador Constantino convirtió al cristianismo en la religión oficial del Imperio.
- El arte **posterior** al Edicto de Milán, que lleva la paz a la Iglesia cristiana y le permite salir de la clandestinidad.

Información relevante

- En la etapa final del Imperio romano se produce un cambio trascendental en el campo cultural que incide directamente en el arte.
- El arte paleocristiano tuvo sus primeras manifestaciones en la clandestinidad, en las catacumbas.
- Cuando el cristianismo empieza a cobrar fuerza, comienza a ser perseguido y los cristianos hacen de su religión un modo de vida.

Arquitectura paleocristiana

En el periodo anterior a la **Paz de la Iglesia**, antes del 313, cuando los cristianos aún no gozaban de plena libertad, se hace precisa la creación de un lugar de reunión para la celebración de los cultos. En el caso de la experiencia litúrgica pagana el culto se realiza en el exterior, al aire libre, mientras que el cristianismo requiere de lugares cerrados, además de que debía dar solución al problema de inhumar los difuntos cristianos separados de los no cristianos.

En esta etapa, surge el **Titulus** como lugar de reunión (el más antiguo conservado es San Martín del Monte), que era una casa patricia a la que se introdujeron varios arreglos para adecuarla a la nueva función. Aquí, parece detectarse una influencia de las salas de reunión de los edificios profanos.

De manera paralela, aparece el cementerio cristiano: la **catácumba**. El origen de estas construcciones parece hallarse en Oriente, en las cuevas funerarias familiares como refieren los evangelios. Su adopción por Occidente se debe a la prohibición cristiana de incinerar los cadáveres y a considerar suelo sagrado el lugar donde están enterrados los fieles difuntos. Las catácumbas están formadas por una intrincada red de galerías en cuyas paredes se disponen los nichos en los que se depositan los cuerpos de los difuntos. Cuando en alguno de estos nichos se halla el cuerpo de algún santo o mártir, se abre sobre su sepulcro un arco semicircular llamado **arcosolio** o una **cripta**. En dichos lugares, se celebraban banquetes funerarios en fechas conmemorativas según la tradición romana que, posteriormente, se intentará llenar de un sentido eucarístico. A finales del siglo II se erige junto a la entrada de estos cementerios o en las cercanías del lugar de martirio una **celda memoriae** o **martyria**, pequeño templo de planta central, derivado de los mausoleos romanos.

Frente a la creencia general, la catácumba no servía como lugar de reunión y menos en periodos de persecución, puesto que por su angostura se transforma en una trampa sin salida. Las más importantes son: Santa Priscila, Santa Domitila, San Calixto, San Sebastián y Santa Inés.

Con la **Paz de la Iglesia** en 313, Constantino considera al cristianismo como religión legal y permitida, consolidándose en forma lenta hasta convertirse en oficial en el año 391. Su legalización traerá la proliferación de construcciones arquitectónicas con un modelo de templo para todo el orbe cristiano: la **basílica**.



Catácumbas de San Calixto.

El origen de la **basílica** es problemático, aunque es evidente el parentesco con la **basílica civil romana**, no existe vínculo funcional entre ellas, más aún si tenemos en cuenta que se denota de un amplio **crucero**, tampoco parece tener relación con el **Titulus**, ni con los templos romanos por las diferencias de culto. Mucho más probable es la influencia de las construcciones subsidiarias de las **vilas romanas** y de las salas de audiencia de los palacios imperiales muy populares desde el siglo II.

Este modelo de **basílica cristiana** se va a mantener con escasas variantes a lo largo de la Edad Media. Consta, fundamentalmente, de tres partes: una pública a la que puede acceder cualquier catecúmeno, otra semipública reservada para creyentes bautizados y otra privada, para los presbíteros y donde se celebra el culto.

Parte pública de la basílica

Está formada por un patio (**atrio**), con un **vestíbulo** y una **fuenta** en el centro o **ábal**. El atrio sirve, por lo general, de refugio para los peregrinos y menesterosos. Antes de entrar en el templo, hay una **nave transversal** llamada **nartex** destinada a los catecúmenos.

Parte semipública de la basílica

Constituye el cuerpo de la **basílica**. Está orientada hacia el Este, en función de la identificación Cristo-Luz, de la tradición oriental. Toda la obra refleja este simbolismo; así, la parte inferior es más oscura mientras que conforme avanzamos hacia la cabecera y hacia la parte alta del edificio la luz se hace más intensa. De ese modo, se logra crear un espacio espiritualizado, inmaterial como plasmación terrenal de la "Jerusalén celeste", donde las paredes se disuelven por el brillo de sus mármoles y mosaicos. Por

lo general, consta de tres **naves**, que se organizan en **columnas**, sobre las que descansan **arcos**, rematando la fábrica con **artesonado de madera** y cubierta a dos aguas en la nave central y las laterales permiten abrir **ventanas** que proporcionan abundante luz a la nave central al igual que en el **ábside**. La nave de la izquierda (del celebrante) o del **Evangelio** está reservada a los hombres, mientras que la de la derecha o **epistolario** es para las mujeres. Cada una de ellas dispone de un **púlpito** antes del **transepto**. En la

nave central se dispone un pequeño coro separado por cancelas, en donde se sitúan los cantores y el clero menor.

Separa la parte semipública de la privada el *septum*, especie de muro con puertas que luego recibirá el nombre de *iconostásis*, detrás del cual se suele disponer una nave transversal llamada *transepto* o *crucero*.

Parte privada de la basílica

Es el presbiterio, ábside central de la basílica, se separa del resto de la iglesia por una fila de columnas con cortinajes entre ellas, llamada *pérgea*. En el centro del presbiterio, casi siempre de planta semicircular, está el *ara* o altar, adosado y protegido por un templete o *baldaquino* con cortinas. Al fondo, agregado al muro semicircular, el poyo o banco corrido, para los presbíteros, presididos por la cátedra episcopal.

Debajo del ábside puede hallarse una cripta con los restos de un santo, que bien puede ser el titular.

En el interior, priman los valores instrumentales a los decorativos y la estructuración espiritual del espacio en beneficio del ábside. Por fuera, el edificio resulte de una llamativa simplicidad. Ofrecen una apariencia de bloques cúbicos de ladrillo sin más animación óptica que los vanos de las ventanas. Los muros

son delgados dado que deben soportar ligeras cargas. El único elemento exterior que refleja el carácter sagrado del edificio es el frontón de su fachada, que recuerda los clásicos, decorados con estucos o mosaicos.

Separados del cuerpo de la basílica se erigen el campanario (siglo V) de planta circular (como San Apolinar de Ravena) y el baptisterio, de planta redonda u octogonal (el ocho es el número que simboliza la inmortalidad lograda por el bautismo) debido a las necesidades de su uso y que deriva de los *martyria* y *mausoleos*, como San Juan de Letrán de Roma.

Principales basílicas

Si se parte del modelo anteriormente descrito, se advierte en la evolución de la arquitectura paleocristiana una tendencia a la complejidad: el baptisterio se incorpora a la basílica, aparecen a ambos lados del presbiterio de sendas habitaciones. La *prothesis* y el *diáconicon* que servían, respectivamente, para guardar las especias y como sacristía, así como una "tribuna o *matroneum* sobre las naves laterales que pasará a las iglesias bizantinas.

El modelo de basílica de cruz latina se extendió sobre todo por Occidente; destacan las que se ven en las imágenes.



Basílica de San Juan de Letrán, construida a principios del siglo IV.



Basílica de San Pedro, El Vaticano, reconstruida en el Renacimiento.



Basílica de San Pablo Extramuros, un incendio la destruyó y hoy está reconstruida.



Basílica de Santa María la Mayor, foco de múltiples remodelaciones.



Basilica de Santa Sabina.

Como se aprecia en la imagen anterior, la Basilica de Santa Sabina conserva sus partes esenciales, consta de tres naves separadas por arquerías sobre columnas corintias, está decorada con ricos mármoles, dispuestos de tal manera que crean un efecto óptico de disolución de los muros.

Escultura paleocristiana

Se desarrolla en los **sarcófagos**, que en realidad son una evolución de los sarcófagos romanos. Solían estar decorados con profusión de relieves en su frente y tapa. Los temas retomaban pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento. Los ejemplos más evolucionados representaban las distintas escenas o pasajes bíblicos separados por columnas, creando así una especie de compartimientos. Un ejemplo es el sarcófago de Junio Basso, en cuyo relieve Cristo entrega la nueva ley o el rollo de la ley.

La escultura sigue las pautas señaladas en la pintura, en especial en los relieves: tendencia a la frontalidad,

composiciones simples, rasgos sumarios, etcétera. Se conservan muy pocas muestras de bulto redondo y a menudo están relacionadas con el Buen Pastor. Resulta más interesante el grupo de sarcófagos, los cuales ofrecen unos tipos y una evolución muy coherente, dada su fabricación en serie que permite la repetición y popularización de los temas. El modelo más primitivo se caracteriza por la decoración de su frente con estrigilos, molduras cóncavas en forma de S o de SS, a veces, muy alargadas. A finales del siglo se enriquece colocando en el centro y en los extremos unos espacios donde se sitúa una figura que lleva un rollo o mensaje evangélico en la mano para indicar su carácter cristiano. En el siglo IV, se difundirá un tipo

de sarcófago cuyo frente se ocupa con escenas yuxtapuestas seguidas o separadas las escenas por medio de estructuras arquitectónicas, por lo general arquerías, creándose así el modelo de personajes bajo arcada que tendrá un gran desarrollo posterior (sarcófago de Junio Basso decorado con 10 escenas que representan la doctrina cristiana). En el siglo V se organiza, a veces, con escena única, casi siempre con la representación de Cristo entregando el mensaje evangélico a un apóstol y, en otras ocasiones, con un tema central y dos figuras a los lados, siendo muy característica la creación del tipo mago Clipeata, es decir, el Crismón en el centro y a los lados pavos, vides, corderos o palomas.

| Arquitectura anterior al Edicto de Milán | Arquitectura posterior al Edicto de Milán |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> Debido a la carencia de bienes materiales y edificios para tal fin, los lugares en que los cristianos llevaban a cabo su culto eran sus propias casas. Las catacumbas, lugares secretos de enterramiento, tuvieron especial importancia. Las catacumbas se organizaban en largos corredores. En las paredes de las mismas se abrían los nichos donde se depositaban los cadáveres. Los corredores desembocaban en unas cámaras circulares que servían como lugar de reunión y culto. Un ejemplo de ellas son las catacumbas de Santa Priscila o las de San Calisto, en Roma. | <ul style="list-style-type: none"> Al convertirse el cristianismo en religión oficial, se comienza la construcción de edificios para diversos usos y necesidades. La edificación más importante es la basilica cristiana, que adopta la planta del edificio romano del mismo nombre pero cuya función era de tipo civil, mientras que los cristianos le dan un uso religioso. También, se conservan edificios de planta centralizada, como los martyria, en los que reposaban los restos de algún santo o mártir. |

SIMBOLOGÍA DE LA ICONOGRAFÍA PALEOCRISTIANA

- El pez como símbolo de Cristo.
- La paloma y el pavo real como símbolo del alma.
- El Crismón, formado por la I y la X (las iniciales de Jesús Cristo en griego) dispuestas dentro de un círculo y combinadas con la cruz.
- El Buen Pastor, que es la representación de Cristo con un cordero sobre sus hombros.

136

UNIDAD IV
DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

Pintura y mosaico paleocristianos

Se recurrió principalmente a la **pintura mural**, que todavía puede verse en las paredes y bóvedas de las catacumbas y algunas basílicas. La **iconografía** del arte paleocristiano es muy importante, pues por su simbología perduró durante toda la Edad Media. Los restos más importantes de pintura se encuentran en las catacumbas de *Santa Prudenciana* y *Santa Domitila*. Los **mosaicos** se realizaron con la misma técnica que la empleada por los romanos, pero sus temas y símbolos son religiosos y determinados por la iconografía cristiana. El ejemplo más destacado lo constituyen los mosaicos de *Santa María la Mayor*, en Roma.



Figuras en las Catacumbas de Santa Domitila.

El arte bizantino

Desde el año 330, la capital del Imperio Romano había sido trasladada de Roma a un lugar más seguro y fácil de defender: la antigua colonia griega de **Bizancio**, que cambió su nombre por el de **Constantinopla** en honor al emperador Constantino. A finales del siglo iv, el emperador Teodosio el Grande dividió al Imperio Romano en dos partes:

- El **Imperio de Oriente o Bizantino**, con capital en Constantinopla, que se convirtió en un imperio rico y próspero que duraría hasta el siglo xv (1453). Actualmente, Constantinopla recibe el nombre de Estambul, se encuentra situada en una península a orillas del Bósforo, y constituye el enlace entre Europa y Asia.
- El **Imperio de Occidente**, con capital en Ravena desde el 402, desapareció en el transcurso del siglo v como consecuencia de la llegada de las invasiones de los pueblos germánicos. Con la caída del Imperio de Occidente, en el año 476, toda la grandeza de Roma pasa a esta otra realidad territorial.

Desde el año 518, con Justino I, se inicia la dinastía Justiniana, pero será durante la época de **Justiniano I, el Grande**, entre los años 527 y 565, cuando este imperio alcance su mayor esplendor. El principal objetivo de Justiniano fue recuperar los límites del Imperio Romano. Para lograrlo, luchó en varias ocasiones contra los persas, sus principales enemigos. Además, promovió distintas campañas militares para expandir su territorio.

Cronología del arte bizantino

| | |
|----------------------------|--|
| Primera Edad de Oro | Comprende los siglos vi y vii. Justiniano destaca como el emperador más importante. |
| Segunda Edad de Oro | Abarca desde el siglo ix hasta el siglo xi. |
| Tercera Edad de Oro | Se prolongará desde finales del siglo xi hasta 1453, cuando se produce la caída del Imperio Bizantino a manos de los turcos, quienes entran en su capital, Constantinopla. |

Información relevante

- El mundo griego deriva de la cultura que crearon los reinos nacidos del imperio de Alejandro Magno.
- El mundo romano tuvo gran influencia en el arte bizantino.
- La escasez de madera condujo a nuevas formas arquitectónicas.
- Es un arte eminentemente religioso que combina el sentido de la belleza, la proporción y el lujo propiamente bizantinos.



Mapa de Constantinopla.

Arquitectura bizantina

Hasta Justiniano, el arte bizantino utiliza la planta básica característica, pero la escasez de madera les lleva al uso de la planta centrada, al estilo de los martyria, y a la adopción de nuevas soluciones arquitectónicas. Las principales novedades de la arquitectura bizantina se refieren al empleo de la cúpula, el capitel y su relación con el arco y, a su decoración, en particular al mosaico.

La arquitectura bizantina es, como la romana, abovedada, emplea la bóveda del cañón y de arista, pero su gran novedad con respecto a Roma es el empleo sistemático de la cúpula, símbolo de la bóveda celeste, sobre la cruz griega o centrada, símbolo de la perfección divina, aprovechando la experiencia siria y sasánida. Los bizantinos dotaron a sus iglesias de enormes cúpulas asentadas sobre tambores con abundantes ventanas y sostenidas por enormes estribos, cúpulas menores y exedras. Todo el conjunto se organiza y dispone en función de la cúpula central. Siendo importante

el sistema de contrarrestas que idearon para mantener en pie sus obras, no menos interesante es la solución dada al paso del cuadrado de la base al círculo de la cúpula por medio de pechinas, problema que los romanos no habían logrado resolver convenientemente, y el empleo en la cúpula de tubos de barro ensam-

blados, materiales como arcilla de Rodas, cinco veces más ligera que las normales, con el fin de reducir las presiones. Además de resolver estos problemas mecánicos, el arquitecto bizantino se preocupa de la decoración de la cúpula a la que cubre de mosaicos y decora con profundos gallones.

Sin desdeñar el uso de los capiteles clásicos, el arquitecto bizantino crea el capitel cúbico donde las hojas de acanto se transforman en decoración incrustada geométrica. Al mismo tiempo, le superpone un segundo cuerpo en forma de pirámide truncada invertida llamada omacío, que recuerda el arquitebo desaparecido.

El arco, que en Roma por lo general se abre en el muro o se apoya en pilares, carga ahora directamente sobre la columna y no con fines ornamentales, sino constructivos. Este paso es trascendente en la historia de la arquitectura.

Si las iglesias paleocristianas mostraban un exterior simple y un interior poco articulado, las bizantinas organizan el espacio interior de un modo coherente, fundiendo las diversas partes, a lo cual



Interior del mausoleo de Santa Costanza.

contribuyen los efectos luminosos provenientes de las múltiples ventanas que se reflejan sobre los ricos mosaicos que crean un ambiente espiritual e inmaterial, mientras su exterior ofrece un aspecto de mole anárquica de la que emergen los monumentales estribos, en clara alusión al mundo espiritual interior y material exterior.

Materiales

El material fundamental fue la **piedra**, ocasionalmente se emplearon piedras porosas para que el peso de las bóvedas fuera menor. También, se empleó el ladrillo, que posteriormente se recubrirá con mármoles o mosaicos.

Elementos constructivos

- **Cúpulas sobre pechinas.** Se ponían para cubrir las plantas centralizadas.
- **Arcos de medio punto.** Columnas cuyos capiteles, generalmente trabajados a trépano o con formas cúbicas, se alargaban para sostener una pieza denominada *dimetio*.
- **La tribuna.** Apareció con dos funciones: hacer posible un edificio de mayor altura y albergar a mayor número de personas.
- **La basílica.** La basílica bizantina presenta una evolución con respecto a la paleocristiana. En ella distinguimos una serie de partes:
 - El **atrio**, o patio en el que se encuentra una fuente.
 - El **nártex**, o lugar en el que se situaban los catecúmenos.
 - La **naos**, o basílica propiamente dicha; es el espacio en el que se reúne el pueblo.
 - La **tribuna**, situada sobre las naves laterales. Originalmente era el lugar destinado a las mujeres.
 - El **presbiterio**, o lugar reservado al clero, se separaba de las naves a través del **ikonostasis** o **ikonostasio**, un conjunto de placas de piedra ornamentado con **iconos**.
 - **Prothesis** y **diaconium**, dependencias situadas al lado de la cabecera y destinadas a la terminación de la Eucaristía y como vestidor de los sacerdotes, respectivamente.

Obras arquitectónicas

Basílica de Santa Sofía de Constantinopla

La obra cumbre del arte bizantino es, sin duda, la Iglesia de Santa Sofía. Fue construida entre 532 y 537 por los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto y la supervisión personal de Justiniano. De planta central basilical, por inspiración angelical al emperador, y tres naves, su estructura de conjunto se halla supeditada a la inmensa, ligera e inmaterial cúpula central, de 31

metros de diámetro y 55 de altura, levantada sobre pechinas y horadada en su parte inferior por una serie de ventanas.

Se contrarrestan sus empujes por la parte del ábside y atrio mediante dos grandes exedras o cuartos de esfera que, a su

BASÍLICA DE SANTA SOFÍA DE CONSTANTINOPLA



Primera Edad de Oro.

Construida por el emperador Justiniano, entre los años 532 y 537.

Se edificó sobre una primitiva iglesia que había ardido. Entre sus principales características destacan:

- Sus arquitectos, Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, realizaron una sabia combinación de dos tipos de plantas: la centralizada y la longitudinal.
- El espacio central se cubre con una gran cúpula sobre pechinas de 30 metros de diámetro, realizada con piedra porosa para aligerar su peso, y recubierta en el exterior con tejas de Rodas.
- En la base de esta cúpula se abren 40 vanos que tienen la doble función de iluminar el recinto y aligerar el peso.
- En el interior, la cúpula está recubierta con mosaicos dorados y placas de mármol, que crean una atmósfera de gran suntuosidad.

Actualmente, el exterior se encuentra muy modificado debido a los cambios introducidos por la invasión de los turcos y la implantación de la religión islámica; de ahí que ahora aparezcan cuatro alminares rodeando la cúpula.

vez, lo están por otras más pequeñas, lo que amplía el espacio interior y a los otros dos lados por dos gruesos estribos unidos por un enorme arco que hace innecesario el muro, convertido en simple relleno. De este modo, se consigue que tan inmensa mole se sustente sobre cuatro puntos. Para aligerar el peso de la bóveda se utilizó arcilla de Rodas, con la que se hicieron ánforas que se ensamblaron unas en otras formando círculos concéntricos. Contemplada desde el interior, produce la impresión de un enorme espacio estructurado a base de una serie de bóvedas a diferente altura cubiertas de mosaico que dan la apariencia de constituir una bóveda única cuya parte central flota en el aire al penetrar la luz por los múltiples ventanales que forman su tambor y reflejarse sobre sus ricos mármoles. Así, se conseguía una obra de gran efectismo al hacer que la cúpula central llena de luz y presidida por la representación divina se hiciese presente en el interior como queriendo manifestar la unidad entre el cielo y la tierra. El exterior contrasta en su sencillez con la riqueza interior y no es más que el envoltorio del espacio interior.

El edificio se completa con un gran patio en cuyo centro se levanta una fuente o "fial" en forma de pila sobre columnas.

El templo se reviste de mosaicos, como ya se ha dicho, y con altos zócalos de mármol, siendo las columnas también de ese rico material (de pórfido rojo de Egipto y de verde de Tesalia). Los capiteles son troncocónicos con volutas jónicas o sólo apiramidados, pero todos ellos se encuentran revestidos por la típica decoración vegetal bizantino justiniana.

San Vital de Rávena

Es un magnífico ejemplo de la Primera Edad de Oro. El arquitecto Juliano comenzó a construirla hacia el año 530 y fue terminada hacia el año 548. Es de planta octagonal y tiene un gran nártex. Su gran belleza deriva de los efectos de perspectiva que crean sus numerosas columnas. Sus mosaicos dan buena cuenta del empeño que Justiniano puso en deslumbrar al mundo haciéndose representar a sí mismo y a sus máximos dignatarios.



Iglesia de San Vital de Rávena.



Iglesia de San Apolinar Nuevo. Mosaico de los reyes.



Iglesia de San Apolinar in Classe.

San Apolinar Nuevo y San Apolinar in Classe

Datan del siglo VI, son obras de la época del rey Teodórico (ostrogodo) y arquitectónicamente responden a los criterios de la basilica paleocristiana, pero su decoración es bizantina.

La tradición bizantina perduró durante siglos y en la Segunda Edad de Oro (siglos XI-XII) florecerá en lugares que indirecta o directamente han tenido una relación con Bizancio.

La Iglesia de San Marcos de Venecia

Corresponde a la Segunda Edad de Oro. Tiene planta de cruz griega con cinco cúpulas: una en el centro y las otras cuatro distribuidas en los brazos. Su suntuosa decoración se basa en mosaicos dorados. Construida para albergar la tumba del evangelista, posee planta de cruz griega inscrita sobre un cuadrado y cubierta con cinco esbeltas cúpulas con un pequeño tambor perforado, cúpulas ingravidas, peraltadas y rematadas por una linterna bulbosa. En la fachada, tres hermosos gabletes semi-circulares y apuntados rematan las puertas de acceso (siglo XV).

3.2. Arte Románico

158

UNIDAD IV
DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

San Miguel de Celanova (Ourense)

Es una de las obras más exquisitas del periodo. Pudo servir como un oratorio que debió pertenecer a un monasterio. Consta de tres partes que crean un limpio juego de volúmenes.

San Baudelio de Berlanga (Soria)

Presenta una columna en el centro, de la que parten ocho arcos de herradura en forma de palmera. Es de gran originalidad y tiene reminiscencias posiblemente islámicas.

Arte románico

El nombre **románico** nació a principios del siglo XIX con el fin de designar las obras de los pueblos romanizados en contraposición al gótico, propio de los pueblos bárbaros septentrionales. El arte románico floreció en el Occidente cristiano entre los siglos XI y XII, momento en que el arte ojival francés se extiende por toda Europa. Al arte románico se le considera como la fusión de la tradición romana con aportes orientales llegados a través de Bizancio o de Al-Ándalus.

Su origen es el mismo que el de las lenguas románicas, por lo que el nuevo estilo artístico procede del arte provisional romano, lo que explica la diversidad de escuelas dentro de un movimiento homogéneo mediante la confluencia de dos aspectos: los regionalismos, con el uso de materiales y soluciones arquitectónicas diversas, lo que da una imagen heterogénea; lo internacional, basado en la unidad del sentimiento religioso cristiano.

Para comprender esta corriente artística se debe tener en cuenta su contexto histórico.

Entre los siglos VI y VII, Occidente entró en una clara recesión. Como consecuencia de ello, la vida se ruralizó. El emperador bizantino Justiniano intentó la reconstrucción del Imperio Romano, por lo que la influencia oriental fue intensa. Sólo en la iglesia pervive la continuidad occidental. En el siglo VI, San Benito fundó su orden con el apoyo del Papa, con lo cual restó influencia a los monjes irlandeses, con su cristianismo bárbaro, su arte y tradición germánicas.

En el siglo VI con la conversión de los pueblos bárbaros, Occidente intenta reha-



Reproducción en miniatura de la tribuna de la Iglesia de la Abadía de Cluny, ya demolida. Iglesia de Samarra en Irán.

cerse; se produce la alianza del poder religioso romano con el político franco, base de la nueva resurrección del Imperio Romano-Germánico. Al tiempo que florecen las lenguas románicas, nace una nueva cultura

vinculada a Roma, pero carece aún del arte que defina los nuevos tiempos. Éste llegará de la mano de la Orden de Cluny, donde se gestará el arte románico producto de la combinación de la tradición figurativa romana y la abstracción bárbara de influencia oriental; es decir, en el románico participan desde el arte clásico tardeo-romano hasta el bizantino, pasando por el irlandés, el germánico, el oriental y el paleocristiano. Como se ve, tendencias contradictorias que conviven desde hace tiempo.

Desde Egipto a Roma el arte era el reflejo de la realidad, pero se excluía de él lo que era concebido por la imaginación. La obra debe influir la ilusión de identidad con esa realidad. Debe ser estático y humano en vez de animalista, como en épocas prehistóricas. Éstos son los principios del arte greco-romano al que tendían los esfuerzos artísticos de carolingios y otónicos, el arte otónico se desarrolló en tierras germánicas desde mediados del siglo X, fundiéndose en el XI con el románico. La invasión bárbara trajo el arte oriental de tipo decorativo a Europa, que cubre toda la superficie con un claro "horror al vacío".

Información relevante

El arte románico estuvo condicionado por factores como:

- Una sociedad feudal con una implantación fundamentalmente rural.
- Un enorme poder de la Iglesia, que se ejercía a través de los monasterios.
- La iglesia, de pequeño o mediano tamaño, es la manifestación arquitectónica más generalizada, aunque también se construyeron grandes edificios.
- Un marcado interés por la perdurabilidad, que obliga a un tipo de arquitectura sólida y duradera.
- Las peregrinaciones, que contribuyeron a su expansión por el territorio europeo.

3.3. Arquitectura románica

El románico unió ambas tendencias. El pensamiento precede y explica el mundo físico, que no es más que la vestidura visible. El predominio de la arquitectura en el románico se debe a su organización en formas puras abstractas que permiten respetar la primacía del pensamiento sobre la materia y combinar lo romano y lo bizantino. La escultura se subordina a la arquitectura, que la utiliza como ornamentación y le aplica las leyes geométricas e intelectuales que regían en lo decorativo:

- La del marco, donde la forma se concibe en función de la estructura externa del plano.
- La del esquema geométrico, con un esquema interior de composición geométrica.

Esta solución permitía usar dos aspectos culturales bárbaros: el dinamismo lineal del grafismo y los entrelazos bárbaros, y la convención de monstruos fantásticos. En conclusión, lo románico es la síntesis de Roma y Bizancio con Oriente y los bárbaros.

Desde la caída del Imperio Romano hasta el siglo vi, Europa es un auténtico caos. Los bárbaros han hecho retroceder un milenio la civilización clásica, mientras que Bizancio, abocada a una progresiva orientalización, vive de espaldas a Occidente. El Islam amenaza Europa desde la Península Ibérica. La alianza entre el Papado y el Imperio Carolingio y Otónico no sería más que un intento de devolver la estabilidad a una Europa fragmentada, pero al fracaso político le siguió el artístico, pues no logró concretarse un estilo que respondiese a los retos de los nuevos tiempos. En ese sentido, la iniciativa la llevó la Iglesia como único poder estable y organizado, que se encargó de estimular el renacimiento de la civilización clásica de la cual se siente depositaria.

En el siglo xi, y por impulso de San Hugo, abad de Cluny, se popularizó la **peregrinación** a los Santos Lugares: Roma, Jerusalén, Santiago y otros a pesar de las múltiples dificultades. Estas peregrinaciones pusieron en contacto diferentes naciones europeas e hicieron posible la difusión cultural y en especial del arte románico surgido a su sombra. Es por ello que algunos estudiosos lo califican como "arte de los caminos" o "de los peregrinos".

En el siglo xi las ciudades empiezan a reivindicar su papel. Es en esta época que surge la polémica sobre la **supremacía ciudad-campo**, que en el aspecto religioso institucional se manifiesta a nivel abad-obispo, en lo social entre noble-burgués y en lo económico entre agricultura-comercio.

Arquitectura románica

Aunque la arquitectura románica tuvo sus inicios en Francia en el siglo xi, Italia y España cuentan con edificaciones románicas primitivas del siglo anterior, por lo que este arte fue conocido originalmente como *estilo lombardo*.

La arquitectura románica ofrece características homogéneas en toda Europa:

- El **muro**, el **arco** y la **cupierta** son los tres elementos más distintivos del estilo.
- Adapta distintas formas dependiendo del país y la región en que se desarrolle.

Los principales edificios construidos fueron iglesias, catedrales y monasterios.

| Arquitectura románica | | |
|--------------------------------|--|--|
| Materiales | Material fundamental: piedra cortada en sillares regulares. Muros: se rellenan con materiales de menor calidad como el ripio, pequeñas piedras que ayudan a que los muros asienten bien. | |
| Elementos constructivos | Arco de medio punto | Se inspira en el arte romano. Es semicircular y descarga los empujes lateralmente. |
| | Bóveda de cañón | Sustituye a la madera para evitar incendios. Su originalidad reside en el desplazamiento de un arco de medio punto a lo largo de un eje longitudinal. |
| | Arco fajón | Serve para reforzar la bóveda. Es un arco dispuesto transversalmente al eje de la nave, que ciñe la bóveda. |
| | Contrafuerte | Se utiliza para reforzar los muros. Se trata de una obra macia con forma de pilastra, adosada al muro y que sirve para reforzarlo en los puntos en que éste soporta mayores empujes. |
| | Pilares | Elementos sustentantes verticales. Robustos, funcionales, generalmente exentos y de secciones poligonales. |

160

UNIDAD IV
DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

Iglesia de San Clemente de Tahull, en Lérida, España.



Catedral de Jaca, en Aragón, España.

Principales edificios

San Clemente de Tahull (Lleida)

Obra con influencia lombarda. Presenta frescos decorados, de gran profusión cromática, en el ábside: el Pantocrátor en mandorla mística y Tetramorfos con símbolos sostenidos por ángeles. Constituye un ejemplo del expresionismo pictórico medieval.

San Martín de Frómista (Palencia)

Es una iglesia del siglo XI con tres naves, tres ábsides y un crucero que no se refleja en el exterior, donde sí destacan sus torres de base circular.

Catedral de Jaca (Huesca)

Ejerce un gran influjo en el Camino de Santiago. Alterna columnas y pilares. La bóveda es de crucería gótica porque perdió la románica en el siglo XVI. Su decoración geométrica de ajedrezado se repite constantemente (taqueado jaqués).

Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)

Su ejecución se desarrolló entre los siglos XI y XII; se cree que participaron dos artistas distintos en la decoración escultórica.

Destaca por su decoración el piso bajo de su claustro. En los capiteles de su zona oriental se representan gacelas, arpías (animal fantástico mezcla de monstruo y mujer), avestruces, monstruos, etcétera.

En los relieves colocados en las esquinas destacan las escenas de *Los discípulos de Meaux*; *La incredulidad de Santo Tomás*; *El Entierro de Cristo* y *La Ascensión*.

Catedral de Santiago de Compostela (Coruña)

En Santiago, al amparo del sepulcro del apóstol se levanta uno de los templos más característicos de las llamadas "iglesias de peregrinación" y tal vez el ejemplo más maduro y monumental del románico español.

En el año 814 el obispo de Iria Flavia (cerca de Padrón), Teodomiro, descubre la tumba con los restos del apóstol Santiago, lo que da motivo para que se erija una pequeña basílica en el lugar. En el año 899, Alfonso III consagra una nueva basílica, con elementos visigóticos y mozárabes, que fue destruida por Almanzor en 997.

La construcción de la actual catedral responde al patronazgo del rey Alfonso VI y al obispado de Diego Peláez. Las

PRINCIPALES EDIFICIOS DEL ARTE ROMÁNICO

IGLESIAS

- Basílica. Inspirada en las basílicas romanas. Una o varias naves con la cabecera en forma de ábside.
- Cruz latina. Planta que imita una cruz con dos brazos.
- Peregrinación. Planta con una gran girata que permite la visita de las reliquias del santo sin perturbar el culto.

Algunas de las partes de las iglesias son:

- Torres. Su estructura puede ser axonométrica o adosada, circular, cuadrada o poligonal. Pueden tener función defensiva o de campanario.
- Portadas. Puertas ornamentadas en las que suele aparecer el Pantocrátor rodeado de Tetramorfos. Están divididas por un porteluz, arropadas por arquivoltas.
- Ábsides. El ábside es la parte de la iglesia situada en la cabecera. Generalmente tiene forma semicircular.

MONASTERIOS

- Situados en zonas rurales. Sus emplazamientos siempre son privilegiados por la belleza y grandiosidad del paisaje.

Algunas de las partes de los monasterios son:

- Refectorio. Comedor del monasterio.
- Sala capitular. Lugar de reunión de la comunidad.
- Biblioteca. Lugar de enorme importancia en esta época.
- Claustro. Gran patio central cuadrado, rodeado por galerías con arcos de medio punto que se apoyan en columnas. Se cuida la decoración escultórica, sobre todo en los capiteles.

obras comenzaron entre 1077-1078. Desde ese momento, se sucede una serie de campañas constructivas: la primera, que tiene al frente al maestro Bernardo, dura 10 años en los que se construye poco más que la cabecera, pero queda interrumpida al desaparecer la figura del obispo Peláez, acusado por el rey de intrigar contra la Corte.

Hay que esperar al año 1100 para que sea nombrado un nuevo obispo cuya fuerte personalidad iba a permitir la reactivación de las obras, Diego Gelmírez. Desde entonces, y hasta 1124, se construye prácticamente la totalidad del conjunto catedralicio. Solo falta terminar los últimos tramos de la parte occidental, la fachada de los pies y las torres que la flanquean.

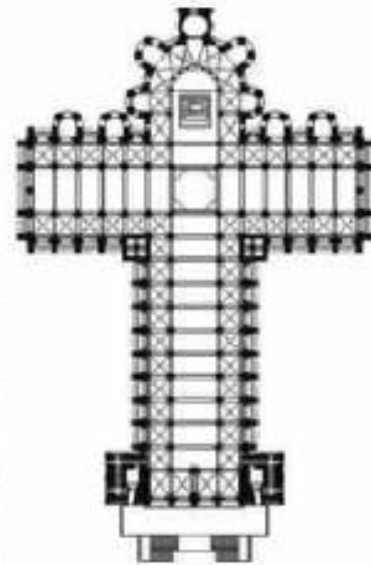
La tercera y última etapa comienza en 1168, cuando el cabildo de la catedral es definitivamente consagrado en 1211. Siglos después su exterior será remozado por una serie de campañas barrocas que transforman profundamente su original imagen románica.

La catedral de Santiago es una típica iglesia de peregrinación, que como tal

consta de planta en cruz latina de tres naves; un amplio crucero también dividido en tres naves con cuatro absidiolos en sus brazos, y una amplia cabecera, con un notable ábside central, girola o deambulatorio y cinco capillas radiales a su alrededor.

Las cubiertas son bóvedas de medio cañón reforzadas por arcos fajones en la nave mayor y en la central del crucero, y de arista en las laterales. Los absidiolos se cubren con un cuarto de esfera sobre trompas, actualmente muy transformadas. La girola, más difícil de cubrir, se aboveda con aristas curvilineas. Por otra parte, robustos contrafuertes exteriores refuerzan todo el sistema de cubiertas. El alzado de esta iglesia es igualmente elegante y monumental. En un primer nivel se articula el sistema de soportes con base en pilares cruciformes con medias columnas adosadas, que reciben los impulsos de los correspondientes arcos fajones y formentos de las naves.

En un segundo nivel se abre un triforio con ventanales geminados de medio punto, también característico de las igle-



Planta de la catedral de Santiago de Compostela.

sias de peregrinación, y cuya descripción por el *Codex Calixtinus* no deja de ser curiosa: "Quien recorre por arriba las naves del triunfo, aunque sube triste, se vuelve alegre y gozoso al contemplar la espléndida belleza del templo".

CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



1075-1122. Primer románico.
Galicia, España.

En el siglo *xii* se edificó la parte románica de la catedral de Santiago de Compostela. Dicha catedral corresponde a las iglesias de peregrinación que tuvieron auge durante la Edad Media. Ello se debe a que, según la creencia popular, alberga los restos del apóstol Santiago. La construcción del edificio se inició bajo la dirección del obispo Diego Peláez y se concluyó por el apoyo de Diego Gelmírez en 1122. La catedral de Santiago cuenta con planta de cruz latina, con tres naves en su eje principal y tres naves más en el transepto. La cabecera presenta un deambulatorio que permitía al peregrino visitar la cripta del apóstol sin interrumpir la celebración religiosa; además, cuenta con cinco capillas radiales o absidiolos. El edificio se cubre con bóveda de cañón reforzada con arcos fajones en las naves centrales y con bóveda de arista en las naves laterales. También posee un triforio o galería alta que posiblemente sirvió como albergue para los peregrinos. En su ornamentación, destaca el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo y la Puerta de Platerías.

Si bien el exterior está hoy muy desvirtuado por los añadidos barrocos, también es necesario destacar la armonía de volúmenes del edificio original, en el que se destacan las dos torres a los pies y una magnífica decoración escultórica, hoy muy reducida, pero suficiente para apredar la importancia del conjunto original.

La catedral de Santiago es una obra ejemplar en muchos aspectos. Se destaca especialmente por su plena armonía constructiva, pues existe una perfecta correlación matemática entre todos y cada uno de sus elementos. Además, la madurez demostrada en la solución técnica de todas sus partes explica su perfección constructiva, que permite afirmar su preeminencia sobre otros ejemplos contemporáneos, como Saint Sernin de Toulouse.

Por todo ello, la catedral de Santiago es un ejemplo idóneo para comprender el alcance de la arquitectura románica, porque en pocos, como en este caso, se aprecia la monumentalidad constructiva a la que se puede llegar, que además, se combina sin ningún problema con la elegancia y la sobriedad de su concepción espacial, distintivos también de la arquitectura románica.

Significado de las iglesias románicas

La cabecera de las basílicas paleocristianas está orientada hacia el Este, debido a que esta es la dirección por donde sale el sol, símbolo de la divinidad, y a que Cristo está asimilado al culto astral oriental, como nos recuerda el nimbo de su cabeza. La iglesia era no sólo un lugar de reunión para el culto sino la morada del Reino de Dios, a modo de unidad cósmica que unía el cielo y la tierra. La estructura de la planta no sólo recuerda la forma del cuerpo humano, sino que como él cada parte debe guardar proporción con el resto, con lo que se quiere sugerir el mensaje bíblico de salvación.

Elementos arquitectónicos

Si bien los arquitectos románicos no innovaron en el uso de los elementos empleados, supieron darle una nueva concepción original. Los elementos más significativos son:

La cubierta

La principal aportación del románico es el abovedamiento en piedra de la totalidad del edificio. De esta manera cae en la obsolescencia el sistema anterior de techumbres de madera debido al peligro que significaban los incendios. Este sistema, que parece tan sencillo, requiere soluciones complicadas de problemas de ingeniería. Sus principales tipos son:



Bóveda acanfanada de piedra de la Iglesia de San Martín de Frómista, en Palencia.

- **Bóvedas de cañón.** Bóveda enormemente pesada que se apoya sobre muros gruesos que cierran el edificio. Esta característica obliga a elevarlos poco y a evitar la práctica de vanos que le restan solidez y puedan provocar su desplome. Para reforzarla se utilizaban arcos fajones o perpiaños que descansan su peso en columnas. Con ellos se consigue absorber el peso de la bóveda y articular el espacio interior en fragmentos, al dividir la bóveda en tramos. Al exterior coincide su emplazamiento con contrafuertes o estribos, lo que proporciona al conjunto líneas ascensionales.
- **Bóveda de arista.** Producto del cruce perpendicular de dos bóvedas de cañón. Se divide en cuatro cuartos y las aristas en su intersección. Reposa sobre cuatro puntos de apoyo, pero exige muros sólidos. Además, para que sean eficaces deben cubrir espacios cuadrados y el grosor de sus dovelas debe ser grande, lo que la hace pesada. Se empleó principalmente para contrarrestar el empuje de la nave central cubierta con bóveda de cañón.
- **Cúpula.** El crucero propiamente dicho se cubre con una cúpula o cimborrio. Se construye sobre trompas o pechinas, que permiten el paso de la cúpula de planta cuadrada o poligonal a la circular.

Los soportes

Los muros con sus contrafuertes son los más importantes elementos de sustentación. El muro hace el papel de sostén y cerramiento, por cuya doble función constituyen masas gruesas con pocos vanos reforzados por contrafuertes y labrados con sillares pétreos.

Las columnas, que han perdido su concepción clásica, sirven como soportes de atrios y exteriores. El arquitecto le da el mismo grosor a las pequeñas columnas del claustro que a las de los arcos fajones. Dispone de basa y plinto y el fuste cilíndrico se deja liso, se estra o decora con motivos vegetales. El capitel se convierte en el lugar de primacia para la plástica románica.

Al cubrirse con bóveda de cañón o de arista las naves de la iglesia, la columna resulta insuficiente para sostenerla, lo que obliga a reemplazarla por pilares cuadrados que al recibir las columnas adosadas que soportan los arcos fajones y los forneos (que separan las naves laterales de la central) se crea un tipo de pilar compuesto cruciforme que evoluciona hasta convertirse en un haz de columnas, germen del futuro pilar gótico.

Las **puertas** están formadas por una serie de arcos decrecientes y rehundidos llamados arquivoltas que descansan sobre columnas, decoradas con esculturas adosadas. Esta estructura le confiere una forma abocinada debido al grosor del muro, que pervive en el gótico. Entre el dintel y la arquivolta está el tímpano cubierto con relieves.

Las **torres** son otro elemento que caracteriza la arquitectura románica. Suelen ser dos por iglesia, de planta cuadrada e incorporada al edificio, pero en algunas la torre es única e incluso separada del conjunto.

La **planta** de cruz latina cuenta con una o varias naves que acaban generalmente en ábsides semicirculares y de una nave transversal o crucero, situada cerca de las llamadas de peregrinación. Las naves laterales no finalizan en el crucero, sino que pueden continuar por

detrás de la capilla mayor, formando la girola o deambulatorio, en la que se disponen capillas o absidiolos dispuestos simétricamente, por donde los peregrinos accedían a los recintos donde se ubicaban las reliquias del santo colocado en el trasaltar. Si las dificultades técnicas no permitían abrir vanos que iluminasen su interior y éste resultaba oscuro, ello no restaba en absoluto eficacia al conjunto ya que se prefería este ambiente penumbroso. La oscuridad animaba a la oración y el recogimiento, y estimulaba la renuncia a los placeres sensuales como forma de lograr la salvación concedida por un Dios justiciero que poco se diferenciaba de los señores feudales.

El sistema de equilibrio

Si la fábrica es de una sola nave, los empujes de la bóveda inciden directamente sobre el muro y los contrafuertes, pero la multiplicación de las naves crea mayores problemas. En consecuencia, el arquitecto contrapone las bóvedas centrales y laterales equilibrándolas con ayuda de los muros. La diferencia de altura entre las naves permite construir vanos en la parte superior de la nave central. Ciertas iglesias disponen de un doble piso o tribuna sobre las naves laterales que aumentan su capacidad y cuya bóveda hace de arbotante. La luz, que procede del segundo piso, llega a la nave central muy disminuida.

Características formales y significado

Los siglos XI-III representan el renacimiento de la plástica, pues la tradición escultórica se había perdido en la Alta Edad Media.



Campanario de la iglesia románica de San Justo y San Pastor. A la derecha, la Torre de las Horas.

En esta época se inicia un lento proceso de recuperación. Con la solución de los problemas arquitectónicos se emprende la creación de obras escultóricas que sustituirán a las primitivas pinturas. Éstas se integran perfectamente en la estructura del templo, del cual depende incluso a nivel material, pues ocupan las portadas y los capiteles de naves y claustros. Dado el bajo nivel cultural del pueblo, la iglesia asumió la misión de enseñar a su pueblo las verdades de su religión de una forma muy práctica: los templos, y en especial las portadas, se convierten en catecismos pétreos en donde el creyente puede visualmente aprender los principios religiosos. Por ello, los temas se repiten constantemente, el Pantocrátor con el Tetramorfos y el Juicio Final con el Dios justiciero encerrado en la mandorla y rodeado

de la humanidad. En la religiosidad románica no es el hombre el que va en busca de Dios, en el sentido de elevarse hacia el cielo, sino que es Dios quien impone su presencia, sentido de cerca por el hombre a través de esas imágenes.

En el románico no existen los criterios, proporciones, belleza y realidad del mundo clásico. El **placer estético** está descartado, pues se teme que la belleza material distraiga al observador de la belleza espiritual. El arte no busca la perfección de las formas sino expresar de manera esquemática el mensaje divino, según los modelos y programas facilitados por los teólogos, mientras que el artista queda como mero ejecutor manual, pues al crear no lo hace pensando en la deleitación subjetiva, sino en la emoción del espíritu que se encamina.

Al responder a ideales abstractos, su estilo se hace antinaturalista, pues recoge la herencia bizantina con sus modelos rígidos y estilizados. No es que el escultor románico sea incapaz de representar la naturaleza, sino que dada su finalidad didáctica siente cierta repugnancia a representar imágenes y temas cristianos conforme a la naturaleza, pues lo concreto e individual no interesa, e incluso los santos son identificados por los símbolos que les acompañan.

En las representaciones se procura destacar la conciencia viva del pecado, el temor a la condenación y la necesidad de arrepentimiento, lo cual lleva a la exageración de las formas, como muestran los cuerpos estilizados adaptados al marco, las manos y los ojos se agrandan, dada su fuerte expresividad, las piernas se entrecruzan para dar sensación de conmoción, el pecado toma aspecto repelente, cruel, el demonio adopta formas ridículas de animal fantasmagórico frente a la figura de la

3.4. Escultura románica

PRINCIPALES OBRAS DEL ROMÁNICO ESPAÑOL

| | |
|--------------|--|
| ARQUITECTURA | <ul style="list-style-type: none"> • San Clemente de Tahull (Lérida). • San Martín de Frómista (Palencia). • Catedral de Jaca (Huesca). • Catedral de Santiago de Compostela (Coruña). • Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). |
| ESCULTURA | <ul style="list-style-type: none"> • Claustro de Santo Domingo de Silos. • Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. • Cátedra Santa de la catedral de Oviedo. • Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. |
| PINTURA | <ul style="list-style-type: none"> • Pinturas de la iglesia de San Clemente de Tahull. • Pinturas de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Museo del Prado). • Panteón de San Isidro de León. |

Escultura románica

A lo largo de la Edad Media, a medida que la plástica escultórica evoluciona de manera progresiva, surgen tendencias completamente distintas, cuyos objetivos expresivos y soluciones formales son opuestas. No obstante, el proceso es lento y la evolución es sólo perceptible a lo largo del tiempo. Además, vuelve a imponerse un elemento común a toda la escultura medieval: su contenido religioso, que si bien se trata bajo formas muy distintas en cada momento, conserva su primacía a lo largo de todos estos siglos.

En los primeros tiempos de la Alta Edad Media la escultura monumental es muy escasa y sólo se han conservado algunas muestras. En concreto, la decoración mural se contenta con el juego de luces y sombras producido por los propios elementos constructivos, como arquivoltas, lesenas, baquetones, etc. La escultura apenas existe, si bien empiezan ya a utilizarse, según parece, piezas en estuco pintadas, que constituirán el precedente inmediato de la escultura monumental. Por supuesto que existían pequeñas tallas, pero más cercanas al trabajo del orfebre que al del escultor.

Por lo tanto, será necesario esperar al avance de los grandes estilos internacionales de la Edad Media, el románico y el gótico, para encontrar los recursos económicos suficientes y el interés de los mayores promotores del arte de la época, para

asistir al desarrollo de los grandes programas escultóricos. Entre ambos hay un abismo iconográfico y formal en el campo de la escultura, pero es el devenir del uno hasta el otro el que llena toda la evolución plástica del medioevo, que es a la vez el reflejo de toda la evolución social, cultural y religiosa de ese largo periodo.

La **escultura románica** encontrará sus referencias iconográficas y formales muy probablemente en el legado romano, más exactamente de época tardorromana y a través de los sarcófagos paleocristianos.

Sus peculiares características radican en una serie de premisas fundamentales:

- Sus reciprocas interrelaciones con la arquitectura.
- Su servil adaptación al marco arquitectónico.
- Su tendencia al *horror vacui* (horror al vacío).
- La importancia del elemento religioso como fundamento de sus contenidos temáticos y de su concepción plástica.

La primera y la segunda premisas son inseparables. La escultura románica es "esclava" de la arquitectura, por lo cual tuvo que adaptarse sumisamente a la forma de los capiteles, de las columnas, de las arquivoltas, de los canchillos, y, en general, de todo aquel espacio arquitectónico que va a ocupar.

Lógicamente, esta situación implica una serie de características formales que son propias de la escultura románica: el hieratismo, la rigidez, la ausencia de movimiento, etcétera.

A su vez, el fuerte contenido religioso, propio del arte románico, explica su gradación jerárquica y sus temas e iconografías. Ese mismo sentido religioso modela una expresión plástica en la que priva el sentido místico de la vida y el alejamiento de las realidades mundanas, lo que a su vez establece dos principios fundamentales en la escultura y pintura: su fuerte expresionismo y su antinaturalismo.

Por todo ello, el arte románico es un arte esencialmente espiritual, que debe interpretarse con los ojos del espíritu y no simplemente con el sentido de la vista. En consecuencia, es un arte intelectual, un arte que transmite contenidos ideográficos, un arte místico, que precisamente a través de su imaginaria pretende trascender el mundo burdo de los sentidos. Un arte simbólico que para mayor facilidad de su lectura reduce sus representaciones a meros esquemas, convirtiéndose a veces en un arte poco menos que "abstracto".

De todas estas características surge la deformación intencionada de sus figuras, o la utilización exagerada de su bestiario, provocadoras siempre de un mayor efecto emocional. De ahí también el lógico desinterés por la representación del volumen real, de cánones de proporcionalidad, del equilibrio entre masa y peso, su desinterés por colorear las figuras con una intención

realista, sino por el contrario con una función expresiva impactante o simbólica, etcétera.

Por ello, la escultura en este momento es un complemento del templo. De ahí la importancia de los temas tratados y una localización espacial marcada por la jerarquización de los temas: los Pantocrátor o Cristo en Majestad y los Cuatro Tetramorfos, representación simbólica de los cuatro evangelistas, normalmente en los tímpanos; en una situación menos relevante otros temas como la Ascensión, los veinticuatro andanos, el Juicio Final, etc. Es igualmente habitual y en ocasiones prioritario el tema del Crismón Trinitario, síntesis del misterio de la Santísima Trinidad, formado por las letras griegas I-X, iniciales de Iesus Xristos; o por las letras X (χ) - P (ρ), que corresponden a las dos primeras letras de la palabra Cristo en griego.

También se decoran las arquivoltas, las jambas y los capiteles con temas diversos, que van desde el tratamiento con motivos vegetales o geométricos hasta temas historiados, al recurso muy habitual del bestiaro, de imágenes de los apóstoles, de santos, etcétera.

Por último también debe tenerse en cuenta que no toda escultura de la época es de tipo monumental, sino que existe una escultura **exenta**, de pequeñas tallas en **madera**, e incluso obras de marfil u orfebrería que constituyeron un motivo principal del estilo románico.

Escultura románica en España

Resulta misterioso el origen de la escultura románica en España, pues cuenta con obras desde el siglo xi. Las manifestaciones más antiguas, que se localizan en Cataluña, tienen una clara influencia mozárabe, como denota el uso del arco de herradura.

En el foco aragonés encontramos la portada de la catedral de Jaca, en cuyo tímpano aparece un crimen entre leones. El león representa a Cristo que vence al pecado y la muerte re-



Portón en la Basílica de San Isidoro de León.

presentados por el áspid y el basilisco (animal fabuloso). Los capiteles también recogen temas variados.

La obra capital de la escultura castellana son los capiteles y relieves del claustro de Santo Domingo de Silos (siglos x-xi), en los cuales aparecen figuras de animales y monstruos afrontados al gusto oriental y entrelazos de tipo califal de aportación mudéjar.

Los pilares angulares se decoran con bellos relieves como *La Duda de Santo Tomás*, donde se utiliza el recurso de superponer las figuras para dar sensación de profundidad. En *La Crucifixión*, *La Ascensión* y el *Santo Entierro* se nota cierto horror al vacío y la adaptación al marco. En *La Anunciación* se manifiesta la transición al gótico, como muestra el plegado de los paños, el modelado de las figuras, las esbeltas proporciones y la sensación de naturalidad.

En San Isidoro de León los trabajos escultóricos pertenecen a épocas distintas. Los más antiguos y rudos, del siglo xi, son los capiteles del Panteón, con escenas del Antiguo Testamento. La portada del Cordero muestra el tema del *Agnus Dei* comprendido dentro de un círculo (símbolo de Dios) al que portan los ángeles. Le acompañan varias escenas, entre ellas, el Sacrificio de Isaac. La puerta del Perdón, más tardía, recoge escenas del Descenso, la Ascensión y las Marías ante el sepulcro. Su autor es el maestro Esteban que luego trabajará en Santiago. Franquean el tímpano las figuras de Pedro y Pablo.

La puerta de *Las Platerías* de Santiago es obra del maestro Esteban que trabajó también en Navarra, en San Isidoro de León y en San Saturnino de Tolosa. Su estilo se caracteriza por la intensidad de las miradas, gracias a la colocación de pasta en el iris y la abundancia de paños. El orden de distribución de las esculturas se vio afectado por un incendio, por lo que fue necesario realizar una serie de retoques.

El programa iconográfico alude al tema de la naturaleza humana y divina de Jesús. El tímpano recoge escenas del Nuevo Testamento. A la izquierda está la *Tentación de Cristo* y la escena



Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela.

ESCULTURA ROMÁNICA

TEMAS

- Escenas bíblicas.
- Vidas de santos y representaciones de la Virgen.
- Animales fantásticos.
- Motivos vegetales y geométricos.

OBRAS PRINCIPALES

- Claustro de Santo Domingo de Silos.
- Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela.
- Cámara Santa de la catedral de Oviedo.
- Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela.



Pórtico de la Catedral de Oviedo.

de la adúltera con la cabeza de su amante. A la derecha el *Prenacimiento*, la *Flagelación* y la *Coronación de Espinas*.

La diferente calidad de la obra nos habla de un amplio equipo de colaboradores que trabajaron junto con el maestro Esteban.

En el siglo XI se produce el relieve de España por Francia. El Rosellón catalán del maestro Cabestany realiza varias obras, como la portada de San Pedro de Roda, presidida por la Vocación de los Apóstoles, pero la obra más importante de la escultura catalana es la fachada del monasterio de Ripio, de mediados del siglo XI.

Distribuida en zonas horizontales, la escultura cubre todo el frente del muro en el que se abre la puerta. En la zona superior está el Salvador y los Ancianos del Apocalipsis, de bajo de la cual se encuentran los tres frisos llenos de escenas del Antiguo Testamento. El conjunto se halla muy deteriorado.

La escultura navarro-aragonesa presenta varios maestros. Leodegario es el autor de la fachada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra). Recoge el tema del juicio final y en la parte alta a los apóstoles debajo de arquerías. Este artista parece preocupado por producir la sensación de fuerza. Sus personajes son un tanto toscos, de rechonchas proporciones, con plegados de trazos caligráficos y las composiciones adoptadas perfectamente al marco. Su estilo está relacionado con los relieves de San Juan de la Peña.

En la segunda mitad del siglo XI empieza un periodo barroco caracterizado por el abultamiento de los ropajes, que revolotean sin ceñirse al cuerpo, la tendencia al movimiento, la humanización de los tipos, la expresión sincera, lo que prepara el advenimiento del naturalismo gótico.

Existen tres maestros de gran categoría que son los artífices de la transición al gótico y que trabajan casi simultáneamente a finales del siglo XI en Oviedo, Ávila y Santiago.

El maestro de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo presenta las figuras de los apóstoles, a modo de cariátides. La naturalidad de los ropajes y la animación de los rostros hablan de los nuevos tiempos. Por su parte, el maestro de San Vicente de Ávila, probablemente el maestro Fruchel, nos ha dejado los santos Vicente, Sabina y Cristela y la portada principal de la iglesia, donde el Salvador, desde el parteluz preside a los apóstoles, que adosados a las jambas se inclinan unos hacia otros en amena conversación.

La última gran figura es el maestro Mateo, que a finales del siglo XI realiza la única obra que puede disputar la supremacía a la Cámara Santa: el Pórtico de la Gloria de Santiago, que corresponde a las tres puertas que se abren a sendas naves.

Actualmente ha quedado como decoración interior al haberse construido la fachada barroca en el siglo XVII. Su composición recoge el tema del presente, pasado y futuro de la humanidad. En el tímpano central se encuentra la visión apocalíptica de San Juan con el Pantocrátor en la ciudad celestial con los Ancianos apoyados sobre profetas y apóstoles en las jambas. En el parteluz, sobre el árbol de Jessé (que acostado ve salir de su vientre un árbol que representa la genealogía de Jesús), se halla el apóstol Santiago en el acto de recibir a los peregrinos, apóstoles y profetas adosados a las columnas de la portada conversan entre sí. Su carácter pregótico se nota en el fin del hieratismo, el modelado de los cuerpos y la sonrisa que anima sus rostros llenos de vida.

Iconografía en la escultura románica

La iconografía estaba bajo el estricto control de los clérigos y monjes, que cuidaban de ver expresados, desde la entrada, en el edificio sagrado, la grandeza del lugar y la riqueza de la enseñanza doctrinal y moral que allí se daba: las imágenes, traduc-

3.5. Pintura románica



UNIDAD IV DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

ciones de temas bíblicos, hagiográficos o literarios, conducían así al pueblo iletrado, del orden del mundo al orden de Dios, de las realidades visibles a las verdaderas eternas, expresadas en las más bellas realizaciones con una majestad y un sentido excepcionales, reflejo de este tiempo de fe, de temor.

Los temas esculpidos eran de una variedad excepcional. Su repertorio, que abarcaba desde la flora al bestiario fabuloso heredado de Asia Menor, incluía escenas tomadas de las Escrituras, los Evangelios Apócrifos y de las leyendas de los santos así como temas que ilustraban textos más o menos teológicos de los Padres de la Iglesia, doctores y comentaristas ortodoxos.

El tipo más usual de Cristo románico es el crucificado hierático con cuatro clavos, faldellín o túnica y corona de rey (Majestad domini). La Virgen aparece siempre con el Niño en sus brazos, como mero trono de la divinidad (Theotocos bizantina). De manera general, en Francia más que en otros países, la escultura se localizó en los sitios donde mejor podía llenar su papel de acompañante de la arquitectura: **capiteles, dinteles, arquivoltas, tímpanos y arquerías ciegas**.

En el siglo XI se desembocó a tendencias barrocas, se aplicó en **contrafuertes, fuentes, fustes** de columnas e incluso en las ramificaciones de la bóveda. Salvo en Poitou, donde la escultura cubre toda la fachada como un retablo español, la decoración se concentra primordialmente en el **capitel** y la **portada**. En ninguna otra época el capitel ha jugado un papel tan importante. El escultor románico utiliza principalmente los capiteles historiados, que ilustraban los temas antes citados.

En estos capiteles todo se mezcla en un extraordinario desorden. Ningún capitel se repite, mientras que la interpretación de algunos plantea verdaderos enigmas.

Sin embargo, este campo estaba muy reducido a la fachada, que en su portada ofrecía una superficie más amplia. El **tímpano**, principalmente, proporcionaba una ocasión inédita, un elemento central, destinado a jugar en la nueva arquitectura el papel de frontón griego. Por otra parte, en los **flancos** o **jambas** de la portada las columnas iban a pasar a ser estatuas luego de un proceso de transformación sin precedente.

Pintura románica

Las iglesias románicas, ya fueran grandes conjuntos catedralicios o sean iglesias abaciales o pequeñas ermitas y parroquias, configuran un espacio interior mágico, que colmarán todo el componente simbólico y espiritual del ser humano del medioevo. Debe además ilustrar a ese hombre de la época sobre el contenido esencial de las sagradas escrituras, de una forma clara, contundente, expresiva, para que sea la imagen el vehículo de transmisión intelectual y sustituya, de esta forma, a la palabra escrita, apenas accesible al vulgo.



Fresco en la iglesia de Saint-Savin.

Por todo ello, la expresión plástica es esencial en esta época. Por lo que se refiere a los interiores de la iglesia, es la pintura la principal protagonista, pues une a su valor simbólico y narrativo el efectismo del color, cuyo efecto, recalcado además por el complemento de las luces breves e indirectas del interior del templo, contribuye decisivamente a recrear el ambiente de misticismo sobrenatural que envuelve al cristiano de la época.

En consecuencia, el arte, y más concretamente la pintura, en ningún caso pretenderá reproducir un entorno real, sino que, por el contrario, perseguirá la restitución de un entorno ajeno al mundo cotidiano, lleno de mensajes que acerquen al espectador a la divinidad, que lo lleven de "camino hacia Dios" y lo distancien por un tiempo del mundo real.

Por ello, en la pintura románica prevalecerá su valor expresivo, su valor narrativo y su valor simbólico, principalmente. Y en aras de conseguirlo se perfilan las figuras con gruesos trazos, y se aplican colores planos y llenos de vigor. Tanto, que del propio color surge una intensa luminosidad pictórica, que también tiene su efectismo porque de esta forma es una luz que proviene desde las figuras y no desde el exterior, lo que contribuye al simbolismo místico de concebir la luz del espíritu como una luz interior.

No hay movimiento real en las imágenes, que además están tocadas de un hábito divino que las hieratiza. Se desatiende cualquier vinculación realista con relaciones de proporcionalidad o recursos de perspectiva; se busca la grafía clara y descriptiva; se simplifican las imágenes en un esfuerzo magnífico de sintetización y se destacan los símbolos con efectos de color, expresivos o de desproporción. Incluso, con todo tipo de convencionalismos, tan propios de un arte ideográfico: recursos esquemáticos, economía de trazos, pliegues simétricos, idea de

PINTURA ROMÁNICA

| | |
|-------------------|--|
| CARACTERÍSTICAS | <ul style="list-style-type: none"> • Gran importancia del dibujo, que se marcaba con una línea gruesa. • El color es intenso pero poco variado. • No se usa la luz, lo que produce una sensación de intemporalidad. • En los fondos se busca la abstracción, la sensación de irrealidad. • El Pantocrátor o la Virgen ocupan siempre un lugar preferente en la composición. |
| TEMAS | <ul style="list-style-type: none"> • Pantocrátor. Representación de Cristo triunfante, sentado, con los evangelios en la mano izquierda y la derecha en actitud de dar la bendición. • Crucifixión. • Tetramorfos. Conjunto de los símbolos de los cuatro evangelistas: <ul style="list-style-type: none"> - Hombre San Mateo. - Buey San Lucas. - León San Marcos. - Águila San Juan. • Escenas de mártires. • Juicio Final. • Ángeles que muestran signos de la Pasión del Señor. |
| OBRAS PRINCIPALES | <ul style="list-style-type: none"> • Pintura de la iglesia de San Clemente de Tahull. • Pinturas de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Museo del Prado). • El Partedo de San Isidoro de León. |

profundidad transmitida por medio de la superposición de cabezas, sensación de movimiento a través de la repetición paralela de los gestos de varias figuras, etcétera.

Nada debe confundir su lectura y por ello las composiciones son simples y regulares, con predominio de las simétricas, y por eso mismo también se tiene un especial cuidado en localizar los temas con una estricta jerarquización espacial: en el ábside central, Pantocrátor o la Virgen; en los muros laterales, narraciones del Antiguo y del Nuevo Testamento, cuya lectura debe hacerse habitualmente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. De ahí que al templo románico se le considere con razón una auténtica Biblia en imágenes.

En cuanto a sus técnicas se utiliza predominantemente el fresco; sólo ocasionalmente el temple, y a veces también a la greca, que es una variante del fresco, consistente en la utilización

de capas de agua y cal, a las que se añade un componente graso que conserve la humedad y permite pintar con más facilidad.

Los soportes pictóricos son las propias paredes del edificio y en ocasiones la pintura en tabla, sobre todo en los antependios de altar.

Pintura mural

La pintura mural tiene un carácter **ornamental**, lo mismo que la escultura, y, como ésta, se halla en función de la arquitectura; respeta la uniformidad de los muros, por lo que nunca crea espacios detrás de sus personajes, que se destacan sobre un fondo uniformemente claro u oscuro, o bien sobre bandas de colores diferentes, que hacen contrastar los colores de sus vestidos. Las figuras se fijan sobre estos fondos sin preocuparse de la perspectiva ni del paisaje u otra decoración. Pero si existe el paisaje o la decoración, tienen un carácter simbólico: una casa representa una ciudad y un árbol, el bosque. Esquematiza la realidad. La imagen sugiere más que describe, no es una reproducción realista.

El fresco románico, lo mismo que la escultura, obedece a un geometrismo constante que le hace inscribir sus figuras en círculos, triángulos y trapecios.

Pintura románica en España

La pintura románica se dio por toda Europa, pero dadas las razones de espacio nos dedicaremos sólo a España. Las obras más importantes se enmarcan del siglo **xii** y corresponden a iglesias humildes, ya que las más ricas sustituyeron sus frescos por otros más modernos.

En Cataluña se localiza la mayor parte de las obras románicas, las cuales se incluyen dentro de la corriente italo-bizantina.

Importantes son los frescos de San Clemente de Tahull, sin duda, la obra más puramente bizantina del estilo románico en España. Su Pantocrátor con el libro en la mano con el lema "Yo soy la luz del mundo", irradia solemnidad. Debajo se encuentran cuatro Apóstoles y la Virgen, prodigiosa obra de estilización.

Más bizantino resulta el estilo del Maestro de Pedret, al cual corresponde el ábside de Santa María de Esterní d'Aneu. En el cuarto de esfera se representa a la Virgen mientras recibe el homenaje de los Reyes Magos. En el sector cilíndrico se destacan dos serafines con sus alas llenas de ojos vigilantes, mientras que en la parte inferior aparecen ruedas de fuego purificadas. También pintó San Pedro de Burgal.

La influencia francesa se observa en la iglesia de San Esteban de Polña, donde aparece Jesús ante Pilatos.

172

UNIDAD IV
DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

Como frontales podemos mencionar el de la catedral de Seu de Urgel y el de Aviá.


La paternidad de la escuela castellana se le atribuye a artistas extranjeros, como es el caso de los maestros de Maderuelo y de San Isidoro de León.

El primero formado en Santa María de Tahull, es el autor de los frescos de la iglesia segoviana de Santa Cruz de Baderuelo. En la bóveda se hallaba el Pantocrátor y en las paredes espléndidos serafines, mientras que en el resto se presentan escenas del Antiguo Testamento.

Los frescos de la iglesia mozárabe de San Baudelio de Berlanga (Soria) se distinguen por la abundancia de figuras y la variedad temática.

Se destacan cacerías y diversos animales, entre ellos osos, camellos y elefantes. Sin embargo, en todo el conjunto castellano sobresale el Pantocrátor Real de San Isidoro de León (de la primera mitad del siglo XI).

Sin paralelismos con otras zonas, es admirable la habilidad del pintor para disponer las figuras en espacios irregulares y en bóvedas de pequeño tamaño que obligan a distorsionar las escenas para adaptarlas al marco. El Pantocrátor figura en el centro y los evangelistas poseen cuerpo humano y cabeza de animal.

Dos cabras se alzan sobre un arbusto en composición afrontada al gusto oriental. La mayor espontaneidad, la independencia de los personajes y de sus movimientos, el mayor desarrollo del paisaje, etc., la diferencian de San Clemente de Tahull. 

PANTOCRÁTOR DE SAN CLEMENTE DE TAHULL



Museo, ca. 1122.

Originalmente en la pequeña iglesia de San Clemente de Tahull, hoy trasladado al Museo de Arte de Gatañola.

Es una de las pinturas románicas más conocidas del arte español. Todas las características generales de la plástica románica se manifiestan aquí, con el objeto principal de plasmar una imagen de la divinidad igualmente propia de la época, de actitud autoritaria y furiosa.

Cristo aparece como juez, enmarcado en una mandorla donde se inscriben las letras α y ω , símbolos del principio y fin de todas las cosas. La actitud del Pantocrátor es la habitual, en didascálico, esto es, tiene en una mano el libro sagrado con la inscripción *Ego sum lux mundi* mientras bendice con la otra. A su alrededor aparecen los cuatro Tetramorfos cuyos símbolos son sostenidos por ángeles. Completan el espacio un serafín y un querubín. Ya en la parte inferior se representan una Virgen y cinco apóstoles. Todo ello deja patente la jerarquización temática que preside la composición de este ábside. Desde el punto de vista estético, se trata de impresionar al espectador con la fuerza y el poder de la divinidad. Por ello, la obra es un perfecto ejemplo de expresionismo pictórico medieval. En este sentido, en primer lugar se destaca el tratamiento cromático, con el dominio en el entorno de Cristo de un azul pleno y luminoso que rompe la unidad cromática (predominantemente cálida). Sin embargo, son los rasgos del rostro y el tratamiento de los pliegues los que rubrican la fuerza expresiva de este temerario Pantocrátor. Los ojos son dos severos círculos negros. La nariz, dos líneas paralelas que dividen el rostro y se prolongan en unas cejas altas y abiertas que agrandan el gesto de la cara; la banda y el pelo, un alarde de simetría compasiva y de esquematismo lineal; los pliegues del vestido, una suerte de trazos paralelos que marcan el ritmo de líneas gruesas y contrastadas; los pies, en "V".

Todo ello reduce la imagen de una concepción geométrica de la figura, con lo que se consigue una abstracción de la realidad, representación perfecta de una divinidad sobrenatural que "no es de este mundo".

La fuerza expresiva, la rotundidad de sus trazos y el impacto del color resumen perfectamente todo el vigor y la calidad de la pintura románica.



3.6. Arte Gótico

174

UNIDAD IV
DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

El gótico representa la expresión más lograda de la evolución cultural, política y económica de Europa durante parte de la Edad Media. El mundo que rodea al hombre se hace más inteligible y explicable, gracias al método racional, lo que se materializa en la creación de universidades. Además de catedrales, se construyen palacios y ayuntamientos (edificios civiles), por lo que se considera el símbolo del resurgimiento burgués de la época.



El arte gótico

Giorgio Vasari, discípulo de Miguel Ángel, fue quien usó por primera vez el término gótico, por considerar que el origen de este arte era alemán, inventado por los godos. Esta idea fue superada en el siglo XIX, época en que pasó a denominarse estilo ojival.

En cualquier caso, no fue el resultado de una creación intelectual o mística, sino un proceso de revolución técnica producido en el seno de las escuelas románicas y difundido por monjes del Cister.

El gótico se extiende cronológicamente desde finales del siglo XII, hasta que se ve desplazado, según los países, por las modas del Renacimiento. Constituye la expresión más lograda de la evolución cultural, política y económica de Europa del momento. Adquirió una gran difusión geográfica, hacia Oriente, gracias a los cruzados y, ya en sus últimos momentos, hacia Occidente, al otro lado del Atlántico, gracias a los españoles.

La continuidad de fondo cristiano formó parte de la espiritualidad del románico y del gótico, y la concepción del mundo, del hombre y de sus relaciones se modificó a lo largo de la Edad Media; así, durante mucho tiempo, ésta estuvo dominada por el pensamiento de San Agustín, que logró la síntesis del neoplatonismo y el cristianismo. Su doctrina encontró su expresión en el arte románico, cuyas ideas fundamentales coinciden con las orientales manifestadas en el arte bizantino, como muestra el desprecio por las apariencias materiales y la exactitud, con lo que el arte se limitó simplemente a representar las imágenes, legibles para todos, incluso por los incultos, pero cuyo alcance simbólico, así como su arbitraria estilización, debía dirigir al espíritu hacia la evocación de Dios.

Las imágenes eran admitidas sólo en cuanto nos conducen a las ideas, de las cuales eran sus signos. Pero durante el siglo XI se van a imponer los nuevos conceptos de San Bernardo que preparan la transición al gótico.

La orden del Cluny, estrechamente relacionada con la génesis del románico, iba a ser suplantada por la del Cister. Si bien en principio San Bernardo no se aparta del profundo desprecio del mundo físico, éste proscribió las formas consagradas por el románico: bellezas deformes, rarezas estéticas, etcétera. Propugna el retorno a la sencillez y el amor a Dios y a la Virgen y con ello prepara el renacimiento de la sensibilidad y la visión, que se hace más directa.

Con San Francisco de Asís, en el siglo XII, la realidad se convierte en el símbolo del amor divino y a través de ella sentimos su presencia. El cambio de sensibilidad hacia las cosas prepara un cambio intelectual que nos llevará de las ideas generales neoplatónicas a las concretas aristotélicas. Esta nueva situación representa el triunfo de Aristóteles sobre Platón. En adelante, la sensación lograba la primacía y consideraba que de ella derivaban las ideas y la imaginación. Por tanto, sobre ella y la experiencia hay que fundar el conocimiento físico.

Las transformaciones en el campo de las ideas filosóficas invaden finalmente el arte, explicando así el paso de la abstracción románica al realismo gótico. El mundo que nos rodea se hacía ahora inteligible y explicable gracias al método racional. Antes, la realidad visible era mediata; es decir, un término medio entre el hombre y la realidad verdadera, desconocida por los sentidos y penosamente discernible por el espíritu y ésta es Dios.

3.7. Arquitectura Gótica

Información relevante

El arte gótico fue influido por factores como:

- Su íntima conexión con el desarrollo de las ciudades. Es el símbolo del resurgir burgués de la época.
- El crecimiento del poder real.
- La creación de una cultura secularizada tendiente a liberarse de la tutela de la Iglesia y que se materializa en la creación de las universidades.
- La aparición de nuevas fuentes de riqueza basadas en el conocimiento científico, la industria y el comercio.
- El esfuerzo económico de todos hizo posible la construcción de las catedrales, un símbolo fundamental de la ciudad que las alberga.
- Por primera vez en la Edad Media, además de catedrales, se construyen edificios civiles, como palacios, ayuntamientos y lonjas comerciales.
- España experimentó un arraigo del gótico, lo que tuvo relación directa con la penetración tardía del Renacimiento.

Para el hombre y el artista románico el Universo se presenta como perfectamente lógico y penetrable, siempre que se sepa que su verdad no es producto de la experiencia, sino de la Revelación, la cual nos permite descifrar la naturaleza y el arte recoge ese pensamiento con imágenes abstractas y simétricas que son el reflejo abstracto de Dios que rige su orden secreto. Por el contrario, para el hombre gótico la realidad toma cuerpo permitiendo que el realismo se inscriba en el interior de un conjunto que sigue dominado

por Dios, centro de perspectiva hacia el que todo converge. Pero si bien la realidad no es más que el camino que conduce a Dios, el hombre terminará por explicarla por sí misma, sin necesidad de recurrir a Dios, volviendo así al racionalismo.

Arquitectura

Hasta el siglo XI las ciudades llevan una vida muy precaria, pero con el desarrollo económico se produce la revitalización de unas y la planificación de otras nuevas lo que pone de moda los problemas del urbanismo. Las ciudades se encontraban rodeadas de murallas para defenderse de las agresiones exteriores y proteger su espacio económico; sin embargo, en todos los casos se da una zona central o preferentemente formada por una plaza que recuerda el ayuntamiento y la lonja, símbolos de los poderes religiosos, políticos y económicos de la ciudad.

De todos estos edificios, el más representativo es la catedral, como lo fue el monasterio en el período románico. A su construcción se dedicaron enormes cantidades de dinero durante siglos; era una forma de agradecer los favores divinos. Debido a la permanencia de la religiosidad románica, las nuevas catedrales continúan teniendo el mismo valor simbólico como representación de la Jerusalén celeste que ahora se concibe de materiales preciosos que deslumbran al observador y le transportan a una nueva dimensión.

CATEDRAL DE CHARTRES



Fecha de construcción: 1194-1260. Gótico lineal.
Chartres, Francia.

La catedral de Chartres es un ejemplo de la arquitectura del gótico lineal. Su construcción se inició en 1194, debido al incendio que sufrió el edificio románico precedente, y se consagró en 1260 con la presencia del rey de Francia, Luis IX. Tiene planta de cruz latina con tres naves desde la entrada hasta el transepto y, posteriormente, cuenta con cinco naves. El crucero resulta poco pronunciado y el ábside tiene doble girolo y cinco absidiolos. La techumbre se realizó a partir de bóvedas de crucería con nervaduras que descansan sobre pilares. También se usan los arcos ojivales, los arbotantes y los contrafuertes. Gracias a este sistema los muros de la catedral son delgados y tienen grandes ventanales decorados con tracerías. El significado de la catedral gótica se fundamenta en la nueva relación entre el hombre y Dios, entre lo profano y lo divino. Dicha relación se establece a partir de la especulación metafísica y el estudio matemático que emprenden los teólogos de la época que hacen de la luz y la verticalidad metáforas de lo divino.



Catedral de Siena.



Catedral de Colonia.



Catedral de Salisbury.

Si en el románico las iglesias resultaban oscuras y macizas, en el gótico los muros pierden su función sustentante convirtiéndose en enormes vanos cubiertos con vidrieras decoradas con temas sacros, desde donde parece surgir una luz brillante y colorista que ilumina el alma de los hombres protegiéndola de lo nocivo. Esta nueva característica gótica no es producto del azar ya que obedece a las concepciones teológicas del momento como ocurrió durante el románico. La catedral es la representación terrenal de la Jerusalén Celeste donde la luz divina es la gran protagonista; por otra parte, la época oscura y tenebrosa románica ha pasado; la realidad, la vida terrena, el amor, etcétera, han devuelto la felicidad y la prosperidad material al hombre, no es de extrañar que desee ver reflejada en su obra esa nueva sensibilidad cargada de simbolismo cristiano y a ello colabora el efecto ascensional de sus bóvedas que le transportan al cielo.

Francia fue la cuna del gótico y es el país con más obras de este estilo.

Destacan los edificios de gran altura como la catedral de **Notre Dame**, en París, y las catedrales de **Chartres**, **Reims** y **Amiens**.

En **Italia** es perceptible el peso de la tradición del mundo clásico. Este es-

tilo tuvo mayor trascendencia y duración que en otros países europeos. Sus edificios tienden a la horizontalidad. Entre las obras más destacadas figuran la catedral de Siena y la de Florencia.

La arquitectura **alemana** del periodo se vio muy influida por el gótico francés; sus edificios más importantes se construyeron en el siglo XII. Entre las principales obras se pueden contar la catedral de Colonia y la de Estrasburgo (hoy en territorio francés).

En **Inglatera**, la arquitectura produjo bóvedas muy decoradas y empleó la bóveda de abanico. Las catedrales de **Salisbury**, **Gloucester** y la Iglesia de **Westminster**.

Elementos de la arquitectura gótica

La solución de los problemas técnicos que la nueva realidad exige con construcciones de enormes proporciones que den cabida a los habitantes de la ciudad y de altura considerable, no podía aportarla el arte románico; se requería de un sistema constructivo nuevo, que llamamos gótico por su carácter dinámico propio del arte nórdico; es una creación modificada de la Isla de Francia, basada en el equilibrio de las tensiones del

edificio que permite aligerar las masas de los muros. Los tres elementos básicos son: el arco apuntado y ojival, la bóveda de crucerías de ojivas, y los soportes como pilares, arbotantes y contrafuertes.

El arco apuntado y ojival

Aunque fue utilizado anteriormente por árabes y arquitectos románicos, es el elemento más característico del gótico. Se dieron diversos tipos; de ellos, el más interesante es el primero, que está formado por dos segmentos de círculo apoyados por la parte superior logrando una mayor estabilidad, verticalidad y reducción de las presiones.

Bóveda de crucerías de ojivas

El cruce en diagonal de dos arcos ojivales configura una bóveda mucho más ligera, equilibrada, sólida y práctica que la de arista románica, llamada de crucería. Los antecedentes los encontramos en la catedral románica de Durham y en las bóvedas (alfar cordobesas). Está formada por los arcos apuntados que se cruzan en diagonal (herraduras, ramificaciones o nervios), los arcos fajones y los forneros, más los implementos que recubren la bóveda, contruidos con materiales livianos. Estos arcos reciben los empujes de la bóveda transmi-



Iglesia de Westminster.



Catedral de Gloucester.



Interior de la catedral de Gloucester.

téndolos a los cuatro pilares y liberando al muro de su función mecánica.

La bóveda queda dividida en dos elementos: los arcos y los plementos o paños que cierran.

La bóveda de crucería se adopta a las plantas más complicadas, pues sólo se trata de trazar nervios entre los puntos de apoyo. La multiplicación de los nervios dará paso a varios tipos de bóvedas: sexpartita, la estrellada, la de abanico inglesa y la reticular alemana.

Los soportes: pilares, arbotantes y contrafuertes

Los pilares

Se encargan de transmitir al suelo el peso de la bóveda. Están formados por un cuerpo central que recibe las columnas adosadas provenientes de los nervios de la bóveda. Su estructura se irá complicando al compás de la bóveda dando lugar al baquetón, que refuerza el efecto ascendente del edificio con sus finas molduras. Su multiplicación afectará al capitel que se convertirá en una dnta de decoración vegetal.

Arbotantes y contrafuertes

Contraarrestan los empujes laterales de la bóveda; el gótico emplea en el exterior

un sistema que combina un elemento ya usado, el contrafuerte o estribo, con otro nuevo, el arbotante o botarel, lo que da al edificio un aspecto complejo. Los empujes de la bóveda son transmitidos al exterior por un arco o arbotante que une su arranque con un contrafuerte. Este sistema permite dar una mayor estabilidad y altura a la obra; además, se encarga de eliminar el agua de lluvia a través de las gárgolas. Los estribos equilibran los empujes de los arbotantes. Son unos pilares decrecientes coronados por unos pináculos en forma de pirámide, que al tiempo que lo decoran, aumentan su estabilidad.

La fachada, las puertas y las ventanas

La fachada o portal, enmarcada por dos torres, dispone en la parte inferior de varias puertas y en la superior de un rosetón y, en algunos casos, de una galería que corresponde interiormente con la tribuna. Las puertas son abocinadas como en el románico, pero ahora utilizan el arco apuntado y el tímpano se divide en varias franjas horizontales que se decoran con relieves. En las arquivoltas, las esculturas se disponen en el sentido de la curva y con frecuencia están protegidas por do-

seletes o chambranas. La forma apuntada de la portada suele completarse con el gablete o moldura triangular que le sirve de coronamiento. En los estilizados arcos apuntados de las ventanas con tracerías caladas, sostenidas por delgadas columnas a modo de parteluz, que sirve de armazón de las vidrieras policromas decoradas con temas de las Sagradas Escrituras, parece generarse una luz mística que ilumina el alma de los hombres.

Las torres

Estaban formadas por varios cuerpos; el inferior suele ser de un cubo macizo, mientras que el superior dispone de enormes vanos que aligeran su peso. El remate puede ser plano, en terraza o en forma apiramidada o chapitel, con superficie lisa o con una rica decoración de tracería calada.

Con este sistema constructivo, la horizontalidad románica cede a la verticalidad gótica alcanzada gracias a los arcos ojivales y las líneas ascendentes de los pilares, al tiempo que lograba una nueva sensación espacial al comunicar la nave central y las laterales con enormes arcos formeros. En el exterior, la proliferación de arbotantes y pináculos, las torres acabadas en flechas, las agujas, etcétera,

coadyuvan al mismo fin. También cambia la relación con el entorno. Mientras que la catedral románica aparece encerrada en sí misma, la gótica presenta una mayor interrelación. Los contrafuertes, al destacar la superficie del muro, crean una unión con el espacio exterior. El edificio se prolonga por pináculos y flechas y las ventanas establecen una comunicación entre el interior y el exterior, sin producir idea de separación.

Estructura de la catedral gótica: planta y alzado

La planta gótica presenta también novedades: el crucero, aunque continúa manifestándose en la planta, se va desplazando hacia el centro de la iglesia y a sus extremos se abren impresionantes puertas que recuerdan la principal.

La costumbre de los gremios de erigir un altar a su santo patrón determinó la proliferación de capillas cuadradas que se situaban entre los contrafuertes de las naves laterales, así como en la girola; innovadora es también la planta de "salón" con una estructura alargada sin salientes y una cabecera curva formada por girola.

Los empujes por la bóveda gótica se descomponen en cargas verticales que descansan en pilares y laterales que son llevados por los arbotantes a los contrafuertes. Con este sistema se permite liberar a los edificios góticos de sus pesados muros y otorgarles una mayor iluminación y un efecto ascensional.

Arquitectura gótica española

El gótico llegó a España a través de Francia. La propaganda cisterciense hace que los edificios románicos se cubran con bóve-

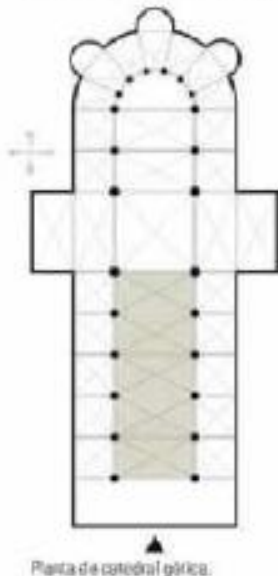
das con ojivas como muestra el monasterio de Poblet (siglo XII), la catedral de Avila y el monasterio de las Huelgas. En el siglo XIII se construyeron las manifestaciones más puras del gótico que siguen los prototipos franceses traídos por peregrinos, pero introduciendo novedades como la proliferación de capillas en las naves laterales, la ubicación del coro en el centro de la nave mayor y la separación de espacios por medio de enormes rejas, que reducen la capacidad interna del edificio. Estas impresionantes catedrales nos hablan de la fortaleza y crecimiento de la población española, del predominio de la ciudad sobre el mundo rural y del enorme poder económico ganadero de sus cabildos.

El obispo Mauricio, impresionado por las obras francesas, quiso imitarlas en su catedral de Burgos. Dispone de planta de cruz latina de tres naves, girola con cinco capillas y crucero muy enmarcado cubierto por rico cimborrio (punto donde se cruzan la nave principal y el crucero). Sobre las naves laterales se sitúa un triforio abierto a la central por medio de balcones. Al estilo de Reims, cuenta con tres fachadas, siendo las del crucero las más interesantes: la del Sarmental y de la Coronaría.

El gran impulsor de la catedral de Toledo fue el arzobispo Ximénez de Rada. Dirigida por los maestros Martín y Pedro Pérez, la obra representa una estructura que recuerda a la de París con cinco naves a diferente altura, doble girola formada por tramos cuadrados y triangulares y crucero poco marcado.

Para la construcción de la catedral de León, los maestros Enrique y Juan Pérez parecen inspirarse en la planta de Reims, en la fachada de Chartres y en el sistema de bóvedas de Amiens. La reducción del muro ha permitido dotarla de espléndidos ventanales con vidrieras de gran originalidad.

La necesidad de dotar a Valencia de templos para el culto cristiano fomenta la aparición de iglesias formadas por un espacio rectangular cubierto en madera sobre arcos fajones que llegan al suelo. El siglo XIV fue la época dorada de la arquitectura catalana. Se caracteriza por sus edificios



austeros de una sola nave, con capillas en los contrafuertes y el predominio del muro sobre el vano de clara influencia del Midi francés. Sirve de ejemplo la iglesia de Santa María del Mar con su planta de salón de tres naves de igual altura. La central, separada de las laterales por pilares octagonales con capiteles muy sencillos, carece de crucero, aunque conserva el deambulatorio.

Si en el interior se logra el efecto ascensional, en el exterior domina el horizontal, debido a la falta de agujas y arbotantes que han sido constituidos por los contrafuertes. La catedral de Barcelona, con tres naves a la misma altura, presenta dos torres en el crucero y una a los pies simbolizando los clavos de Jesús. La catedral de Gerona, concebida con tres naves, se cambió a una sola, resultando ser la más ancha del gótico.

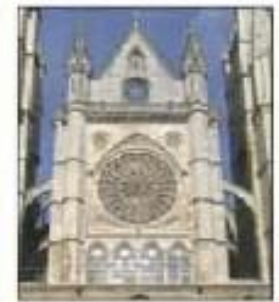
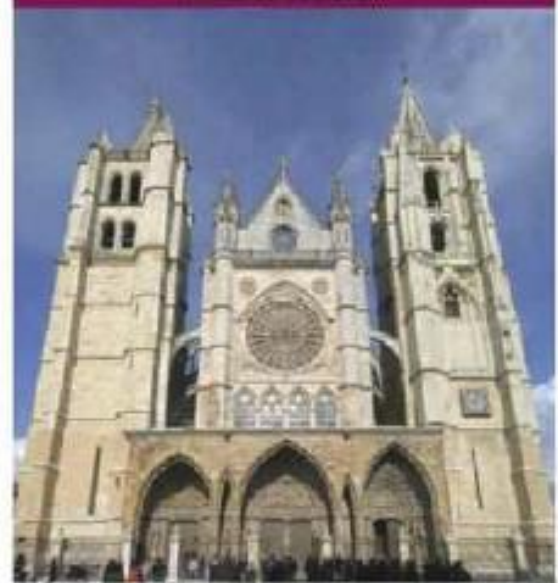
El gótico catalán se extendió por las zonas conquistadas. En Valencia, San Agustín y los Santos Juanes muestran el tipo de iglesia de nave única con capillas entre los contrafuertes, pero la obra cumbre es la catedral que conserva de esta época la Puerta de los Apóstoles y el Miguelete más importantes: la de Palma de Mallorca, en cuyo interior el espacio se dilata por la gran altura de las naves y la delgadez de sus pilares, en claro contraste con la robustez y sobriedad exterior.

En el siglo XV la actividad constructora fue muy intensa. La arquitectura que se mantenía clara en forma y parca en decoración, cambia con los Reyes Católicos hacia postulados barrocos. A la primera mitad pertenecen las catedrales de Pamplona, Murcia y Oviedo, donde se muestra el estilo flamígero. El estado ruinoso de la Catedral de Sevilla decide derribarla y levantar un enorme edificio de cinco naves. Sólo se conservó la Giralda del edificio anterior.

El estilo flamígero unido al mudéjar crean un estilo muy original durante el reinado de los Reyes Católicos conocido bajo dicha denominación. Es un estilo ornamental con temas heráldicos, yugo y flechas, salvajes, cordones, rosetas, conchas y puntas de diamante. Sus principales focos fueron Burgos, Valladolid y Toledo. En la primera, Juan de Colonia levanta en su catedral sus dos hermosas agujas caladas al estilo alemán. Su hijo Simón proyectó la capilla funeraria del Condestable en la misma catedral, cubierta con una hermosa bóveda calada. Además, ejecutó en Valladolid el Colegio de San Gregorio y el de San Pablo con rasgos que preludian el plateresco.

En Toledo, los pináculos de la torre de su catedral y la Puerta de los Leones se deben a Hansquin de Bruselas, pero es su discípulo Juan Guas la figura más importante y el artista que mejor ha sabido combinar los elementos nórdicos del gótico final con los españoles de sabor mudéjar, como demuestra San Juan de los Reyes de Toledo, destinada al sepulcro de los reyes. Consta de una sola nave con capillas entre los contrafuertes y hermoso cimborrio. La decoración está formada por mocárabes mudéjares, iniciales coronadas de los reyes, motivos heráldicos, águilas, etcétera.

CATEDRAL DE LEÓN



Construcción dirigida por el maestro Enrique.
Su construcción comenzó hacia 1256.

Fueron sus principales promotores el obispo de la diócesis de León y el rey Alfonso X el Sabio; la obra fue dirigida por el maestro Enrique, el mismo que había trabajado en Burgos. La planta de esta catedral recuerda, sobre todo en la concepción de la cabecera hipertrofiada, a la de Reims. Presenta tres naves, crucero destacado en planta y girola.

En el alzado, por el contrario, la vinculación parece más próxima a la catedral de Amiens, sobre todo porque cuenta ya con un triforio abierto, que se convierte así en otra entrada de luz. León, además, es la catedral española de mayor luminosidad y que mejor ha conservado sus vidrieras.

Al exterior, la portada occidental es la menos armoniosa de las tres grandes catedrales castellanas (Burgos, León, Toledo), debido probablemente a la disposición exenta de las torres, quedando el cuerpo central empotrado entre ellas, lo que le resta esbeltez a todo el conjunto.

CATEDRAL DE SANTA MARÍA DEL MAR



Construcción dirigida por el maestro Berenguer de Montegud, Siglo XII

Es de un estilo denominado gótico levantino o gótico catalán. Es de una arquitectura caracterizada por su sobriedad y racionalidad constructiva, de predominio del muro y escasos ventanales, por lo que se atrofian los elementos aéreos, como los arbotantes. Otra novedad es la disposición en mudros de éstos de las denominadas plantas de salón (llamadas también *hallenkirchen* por ser de tradición alemana) es decir, iglesias de tres naves de la misma altura. Es un hermoso ejemplo de esta tendencia arquitectónica. Se construyó en el centro del barrio marítimo barcelonés, bajo la dirección del maestro catalán Berenguer de Montegud. Destaca, sin duda, por su armonía y la esbeltez de todo su sistema de soportes. Presenta, como es preceptivo en este tipo de construcciones, planta de salón, de tres naves, sin crucero, con capillas abiertas entre contrafuertes y girola. El alzado destaca la sobriedad y elegancia de los grandes pilares octogonales que separan las naves y que son los que otorgan toda la monumentalidad y elegancia a la concepción interior de este edificio. Además, los tramos son cuadrados, lo que permite separar ampliamente los pilares entre sí, contribuyendo a aumentar la sensación de amplitud y armonía.

Las cubiertas son igualmente atrevidas a base de cruces muy voladas y de gran tamaño en cada tramo. En la girola las cubiertas se componen de tramos abovedados trapezoidales, por tener doble número de lados al interior que al exterior.

En cuanto al exterior, destacan las dos torres que flanquean la fachada, ambas octogonales y que recogen la tradición de las torres prismáticas de los monasterios cistercienses y también de la torre de La Seu Vella de Lérida.



Arquitectura gótica

| Arquitectura gótica | |
|--------------------------------|---|
| Elementos básicos | <ul style="list-style-type: none"> • La bóveda de crucería • El arbotante • El arco apuntado |
| Materiales | El material fundamental es la piedra. En ocasiones, las necesidades obligaron a utilizar aparejo irregular o pobre. |
| Elementos constructivos | <ul style="list-style-type: none"> • Bóveda de crucería. Está formada por arcos apuntados u ojivales que cruzan en diagonal, creando un armazón que se rellena con paños. • Arbotante. Es un elemento exterior en forma de arco que recoge la presión en el arranque de la bóveda. • Contrafuerte. Estribo aplicado al muro de la nave; su remate recibe el nombre de pínaculo. • Pilares. Los pilares y las columnas adosadas complican su planta al llegarles las ramificaciones secundarias de la bóveda. • Vidrieras. Como los muros son casi innecesarios, pueden ser sustituidos por grandes ventanales decorados con cristales emplomados. • Tripano. Ocupa la parte superior de las portadas. • Rosetón. Abarca gran parte de la fachada e inunda de luz al interior. • Ventanal. Proporciona luz al interior desde los muros laterales. • Torres. Tienden a la altura y suelen estar rematadas por un cuerpo piramidal llamado capitel. |
| Planta | <p>Cruz latina con las siguientes características:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tres o cinco naves. • Girola o deambulatorio. Pasillo que permite a los peregrinos visitar las reliquias o capillas detrás del altar sin interrumpir los oficios religiosos. • Transepto. Nave transversal en la planta de cruz latina. • Crucero. Espacio cuadrado con el que se cruza la nave mayor y el transepto. |

3.8 Escultura Gótica

Otra magnífica obra suya es el Palacio de Infantado en Guadalajara, el más bello de su época, con columnas helicoidales, arcos mixtilíneos y riquísima decoración. Su galería de la fachada tuvo una gran influencia en las casas nobiliarias. Enrique Egas levanta el Hospital de Santa Cruz en Toledo con planta de cruz griega, y la Capilla Real de Granada.

Los edificios del siglo XVI se caracterizan por tener planta de salón, con elevados apoyos formados por baquetones o sencillas columnas, bóveda de crucerías estrellada de trama complicada y enormes contrafuertes como las catedrales nueva de Salamanca y la de Segovia de Gil de Hontañón.



Escultura en la catedral de Chartres.

Escultura

La belleza y los programas iconográficos de la iglesia gótica se deben también a la atmósfera cálida que dan al interior las espléndidas vidrieras que guarnecen las ventanas y las esculturas que embellecen las portadas.

Vamos a estudiar de manera separada la escultura y las vidrieras, aunque las dos son inseparables de la arquitectura, pues completan sus efectos y significaciones.

La amplitud y multiplicidad de las portadas o fachadas, permiten reunir en ellas todas las escenas de los textos sagrados; se localizan en el exterior, contrariamente al románico, en el que estaban dispuestas en el interior y en los capiteles, los cuales posteriormente sólo estarán decorados con motivos vegetales.

En la Edad Media, la representación de Cristo se concibe en relación con los fieles, colocándolo a la puerta del templo, para acoger y adoctrinar en el románico, y en el gótico llega al culmen del desarrollo artístico por una humanización de representaciones y temas.

Al arte visionario de los tímpanos románicos, dominado por la presencia terrible del Dios apocalíptico, sucede un humanismo sereno, que tiene por centro el hombre y la creación entera, precedido por el Cristo del Evangelio, cuya serenidad va a dar el tono al arte del siglo XIII, al que sucederá la interpretación manifiesta del siglo XIV y el retorno, al fin de la edad gótica, a una teología atormentada y dramática.

En las portadas, también, se representa junto a los Beaux Dieux (como los famosos de Chartres y Amiens) el desarrollo de los trabajos de los hombres, las estaciones, la infancia de Cristo y su vida pública y su correspondencia en profetas y precursores. Cristo en Majestad, rodeado de los signos del Tetramor-

fos, que figura aún en la portada real de Chartres, va a ceder su lugar al tema del juicio final y al de la redención.

Paralelamente, se desarrolla el culto a la Virgen que, en la portada de Santa Ana de Nuestra Señora de París, es aún una Majestad, del tipo de las vírgenes-relicario (de las que en el románico tenemos varios ejemplos), pero que en Sentis se reviste de una exquisita ternura en las escenas de la muerte, de la resurrección y coronación.

Al lado de estas enseñanzas del dogma, se inscribe todo el conocimiento humano, la teología, la filosofía, las artes liberales. Y este conocimiento del hombre se completa por el conocimiento aristotélico de la Naturaleza, cuyas plantas y flores se entienden por capiteles, cordones que

separan pisos o encuadrando ventanillas o puertas.

El que estos motivos, tomados de los jardines y bosques de esos países, reemplazan la decoración zoomórfica, originaria del lejano Oriente, que servía de fondo al arte románico, prueba que una inspiración nueva, por primera vez específicamente occidental, había nacido con el arte gótico, del cual la catedral constituye, en el dominio de las formas, la *summa* o el compendio por su carácter enciclopédico, su universalidad y la jerarquía, según la cual clasifica y distribuye estas múltiples representaciones en los emplazamientos estrictamente definidos de su arquitectura.

Los **emplazamientos** tienen un interés teológico (los muros laterales representan el Antiguo y Nuevo Testamento, la portada es la entrada del paraíso, etcétera), pero igualmente un interés plástico en el sentido de que la escultura, en sus lugares elegidos, añade sus matices a los de la arquitectura, suavizando masas o resaltando relieves. Su papel es tan importante en la organización de ciertas fachadas, como la de Reims, que el



Escultura en la catedral de Amiens.

ESCULTURA GÓTICA

| | |
|-------------------|---|
| CARACTERÍSTICAS | <p>La escultura gótica es más naturalista que la románica, más humana. Sus particularidades principales son:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reaparece la escultura exenta. • En las portadas, los elementos escultóricos siguen la alineación del arco. • La Virgen pierde la frontalidad y se inclina sobre el niño. • Se introduce el movimiento y la línea curva. • Se realiza en las portadas, retablos, sepulcros y silleras. |
| TEMAS | <ul style="list-style-type: none"> • Vidas de los santos y de la Virgen. • Los apóstoles. • Calvario. |
| OBRAS PRINCIPALES | <ul style="list-style-type: none"> • <i>La Virgen Blanca</i>. • <i>La Anunciación</i>. • <i>Portal del Sarmiento</i>. • <i>Portal Precioso de la Catedral de Pamplona</i>. |



Madonna de la Santa Trinidad, Ginebra.

equilibrio entre relieves y vanos quedaría totalmente roto si llegase a faltar uno de estos elementos escultóricos.

Las características de la escultura gótica de la época clásica son: formas planas que sobresalen del soporte en el cual se apoyan sin integrarse en él (y cuya verticalidad refuerza su relieve), monumentalidad serena y aérea (que subraya su pesadez de piedra) y una idealización (en una primera fase) seguida de una búsqueda de individualidad de los rostros.

En la evolución de la escultura de esta época podemos distinguir tres momentos. El primero, con sus formas arcaicas como las estatuas-columnas del Portal Real de Chartres o el de la Abadía de San Dionisio en París, románico por el estilo y gótico por la concepción.

El segundo gótico se caracteriza por una sintonía monumental en su arquitectura, es el de las grandes catedrales: Chartres, París, Amiens y Reims. Cada una tiene un sentido particular, subdividido en varios como consecuencia de los diferentes talleres que trabajaron en ellas. Este periodo clásico llega a su madurez rápidamente y está caracterizado por una riqueza inaudita, pero fue breve.

Desde mediados del siglo XII, quizá por influencia de la pequeña escultura, el equilibrio entre arquitectura y la gran escultura se romperá en provecho de esta última que seguirá su emancipación, comenzada desde principios del arte gótico con las estatuas-columnas.

Antes de terminar el segundo periodo gótico, monumental y clásico, el primado de la arquitectura y de la gran escultura cede su lugar a las artes preciosas, cuyo estilo va a prevalecer y los caracteres de la escultura menor se impondrán. La escultura, totalmente independizada de su cuadro arquitectónico, será valorada por sí misma, o bien, como ocurre en la fachada occidental de la catedral de Ruán, después de 1470, sus efectos se impondrán a los constructivos. Con ello comienza un tercer periodo de la escultura gótica, que acabará en el manierismo y en las complicaciones estilísticas de finales de la Edad Media.

Representaciones de la Virgen

Además de la temática citada, el arte material, tan abundante en la época gótica, presentó diversas variantes. En el crucero norte de Nuestra Señora de París, la Virgen sorprende por su monumentalidad,

su calidad aristocrática, vestida noblemente con amplios pliegues. Presenta el tipo que servirá de norma para las Virgenes con el Niño a partir de esta época y caracterizará pronto toda la estatuaria.

De los tipos de virgenes —Virgen sentada y Virgen de pie— el primero continúa la tradición de las virgenes-relicarios, con un rostro y actitud impenetrables similares a los adoptados por las obras precedentes de fines del siglo XII.



Virgen en el portal de la catedral de Amiens.

3.9 Pintura Gótica

Las vírgenes de la segunda mitad del siglo XII y XIII, sonrientes y graciosas, muestran una humanidad más familiar que predominará en el arte material de todo el siglo XIV.

Este tipo será casi totalmente suplantado por el tipo de Virgen de pie, cuyos ejemplos más antiguos son de principios de siglo XII.

En la segunda mitad del siglo XIII se fija el tipo de Virgen con el Niño, dulcemente maternal y tierna. Su anchura, más o menos acentuada, se debe al tratamiento de los pliegues de la ropa, que el manierismo irá poco a poco complicando con virtuosismos gratuitos que llegarán hacia 1400 a las formas barrocas más extremas.

La pintura gótica

El rasgo más característico de la producción artística de los siglos XIV-XV es la búsqueda de un creyente realismo. Si en la época bizantina predominaba la belleza abstracta de afán decorativo y una ejecución planista; en el estilo gótico se busca una pintura naturalista, síntesis de color y dibujo, así como una valoración del volumen. Esta diferencia ha hecho pensar que la nueva época representa una ruptura con la "manera greca", hoy rechazada, pues en su última época se observa en el bizantino una evolución hacia el naturalismo y la perspectiva, como revela la decoración de San Marcos en Venecia.

De todas formas, el gótico diferirá del bizantino en lo ornamental y en los valores naturalista y plástico. El retorno a la naturaleza y la realidad lleva implícita la dignificación del hombre que ahora se siente angustiado ante los enigmas que el mundo y la vida le presentan y sobre lo que no siempre encuentra respuestas, lo que provoca cierta preocupación por su destino.

El interés por representar al hombre y el espacio traerá, no sólo una forma de pintar, sino nuevos temas. En el paisaje desaparecen los fondos lisos; el retrato se caracteriza por el interés de los donantes por aparecer en las obras. El ser humano se convierte en el centro del Universo. La naturaleza muerta aparece como consecuencia de la importancia que se concede a los objetos. Básicamente, la evolución hacia las nuevas formas no se realizó de una manera general, sino que destaca en dos zonas: Italia y los Países Bajos que, partiendo de tradiciones distintas, llegaron a un acercamiento a la naturaleza y al hombre.

La pintura en Italia

Paralelamente al gótico-lineal francés de las vírgenes con sus líneas muy marcadas y rico colorido plano, se desarrolla en Italia el estilo italo-gótico que une la tradición clásica con la cultura bizantina.

Este proceso fue abordado por varias escuelas con resultados dispares. La Escuela de Florencia amanca con Cimabue, pero un gran innovador es su discípulo Giotto considerado como el



Confirmación de la regla de la orden de San Francisco, de Giotto.



Lamentación sobre el Cristo inerte, de Giotto.

184

UNIDAD IV
DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

Escena del retablo de la catedral de Siena, de Duccio di Buoninsegna.

primer artista moderno. La pintura de Duccio y Simone Martini de la Escuela Sienesa muestra una mayor influencia bizantina manifestada en el uso preciso del color y la línea.

Principales pintores góticos

Giotto di Bondone (1267-1337)

La pintura italiana había estado condicionada por la manera greca bizantina. Giotto se libera de su rigidez, de sus colores brillantes y de la tiranía de sus líneas y practica una pintura más clásica y naturalista donde personajes reales se mueven en un espacio creíble dejando entrever su estado de ánimo. Para ello, recurrió a las siguientes estrategias:

- Abandonó los fondos planos, sustituyéndolos por paisajes un tanto infantiles y teatrales en donde la escena se desenvuelve con holgura. La creación de este espacio convincente tridimensional fue posible gracias al uso de la luz como medio unificador de la obra y modelador de las figuras que adquieren una monumentalidad excesivamente maciza. Giotto logrará una síntesis plástica entre arquitectura, paisaje y figura en una nueva concepción espacial.
- Por medio de gestos elocuentes, intentó, por primera vez, expresar los sentidos de los personajes, agigantando el dramatismo y la manifestación del estado anímico por medio de impulsos naturales que le conceden cierto acen-

to de verdad. Los rostros, aunque poco diferenciados, poseen una mirada penetrante debido a los ojos rasgados de influencia oriental.

Las características mencionadas son muy notorias en su obra *Lamentación sobre el Cristo Muerto*, que corresponde a la serie de pinturas murales al fresco realizadas para la capilla Scrovegni de Padua, en donde relata en 38 composiciones la vida de San Joaquín, Santa Ana y Cristo.

Los personajes se instalan en un paisaje verosímil, aunque su papel sea aún de subordinación, de potenciación y de enmarque de la acción, como muestran los escasos elementos que los forman. La proporcionalidad se guarda entre las figuras, pero no con el paisaje. Gracias al sombreado, crea la ilusión óptima de volumen y profundidad, coloca dos personajes de espalda con el fin de marcar varios planos.

Giotto introduce la expresión del sentimiento. La escena cobra un dramatismo manifiesto a través de los gestos: cada personaje expresa su estado de ánimo. San Juan, con un crispado gesto, expresa el dolor; la virgen, actúa en forma más comedida. La composición está simplificada, se evita lo anecdótico para no distraer al observador. El eje principal es el cuerpo de Jesús, en torno del cual se distribuyen las figuras.

PINTURA GÓTICA

CARACTERÍSTICAS

- Escenas bíblicas.
- Vidas de santos y representaciones de la Virgen.
- Animales fantásticos.
- Motivos vegetales y geométricos.

PINTORES PRINCIPALES

OBRAS PRINCIPALES

| | |
|-----------------------|--|
| DUCCIO DI BUONINSEGNA | <i>La Madonna Rucifera</i> y <i>Retablo de la catedral de Siena</i> . |
| GIOTTO DI BONDONE | <i>Virgen en el nido</i> ; <i>Los desposorios de la Virgen</i> ; <i>La Flagelación</i> ; <i>La huida de Egipto</i> . |
| JAN VAN EYCK | <i>Virgen en el nido</i> ; <i>Los desposorios de la Virgen</i> ; <i>La Flagelación</i> ; <i>La huida de Egipto</i> . |
| PEDRO SERRA | <i>Retablo del Espíritu Santo</i> . |
| JAIME HUGUET | <i>Retablo de San Vicente Mártir</i> ; <i>Tríplice de San Jorge</i> ; <i>Retratos de San Abdón y San Senén</i> . |

Otra obra importante es *La Maestra* (1308-1311). La Virgen, sentada en una cátedra, está rodeada de ángeles y santos tocados con nimbos. Es una virgen hercúlea de amplio regazo y abultados senos, envuelta en una túnica, que respeta la tradición bizantina al tiempo que subraya el aspecto monumental. Sus rasgos faciales resultan tan humanos que podrían corresponder a cualquier tocaca de la época. Detrás se representa con un estilo preciosista el ciclo de la Pasión de Cristo.

Junto a estas representaciones artísticas de Giotto, podemos añadir el *Prendimiento de Jesús*, el *Donante ofreciendo la capilla*, la *Leyenda de San Francisco en la Iglesia Superior de Asís*, etcétera.



La Madonna Rucellai, Duccio Buoninsegna, 1285.

Duccio di Buoninsegna (1225-1318)

En sus obras conviven elementos de influencia bizantina con los góticos. Emplea fondos dorados y colores vivos. Sus obras, como la *Madonna Rucellai* y el *Retablo de la catedral de Siena*, transmiten una sensación de irrealidad.

Jan van Eyck (1385-1441)

Tradicionalmente se le reconoce como el fundador de la escuela primitiva flamenca. Su obra se analiza en detalle en el capítulo dedicado a la pintura flamenca.

Pedro Serra (1357-1409)

Serra perteneció a una familia de cuatro hermanos de origen aragonés y desarrolló su trabajo en el siglo *xv*. Es el mejor representante de la pintura gótica del Trecento catalán-aragonés. Su pintura muestra la influencia de la escuela de Siena y se caracteriza por su elegancia y refinamiento. Una de sus obras principales es el *Retablo del Espíritu Santo*, en la catedral de Manresa, una obra de cuatro cuerpos y cinco calles donde se representan la Creación del Mundo, la Coronación de la Virgen, Pentecostés y el Llanto sobre el cuerpo de Cristo.

Jaime Huguet (1415-1492)

Es la figura cumbre del arte catalán. Su pintura se distingue por su dulzura y humanización, su realismo y melancolía, y sus figuras equilibradas y solemnes. Entre sus obras principales destacan el *Retablo de San Vicente Mártir*, el *Triptico de San Jorge*, los *Retratos de San Abdón y San Senén* y el *Asaje del Mar Rojo*.

Pintura flamenca

El origen de la pintura flamenca que se desarrolló en el siglo *xv* se debe buscar en el llamado estilo internacional del siglo *xv*, de carácter caligráfico y miniaturista, cuyos rasgos específicos fueron el gusto por los ambientes finados y realistas y el uso de colores brillantes, figuras estilizadas y líneas curvas.

Este estilo cortesano entrará en contacto con el realismo burgués flamenco dando lugar a la pintura gótico-flamenca, que por sus características podría ser considerada como renacentista.

El fuerte interés por captar la realidad se inició en la escultura, de donde pasó a la pintura, pero sus progresos fueron tales, que acabó influyendo en la escultura. El predominio pictórico se verá favorecido por la aparición de una amplia clientela burguesa que

encarga a los artistas, pequeñas pinturas sobre tabla de contenido religioso en las que aparecen retratados como partícipes del misterio divino.



Pasaje del Mar Rojo, Jaime Huguet. Retablo, Catedral de Barcelona.

3.10. Arte Renacentista



Con el advenimiento de la Edad Moderna, la espiritualidad se resquebraja; fe y razón se separan. La burguesía marca la pauta. A través del arte, se capta la apariencia de las cosas y se le somete a reglas intentando alcanzar la belleza como trascendencia de lo divino. La perspectiva en la composición confiere realidad al espacio. El humanismo hace su aparición.



El arte del Renacimiento

En el siglo xv termina la Edad Media y empiezan los tiempos modernos. Es la época en que la realidad exterior comienza a imponerse con fuerza al espíritu humano. El hombre necesitó comprender el Universo, formarse una concepción que le permitiese actuar sobre él, conjurar las fuerzas amenazadoras que le angustiaban, pero, al mismo tiempo, siente fe en sí mismo, en su porvenir.

En el siglo xi la sociedad feudal se basa en el equilibrio entre el poder espiritual y el temporal. Todo lo que existe nos lleva a la presencia de Dios, quien lo explica.

En los siglos xii-xiii el Universo aparece a la razón como lógico al estar unido a Dios, que le da origen. La realidad no es más que el velo transparente de Dios, y a través de él se puede llegar a Él.

El siglo xv es el momento de la escisión entre las fuerzas espirituales y temporales: cisma, guerras cruentas, crisis social, etcétera. La espiritualidad se resquebraja; fe y razón se separan. El franciscano Guillermo de Occam postula que la fe era la única vía para conocer a Dios, mientras el conocimiento de la naturaleza era reservado a la razón.

La burguesía marca ahora la pauta. A los valores feudales sucede el materialismo y a la búsqueda de lo cualitativo lo cuantitativo. En lo político, social e incluso filosófico se tiende a lo económico. La

inspiración religiosa se desvía hacia la salvación del alma y los peligros de la vida futura, frente a un universo que abandona la presencia del espíritu, que sólo piensa en su propio destino.

En ese caminar hacia el realismo existen dos focos: Flandes e Italia.

En Flandes los temas profanos adquieren auge, el poder del dinero se hace presente, pero el deterioro de la espiritualidad se compensa con una más perfecta apariencia de los objetos.

En Italia el pintor llega a modular la luz, a captar la atmósfera para crear una sensación de espacio. Pero si el artista nórdico se conforma con percibir la apariencia de las cosas, Italia no cesa hasta descubrir las leyes que las explican y ordenan.

Si los nórdicos se limitan a crear la profundidad dando materiales al espacio, en Italia se logra a través del estudio científico de la perspectiva. Leonardo da Vinci abre el camino del nuevo arte al conjugarlo con la ciencia y la filosofía: la mirada observa los fenómenos y la inteligencia deduce las leyes y descubre sus secretos.

De este modo, la naturaleza sustituye a Dios como fin del arte mientras que la inteligencia humana lo reemplaza como origen del arte. Pero la separación de la razón de Dios creó malestar en las personas aún condicionadas por los valores medievales. Las predicaciones de



Vistas de un feto humano en el interior del útero. Estudio de Leonardo da Vinci.

3.11. Arquitectura renacentista

| Arquitectura renacentista | | | Elementos decorativos renacentistas | |
|---------------------------|---------|---|-------------------------------------|---|
| Edificios civiles | Palacio | Lugar en el que vivían los nobles italianos. Es un claro exponente de la situación económica y social de su poseedor. | Grutasco | Vegetales, animales, o incluso personas que se entremezclan formando un todo. |
| | Villa | Pequeña vivienda que los nobles poseían en el campo. La mayoría se construyeron en Italia en el siglo XVI. | Gujaridas | Conjunto de hojas, flores y frutos unidos por cintas. |
| Edificios religiosos | Templo | Iglesias con planta de cruz latina o basilical, y espacios diáfanos. | Medallones | Decoración en relieve, enmarcado circular u ovalmente. |
| | | | Candelieri | Decoración en relieve que imita los candelabros. |
| | | | Tutti | Decoración de amorillos o angelotas. |
| | | | Templos | Presentaban planta de cruz latina o basilical, y espacios diáfanos. |

idealista medieval; le interesa más el universo concreto de la naturaleza y el hombre.

Se percibe así el sentido experimental que el arte cobra en esta época, su valor de ciencia en muchas ocasiones, y se explica también su cambio temático, volcado ahora a la representación del hombre y la Naturaleza, motivos ambos cuya constante fuente de inspiración se encontrará precisamente en el arte de la Antigüedad clásica.

Arquitectura

En arquitectura, este primer Renacimiento supone una ruptura radical con el lenguaje característico de la Edad Media. Dos principios fundamentales asientan su nueva formulación:

- La utilización de elementos constructivos tomados de la Antigüedad clásica.
- La búsqueda de la unidad espacial.

De esta forma, vuelven a utilizarse el arco de medio punto, columnas y pilástras con los órdenes clásicos, entablamentos, decoración de casetones, etcétera.

La unidad espacial se consigue con base en los efectos que proporciona una calculadora y matemática armonía, y a través de la diafanidad en los espacios.

Perspectiva, proporcionalidad y urbanismo

Fruito de este sentido racional y objetivo otorgado al arte en el quattrocento se plantea la necesidad de representar verdicilmente el espacio. La forma de representación racional del espacio es la **perspectiva**.

La perspectiva del quattrocento es la perspectiva geométrica, una visión matemática de la realidad en la que las figuras y objetivos representados se encuadran en un haz de líneas que convergen en un punto para constituir lo que se ha dado en llamar la "pirámide visual".

La presentación del espacio que surge de esta perspectiva es racional, reflexiva, intelectual. Pero resultará artificial para los autores posteriores, que la tachan de inmóvil, pues no contaba más que con un único punto de vista (una perspectiva "de cojos y tuertos", como dirá Leonardo).

En cualquier caso, la experimentación constante de este periodo y de los posteriores en el campo de la óptica irá profundizando cada vez más el ámbito de la perspectiva.

Asimismo, en línea con el sentido antropocéntrico de la cultura quattrocentista y con la referencia al arte clásico, se establece una teoría de la **proporcionalidad**.

También en este caso será la mente humana la que reduce todo a distintas relaciones de tamaño.

Así, en arquitectura, surge una relación de proporcionalidad entre la altura de las columnas y la apertura de los arcos; entre el diámetro medio de las columnas y su altitud; entre basa, fuste y capitel; entre los planos del edificio y el cuerpo humano, al fin y al cabo, referencia y medida de todas las cosas.

En escultura, los cánones repetirán algunos de los establecidos por la escultura grecorromana, aunque en todo este periodo no se establecen cánones fijos, sino que varían en gran medida en consonancia con el sentido del movimiento, tan importante también es esta primera fase del Renacimiento. La proporcionalidad en pintura está íntimamente relacionada con la perspectiva.

El quattrocento en Italia también implica una **cultura urbana**, no sólo por su importancia económica en un mundo de prosperidad comercial, sino por su inherente protagonismo político, que hace de la ciudad el centro de la República y por tanto el centro de un pequeño Estado y la morada de la autoridad, el *signore*.

De esta manera, la ciudad debe reflejar en su orden urbano la perfecta razón política. Surge, así, la ciudad ideal del Renacimiento, punto de encuentro entre el pensamiento político y el pensamiento estético.

En estas ciudades ideales, se destaca en primer lugar el palacio del *signore*,

196

UNIDAD V
DEL RENACIMIENTO AL MANERISMO

uniforme con el resto de la arquitectura, imbricado en una amplia plaza, normalmente rectangular y con pórticos laterales. En resumen, arranca una nueva cultura, un proceso de renovación artística, que surge como polémica, como oposición al periodo gótico, y en general, a una tradición medieval que quiere transformarse desde sus raíces.

Prueba de ello es el desprecio con que se contempla el arte del periodo medieval, al que despectivamente se le denomina como el "arte de los godos" (de ahí el término gótico); es decir, de los bárbaros.

Filippo Brunelleschi (Florencia 1377-1446)

Este artista protagonizó una auténtica revolución artística en el campo de la arquitectura, además fue un reconocido escultor.

Su formación se orienta inicialmente hacia los trabajos de orfebre y escultor, a los que ejecuta en el ámbito del taller, como era común entre los artistas del trecento. Pronto comienza a apasionarle el mundo de la antigüedad, que le deslumbró particularmente durante sus viajes a Roma, frecuentes a partir de 1402, habitualmente en compañía de su amigo Donatello.

Un hecho determinante marcará su vida y en cierto modo el devenir de la historia del arte. Su fracaso en el concurso de adjudicación de los relieves escultóricos de las puertas del Baptisterio de Florencia, que finalmente consigue su rival Ghiberti, reorientan su vida artística hacia el campo de la arquitectura, donde a la larga obtendrá su fama. Su interés por las matemáticas y su estudio de los monumentos antiguos completaron su formación de cara a esta nueva actividad. En 1423 inicia su labor en la cúpula de la catedral de Florencia, actividad que le ocupará prácticamente hasta el final de su vida, pero que marca un hito en el devenir de la historia de la arquitectura. Con esta obra, no sólo resuelve un difícil problema técnico, sino que sienta las bases de toda la Antigüedad, al establecer un sistema de proporcionalidad y armonía a la medida de los hombres, pero también convierte al viejo maestro de obras medieval, en un proyectista, en un creador, en un arquitecto, de amplia formación intelectual.

A partir de aquí, se suceden sus obras maestras: el Hospital de los Inocentes; la Basílica de San Lorenzo; la Basílica del Santo Espíritu, etcétera.

No debe olvidarse que fue también arquitecto e ingeniero militar, e inventor de máquinas y diversos ingenios; por lo que bien podríamos considerarle un típico artista del Renacimiento.

Cúpula de la catedral de Florencia (Santa María dei Fiori)

Entre las numerosas obras realizadas por Brunelleschi, por su importancia técnica e histórica se destaca la cúpula que había



Catedral de Santa María dei Fiori.

de cubrir la catedral de Florencia. Un edificio ya terminado y que contaba además con el campanile de Giotto como símbolo de edificio difícil de sustituir.

No sólo por estas razones la obra suponía un reto: lo era sobre todo desde un punto de vista técnico, pues se trataba de cubrir un diámetro de 42 m y había que hacerlo con un método de autosostén durante su construcción, pues no era posible construir cimbras hasta la clave de semejantes tamaños.

En 1418 se falla el concurso de adjudicación, que curiosamente vuelve a unir en un mismo destino los nombres de Ghiberti y Brunelleschi, si bien en esta ocasión, aunque el encargo hubiera de compartirse, prevaleció siempre el criterio preeminente de este último.

Brunelleschi construye finalmente una cúpula de perfil apuntado que cabalga sobre un tambor octogonal de ocho paños.

Desde un punto de vista técnico, la obra recuerda en su alarde y relevancia la obra del Panteón de Agripa, sin olvidar que, como ésta, constituye un símbolo "cosmológico". Todo ello permite hablar de una nueva era en el arte, definida por la revolución técnica y la referencia clásica.

La cúpula se construye por medio de dos casquetes (externo e interno) separados entre sí por un espacio hueco, que alivia el peso de la obra sobre el tambor. Ambas paredes se traban por medio de listones de madera y ladrillos engarzados (espina pezze). De esta forma, lo que hace Brunelleschi en realidad es ir construyendo la cúpula por medio de anillos concéntricos, que van sosteniéndola mientras se eleva. Por cierto, este método lo había deducido del modo de amurallar que habían empleado antiguamente los romanos.

En su cara exterior, cada uno de los paños del tambor presenta un amplio óculo (recuerdo también de lenguajes clásicos) y planchas de mármol coloreadas.

Los ocho elementos en que se divide la cúpula propiamente dicha también están divididos por otros mecinales que quedaron como residuos de los sucesivos anillos de construcción.



Vista inferior de la cúpula de la catedral de Santa María del Fiori.



Vista del frente de la catedral de Santa María del Fiori.

Como novedad, también es esencial destacar la importancia debida a su valor cromático, que al conjugar el blanco y verde de las planchas de mármol, más el rojo del ladrillo de los elementos, da vida al exterior arquitectónico y destierra la imagen pétrea de la arquitectura medieval.

Como remate se construye una linterna. También ésta se adjudica en 1436 ex aequo a Ghiberti y Brunelleschi, aunque nuevamente se imponen los criterios de este último. Su forma circular y su contraste cromático, actúan como armónica "coronación" de toda la cúpula, y contribuyen lógicamente a la iluminación cenital del crucero del templo. Así, se introduce ya el sentido de unidad que provoca el efecto lumínico en la arquitectura del primer Renacimiento.

Iglesia de San Lorenzo

En lo que se refiere a la construcción de iglesias, es necesario partir de la base de que la interpretación de los espacios interiores inspirados en la Antigüedad resultaba difícil, pues los templos antiguos no se habían pensado como un espacio interno para los fieles.

Esta deficiencia exige de Brunelleschi un nuevo alarde de talento si quería integrar la tradición en la nueva arquitectura. Lo consiguió con éxito en la construcción de la cúpula de Santa María del Fiori, y vuelve a lograrlo en las dos iglesias de planta basilical que construyó, San Lorenzo y el Santo Spirito.

La primera, la iglesia de San Lorenzo, fue una idea propuesta en 1418 por ocho familias florentinas, que deseaban un templo en el que se abriera una capilla para cada una. Fue la familia de los Médicis, quien adjudica el encargo a Brunelleschi en tiempos de Cosme de Médicis, el mecenas del arquitecto, y que además consigue, a cambio una cantidad de dinero, que la iglesia quede para su familia. Buen ejemplo éste de mecenazgo artístico renacentista con un componente importante de ostentación social.



Iglesia de San Lorenzo.



Interior de la iglesia de San Lorenzo.

La planta de la iglesia es de cruz latina, que a pesar de ser especialmente longitudinal, produce un cierto efecto visual de centralización en la zona del crucero, por efecto de la luz proveniente de la cúpula.

Este doble juego de concepción espacial se complementa con un diseño de la planta con base en ejes ortogonales. Es decir, un modelo de planta construida en cuadrículas, formadas por la relación que existe entre las naves y el crucero, en el crucero o en la cabecera. Un trazado que no puede ser más racional debido a su geometrismo y su estudiada proporción.

En el interior, el lenguaje recupera todo el contenido clásico: las naves se separan mediante columnas y arcos de medio punto. Se utiliza el pilastrillo, la basa ética, el fuste liso, el capitel corintio y, sobre el capitel, un núcleo de entablamiento que realiza el arco.

Igualmente importante es el efecto espacial creado por la luz y el color. La luz cenital contribuye a la unidad del espacio, y el bicromatismo, a resaltar la perfección geométrica y el sentido ortogonal del diseño.

Las cubiertas también siguen modelos clásicos. Son planas en la nave central, con decoración de casetones, y baidas en las naves laterales.

En San Lorenzo tampoco falta un módulo de proporcionalidad, ya visto en planta, y que asimismo se respeta en el conjunto de los elementos formales. Concretamente, se establece a partir de la medida de la columna, que retoma de esta forma el protagonismo que tuviera en la Antigüedad.

Se crea así una concepción espacial y elegante, diáfana y de unidad, sobria y grandiosa, que a pesar de su modernidad evoca las grandes obras clásicas.

León Bautista Alberti

Alberti (Génova 1405-1472) no es solamente el segundo gran arquitecto del quattrocento, sino además un teórico de primer orden en este campo.

Hijo natural de un exiliado florentino, realizó sus estudios en Padua y Bolonia, si bien su auténtica formación artística se produce en Roma. Es allí donde descubre toda la grandeza del arte clásico contenida en su obra erudita (*Descrittio Urbis Romae*).

En 1434, al llegar a Florencia encuentra en Brunelleschi el verdadero maestro al que hay que seguir. Quedan en esta ciudad como sus obras más conocidas el palacio encargado por la familia Rucellai y la fachada de la iglesia de Santa María Novella.

En Roma trabajará también como arqueólogo y restaurador de edificios antiguos, sin olvidar su principal actividad como teórico, que dio como resultado su obra básica arquitectónica al modo de Vitruvio, *De re aedificatoria*.

Algún tiempo después trabaja también en Rimini, donde realiza el templo de Malatesta, y en Mantua, donde construyó las iglesias de San Sebastián y de Sant' Andrea.

Alberti fue, sin duda, un típico humanista y hombre del Renacimiento.

Poeta, teórico del arte, arquitecto urbanista, estudioso, encarna el ideal del hombre-artista polifacético del quattrocento.

Palacio Rucellai

Una muestra de la renovación urbana que se produce en el Renacimiento y de la prosperidad de algunos grupos sociales, es la aparición de los "palazzi" o palacios, construidos por las principales familias de las ciudades más florecientes.

Lo mismo que las plazas articulan a partir de ese momento la estructura urbana, los palacios enmarcan muchas veces esas plazas, buscando en su interrelación módulos de proporcionalidad y efectos visuales en las fachadas.

Los palacios son el emblema y el orgullo de esta nueva sociedad, en gran medida porque son la mansión de una nueva clase triunfante que desea sustituir las viejas casas nobiliarias. De esta forma, los palacios del quattrocento ya no serán casas fortificadas, sino, por el contrario, palacios abiertos a la ciudad e integrados en su urbanismo. Decía Alberti que el palacio del Señor no debía ser amenazador. Y decía también en el tratado, que el palacio señorial debe imponerse más por el prestigio intelectual que por la ostentación del fasto y la fuerza.



Palacio Rucellai de Alberti.

3.12. Escultura renacentista

El palacio de Alberti resulta así de un lenguaje diferente al de los palacios anteriores. En la fachada se advierte una mayor plenitud en su almohadillado, con sillares rehundidos en sus aristas, lo cual permite que luces y sombras remarquen el sentido geométrico del conjunto.

Para establecer la diferencia formal entre los tres pisos, Alberti no opta por la gradación de relieve en los paramentos, tal como ocurría en otros monumentos anteriores. Por el contrario, emplea un procedimiento clásico: la superposición de órdenes, que nos recuerda el modelo del Coliseo de Roma.

En efecto, en el primer piso emplea pilastras adosadas de orden toscano, tal vez el más vigoroso de la tradición clásica. Se acentúa además esta sensación de mayor rigor en la primera planta, merced a un amplio basamento de aparejo reticulado (*opus reticulatum*), también utilizado por los romanos.

En la segunda y tercera plantas emplea pilastras de orden corintio, mucho más finas. También siguiendo esquemas clásicos, separa ambos pisos por medio de entablamientos.

Un elemento muy personal de los palacios de Alberti son las ventanas. Las del Palacio Rucellai son las típicas ventanas albertinas: ventanas biforas, rematadas en sendos arcos de medio punto, englobados a su vez en uno mayor, en cuyo timpano se integra un característico óculo u "ojo de buey".

Escultura

El nacimiento de la escultura es parecido al de la arquitectura y la pintura. Mientras en la segunda mitad del siglo XII en unos países agonizaba el románico o se iniciaba el gótico, en Italia se encaminaba al renacimiento.

En el siglo XV las obras renacentistas amalgaman la inspiración clásica con el naturalismo gótico, lo que dio por resultado tipos humanos sometidos a los cánones clásicos. Por su parte, en el siglo XVI el gusto vuelve hacia lo grandioso así como hacia la interpretación idealista de la estatuaría clásica.

Aunque el mármol continuó siendo el material preferido, se produjo un desarrollo espectacular de la técnica del bronce y se popularizó el uso del barro vidriado recubierto con esmalte policromado para darle un sentido más realista.

Por otra parte, los temas se diversifican. Junto a los temas religiosos florecen los profanos: estudio de desnudo, esculturas de niños y adolescentes, estatuaria

Información relevante

Escultura renacentista:

- En este periodo, el cuerpo humano recobró un papel importante. Existe preocupación por las proporciones y la belleza de los cuerpos desnudos.
- A los escultores les preocupaba la anatomía y plasmar la fuerza del sentimiento, de las pasiones humanas. Para ello se utilizan materiales nobles, como el mármol y el bronce.
- Además del género religioso, surgen elementos profanos y resucita el retrato ecuestre.

ecuestre, retrato de personajes ilustres y el bulto-retrato, en donde la expresión de realismo e individualismo adquiere mayor importancia. El relieve se caracteriza por una fuerte preocupación por la perspectiva, el espacio y la profundidad. Los personajes representados en éste y en la escultura están dotados de una serenidad y calma de actitudes muy diferentes al gótico.

Lorenzo Ghiberti (Florencia 1378-1455)

Ghiberti fue orfebre, escultor, arquitecto y escritor de arte.

Si bien empezó su trabajo como orfebre, pronto adquirió renombrada fama al resultar vencedor, frente a Brunelleschi, en el famoso concurso de adjudicación de los relieves del Baptisterio de Florencia.

También hubo de compartir con él la construcción de la cúpula de Florencia, aunque en este caso se impusieron los criterios de su rival.

Algunos años más tarde realizará las segundas puertas del Baptisterio y en 1425, las terceras, las que Miguel Ángel denominó "del Paraíso".

Escultor refinadísimo, Vasari dijo de él "que sus obras parecían hechas no con la fundición, sino con un soplo". Esta benéfica influencia se dejaría sentir sobre un joven ayudante que participaría en las obras del Baptisterio, Donatello, si bien se alejaría progresivamente del contexto gótico en que se integra todavía en cierto modo la obra de Ghiberti.

No obstante, también demostró su interés por la Antigüedad clásica y las innovaciones de su época. Así se desprende del contenido de los tres libros (*Comentarios*) que escribió al final de su



San Juan Bautista, en el retablo de la Capilla a él dedicada en la Catedral de Barcelona (siglo XV).

3.13. Pintura renacentista

Principales obras

Fachada de la Universidad de Salamanca

Pertenece al periodo **plateresco**, llamado así porque su decoración recuerda el trabajo de los plateros. Su autor es desconocido, aunque podría deberse a Juan de Álava. Se organiza en pisos y calles.

Su decoración hace alusiones a los Reyes Católicos, Carlos V y a la Iglesia. Los relieves crecen en profundidad según se asciende en la fachada.

Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares

Pertenece al periodo purista y su autor es Rodrigo Gil de Hontañón. Tiene tres pisos y en la calle central se concentran los elementos decorativos; en cualquier caso, su aspecto es más sobrio.

Catedral de Granada

Pertenece al periodo purista y su autor fue Diego de Siloé, que se hizo cargo de la obra en 1528. Sería concluida por Alonso Cano.

Deja los planteamientos góticos e impone la columna clásica. La capilla mayor es circular y su cúpula, cosa extraordinaria en este estilo, no está en el crucero. La concepción del espacio tiende a la centralización, fundiendo la planta centralizada y la longitudinal.

Palacio de Carlos V, en Granada

Pertenece al periodo purista y es obra del arquitecto Pedro Machuca. Se encuentra dentro del recinto de Alambra. Su planta es cuadrada y en el centro se abre un patio circular. En el exterior se emplea almodadillo de tradición italiana.

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Pertenece al periodo **herreriano**. Su planta es un rectángulo que recuerda a la parrilla en la que fue martirizado San Lorenzo.

El eje central de la planta lo forman la iglesia y el Patio de los Reyes. En su

aspecto exterior es un edificio de gran severidad, en consonancia con la austeridad de San Felipe II.

Está construido con piedra de granito traída de la Sierra de Guadarrama.

La pintura del cinquecento

El cinquecento representa la culminación y la crisis del Renacimiento. En su pintura pervive el ideal neoplatónico de búsqueda de los valores universales, lo que da a la obra cierta plenitud y unidad.

Resueltos los problemas técnicos en el quattrocento, la pintura del cinquecento centra su preocupación en el contenido, iniciando un proceso de simplificación que lleva a eliminar lo secundario y potenciar las líneas y planos fundamentales.

Ese mismo afán de clarificar el orden interno de la obra se explica en el arte de componer. El artista distribuye sus elegantes y grandiosos personajes de un modo equilibrado dentro de esquemas geométricos sencillos. El movimiento es todavía una obsesión que habla de la capacidad del pintor.

El dominio técnico de la perspectiva lineal y del área (Tintoretto) permite

engrandecer los escenarios donde la arquitectura y figuras rivalizan en monumentalidad y ejecutar escorzos para dar sensación de profundidad.

Los estudios de la luz abren nuevas posibilidades. El sfumato permite crear ambientes respirables que tienden a borrar el perfil de las figuras y darle un carácter dramático a la obra.

En el siglo XVI el centro artístico italiano se traslada a Roma. La corte de los papas se convierte en el nuevo mecenazgo, que recompensa espléndidamente a los grandes pintores que como Rafael o Miguel Ángel adquirirán un gran prestigio y consideración social como genios fuera de lo común.

Leonardo da Vinci (1425 - 1519)

Dotado de una gran inteligencia, Leonardo se preocupó por todos los campos del saber, por lo cual sus investigaciones se adelantaron a su tiempo. En esa dispersión reside su grandeza y miseria, pues los proyectos superaron las obras.

Nacido en Vinci, en los alrededores de Florencia a mediados del siglo XV, artísticamente pertenece al siglo XVI. Su formación en el taller de Verrocchio le permitió familiarizarse con las técnicas del momento, las cuales rechaza como conceptos *a priori*. Él considera la experiencia e investigación personal como único método artístico válido. Para Leonardo, la belleza es una cualidad que se logra mediante la creación intelectual y manual. La técnica y la práctica, que se unen al intelecto para crear la técnica intelectual, permite al artista producir belleza. Recogió sus experiencias sobre esta pintura científica en un libro personal que escribió al revés.

Desinteresándose de la tradición florentina por la fama, su centro su interés se concentró en la luz. Así, frente a las formas onduladas de Botticelli, recurre al sfumato para fundir personajes y la



La danza del arminia, Leonardo da Vinci.



La Adoración de los Reyes Magos (detalle).
Leonardo da Vinci.

naturaleza en una unidad cósmica y humana. En sus cuadros siempre aflora una neblina imprecisa que le da un halo de misterio. Sus composiciones responden a esquemas simples y en sus personajes logra una plena integración física y psíquica.

La Adoración de los Reyes Magos (1481-1482)

Obra inacabada de su época florentina. Resuelve la escena mediante la colocación de múltiples figuras en un círculo en torno de la Virgen y el Niño. Al fondo sitúa una arquitectura en ruinas, figuras en movimiento, combates, quizás para aludir a la destrucción del mundo pagano. El esquema piramidal del grupo central, el estudio psicológico de la figura humana y el tratamiento de la forma hacen de esta pintura una obra del siglo siguiente.

La Virgen de las Rocas (1483-1486)

Resulta extraño que un pintor que dejó obras inacabadas haya ejecutado dos versiones sobre el mismo tema: la del Louvre y la de la Galería Nacional de Londres. La de París es la más antigua y se relaciona

con la etapa florentina. Compone varias figuras en una estructura piramidal con vértice en la Virgen. En cada una de ellas hace un portentoso estudio expresivo de las manos. Con su gesto, el ángel muestra el verdadero camino del hombre. Una luz espiritual ilumina el grupo en fino contraste con la natural del fondo. Con el sfumato, Leonardo consiguió crear un velo inmaterial entre la obra y el espectador.

La Última Cena (1495-1498)

Pintada como continuación del refectorio del convento de Santa María de Grecia de Milán, es una obra mural de temple y óleo de 9 x 4 metros en lamentable estado de conservación.

La belleza ya no reside en el dominio del mundo o en la ejecución de hechos heroicos, sino en la naturalidad de los sentimientos.

Dispone a Jesús en el centro acompañado de sus discípulos. La iconografía tradicional aislaba a Judas para resaltar su maldad, con lo cual se potenciaba su

protagonismo. Leonardo prefiere diluirlo en el grupo para que toda su atención recaiga en Jesús. Para ello lo sitúa aislado, en el centro de las líneas de fuga, enmarcado en la ventana y centrando sus miradas en los discípulos, los cuales se distribuyen simétricamente en ambos lados en grupos de tres, pero enlazados por medio de movimientos naturales.

Para Leonardo, la pintura, además de ser un reflejo de la naturaleza, debía proporcionar el estado anímico de los personajes por medio de la expresión. Por ello, eligió el momento más trágico de la Cena, cuando Jesús anuncia que uno de los presentes le entregará.

Aquí consigue unir en una misma acción trece expresiones emocionales distintas. La reacción que las palabras de Jesús producen en cada uno de los apóstoles nos permiten conocer su carácter. La sorpresa reina en el ambiente, salvo en Jesús y Judas. La tensión aumenta a medida que nos acercamos a Jesús, en donde convergen los movimientos, que contrastan con su serenidad de ánimo.



La Virgen de las Rocas, Leonardo da Vinci.
versión de la Galería Nacional de Londres.



La Virgen de las Rocas, Leonardo da Vinci.
versión del Museo del Louvre.



La Última Cena, Leonardo da Vinci.



Santa Ana, la Virgen y el Niño, Leonardo da Vinci.

Santa Ana, la Virgen y el Niño (1508-1510)

Leonardo compone la escena sentando a la virgen sobre las piernas de su madre. La virgen se inclina para coger al Niño que juega con un cordero que representa a San Juan. Entre Madre e Hijo se intercambia una profunda mirada que da cohesión a la composición, mientras Santa Ana observa la escena. Ambas mujeres están dotadas de una misteriosa sonrisa, típica de Leonardo, que da vivacidad a la expresión. El paisaje colabora en la creación de un ambiente indefinido, en parte debido a que está inconcluso.

La Gioconda (1506)

Esposa de un funcionario florentino, es el retrato más famoso de la historia del arte. La obra presenta un tierno colorido, ojos húmedos, carnación natural, manos entrecruzadas y una postura que servirán de modelo durante siglos. Su rostro gentil y reservado y su enigmática sonrisa a la vez sugestiva y amarga parece más la elaboración de su pensamiento o una representación de su propio drama que una realidad. La ventana se abre a un paisaje fantástico de montañas y lagos con una gradación cromática que acentúa la sensación lejana.

Rafael (1483-1520)

El estilo de Rafael Sanzio encarna los valores del Renacimiento del siglo xv. Logró armonizar las tendencias más diversas, desde las delicadas formas de Leonardo y Perusino hasta las

LA GIOCONDA, LEONARDO DA VINCI

Museo del Louvre, París.
1505. Óleo sobre tabla, 77 x 52 cm.

Tradicionalmente se piensa que es el retrato de Mona Lisa, esposa de Francesco del Giocondo. La composición del cuadro, con un paisaje al fondo sobre el que destaca la figura, deriva de modelos humanísticos, en especial de los retratos de los duques que aparecen en el Díptico de Urbino de Piero de la Francesca. Frente al estatismo de estos retratos, la figura de la Gioconda se muestra de medio perfil con un suave giro hacia el espectador. Incluso su enigmática sonrisa parece ser un recurso para imprimir movimiento al rostro. Técnicamente, es una obra maestra, en la que destaca la ausencia de pinceladas y la creación de los volúmenes mediante sucesivas veladuras.

descargas espirituales de Miguel Ángel, transformando en belleza natural todo cuanto tocaba.

Genio creador, le interesa la proporción, la elegancia, la belleza ideal y el equilibrio. Sus composiciones respiran una serena belleza que se refleja en los rostros soñadores y en la minuciosa elaboración de sus fondos donde cuida el detalle.

En su carrera artística podemos distinguir tres periodos o etapas: Urbino, Florencia y Roma.

A partir de 1505, Rafael instaló su taller en Florencia. Aquí, acabó de formar su estilo, en parte al recibir la influencia de Leonardo y Miguel Ángel, lo que se manifiesta en el uso de claroscuros y de una coloración más suave y transparente.

De los años florentinos nos dejó varias obras sobre el tema de la Virgen con el Niño en las piernas, en las cuales hace suya la forma de componer y la naturalidad de Leonardo. En ellas funde el sentimiento pagano del Renacimiento en toda la devoción cristiana. Entre sus obras destacan las siguientes.

La Madonna del Gran Duca

Esta obra, que se destaca por el notable equilibrio de los elementos compositivos, revela la existencia del sfumato leonardesco que envuelve las formas y los rostros con un velo sutil, dulcificándolos. El uso de la luz dual hace resaltar el hermoso rostro de la Virgen.

La Madonna del Prado

Esta obra, como *La Bella Jardinera*, en la que aparece la Virgen, Jesús y San Juan Bautista, denota la influencia compositiva piramidal leonardesca, aunque la dulzura de las actitudes y de los rostros resulten originales.

En 1508, Rafael se trasladó a Roma llamado por el papa Julio II con el fin de encargarse de la decoración de sus habitaciones.

La escuela de Atenas

En la Cámara de la Asignatura compuso una alegoría de la filosofía que muestra la armonía entre la filosofía griega y la cristiana. En una composición equilibrada y armónica, sitúa en el centro a Platón y Aristóteles, como guiando los caminos de la Filosofía. El primero, viejo, señala el cielo de las ideas; el segundo, arrogante, señala la tierra. Esparcidos por el vasto recinto se encuentran Sócrates, Arquímedes, Pitágoras, etcétera, reconocibles por sus símbolos. También, Rafael, Miguel Ángel y Bramante aparecen junto a esta multitud de pensadores, lo cual compatibiliza a los modernos con los clásicos.

El Cardenal (1518)

Se trata de una obra del género del retrato, con expresión aristocrática. Compuesta a partir de una sobriedad moderada. Se presenta al cardenal de medio cuerpo, en cuyo atuendo



Auto-retrato, Rafael.



La Virgen del jilguero, Rafael.



La Madonna del Gran Dico, Rafael.



Madonna del Pino, Rafael.

222

UNIDAD V
DEL RENACIMIENTO AL MANIERISMO

La escuela de Atenas, Rafael.



El Cardenal, Rafael.



La Fornarina, Rafael.



El Papa León X, Rafael.

3.14. Arte Barroco

244

UNIDAD VI
BARROCO, NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

El Barroco representa el símbolo más claro de la opulencia de los reyes europeos; de hecho, los objetos artísticos sirvieron como instrumentos de vanagloria y propaganda de sus monarquías. De nuevo, se hace presente la ruptura del equilibrio clásico. Sin embargo, el Barroco devuelve la unidad a las artes y la primacía a la arquitectura.

| 1625 | 1650 | 1675 | 1700 | 1725 | 1750 | 1775 | 1800 |
|---|------|--|------|--|------|------|------|
| 1600 La vocación de San Mateo, Caravaggio. | | | | | | | |
| 1623 David Bernini | | 1624-1633 Reducción de San Pedro, Lorenzo de Bernini. • 1636 La Lanterna, Velázquez. | | 1630 Adoración de San Felipe, Josep Ribera. • 1642 La escuela de noche, Rembrandt. | | | |
| 1650 Niños coniendo arroz, Murillo. • 1656 Colonnata de San Pedro, Bernini. Las meninas, Velázquez. | | | | 1666-1682 Plaza de San Pedro, El Vaticano, Lorenzo Bernini. | | | |
| 1686 Capilla del Sacro Sacerdo de Turín, G. Boccioni | | | | 1737 Iglesia de San Carlos de Viena, Fischer von Erlach | | | |
| 1747 Fachada del obrero de la ciudad de Santiago de Compostela, F. de Casas y Novoa | | | | 1760 Plaza Mayor de Salamanca, Alberto Churriguera. | | | |

El barroco: el arte de la apariencia

Las primeras acepciones del término "barroco" aparecieron durante el siglo XVI y provienen de *barrueco*, que significa perla irregular, la palabra que según el *Dictionnaire de Trévoux* (1771) hacía alusión a una obra que no respetaba las normas de la armonía, mientras el *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797), de F. Milizia, definía **Barroco** como silogismo medieval que, tras una forma exagerada, ocultaba un fondo de inconsistente lógica. De ambas consideraciones se deduce un arte desproporcionado, caprichoso y truculento.

Ciertamente el arte barroco, desarrollado durante el siglo XVI y casi todo el siglo XVII, supuso la distorsión completa de los valores clásicos y fue su más perfecta antítesis. Al estatismo formal y equilibrio psicológico de lo clásico, se opone el nuevo estilo del **movimiento de las**

formas y la libre **expresión de los sentimientos**. Es el arte del dinamismo, de lo fugaz captado en un instante. Sin embargo, dicho dinamismo no siempre se manifiesta a través de la representación del movimiento físico, sino que a menudo es producto del enfrentamiento de formas, modos o temas contrapuestos, de manera similar a como lo hace la propia música barroca que, mediante el contrapunto, confronta dos melodías



Pretablos del altar mayor de la iglesia del Convento de San Sebastián. José Borja de Churriguera, 1692-1693.

opuestas de tal modo que produce una globalidad armónica insuperable.

Fue el célebre investigador Wölfflin quien, desde un punto de vista formal, estableció las diferencias del Barroco con el arte renacentista, valiéndose de cinco pares de conceptos:

- lineal/pictórico
- superficial/profundo
- forma abierta/cerrada
- pluralidad/unidad
- claridad/falta de claridad

El arte barroco no responde sólo a un cambio en la estructura y tratamiento formal de la obra, sino también a una profunda transformación de la mentalidad operada tras el declive del Renacimiento; se puede afirmar que lo primero es una consecuencia de lo segundo. Así,

las nuevas ideas religiosas surgidas tras el Concilio de Trento y la conformación de las monarquías absolutas constituirán las bases sobre las que se asentará una nueva era europea. Por otro lado, al tiempo que Roma se convierte en cabeza única de la cristiandad, el mundo deja de ser centro del universo; las revolucionarias ideas de Copérnico sobre el sistema solar se ven confirmadas por Kepler (*Astronomía nova*, 1609), mientras Galileo pone de

Información relevante

- En un principio, el término "barroco" tuvo un sentido peyorativo, al considerarse lo contrario de lo clásico: lo desmembrado, la falta de orden. El concepto de barroco nació como contraposición al Renacimiento, aunque en realidad supuso un paso en la evolución del arte universal; el manierismo fue el nexo de unión entre las dos concepciones.
- El barroco surgió en Italia y se difundió luego por toda Europa. Se desarrolló durante el siglo XVI y casi todo el XVII. Se caracterizó por:
 - Un gran desarrollo técnico.
 - La grandiosidad y complejidad de sus obras.
 - El movimiento de las formas y la libre expresión de los sentimientos.
 - Ser el arte del adorno, del desequilibrio.
 - Tener al menos, dos tendencias: la continuación de un clasicismo que se resiste a desaparecer y la aparición de nuevos modos caracterizados por la distorsión, el dinamismo, la tensión y los contrastes.

manifiesto la contradicción entre el heliocentrismo y la Biblia, lo que le acarrearía serios problemas con la Iglesia.

En consecuencia, el hombre "creado" en el Renacimiento como rey de la naturaleza y centro del mundo, con toda su *dignitas hominis*, se viene abajo.

De este modo, la humanidad descubre su insignificancia y desprotección, su fugacidad y dependencia de la muerte, tema favorito de la iconografía barroca. La realidad vital pierde consistencia, transformándose en una mera apariencia y el mundo en un inmenso teatro. En este sentido, el nuevo estilo se convertirá en el arte de lo aparente, desarrollando así uno de los principales lemas del Barroco, posteriormente reelaborado por George Berkeley (1685-1753): *esse est percipi*, el ser es lo que se percibe. Esto explica las distorsiones de la perspectiva en arquitectura, los engaños visuales (trampantojo), luminicos (transparentes, luces irreales) o de materiales (dorados, falsas bóvedas), ya que lo único que cuenta es la imagen proyectada al espectador.

El barroco, arte de la Iglesia católica

Durante el siglo XVI, las tesis protestantes fueron extendiéndose por diversos lugares de Europa. Roma perdía su hegemonía, tanto política como religiosa, toda vez que se pone en entredicho su supremacía. Esta inestabilidad general y, en concreto, la propia división de la Iglesia requería de una reafirmación del catolicismo sobre la Reforma, que era la princi-



Sepulcro de San Olegario, obra de los escultores Francisco Grau Marañón y Domènec Rovira "El Joven". Capadral de Barcelona, 1678.

pal causa en la ruptura de la armonía renacentista. Por todo ello, se puso en marcha un movimiento, la **Contrarreforma**, que pretendía dos objetivos: una remodelación desde dentro de la propia institución y una respuesta dogmática al nuevo pensamiento protestante. Para alcanzar dichos fines, se lanzó la convocatoria de un Concilio en Trento y se creó la Compañía de Jesús.

El **Concilio de Trento** (1545-1563) se cerró con la confirmación de los dogmas tradicionales de la Iglesia y con la voluntad de combatir su corrupción interna. Sus conclusiones fueron determinantes en la **formación del arte barroco**, ya que, en gran medida, éste sería el medio propagandístico de la Iglesia católica. En su última sesión, en diciembre de 1563, se aprobaron instrucciones decisivas para la creación artística: "...por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, descritos en pinturas o en otras representaciones, el pueblo sea instruido y confirmado en el hábito de recordar y meditar continuamente los artículos de fe". Las recomendaciones iconográfico-formales dadas en el Concilio podrían resumirse, según algunos teóricos de la época, en: 1) claridad, sencillez y comprensibilidad, 2) interpretación realista, y 3) estímulo sensible a la piedad. Para cumplir con este último aspecto, se recomendó representar a Cristo "aflicto, sangrando, escupido encima, con la piel lacerada, herido, deformado, pálido y poco atractivo".

La nueva imagen religiosa también afectó los templos y, así, **Carlos Borromeo**, obispo de Milán y ejemplo a seguir de conspicuo contrarreformista, afirmaba en sus *Instrucciones sobre arquitectura* (1577): "Una iglesia debería ser de planta de cruz

3.15. Arquitectura Barroca

246

UNIDAD VI
BARROCO, NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

Escultura de la Parroquia de San Arnau, Portugal.

de acuerdo con la tradición; las plantas circulares se usaban en templos de ídolos paganos y raramente para iglesias cristianas”.

Otro de los instrumentos de lucha religiosa fue la Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola (1491-1556) y aprobada en 1540 por el papa Paulo III. Esta, con una estructura monárquica de ciega obediencia al superior y al Papa, se dedicó a combatir el protestantismo desde la intelectualidad y la educación, toda vez que se proponía, mediante sus ejercicios conducir a la experiencia personal a través de los sentidos. A mediados del siglo XVI, contaban con más de 500 colegios o fundaciones, lo cual contribuyó en gran manera a la multiplicación de las obras artísticas encargadas por la orden.

El barroco como arte civil

Con la consolidación del absolutismo, el arte barroco se erigió en el mejor representante de los reyes europeos, pues sirvió como instrumento de **vanagloria** y **propaganda** de sus monarquías; la ciudad, el palacio y los edificios reales fueron las enseñanzas del nuevo régimen. El lujo y la ostentación de sus obras artísticas debían inculcar en el ciudadano la sensación de omnipotencia de su rey, inclusive los estados protestantes se acercaron a las nuevas formas, bien para la realización de obras constructivas o simplemente para expresar, a través de la plástica, el verdadero sentido de su sociedad burguesa.

Una vez en marcha la Contrarreforma, Roma intentó recobrar su estatus, como punto de referencia de Europa, especial-

mente en cuanto a centro de la cristiandad católica, renovando sus estructuras para acomodarse a su papel de *caput mundi* (cabeza del mundo). La nueva mentalidad barroca impulsó la creación de amplias vialidades que conectarán los lugares principales de la ciudad, resaltados con plazas, fuentes y edificios significativos, que ocuparon espacios grandiosos e impresionantes para el visitante que expresaran con claridad la magnificencia de la Iglesia en su capital.

Esta renovación romana fue iniciada por el papa Sixto V, quien, en su corto pontificado (1585-1590), promovió la planificación urbanística, trazando, mediante calles regulares, ejes que unen los puntos primordiales de la ciudad y que dan acceso a las siete basílicas principales, lugares de peregrinación de los fieles, donde además ordenó colocar obeliscos, siendo el primero el del Vaticano, que fue transportado al comienzo de su mandato.

Durante el siglo XVI, tuvo lugar la apertura de las grandes plazas estructurantes del espacio urbano, como la piazza del Popolo, con las iglesias gemelas construidas por Rainald, que articulan el acceso a Roma a través de tres vías en forma de tridente. La Piazza Navona, con Santa Inés y la Fuente de los Cuatro Ríos levantada por Bernini, y la plaza de San Pedro, diseñada también por él, suponen el cénit de la urbanística del Seicento. En el siglo XVII se continuarán las edificaciones en la ciudad, singularmente representadas por la Escalera de la Plaza de España, de Francesco de Sanctis y la Fontana di Trevi, de Nicola Salvi.

Arquitectura barroca

La arquitectura, como el resto de las artes barrocas, parte de un principio básico: la **ruptura del equilibrio clásico**. Esto se manifiesta a través de los elementos siguientes:

- Los materiales.
- Los elementos constructivos
- Los recursos decorativos
- Las tipologías arquitectónicas

El material más usado es la **piedra sillar**, sin embargo, para determinados edificios y, en especial, para los interiores, se usa **mármol** de varios colores con objeto de crear suntuosos espacios apropiados a la teatralidad barroca. En ocasiones, se emplean elementos broncíneos que resaltan ciertos aspectos de la decoración o determinadas partes de las columnas.

Los **elementos constructivos** remiten a lo clásico, pero, aunque utilizan el mismo léxico arquitectónico, el lenguaje que componen es muy distinto: se siguen los órdenes de columnas con sus cornisamentos, aunque se prefieren las proporciones gigantes o se sustituyen los lisos fustes renacentistas por columnas

salomónicas. Se introduce, además, el entablamiento curvo, producto de la ondulación de las fachadas. Se utiliza el arco de medio punto y las bóvedas de cañón, arista, lunetas y semiesféricas sobre pechinas. Pero, frente a estos elementos ya ensayados en el Renacimiento, se experimentan ahora bóvedas ovales o estrelladas, multiplicándose las cúpulas exteriores.

Los **elementos decorativos** incorporan diseños basados en la curva, como frontones curvos y partidos, vanos en óvalo y motivos vegetales, cueros y cortinajes que nos sugieren un mundo irracional, arbitrario y caprichoso. Por otro lado, los soportes dejan de tener, a menudo, una función tectónica para convertirse en meramente decorativos, de modo que podrían eliminarse sin que la estructura del edificio sufriera lo más mínimo.

Las **tipologías** siguen la planta basilical y la central. Esta última resulta significativa en el Barroco italiano; en ella, se producen las grandes innovaciones, fundamentándose en un diseño geometrizable u orgánico con predominio de la línea curva.

El **carácter** de esta nueva arquitectura se basa en la grandilocuencia de sus elementos y en el dinamismo de la curva; la concepción del edificio es global y gusta de las grandes perspectivas que resalten su masa arquitectónica. Además, todo ello se complementa con el **tratamiento interior** de efectos fantásticos: luces que ocultan su fuente, perspectivas ficticias y trampantojos que extienden el espacio más allá de las bóvedas, con **grandes rampamientos de gloria** en los que aquéllas simu-



San Pablo. Giovanni Francesco Barbieri, 1644.

Información relevante

El arte barroco se desarrolló bajo el siguiente contexto:

- En Italia fue un arte promovido desde la corte papal. Las ideas del Concilio de Trento le influyeron en gran manera.
- La aparición de una nueva sociedad en la que la burguesía desempeña un papel fundamental, así como el auge de la ciencia, cuyas principales figuras fueron: Nicolás Copérnico, Miguel Servet, Galileo Galilei, Blaise Pascal, Isaac Newton y René Descartes.
- El afianzamiento del absolutismo convirtió al arte barroco en el representante de los reyes europeos, quienes se sirvieron de él como instrumento de vanagloria y propaganda.

lan desaparecer dejando ver un mundo celestial. Todo ello se encamina a conseguir un espacio en el que el creyente se vea impresionado por el entorno y sea más accesible al convencimiento religioso.

El afianzamiento del poder real exige de una capitalidad que concentre sus organismos burocráticos. Estas ciudades personificarán el prestigio del monarca, quien se preocupará de dotarlas de espléndidos edificios, fuentes públicas y espaciosas vías urbanas organizadas en amplias perspectivas que realzan su monumentalidad y, por tanto, la del monarca.

El Barroco devuelve la unidad a las artes y la primacía a la arquitectura. Sus edificios se conciben como un conjunto unitario percibido emocionalmente por los sentidos. Como síntesis tenemos:

- Predominio de la línea curva y retorcida.
- Exuberancia con fines decorativos, tanto en interiores como en exteriores.
- Ocultación de los elementos arquitectónicos subordinándolos al conjunto.
- Potenciación de los elementos arquitectónicos: columna salomónica, estipite (pilastra en forma de tronco de pirámide invertida), frontones partidos con curvas y rectas, cornisas, nichos, molduras, etcétera.
- Sustitución del espacio cerrado por el abierto, la pared pierde su condición de frontera gracias a efectos ópticos: agujeros, espejos, etcétera.
- Se logran colosales efectos escenográficos y de perspectiva en el interior por medio de una decoración pictórica ilusionista y, en el exterior, a causa de su integración en el medio urbano.
- El uso del claroscuro.
- Multiplicación de las plantas de las iglesias: jesuítica, elíptica, circular, etcétera.
- Los jardines se organizan arquitectónicamente como espacio-camino.

Carlo Maderno (1556-1629)

Se encargó de terminar la Basílica de San Pedro, cambiando el proyecto de Bramante y Miguel Ángel, y alargando la nave mayor. Entre sus obras fundamentales destaca la fachada de San Pedro del Vaticano. Aquí, el autor la concibe como un gran frontal clásico con un cuerpo ático que sustituye, para no ocultar la cúpula.

Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)

Lorenzo Bernini es, como Miguel Ángel, un artista integral, y como éste, fue el talento escultórico el que predominó en sus obras.

Su primera obra fue el Baldaquino de San Pedro (1624-1633), situado bajo la cúpula de Miguel Ángel. Es un tabernáculo de bronce que consta de una parte superior a modo de palio sostenida por cuatro columnas salomónicas, con fuste en tres tramos, decorados en espiral y hojas de acanto. Para tan monumental obra, Urbano VIII ordenó fundir el techo de bronce del panteón de Agripa. Este modelo influyó en los retablos españoles de los siglos XVI y XVII.

Plaza de San Pedro del Vaticano

Realizada entre 1656 y 1663, es uno de los conjuntos monumentales más acertados del mundo. Una vez levantada la basi-

lica como monumento al cristianismo universal, se hacía necesario dotarla de una plaza que sirviese de acogida a los fieles de todas las naciones. Concibió el proyecto con dos brazos convergentes que salen de los extremos de la fachada, provocando un efecto óptico que resalta la obra de Maderno y minimiza las gradas de acceso. Luego los incurva creando un inmenso espacio ovalado delimitado por una cuádruple columnata que a modo de gigantescas pinzas acogen a visitantes conduciéndolos al magno templo. Una vez en su interior, la columnata crea un espacio envolvente que recuerda el panteón de Agripa. El conjunto queda rematado por una galería de 140 esculturas. Con el fin de crear puntos de observación múltiples, colocó en el eje central de la plaza y del templo un obelisco egipcio que obliga al espectador a desplazarse a los lados.

Francesco Borromini (1599-1667)

Su formación de escultor influyó en su obra arquitectónica. Profundamente religioso, poseyó un espíritu atormentado que se trasladó en su creación, a la que imprimió una fuerte revolución sin abandonar la tradición clásica. A los elementos clásicos, opuso la línea curva, los efectos de perspectiva y el juego de luces y sombras con los que logró crear un ambiente ilusorio y de sorpresa.

PLAZA DE SAN PEDRO



Giovanni Lorenzo Bernini. El Vaticano.
1656-1663.

Fue construida por encargo del papa Alejandro VII. El máximo responsable de este magno proyecto es Giovanni Lorenzo Bernini quien, con el apoyo del Sumo Pontífice, pudo superar los problemas topográficos y litúrgicos que el proyecto implicaba. La planta está organizada sobre la base de dos medios círculos con centros muy separados; la columnata, de estilo dórico y coronada por noventa y seis estatuas, pretende "abrazar a los católicos para reforzar su creencia, a los herejes para reunirlos con la iglesia, y a los ateos para iluminarlos con la verdadera fe".

Información relevante

La arquitectura barroca supone una ruptura del equilibrio clásico. Elementos característicos:

- Adornos recargados.
- Motivos vegetales.
- Cueros.
- Cortinajes.
- Soportes sin función sustentante, meramente decorativa (columnas).
- Fachadas con entrantes y salientes, curvilíneas.
- Columnas salomónicas de fuste retorcido.

Mientras Bernini pudo llevar a cabo magnos proyectos arquitectónicos, Borromini se conformó con obras modestas y bajos presupuestos, lo que no le impidió ejecutar fantásticas obras maestras.

La iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes

Es considerada, pese a sus reducidas proporciones, una obra maestra barroca. Su planta oval con el juego de líneas y rectas del entablamiento junto con la cúpula ovalada, decorada con artesanado cruciforme decreciente, provocan la ilusión espacial que, unida a la luz indirecta, las velas y el incienso, crean un ambiente teatral muy barroco. En la fachada, contada con chafalán por lo estrecho de la calle, utiliza los elementos arquitectónicos con un sentido decorativo. Nichos vacíos, ventanas ovales, balaustradas y columnas extensas dotan al edificio de cierta movilidad, como si pretendiese cerrarse sobre sí mismo. Remata a éste una linterna ovalada con la figura del Espíritu Santo.

Otras obras: colegio Propaganda Fidei, en el que emplea columnas trapezoidales, precedente del estípite español. El oratorio de los Filipenses, con una fachada de ornamentación muy movida.

El Baldaquino de San Pedro

Se realiza en 1624 por encargo del papa Urbano VIII, verdadero mecenas de Bernini, utilizando el bronce expoliado al Panteón romano, lo que le valió la frase *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini* (en alusión a la familia del papa, Barberini). Obra de movilidad extrema, se trata de un gran palio permanentemente sustentado por cuatro **columnas salomónicas** de fustes con decoración vegetal y capiteles corintios, apeadas sobre cuatro podios. El dinamismo intrínseco de los fustes torsos se ve potenciado por entablamentos clásicos fragmentados que, en número cuatro, se asientan como tacos sobre los capiteles y se unen por lambrequines que recuerdan las **arquitecturas provisionales**, construidas para determinados acontecimientos.



Baldachin de San Pedro, en El Vaticano

PLAZA MAYOR DE SALAMANCA



Alberto Churriguera.
1728.

Encargada por el corregidor don Rodrigo Cabelero, la intención de esta plaza es regularizar el espacio y a la vez crear un monumental lugar de reunión pública. Churriguera consigue armonizar y unificar elegantemente todos los elementos de la plaza, alzada en tres pisos sobre una galería arcosa de arcos de medio punto, en cuyas erjutas se sitúan medallones con las efigies de reyes y militares realizados por el escultor Alejandro Carnicero.

Unidad IV Arte del siglo XIX y XX.

4.1. Arte del siglo XIX

298

UNIDAD VII
EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

La Revolución Industrial así como las diversas guerras y conflictos sociales, políticos y económicos que el mundo experimenta durante este periodo traen como resultado una gran variedad de corrientes artísticas, algunas de ellas opuestas entre sí, entre las que se encuentran el realismo, el impresionismo, el postimpresionismo, el fauvismo, el expresionismo y el cubismo.



El arte en el siglo XIX

El movimiento revolucionario de 1848 y la expansión de la Revolución Industrial dieron un vuelco importante a la vida social, económica y política de Europa.

Si los progresos de la ciencia y la industria llenaron de esperanza el futuro de la humanidad, sus repercusiones sobre el proletariado provocaron inquietud.

Esta realidad suscitaba un arte diferente al neoclásico conservador, al cual ya se había opuesto el Romanticismo estimulado por las épicas aventuras napoleónicas. Con el advenimiento de la restauración, los valores ideológicos revolucionarios son sustituidos por el culto al dinero y una moral mezquina.

Frustrado, el espíritu revolucionario no encuentra más salida que la ensoñación interior y da rienda suelta a la imaginación como forma de escapar a las exigencias del ser interior. Pero en estos momentos la ciencia y la filosofía rinden culto al hecho. Auguste Comte dice que "no hay más conocimientos reales que aquellos que descansan sobre hechos observados". Las letras y el arte no tardaron en hacer lo suyo. Frente a la realidad interior, la exterior se imponía con fuerza y la razón de esos cambios la hallamos en los dos modos de conocimiento imperantes. Grecia fundó su método de conocimiento de la realidad en las leyes de la lógica, mediante la diferenciación de objeto y sujeto. En Oriente rige el método pre-

lógico, en el que el sujeto y el objeto están ligados entre sí por las relaciones de simpatía y antipatía. El conocimiento se produce por fusión con lo que se intenta conocer. El primero pasará de Grecia a Roma convirtiéndose en la base del conocimiento occidental. El segundo nos llegará a través del cristianismo.

Con Descartes el conocimiento animista parecía agotado, y frente a la astrología surgía la astronomía. Esta incompatibilidad se resuelve momentáneamente: se reserva el conocimiento lógico para la ciencia y el artístico para las letras y las artes, como muestra el Romanticismo.

Información relevante

- En el siglo XIX aparece el Romanticismo en el más amplio sentido, con su gusto por lo pintoresco, lo anecdótico y lo legendario.
- Se experimenta un progreso técnico que plantea nuevos problemas a los que hay que dar soluciones. Por ejemplo, el ferrocarril supone la construcción de puentes y estaciones.
- La definitiva preponderancia de la burguesía y el desarrollo de una conciencia crítica llevó a los artistas a interesarse por la realidad. Así, como reacción al Romanticismo surgió el realismo.

Modernismo o Art Nouveau

Paralelamente al funcionalismo de la Escuela de Chicago y los ensayos en pos de una arquitectura moderna surge en Europa, a mediados del siglo XIX, un movimiento artístico llamado *Arts & Crafts* que pretende revalorizar el trabajo creativo y artesanal frente a la deshumanización y estandarización a que se ha visto sometido el arte como consecuencia de su vinculación con la producción industrial, haciéndose eco de las corrientes disidentes en contra de lo que algunos llaman progreso. Este movimiento contempla el retorno a la artesanía como forma de liberar al hombre de la tiranía de la máquina. El artista debe esforzarse por adornar de formas bellas y originales la vida cotidiana del ciudadano y acercar las artes mayores a las menores.

Sus seguidores huyen de cualquier estilo definido y atienden a la utilidad práctica de la vivienda. Su aspecto exterior es consecuencia de la creación de los volúmenes necesarios para cumplir sus funciones interiores, por lo que si las necesidades varían debe ser posible realizar remodelaciones. En ese sentido, la organización del espacio interior queda determinada por una nueva concepción familiar. La estructuración de la vivienda en torno al pasillo permite respetar el derecho a la intimidad de cada miembro de la familia. Además, va a servir de nexo entre las tres partes de la residencia formada por las salas de estar, los dormitorios y las zonas sucias compuestas por cocina y aseos. Su disposición y orientación estará en función de su papel familiar. Por otra parte, la infancia deja de ser concebida como una carga para convertirse en parte importante del núcleo familiar, por lo cual se le destinan habitaciones especiales bien acondicionadas y decoradas a su gusto.

El representante más interesante de esta corriente es William Morris, promotor de *Arts & Crafts* (Artes y Oficios). Próximo a planteamientos socialistas, quiso hacer una arquitectura digna para el pueblo, pero su elaboración artesanal y la calidad de los materiales reservó su disfrute a la burguesía, que la acogió con entusiasmo y facilitó su difusión en los nuevos proyectos urbanísticos de ciudad-jardín, que perseguían la creación de núcleos urbanos, agradables y asociados con la naturaleza.

Como ejemplo de esta corriente podemos men-

cionar la *Red House*, de Philip Webb, donde se crea un ambiente interno muy acogedor al acercar las artes mayores a las menores (grabado, dibujo) representadas en la decoración de las paredes mediante papeles pintados, para cuya fabricación Morris fundó una industria.

A finales del siglo XIX se dan las condiciones necesarias para que la arquitectura europea salga del estancamiento en que la había sumido el historicismo. El cansancio del eclecticismo, el interés por la funcionalidad del espacio interior y por el diseño de los *arts and crafts*, la popularización de los nuevos materiales y la ruptura con el pasado como muestra la pintura están en la base de la nueva arquitectura, que recibirá una denominación diferente según los países. En Bélgica "Art Nouveau", en Austria "Secesión", en Italia "Liberty", en España "Modernismo".

En estos momentos, el panorama artístico español es desalentador, pues sólo Cataluña merece recordarse. Su evolución económica ha dado origen a una dinámica burguesía industrial cuyos objetivos son distintos de los que abanderó la burguesía castellana y tradicional. Junto con la burguesía catalana, se situarán los intelectuales con un programa renovador que aspira a engrandecer Cataluña y acercarla a Europa. Las diferencias con Madrid la conducirán en lo cultural a la *Renaissance*, en lo político al nacionalismo y en lo artístico al modernismo, cuya gran figura es Antoni Gaudí.

El Palacio de cristal

En 1851 se celebró en el Hyde Park de Londres la primera Exposición Universal. Para acogerla, era preciso crear un espacio cerrado y luminoso de un volumen enorme que fuera, a la vez, económico y de rápida construcción. Sólo el hierro podía resolver estos problemas, y un experto en la construcción de grandes invernaderos fue el encargado de proyectar y levantar el Palacio de cristal: Joseph Paxton (1801-1865).

La construcción, de nada menos que 600 metros de largo, tenía planta basilical de cinco naves con crucero central abovedado. Se trataba de una solución genial; amplísima, luminosa y adecuada tanto a su función como a los materiales que habían intervenido en



El Palacio de cristal.

4.2. Modernismo o Art Nouveau

300

UNIDAD VII
EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

su construcción, el hierro y el vidrio. Además, Paxton concibió el edificio a partir de piezas prefabricadas que, trasladadas al pie de la obra, eran montadas en el lugar.

Paxton demostró, en buena parte, las enormes posibilidades constructivas del hierro y cómo aprovecharlas. Su influencia se extendió por toda Europa. Las Halles de París, de Victor Baltard (1805-1874), y la estación ferroviaria de Saint Pancras, en Londres, de George Gilbert Scott y W. H. Barlow, son dos magníficos ejemplos.

Arquitectura del siglo XIX

Las guerras napoleónicas habían despertado el patriotismo de los pueblos europeos que ahora buscan en su pasado las bases definitorias de su arte. En la arquitectura, las obras góticas, románicas y clásicas servirán de modelo de las nuevas construcciones.

Inglaterra se sitúa a la cabeza: Charles Barry diseña el Parlamento de Westminster, siguiendo el modelo del perpendicular inglés.



Teatro de la Ópera, París.

En Francia se observa una gran inquietud por restaurar antiguos edificios góticos (Notre Dame de París) y utilizar los estilos medievales con cierto eclecticismo. Sin embargo, las obras más interesantes son el Teatro de la Ópera de París, realizada por Charles Garnier (1825-1898) y el Sacré Coeur de Perigueux. En urbanismo, Deschamps crea en París el Boulevard y la Plaza Radial.

En Alemania, el neogótico tiene una gran acogida. Se pone fin a la catedral de Colonia. Von Gärtner proyecta la Biblioteca de Munich, que se inspira en los palacios italianos del siglo XV. Así, se crea un arte ecléctico con influencias renacentistas (Reichstag de Berlín, Galería de Pintura de Dresde).

En Italia, las manifestaciones son más tardías y de entre ellas se destaca el monumento a Víctor Manuel II en Roma, en mármol y con una concepción clásica a modo de altar helenístico con gran escalinata.

Esta corriente historicista, que pretende revivir estilos anteriores, parecía desinteresarse de los cambios que produjo la Revolución Industrial, pero en realidad sus avances técnicos están presentes en la obra. Si la *Historia del arte de la Antigüedad*,



Euro Eiffel.

de Winkelmann, aportaba a los arquitectos un fundamento racional de los estilos del pasado, tuvieron que aprender a aplicarlos con los nuevos materiales, de modo que poco a poco se fue difundiendo lo decorativo, sumido en la tradición, y lo estructural, influido por los cambios técnicos. Estas impresionantes obras historicistas que nos parecen fuera de contexto llevaban en sí el germen revolucionario.

Si el pasado se dejó sentir sobre las construcciones arquitectónicas, desde fines del siglo XVII la arquitectura inició una importante transformación que dará lugar a la revolución modernista. Con el puente de hierro sobre el Severn, de Abraham Darby, en Inglaterra nació la nueva arquitectura, pero no va a ser este país el que la promoció, sino Francia, donde junto a la corriente historicista florece un movimiento que intenta dar al siglo XIX una arquitectura que sea original. Viollet-le-Duc habla del deber que incumbe al arte ser "expresión de la civilización". La nueva arquitectura será determinada por los adelantos técnicos y los nuevos materiales, que provocan un cambio de gusto hacia la simplificación, el desnudismo y la utilidad.

Información relevante

- A lo largo del siglo XIX, la arquitectura presentó dos tendencias principales: la arquitectura de las formas, o arquitectura-arte, llamada arquitectura historicista, y la arquitectura de la función, o arquitectura-ingeniería, llamada arquitectura de los nuevos materiales.
- A finales del siglo XIX un nuevo estilo, no exclusivamente arquitectónico, crea un lenguaje que abarca todos los campos de la producción artística: el Modernismo.

La sociedad industrial moderna planteaba problemas arquitectónicos que los arquitectos difícilmente podían solucionar. Las estaciones ferroviarias, las grandes naves industriales, los puentes y los grandes bloques de viviendas creaban problemas técnicos que sólo el ingeniero podía resolver. Mientras los arquitectos cursaban sus estudios junto con otros artistas en anquilosadas academias, los ingenieros lo hacían en universidades técnicas. Los primeros detestaban a los ingenieros y su progreso industrial, considerándolos incapaces de tener imaginación artística. Éstos hacían lo propio con los arquitectos, a los cuales tildaban de vivir anclados en el pasado.

En esta polémica, subyacen dos modelos de arquitectura: la del arquitecto y la del ingeniero. El primero prefiere las composiciones estáticas con formas geométricas simples que mantienen una relación proporcional entre ellas. El segundo prefiere las composiciones dinámicas con formas de curvas que permitan crear amplios espacios y resolver los problemas tectónicos. La solución requerirá primero la colaboración arquitecto-ingeniero, como en la Galería de Máquinas de París, y luego una mayor formación técnica del arquitecto.

Las primeras construcciones que se liberan de la tradición fueron los puentes. En Inglaterra, Brunel levanta un puente colgante de hierro sobre el río Avón. Francia da un salto y aplica los nuevos materiales en estaciones ferroviarias, pero conserva la fachada de albañilería.

Labrouze fue uno de los primeros arquitectos en darse cuenta de las posibilidades estéticas del hierro. En su Biblioteca Nacional incluyó una enorme sala de lectura iluminada a través de cúpulas de cristal sostenidas por 16 ligeras columnas. Pese a dejar toda la estructura al descubierto, el conjunto resulta sugestivo. Lentamente el hierro va ganando la batalla a los materiales tradicionales, sobre todo gracias a las Exposiciones Universales, las cuales requerían de enormes espacios capaces de contener productos, maquinaria y visitantes, sólo posibles de construir con los nuevos materiales. Los países se lanzan a una nueva carrera desenfrenada por presentar sus inventos en ambientes arquitectónicamente revolucionarios. En especial, el país anfitrión pretende hacer de ellas un arma propagandística. Las obras más significativas de esa época

son: el Palacio de cristal, de Paxton, de la Exposición de Londres de 1851, la Galería de Máquinas, de Dutert y Contamin, y la Torre Eiffel, ambas para la Exposición de París de 1889.

El Palacio de Cristal fue realizado exclusivamente con piezas prefabricadas de hierro y cristal. Constaba de una nave central más elevada que las cuatro laterales y un transepto aún más alto cubierto por una bóveda de cañón. El hierro constituía su estructura y el vidrio cerraba su espacio, lo que daba luminosidad al interior, permitiendo crear un espacio inédito. La Galería de máquinas ofrecía todo un récord en materia de abovedamiento, ya que el edificio era un inmenso espacio acristalado sostenido por arcos de 115 m de luz. Por su parte, la Torre Eiffel era una obra prefabricada, calculada con tal precisión que sus piezas ajustaban perfectamente. Su finalidad era mostrar su propia estructura, impresionar por la amonía de las líneas. Se iniciaba la carrera por la altura.

La nueva arquitectura animada por el funcionalismo lentamente fue enterrando el pasado, desprendiéndose del esteticismo tradicional y creando un nuevo estilo, acorde a las nuevas circunstancias.

La utilización de los nuevos materiales no fue difícil. Asociadas al mundo de la máquina, las revoluciones industrial y arquitectónica van parejas, pero para los artistas significaba ver arrollada la humanidad por la máquina, frente a cuya deshumanización oponían una arquitectura de sentimiento.

A partir de mediados del siglo XIX la edificación en hierro entra en decadencia. La flexibilidad de este material rompe los vitrios,

Información relevante

- La arquitectura del siglo XIX es historicista, ya que resurgen estilos como el gótico, ya que algunos arquitectos consideraban la arquitectura gótica como una técnica perfecta, lo que les llevó a acentuar la verticalidad de sus obras.
- Es la arquitectura de los nuevos materiales, debido a que la ingeniería aporta nuevos materiales como el hierro, el hormigón y el cristal, que permite eliminar paredes, distribuir espacios con mayor libertad y llevar a cabo construcciones más rápidas y baratas.
- La arquitectura modernista emplea materiales tradicionales y nuevos con sentidos tanto decorativos como constructivos. Los muros forman un modelado plástico y sinuoso de formas caprichosas que imitan a la naturaleza. Los soportes son columnas con aspecto de tallos vegetales; las cubiertas suelen ser metálicas, semejantes a las que emplean los ingenieros en las fábricas o las estaciones, y se emplean revestimientos de vidrio coloreado.
- La decoración es fundamental y se basa en líneas ondulantes y asimétricas. El espacio interno es diáfano, con un interés especial por la luz. El espacio externo se trata con gran libertad de volúmenes mostrando también gran dinamismo y ligereza.

incluso, las posibilidades de destrucción causadas por incendios aumentaban. El descubrimiento del hormigón en 1849, por Monier, abre nuevos horizontes.

El hormigón armado reemplaza al hierro. Su mejor precio, maleabilidad y su menor dilatación lo convierten en material ideal. Con él se construyen esqueletos de edificios soportados por delgados pilares que delimitan espacios vanos. La pared pierde su carácter sustentante para servir sólo de relleno. Esta arquitectura es, probablemente, la que alcanza mayor difusión internacional. En ella se destaca el fuerte impulso para lograr construcciones más altas en la carrera por la altura y las formas atrevidas. En cuanto a la altura, la Escuela de Chicago, llevó la delantera.

España también se suma a la corriente modernista de la arquitectura de hierro. Las principales ciudades levantaron edificios públicos con los nuevos materiales que simbolizan la aceptación del progreso. El mercado de Borne, en Barcelona, la Estación de Atocha y el Palacio de cristal del retiro, en Madrid, son ejemplos de ello. En Valencia, la arquitectura del hierro arraiga con cierto retraso cuando el modernismo ya ha hecho su aparición, por lo que ambos factores se



El Palacio Episcopal de Astorga, Gaudí

incrustan y se confunden, como es el caso de la estación del Norte y de los mercados Central y de Colón.

Antonio Gaudí (1852-1926)

Es el más importante de los arquitectos modernistas españoles. Su arte es creativo y totalizante, por lo que ha rebasado fronteras. Si bien sus primeras obras se desarrollan bajo la influencia del historicismo, a partir de 1900 comienza a inte-

resarse por las formas orgánicas e inicia así el periodo más creativo de su carrera.

Si la arquitectura de Doménech Montaner se caracteriza por la disociación entre la estructuración del espacio y su decoración, Gaudí funde ambos aspectos en una concepción unitaria. Sus principales obras están vinculadas con su mecenas Güell y Barcelona.

En sus planteamientos artísticos mezcla el pasado con el presente, hace convivir materiales tradicionales y modernos, dota a los elementos arquitectónicos tradicionales de un nuevo significado, manipula con libertad los estilos medievales. En su desarrollo se destacan claramente dos etapas, la de juventud y la de plenitud.

Etapa de juventud (1878-1892)

Se siente atraído por el arte medieval con influencia mudéjar. La Casa Vicens y el Palacio Güell son muestra de ello, donde se destacan el uso del ladrillo, la policromía de los azulejos y los motivos decorativos. De influencia gótica es el Palacio Episcopal de Astorga y la Casa de los Botines, de León. Poco dado a someterse a patrones juega artísticamente con este estilo. Su interés por la naturaleza y por insertar el edificio en su entorno le llevan al uso del granito y la pizarra, muy abundantes en la zona.



La Casa Batlló, Gaudí.



El Parque Güell, Gaudí.

Etapas de plenitud (1892-1914)

Coincide con un gran desarrollo de la arquitectura europea. Sus fachadas empiezan a moverse como seres animados. Sus formas parecen extraídas de la propia naturaleza. Su religiosidad también queda patente en obras tan singulares como la obra de la capilla de la Colonia Güell, donde ofrece una planta estrellada.

En la Casa de Batlló dispone de una estructura orgánica articulada. Las primeras plantas representan una estructura abierta sostenida por columnas a modo de árboles y ventanales de forma ondulante. Los pisos superiores muestran balcones en forma de antifaz de hierro colado. La fachada está revestida de fragmentos de cristal y porcelana que provocan efectos luminosos; el edificio remata en torres cilíndricas con capitel bulboso que sostienen una cruz y una decoración en forma de dragón muy querida durante su primera época.

En la Casa de Milá (La Pedrera) presenta rasgos surrealistas y expresionistas. Su interés por la naturaleza le lleva a concebir este edificio como un dinámico acantilado agujereado. Este planteamiento cambia en *El Parque Güell*, donde la naturaleza se hace arquitectura, llegando en esa tendencia al paroxismo. Aquí hace alarde de una portentosa imagina-



Templo La Sagrada Família, Gaudí.

dón aplicada a la urbanización de lo que tenía que ser una ciudad-jardín. Se adapta a la topografía accidentada a través de la construcción de pilares inclinados que recuerdan árboles y columnas protodóricas. En los pabellones de entrada utiliza cubierta y planta curva, de geometría compleja y recubrimiento cerámico. En esta obra, se utilizó por primera vez el hormigón armado.

La Sagrada Família

Es la obra cumbre de Gaudí, a la que dedicó de manera obsesiva toda su vida. Se hizo cargo en 1883 y trabajó en ella hasta su muerte, en 1926. Muestra fuerte influencia gótica. A pesar de que sólo se llevó a cabo durante su vida una pequeña parte del proyecto, la llamada *Fachada del Nacimiento* es el conjunto más impresionante. El interior constituye un enorme bosque de columnas que se ramifican en la parte superior.

Escultura del siglo XIX

El escultor más relevante del siglo XIX, debido a la revisión que lleva a cabo la escultura, es **Auguste Rodin**.

4.4. Romanticismo y realismo

306

UNIDAD VII
EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Romanticismo

Principales pintores

Los pintores románticos son maestros del color y representan fundamentalmente temas contemporáneos. Los principales exponentes son Jean Auguste Dominique Ingres y Eugène Delacroix (ya revisados en el capítulo anterior), así como Théodore Géricault, John Constable, Joseph Turner y Caspar David Friedrich.

Théodore Géricault (1791-1824)

Es el representante más notorio de esta tendencia en Francia. En su pintura otorga gran importancia al color; en ella predominan luces intensas y vibrantes. Dentro de sus dinámicas composiciones da importancia al paisaje. También, retrata desastres de la naturaleza. Entre sus obras principales destacan:

La balsa de la Medusa

Obra que representa un naufragio real del que el pintor realizó numerosos bocetos para dar un mayor dramatismo a la composición.

John Constable (1776-1837)

Fue uno de los primeros paisajistas modernos originario de Inglaterra. Para pintar cambió el taller por el aire libre, lo que lo convierte en un precedente del impresionismo. En esas condi-

ciones, pudo estudiar la luz y los reflejos que produce. No fue totalmente aceptado en Inglaterra, donde se consideraba que sus cuadros eran "descuidados". La figura humana adquirió en sus obras la categoría de anécdota frente al verdadero protagonismo del paisaje. Destacan sus siguientes pinturas: *La carreta de heno*, *La catedral de Salisbury*.

Joseph Turner (1775-1851)

Este autor inglés dejó una abundante obra, pero no es fácil seguir su evolución a través de ella; lo que sí es evidente es la gran libertad con que usa el color, que combinado con la luz, crea visiones imaginarias muy alejadas de la realidad. Realizó numerosas experimentaciones. Entre sus obras más sobresalientes pueden contarse *Lluvia, vapor y velocidad*, *La décima plaga de Egipto*, *El camposanto de Venecia*.

Caspar David Friedrich (1774-1840)

Representante del Romanticismo alemán, Friedrich propuso la más idealizada de las versiones. En sus cuadros aparece una naturaleza en estado contemplativo, donde los primeros planos conservan cierto realismo. Es la expresión gráfica del pensamiento racionalista. Entre sus obras principales se cuentan: *Rocas cretácicas de Rügen*, *El naufragio de la esperanza*.

LA Balsa de la Medusa



Théodore Géricault. Museo del Louvre, París
1819. Romanticismo

La *Balsa de la Medusa* es una obra de Théodore Géricault que corresponde a la pintura romántica del siglo XIX. La temática procede de un evento histórico: el naufragio de un barco francés en la costa de Senegal y la lucha por sobrevivir de los pasajeros, abandonados por los oficiales del barco, quienes tomaron los botes salvavidas. La composición es ascendente, pues muestra en primera instancia a las personas que han perdido la vida, individuos moribundos y, finalmente, un sujeto de color que ondea vigorosamente alguna ropa con la esperanza de que sea visto por una embarcación que proceda a rescatarlos. La pintura ejemplifica el heroísmo romántico del hombre común que se enfrenta a la corrupción del sistema francés pues el gobierno no hizo algo para castigar al capitán del barco. La iluminación se realizó mediante el claroscuro, para crear una sombra en una parte de los personajes y luz en la otra, lo que imprime el carácter ambivalente al cuadro: desesperación y esperanza.





La carrera de Rene, John Constable, 1821. Galería Nacional de Londres.

Realismo

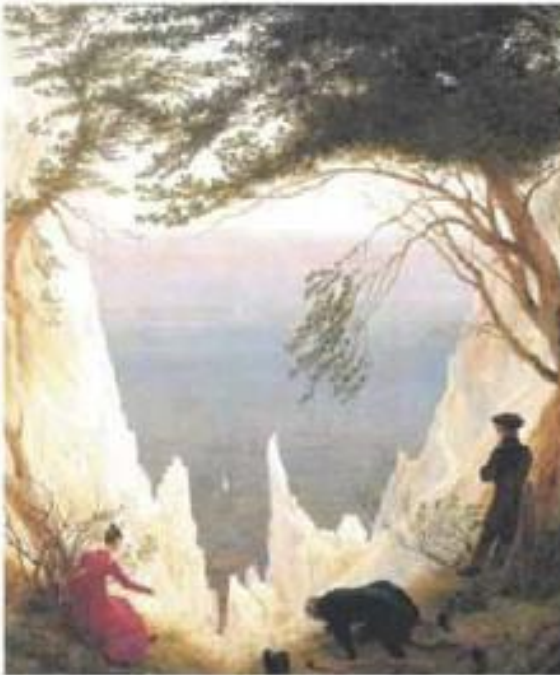
Se configura como un movimiento que trata de plasmar objetivamente la realidad. Se extiende a todos los campos de la creación humana y tuvo especial importancia en la literatura. En el caso concreto de las artes plásticas, el realismo alcanza su máxima expresión en Francia coincidiendo, casi exactamente, con la mitad del siglo XIX.

Ya desde las décadas anteriores se venía apreciando un **agotamiento de los valores románticos** y el deseo, entre los artistas más inquietos, de incorporar las experiencias más directas y objetivas a sus obras. El proceso es gradual aunque rápido, y entre el romanticismo y el realismo se puede establecer una continuidad pese a que sus planteamientos ideológicos y formales sean muy diferentes.

También se establece **una relación compleja** entre el **realismo** y el **academicismo**, pues aunque entre ambos

exista una evidente competencia también es cierto que se influyen mutuamente. De esta forma, aunque los pintores realistas sean excluidos de las grandes muestras oficiales, la pintura académica evidenciará una mayor atención hacia la observación directa de la naturaleza y la realidad del momento.

Desde el punto de vista ideológico, el realismo se vincula cada vez más a las **ideas socialistas** más o menos definidas. Aunque con claras diferencias entre distintos autores, en general se aprecia un interés por la situación de las clases más desfavorecidas de la sociedad surgida de la cada vez más pujante Revolución Industrial. Una parte de ellos adopta una actitud absolutamente comprometida con el interés del proletariado, tanto, que participa activamente en los acontecimientos políticos de su momento y lleva a cabo un arte combativo. Otros



Escas cretácicas de Rügen (o Acantilados blancos en Rügen). Caspar David Friedrich, ca. 1818. Museo Oskar-Reinart, en Städtgärten.

mantiene una postura más moderada, pues, de alguna manera, ducifican su visión de la realidad.

Todos ellos comparten una **estética basada en la representación directa de la realidad**. La manera en que se materializa este principio básico varía desde la crudeza objetiva de Courbet hasta la simplificación gráfica de Daumier, pasando por el filtro idealista de Millet. En cualquier caso, todos ellos comparten el radicalismo de los temas: frente a la trascendencia que le conceden al asunto tanto el Romanticismo como el academicismo, los pintores realistas entienden que no existen temas vanales y que, en consecuencia, cualquier asunto puede ser objeto de interés pictórico.

Este planteamiento tiene una enorme importancia en un momento en que la pintura estaba sometida a reglas extraordinariamente rígidas dictadas por la crítica oficial: los temas, las actitudes, las composiciones e incluso el tamaño de los cuadros debían ajustarse a estos criterios. Frente a ello, los **pintores realistas defenderán** una pintura sin argumento, una simple captación de la realidad, en la que lo fundamental es la forma en que se representa la imagen y no su desarrollo narrativo.

Desde la Edad Media hasta el siglo xx se han sucedido tres tipos de organización de la vida artística: corporativo, académico y mercantil.

En el primero el artista es un artesano que actúa dentro de un gremio que controla su aprendizaje y fija las pautas artísticas. El humanismo reivindica al artista como un creador. La pintura deja de considerarse como algo manual para ser intelectual. Se busca ahora la formación integral del artista en las academias vinculadas al poder. En principio, este enfoque significaba libertad frente al gremio, pero pronto surgió una rígida reglamentación que los artistas debían adoptar para participar en las exposiciones oficiales donde podían alcanzar el triunfo si sus obras eran premiadas, mientras innovar era un riesgo.

El romanticismo supuso el fin de la dictadura académica que entra en decadencia para dar paso al sistema artístico mercantil; es decir, la consideración de la obra artística como una mercancía sometida a las leyes del mercado.

Como las exposiciones oficiales, controladas por pintores conservadores, eran el único lugar de encuentro de artistas y clientes, muchas obras eran rechazadas por innovadoras. Se hacía necesario idear un sistema que permitiera dar a conocer estas obras a la burguesía. La solución la dio Jean Paul Ruel, que con un criterio burgués mercantilista organiza exposiciones, promociona obras y populariza nuevos estilos; es decir, se hizo **marchante de obras**.

De este modo, se inició la construcción del edificio del mercado del arte donde el artista es sólo el primer escalón, al cual le siguen el marchante, la galería, la crítica, las revistas especializadas, el coleccionista y el museo. Todos estos eslabones forman parte de un mercado artístico definido en función del mercado, con lo que el arte cae en una contradicción pues no desea ser una simple mercancía.

Si aparentemente el artista goza de cierta libertad, en realidad tiene ante sí un público que decide su éxito. La producción artística entra en los canales de comercialización monopolizada por grandes empresas que fijan arbitrariamente el precio de las

Información relevante

Frente al deseo de evasión del Romanticismo, aparece el realismo, un movimiento pictórico que se reafirma en la realidad. Presenta las siguientes particularidades:

- Es una pintura influida por la fotografía.
- Los artistas toman conciencia de los problemas sociales derivados de la industrialización y del desencanto debido a los fracasos revolucionarios.
- Los protagonistas de los cuadros son personas comunes y corrientes: campesinos, obreros...
- Francia es el país que mejor representa este movimiento.

4.5. Impresionismo y Postimpresionismo

CAPÍTULO 24
El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX

311

ista al dulcificar en exceso la vida de los campesinos (su gran tema) para hacerla aceptable al gusto burgués.

En consecuencia, la obra de Millet reclama una revisión en la que se revalore adecuadamente su **calidad técnica**, sin duda magnífica tanto en el dibujo como en el uso del color

y la luz. Además, debería relacionarse su obra no sólo con la de Coubert o de Daumier, sino con la de todo el realismo europeo que, en muchas ocasiones, se acerca al academicismo a fin de hacer más directo su lenguaje y superar los círculos artísticos hasta alcanzar al conjunto de la sociedad de ese momento.

Impresionismo

Louis Leroy, en una crítica publicada con motivo de la primera exposición independiente, celebrada en París en 1874, de un grupo de artistas críticos con el arte oficial y con los canales institucionales de exhibición, utilizó despectivamente el término *impresionista* para definir la forma de entender y hacer la pintura de ese grupo de artistas que se definían a sí mismos como realistas. Camille Pissarro, Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Edgar Degas, Alfred Sisley y Berthe Morisot estaban entre los expositores.

Las razones del escándalo y de las críticas que originaron los cuadros de esos artistas provienen de diferentes aspectos y no sólo de que esta forma de pintar supusiera una ruptura con la tradición académica. Es más, su verdadera aportación a la pintura moderna se encuentra en las obras de pintores parcialmente

Información relevante

El impresionismo es uno de los movimientos pictóricos más interesantes de la historia del arte, pues reivindica la autonomía del lenguaje artístico y la destrucción de los convencionalismos académicos. A través de la pintura impresionista podemos estudiar la transformación de la imagen artística tradicional. Entre sus antecedentes es posible mencionar a:

- Los pintores de la escuela veneciana.
- Rembrandt.
- Velázquez.
- Goya.
- Los paisajistas ingleses, como Turner y Constable.



Retrato de Ambroise Vollard, Auguste Rodin, 1917. Colección privada.

vinculados a los impresionistas, quienes, por otra parte, presentaban enormes diferencias entre sí.

La tradición paisajista francesa, el uso de color de Delacroix, los nuevos temas y técnicas introducidos por los pintores realistas, como Courbet y Corot, y la intransigencia que demostraron las autoridades académicas para rechazar cualquier innovación que tuviera en cuenta esos elementos u otros nuevos, crearon un clima de protestas que tuvieron su punto culminante con motivo de la celebración del Salón en 1863, en el que fueron rechazados varios cientos de cuadros. Ante las críticas se organizó un salón paralelo con esas obras. Entre ellas, se destacó y fue violentamente criticada una pintura de Édouard Manet.

La obra representaba una escena campestre, con antecedentes en Rafael y Giorgione, pero que renunciaba a su aspecto mitológico. Manet tuvo la osadía de colocar a personajes normales de la burguesía parisina vestidos con ropas de la época, y con un desnudo femenino como protagonista de la escena. El retrato, el desnudo, el bodegón, el naturalismo costumbrista y el paisaje, entendidos como géneros se unen en una composición insólita como si el pintor hubiera querido resolver los complejos problemas que esos géneros pictóricos

han planteado para iniciar así un nuevo camino en la pintura moderna. Además, el tratamiento del color y los contrastes entre manchas negras y claras en el centro de la composición constitulan un atrevimiento, unido a una reducción del modelado para sustituirlo por superficies planas de color.

Este cuadro supone no sólo una manifestación de la autonomía de la pintura frente a la realidad —es decir, plantea la composición en función de los elementos específicos del color y la superficie bidimensional de la tela—, sino que, a la vez, inaugura una meditación teórica sobre la propia pintura. Planteamientos semejantes, que abren, sin duda, el recorrido de la pintura moderna, se encuentran en obras de Manet, como en *La Olympia*, de 1863, *Música en los jardines de las Tullerías*, de 1862, o el insólito juego de los espacios propuestos en un bar en el *Folies-Bergère* de 1882. Los problemas de la pintura aunque representados en un espacio tradicional eran resueltos desde puntos de vista específicamente pictóricos: el sujeto o los temas eran secundarios para Manet y la realidad sólo una excusa para hacer pintura.

Impresionismo clásico

En el siglo XIX, Occidente se vio sumido en un profundo cambio. La sociedad se estructura en clases y la economía florece en el capitalismo, pero en el horizonte se detectan signos de inestabilidad provocados por las protestas de la clase trabajadora, a la que sólo podían darles satisfacción los adelantos técnicos en los cuales se pone de manifiesto lo efímero de la realidad o, lo que es lo mismo, cómo nuestra idea de las cosas cambia con los descubrimientos. El impresionismo se hace eco de los planteamientos científicos.

Con motivo de la Exposición de París de 1874, Manet presenta su obra *Impresión: sol naciente*, de donde provendrá el nombre de **impresionistas**, corriente a la que pertenecen, además, Monet, Renoir y Degas.

El impresionismo tiene sus raíces en el realismo, pero mientras éste pinta la existencia de lo visible, lo que está más allá de nosotros, el **impresionismo** presenta una realidad percibida por el pintor en un momento dado.

En la génesis de estos cambios artísticos, no hay que olvidar el descubrimiento de la fotografía. El fotógrafo se va a convertir en el gran rival del pintor, hasta obligarle a hacer nuevos planteamientos artísticos. Si el primero nos presenta el detalle del acontecimiento fugaz, el pintor recurre a la imaginación para plasmar las impresiones momentáneas de la naturaleza. Comprende que la realidad captada por el ojo humano no es más que una sucesión infinita de realidades creadas por los reflejos luminosos de los objetos, que provocan un cambio permanente de colores.

De este modo, se rompe con el pasado clásico considerando la línea, el volumen y el claroscuro como algo superfluo, en favor de una pintura más científica y moderna.

Las investigaciones ópticas de Chevreul sobre los colores, le permitieron formular la ley de contraste simultáneo, según la cual los colores se dividen en primarios (amarillo, rojo y azul) y binarios (verde, anaranjado y morado). El binario se complementa con el primario y al juxtaponerlos se crea un color complementario que la retina creará al contemplarlos a cierta distancia. Además, los impresionistas sacarán partido de la exaltación de los colores complementarios. Así, el verde se exalta junto al rojo, pero en masas iguales se convierten en grisáceo. El impresionismo aplicará estos conocimientos mediante pinceladas rápidas o en puntos que parecen disolver la materia, pero que, contemplados a cierta distancia, reproducen la naturaleza y su luminosidad. Esta técnica ya había sido practicada por Velázquez, Goya y Corot, preocupados por el tema de la luz, pero los impresionistas son algo más que eso. No es posible hablar de una escuela impresionista, ya que cada artista mantenía su individualidad y libertad artísticas.

Principales pintores

Edouard Manet (1832-1883)

Se le considera el creador del impresionismo cuando provoca el escándalo en *El salón de los rechazados* con su obra



Ernst Zola: Edouard Manet, 1867-1868. Museo de Orsay, París.

El almuerzo campestre. Su pintura recibió fundamentalmente tres influencias: la obra de Velázquez y Goya (tras su viaje a España en 1865), la estampa japonesa, muy de moda en aquel momento, y las tertulias del café Guerbois, en que departía con un buen número de artistas y escritores. En sus obras utiliza el rojo, el blanco y el negro, este último poco frecuente entre los impresionistas. Manet otorga mucha importancia al dibujo; presenta una gran proximidad con la pintura realista. Algunas de sus obras son: *El almuerzo campestre*, *Olimpia*, *El piano*, *Retrato de Emile Zola*, *El bar del Fofes-Bergère*.

El almuerzo campestre

La mejor muestra de la combinación del clasicismo y modernidad de la pintura de Manet se encuentra en *El almuerzo campestre*. Desde el mismo momento en que se presentó al público, resultó evidente que estaba inspirado en *El Concierto campestre*, de Giorgione y Tiziano. Sin embargo, su obra fue rechazada por la Academia y convertida en el centro de todas las críticas. No se podía admitir una pintura sin modelado, en la que los cuerpos, los paños, las ramas de



Almuerzo campestre (o Almuerzo sobre la hierba), Edouard Manet, 1865. Museo de Orsay, París.

los árboles, etc., se resuelven mediante grandes pinceladas de colores planos.

Además, toda la escena está resuelta de una forma radicalmente nueva, como una yuxtaposición de zonas claras y oscuras. Por su parte, la profundidad se logra, del mismo modo en que la escenografía teatral, mediante bambinas laterales.

Olimpia

Su exposición en el Salón de 1865 provocó un escándalo de enormes proporciones. La crítica y el público lo tacharon de inmoral y de mal gusto.

Lejos de ello, *Olimpia* es un cuadro bellissimo y precursor de la evolución posterior de la pintura. El tratamiento de las sombras (limitadas a un engrosamiento de los contornos), la simplificación de las formas en grandes planos, y la aplicación de la luz y el color (tonos claros sobre claros y oscuros sobre oscuros), son la mejor muestra de su genialidad como pintor.

Edgar Degas (1834-1917)

Es un impresionista de la forma más que del color; su obra muestra una enorme influencia de la fotografía. Sus temas preferidos fueron los caballos, el ballet y el teatro, así como la dureza del trabajo. En sus cuadros predominan el dibujo, la luz y el movimiento, y manifiestan un interés especial por la figura humana, por sus actitudes tanto físicas como psíquicas. Sus principales obras son: *Los bebedores de ajonjolí*, *Las carreras*, *La clase de danza*, *Las planchadoras*.



Olimpia, Edouard Manet, 1867. Museo de Orsay, París.

Edgar Degas es un artista singular dentro del impresionismo. De técnica excelente (tanto en pintura como en escultura) enriqueció el movimiento de captación de interiores que contrastan con el *plein air* de sus compañeros.

Muy populares son sus escenas de bailarinas, como el mágico cuadro *En el ballet*, en el que se establece un portentoso contraste entre los músicos del primer plano y las muchachas del fondo, iluminadas por el violentísimo foco teatral.



Museo d'Orsay, París
1873-1876. 85 x 75 cm. Óleo sobre lienzo

El tema de las bailarinas sería abordado en distintas ocasiones por el pintor. Los efectos de luz, los movimientos, las perspectivas y encuadres, fruto de su afición a la fotografía, dotan de gran audacia y novedad a estas composiciones.

Pierre Auguste Renoir (1841-1919)

Renoir, el más popular de los impresionistas franceses, es autor de una pintura amable y muy decorativa. Su obra está marcada por el peso de la tradición, que manifiesta las influencias de Tiziano o Rubens. Emplea colores vivos, como el rojo o el amarillo, y capta las vibraciones de la luz a través de las hojas de los árboles. Tiene especial importancia la representación de la figura humana en sus cuadros. Sus obras principales son: *Le Moulin de la Galette*, *El columpio*, *Torso de mujer al sol*.



Moulin de la Galette. Pierre Auguste Renoir. 1876. Museo de Orsay, París.

Joaquín Sorolla (1863-1923)

Fue un fecundo pintor valenciano que representó en sus obras la luz solar y la calidad de su tierra. En sus lienzos es evidente la preocupación por el dibujo y la composición, lo que hace discutible su inclusión en el movimiento impresionista. Empleaba colores claros, generalmente contrastados entre sí. Capta la vibración luminosa del cielo mediterráneo y sus brillos en las



Niños en la playa. Joaquín Sorolla, 1910. Museo del Prado.

Postimpresionismo e inicios de la pintura moderna

La revisión del impresionismo fue protagonizada por otros pintores que sólo tienen en común una etapa inicial impresionista y una reacción posterior en contra de esta estética. Para los postimpresionistas no basta con reproducir instantáneamente la realidad; más bien la observan y convierten al color el instrumento básico de su lenguaje pictórico. Entre estos pintores se destacan:

Paul Cézanne (1839-1906)

Fue gran admirador de la obra de Delacroix, y esto se refleja en sus primeros cuadros. Sus temas preferidos son la naturaleza muerta y los paisajes. Trata a la naturaleza con base en formas puras, como el cilindro, el cono o la esfera, lo que le dota de volumen. Sus pinceladas son anchas y consistentes.

Paul Cézanne es el primer pintor del siglo XX. Su gigantesca figura de creador se entiende mejor desde la perspectiva de lo que habría de suceder tras su muerte que en el contexto en el que realizó sus grandes obras. En realidad, en su momento sufrió críticas durísimas, incluso en comparación con las recibidas por otros pintores formados en el impresionismo. Este rechazo a su obra, a veces insultante, acabaría por provocar un retraimiento personal que se concretó en su reclusión en la Provenza. Por fortuna, su visión extraordinariamente lúcida de la pintura no se vio perjudicada.

Sólo él pudo presentar un cuadro, la Nueva Olímpia, en la primera exposición impresionista de 1874, que está más cerca de esta corriente que del resto de la obra de la muestra. Además, pronto superó esta fase para centrarse en una investigación de las formas que le acercaría a los principios del cubismo. Esta línea de trabajo basada en la simplificación de las formas tendiente a



Los jugadores de naipes, Paul Cézanne, 1894-1895. Museo de Orsay.



La noche estrellada, Vincent van Gogh, 1889. Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Los girasoles (o Jarra con doce girasoles), Vincent Van Gogh, 1888.

la geometrización, la recuperación del dibujo, el reduccionismo cromático y la multiplicación de los puntos de vista está dentro de sus grandes aportaciones.

Su pintura trató pocos temas, pero trabajados con una minuciosidad extraordinaria. Los jugadores de cartas, las vistas de la montaña de Santa Victoria y los bodegones de frutas se repiten una y otra vez en sus cuadros. A este último pertenece el bellissimo *Manzanas y naranjas*, verdadera obra cumbre del género. En él, Cézanne construye formas a partir de volúmenes puros, las modela mediante planos de un color poderoso y, sobre todo, introduce una variedad de puntos de vista sorprendente. Así, el plato con manzanas y la mesa están vistos desde arriba, mientras que el frutero y la jarra tienen una perspectiva lateral. La gran habilidad de Cézanne logra esta variedad y riqueza de visiones, prácticamente cubista, sin disonancias ni aparente esfuerzo.

Entre sus obras fundamentales destacan *Los jugadores de naipes*, *Bodegón con manzanas y naranjas*, *Auto-retrato*.

Vincent van Gogh (1853-1890)

Su obra está ligada a su turbulenta biografía; su pintura es la expresión de su fuerza interior. Sus primeras obras estuvieron influidas por la pintura holandesa; desde ahí evolucionó hacia una pintura de características directamente relacionadas con su

propia psicología. Sus cuadros tuvieron como tema los autorretratos, los paisajes, retratos de personas que le rodearon y bodegones o naturaleza muerta. Su pincelada es curva, corta y vigorosa. Las formas se hacen inestables como reflejo de su vida interior. Entre sus cuadros fundamentales se cuentan: *Auto-retrato*, *La noche estrellada*, *El doctor Gachet*, *Los girasoles*.

Paul Gauguin (1848-1903)

Es el autor que hizo del color su vehículo de expresión. Logró esta finalidad en Tahití, donde realizó sus series de mujeres tahitianas. Gauguin empleó el color, en abundantes superficies planas delineadas con negro, de forma tan arbitraria como inventada era la realidad presentada. Sus obras son una exaltación de lo primitivo, lo salvaje, pero con un tono poético. La aceptación de la pintura de Gauguin se fue produciendo a lo largo del siglo XX. Sus obras principales fueron *La visión después del sermón*, *Arearea*, *Auto-retrato*, *Mujeres de Tahití*, *El caballo blanco*.



Mujeres de Tahití, Paul Gauguin, 1892. Dresde.



Arearea Aia-Joyouneé, Paul Gauguin, 1892. Museo de Orsay, París.

4.6. Fauvismo, expresionismo

profundo deterioro. Sin embargo, lo que realmente se ha agotado es la civilización agraria, basada en el cultivo de los suelos, en las formas geométricas inherentes y en el respeto al realismo.

A partir del siglo XVII este sistema se resquebraja. La ciudad sustituye al campo y el proletario al campesino. Las monarquías ancestrales se tambalean y del capitalismo se pasa al socialismo. La situación que atraviesa la tierra debido a la industria acelera los descubrimientos técnicos, mientras que la energía y la velocidad se adueñan de la vida. Se prefiere la intensidad a la calidad. La filosofía y la ciencia intentan explicar estos cambios.

La nueva realidad repercute en el arte. Se huye de los clásicos por su artificialidad inherente, se busca lo auténtico en lo primitivo, lo oriental y lo africano, incluso en el arte infantil que se supone no contaminado por la civilización. El hombre pretende volver a su impulso original. El desmantelamiento del pasado no es más que la búsqueda de la verdad en sus fuentes, pero en razón de que se rechazan las definiciones admitidas hasta entonces, se hace necesario plantear otras nuevas. Esta tarea será emprendida por intelectuales y artistas que pretenden llegar hasta el último reducto del arte. Para unos, el arte es la manifestación de la realidad más auténtica del hombre, expresión del sentimiento; así surge el expresionismo. El descubrimiento del subconsciente, fuente de la vida mental, sirve de inspiración a los surrealistas. El arte se transforma en informal pues se rechazan las formas y las imágenes, lo que transmite son palpaciones. Mientras que el arte abstracto prescinde de la naturaleza para reconocer el valor de la forma y el color, busca en la armonía la pureza del arte.

El ataque de los modernos contra la realidad se basaba en que el arte de las sociedades agrarias se fundamentaba en la realidad y la ciencia había descubierto una nueva realidad que escapaba a los

sentidos. El arte hacía lo propio. Ambos desacreditan la realidad que los sentidos aportan. El simbolismo daba acceso al mundo del subconsciente y abría el camino del surrealismo. El psicoanálisis nos aporta imágenes inorgánicas que no tienen nada de racionales, pero que son más reales que la realidad exterior.

Los hombres situados entre fuerzas amenazadoras pero que no sabían dominar, desbordados por lo incontrolable, hacen renacer la angustia y resurgir la bestia de los pueblos primitivos. El hombre se siente sumido en la soledad, el vacío y el miedo, y así lo expresa el arte. Al liberarse del pasado por temor a paralizar su labor innovadora,

El siglo XIX es el triunfo de la energía que rompe con la tradición estática mediterránea, pero el mundo del mañana no tomará cuerpo hasta que reinvente las formas, puesto que éstas definen toda la civilización.

Fauvismo

Paralelamente a las exposiciones oficiales florecieron en París salones donde se exponían las obras artísticas innovadoras,

en el Salón de Otoño de 1905 participó un grupo de artistas que fueron denominado *fauves* vocablo francés que significa caídas fieras, y su movimiento, "fauvismo", aunque les cuajó mejor el título de "incoherentes o invertebrados". El nombre les fue asignado por un crítico francés que, al contemplar una escultura de tendencia renacentista entre uno de los cuadros de este movimiento, exclamó: *Donatello chez les Fauces*. A este grupo artístico pertenecían Matisse, Vlaminck, Derain, Braque y otros.

Este primer estilo pictórico del siglo XX tendrá una duración efímera, pues pronto evolucionó hacia nuevos planteamientos. En su configuración recoge de Van Gogh la pincelada expresiva y distorsionada, de Gauguin el color no descriptivo y el acento decorativo, de Cézanne el modelado por color. A todo ello se unió el interés por el arte primitivo de África y Oceanía que representaba una vuelta a la pureza.

El fauvismo y el expresionismo a menudo surgen como reacción al interés expresionista por reflejar la impresión momentánea del mundo exterior, pues prefieren plasmar las vivencias psicológicas de los artistas, las sensaciones internas.



Bathers on Asnières; Georges Seurat, 1884. Galería Nacional, Londres.

320

UNIDAD VII
EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Lo más llamativo de esta pintura es su violencia cromática sin correspondencia con la realidad. El colorido es pleno e intenso separado por contornos bien definidos. Se desinteresa de la perspectiva y la definición de volúmenes, sirviéndose exclusivamente del color para expresar sus sentimientos. La creación artística sólo busca el placer en su contemplación. Otros pintores fauves son Roualt, Derrain y Vladmink.

Este movimiento, cuyo lema es la **rebeldía** y la **independencia** del artista manifestado en el uso del color, no contó con un programa preciso. Sus temas preferidos son el paisaje y el retrato tratados de una manera subjetiva y con un fuerte sentido decorativo. En 1907, el cubismo pondrá fin a este movimiento.

Matisse (1869-1951)

Nació en el norte de Francia, desde donde se trasladó a París para estudiar leyes, pero fue atraído por la pintura. Inició su formación en el impresionismo, se dejó influir por Cézanne y practicó el puntillismo y el simbolismo. En su pintura se desinteresa de la realidad que no es más que un pretexto. En ella prima la armonía de sus colores y de la composición a través de los cuales expresa sus sentimientos a modo de composición musical.

A principios del siglo, experimenta con colores intensos que preludian el fauvismo. En 1905, el movimiento queda configurado. El dibujo se torna dominante con sus curvas y contracurvas, la perspectiva desaparece, la luz es absorbida por un colorido intenso, plano, dispuesto en enormes manchas y poco variado, capaz de provocar fuertes contrastes que dan fuerza a la obra.

En 1915, abandona el arabesco y pasa a una etapa de geometría que le aproxima al cubismo. Posteriormente, visita Mamecos, donde fue influido por sus temas (odalisca).

Sus obras más interesantes son: *Interior con dos personas*, *Retrato de la reina verde*, *Interior de la casa* (con silla vacía al igual que Van Gogh), *El pintor y la modelo*, *Lujo, calma y placer* (desnudo), *Bodegón* (aspecto cubista), *Mujer en sillón*, *Odalisca*, *El pastre*.

Expresionismo

Entre los siglos XIX-XX se desarrolla en Alemania un movimiento expresionista con gran variedad de tendencias, debido a la falta de coordinación entre los grupos, como *El puente* (*Die Brücke*) y *El Jinete Azul* (*Der Blaue Reiter*).

Este arte visionario e interiorizado, que daba primacía a lo espiritual, se explica por el efecto de la Primera Guerra Mundial, de la industrialización acelerada, de la rápida transformación de las ciudades y de sus formas de vida, al tiempo que mantiene mentalidades antiguas y un rígido autoritarismo. Los efectos negativos de estos cambios se manifiestan con mayor dramatismo en Alemania, donde la vida se ve inmersa en una



La renasci&oscarilla; Ferdinand Hodler, 1901. Colección de Thomas Schnidberg.

elevada tensión social, que el artista siente profundamente y que exterioriza de un modo dramático y violento, lanzando un grito aterrador que denuncia la soledad que invade al hombre de la nueva sociedad. Frente a la sensualidad del fauvismo, el expresionismo opta por temáticas extrañas y revulsivas que transmiten las preocupaciones del alma humana aquejada por los males del siglo. No persigue la sensibilidad de los colores y su armonía, sino el planteamiento de los conflictos íntimos del hombre, debido a lo cual se convierte en el más claro exponente de la soledad y la angustia contemporáneas. La belleza clásica basada en el orden, equilibrio y serenidad no permitían expresar la fuerza psicológica, por lo que adopta nuevos postulados artísticos basados en el empleo de un color irritante aplicado con pinceladas violentas y la deformación irracional de la realidad.

Edvard Munch (1863-1944)

Es el precursor del expresionismo, que muestra en su obra una angustia obsesiva por la soledad del hombre. En *El grito* expresa la desolación, la angustia y el miedo que consume al hombre, situado en un paisaje irreal, reflejo de su mundo interior. Sobre su cuerpo sinuoso emerge un rostro enloquecido por el remolino violento de las líneas diagonales y serpenteantes agitadas por un colorido sextante que le hace emitir un grito de terror.

El grito

El primer gran cuadro expresionista es la *Entrada de Cristo* en Bruselas en 1889, pintado por Ensor en 1888. Cinco años más tarde, Munch, el pintor de los colores del terror, según la afortunada expresión de un crítico de la época, daría la réplica a la obra de Ensor con uno de los cuadros más angustiosos de toda la historia del arte, *El grito*. El propio Munch lo describió así: "Caminaba con dos amigos. El Sol se ocultó, el cielo se tiñó de un rojo de sangre y yo sentí como un soplo de angustia. Me detuve y me apoyé en la cerca, mortalmente cansado; por encima

4.7. Cubismo

322

UNIDAD VII
EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX. Y XX



Femina de Juanito Hébuterne. Amadeo Modigliani.

Cubismo

El origen del término cubista se debe a Matisse. Se dice que al contemplar uno de los paisajes de Braque en 1908 exclamó: "Tienes *les petites cubes*...", frase que, recogida por el crítico Vauxcelles, se transformó en **cubismo** o reducción a cubos. En su formación reconoce las experiencias de Cézanne y los fauvistas. El primero estructura la realidad en volúmenes geométricos y los segundos postulan la libertad de creación del artista. La escultura negra y oceánica también aportará sus aspectos formales con planos angulares. Con estos postulados el cubismo elabora su programa pictórico y reacciona contra la desmaterialización del mundo físico mediante el redescubrimiento del volumen, sin que ello signifique resucitar el realismo. Siente interés por el volumen, la línea, los planos y el color, lo que desemboca en una concepción intelectual de la pintura.

La pintura tradicional hacía uso de la perspectiva renacentista para representar los objetos dentro de un espacio físicamente tridimensional y provocar una distorsión de la realidad

para adecuarla a la visión humana, es decir, se pintaba tal como se veía la realidad. El cubismo considera que esta forma de representación es un recurso óptico tan falso como cualquier otro, por lo que propone la visión vincular del objeto. El artista lo descompone en volúmenes esenciales, que luego plasma en la obra, no representándolo tal como se ve, sino como es, lo que obliga al observador a realizar un ejercicio mental. La obra cubista no se contempla como la clásica, sino que se goza su forma, color y el dinamismo de sus masas.

La revolución cubista había enterrado muchos de los principios artísticos del pasado y se convertía en el arte de la era industrial, de los inventos y descubrimientos. En ese afán de saltar el pasado y buscar nuevos medios de expresión, acepta el uso de materiales de desecho para obras artísticas: metales, cuerdas y periódicos sustituyen o conviven con el óleo y la piedra, pues lo que importa es el acto creador, que dé lugar a una realidad nueva y original. El cubismo repercutirá en la arquitectura y en la escultura, aportando su claridad, línea recta y formalidad (Wright, Van de Velde, Le Corbusier). Se conocen tres etapas del cubismo: analítico, sintético y hermético.

Cubismo analítico. Analiza al objeto desde varios puntos de vista y lo descompone en figuras geométricas. El colorido es reducido y apagado.

Cubismo sintético. Tras el análisis del objeto se eligen los puntos de vista más importantes. Con el fin de darle más realismo se añaden fragmentos de la realidad como periódicos y papel (*collage*). Revalorización de los coloridos brillantes.

Cubismo hermético. La descomposición excesiva lleva a una abstracción que hace irreconocible el objeto analizado. Tendencia a la monocromía.

Pablo Picasso (1881-1973)

Natural de Málaga, hijo de un profesor de dibujo, realiza en La Coruña y Barcelona su preparación artística lejos de los modelos académicos que imperan en Madrid. En 1901 se establece en París, donde permanece hasta el final de sus días. En esta ciudad consigue al poco tiempo ponerse al frente del movimiento artístico internacional. Pese a su permanencia en Francia, Picasso se nos ofrece como un artista profundamente imbuido de su bagaje hispano.

Su obra es ciertamente universal, pues abarca múltiples aspectos, lo que hace difícil su clasificación. Es un genio inquieto, laborioso y siempre interesado en abrir nuevos senderos del arte.

Sus primeras obras, influidas por la tradición pictórica del siglo XIX, tienen un marcado sentido humano. En *La primera comunión* (1895) retrata a su familia y al monaguillo. El sacerdote está ausente, lo que da muestras de su desinterés por los temas religiosos.

En *Crecia y caridad*, pintada en Barcelona a los 16 años, se muestra ya como un genio precoz. Sobre un lecho aparece una mujer enferma, asistida por una monja con la niña y un médico que la atiende. La sobriedad de la habitación, iluminada con una luz natural, refuerza la escena. Pese a la calidad indudable de Picasso, la cama resulta vacía, y la mano, muerta.

En Barcelona entra en contacto con el movimiento neocentrista y participa en las tertulias de las *Quatre Gats*. Su interés por la pintura inglesa rafaelista le decide a trasladarse allí con su amigo Casagemas, pero de París no pasarán. Interesado en la pintura ejecuta algunas obras impresionistas donde recoge instantes de su vida nocturna con una iluminación artificial al estilo de Toulouse-Lautrec. En su *Margot*, obra en la que practica el puntillismo, refleja el drama de estas mujeres combinando su dignidad y su sufrimiento.

El suicidio de su amigo Casagemas por un fracaso amoroso en 1901, hace que su estilo adopte carácter sentimental, cargado de pesimismo, con personas marginadas de cuerpos escuálidos y lánguidos. En ellos recoge con insistencia el tema del amor sexual, causa del suicidio de su amigo, y el natural representado por la maternidad. Es el llamado periodo azul, debido al predominio de ese color. A partir de 1902, firma definitivamente como Picasso.

Entre sus obras destacan las siguientes: *Ariëquin* y su compañera, elaboradas en sus comienzos, en colores rojo-azules, aquí subraya contornos en tono fuerte; *Retrato de Jaime Sabater* (1901), obra en tono azul, llena de composición; en su obra *La vida* realiza una composición equilibrada con la mujer con el niño y la pareja desnuda que, con cierto patetismo, simbolizan la maternidad y el amor. La posición del niño, la mirada de la madre, la reacción del amante y la actitud del hombre parecen confesar cierto dramatismo, soledad y desconfianza de la mujer madre. En el centro aparece un personaje en posición fetal y encima una pareja como continuación del primer plano.

A partir de *Vieux Marc* el pintor ya no es parte del análisis del motivo particular, sino de los materiales pictóricos con que organiza la obra. Las formas menudas ceden paso a más planos, más amplios y de color más rico. *Violín junto al muro* (1913): Plasma los elementos esenciales que identifican al violín. *Copa, pipa y cartas sobre la chimenea* (1914): Se enriquece con los efectos puntillistas y da mayor importancia al color.

En el periodo cristal alcanza la máxima depuración, con las figuras alargadas rectangulares y los colores planos.

Cubismo analítico en Picasso

El interés por plasmar la realidad de forma objetiva y la dificultad de trasladarla a la superficie bidimensional del cuadro le impulsa a aplicar el punto de vista múltiple con el que logra un mayor número de planos en la misma realidad. Mientras radicaba en España, en el verano de 1909 pinta *La noria del Ebro*,

donde no intenta reproducir la naturaleza sino crear un artificio para lo cual analiza sus formas geométricas y las pinta de una gama cromática escasa.

Esta experiencia la aplica también a retratos como el de *Ambrosio Volland*. Se desinteresa del color y centra su atención en las formas, que parecen estructuras geométricas fragmentadas, sobre las cuales actúa la luz de forma independiente. Los objetos se descomponen de manera más fidedigna que la realidad objetiva.

Realiza investigaciones sobre la forma y el espacio a la naturaleza muerta, sobre todo en frutas y copas.

Cubismo hermético en Picasso

Su obsesión por plasmar la realidad vista desde diferentes puntos la lleva a hacer irreconocible las cosas, con lo que su objetivo se difuminaba. Un ejemplo es el *Retrato de Daniel Walt*.

Cubismo sintético en Picasso

Deseando volver a la realidad en 1912 inserta su propia realidad en su obra, con lo cual da lugar a los collages. Los materiales pictóricos tradicionales comparten lienzo con otros nuevos como periódico, etiquetas, paquetes de tabaco.



Retrato de Pablo Picasso, pintura de Juan Gris.

4.8. Arte siglo XX

Este periodo se caracteriza por una nueva percepción de los objetos que modifica la relación entre éstos y el espectador. Los miembros de las corrientes artísticas de vanguardia, en la mayoría de los casos, elaboran manifiestos y proclamas en los que expresan sus posturas políticas a menudo radicales. De nueva cuenta, se plantea el sentido disciplinario e histórico del arte.



El arte de vanguardia

Los diferentes caminos abiertos por las primeras vanguardias afectaron, fundamentalmente en la pintura y la escultura, a la propia especificidad del lenguaje artístico y dieron origen a un nuevo modo de percepción de los objetos que modificaría las relaciones entre éstos y el espectador, y entre la obra y el artista. Esa intromisión de los hábitos convencionales de la percepción no tarda, en una Europa sometida a continuas convulsiones sociales, políticas y económicas, en formular un sueño, una utopía de intervención y guía de esos procesos externos al propio lenguaje artístico.

La vocación política de la vanguardia artística ocasionó numerosas contradicciones, pero permitió la apertura de nuevas vías de investigación en las que los problemas formales intentaban proporcionar la nueva imagen de los procesos productivos y sociales. La necesidad de hacer evidente esa relación dialéctica entre la vanguardia artística y la política hizo aparecer en escena una cantidad enorme de manifiestos y proclamas que, convertidos en un nuevo género, nos ayudaron a conocer mejor el sentido de las críticas figurativas y formales, así como su capacidad y compromiso con una transformación del mundo que se veía íntimamente unida al mismo fenómeno en el campo visual.

La disolución del arte en la producción, en la arquitectura y en el urbanismo, propuesta por algunas tendencias y movimientos, fue acompañada por la negación de la propia existencia del arte o por su alejamiento hacia el mundo de los sueños y de las utopías. La crítica de las vanguardias, hecha entre 1910



Käthe, Wilhelm Lehmbruck, 1911-1926, en Dülburg, Alemania.

y 1930, se hizo desde planteamientos radicales, provocadores o comprometidos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte contemporáneo se ha visto obligado, por un lado, a mantener un intenso e inquietante debate con la tradición reciente de las vanguar-

4.9. Pintura del siglo XX

326

UNIDAD VII
EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

días, con su compleja herencia figurativa y, por otra parte, a abrir nuevas experiencias que, a veces estaban planteadas polémicamente con esa tradición. Los espejismos de la utopía de una capacidad transformadora atribuida a las soluciones formales, acabaron encerrándolas en un ensimismamiento capaz de convertirse en simple narración del propio acontecimiento creador.

Volver a plantear entonces, el verdadero sentido disciplinario e histórico del arte y de la arquitectura suponía iniciar una nueva lectura del pasado sin olvidar las experiencias de unas vanguardias que modificaron tan radicalmente el propio concepto de lo artístico. Por otra parte, las numerosas y diferentes imágenes y lenguajes legados por esa tradición han servido como fuente de estímulos para nuevas alternativas.

La pintura en el siglo xx

Dadaísmo

Uno de los momentos más radicales de las vanguardias es sin duda el dadaísmo. En 1920, Picabia escribió "Dadá tiene la mirada azul; su rostro es pálido, sus cabellos rizados; tiene el aspecto de los jóvenes deportistas ingleses..."

Dadá, señalaban sus propios protagonistas, no significa nada. Más que una nueva opción artística, es un estado de ánimo. Como otros grupos de vanguardia, se enfrentaban radicalmente con la historia y con el arte del pasado, pero también lo hacían con el futurismo, el cubismo o el expresionismo. Su objetivo final era la destrucción del arte, no para proponer un nuevo código artístico sino para construir una categoría única: el antiarte.

No intentaban hacer arte, lo negaban todo, pero nos quedan objetos hechos por dadaístas y numerosos textos y crónicas de sus actividades. Dadá surgió simultáneamente, y sin ningún contacto, en Zurich y Nueva York, en 1916. Y aunque no asume ninguna de las aportaciones de las vanguardias, existen algunos antecedentes aislados como los "románticos malditos" o algunos planteamientos de artistas que entendían el arte como campo autónomo de la historia y de la vida. En 1913, Marcel Duchamp había construido su primer *ready-made*, una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete: la ironía no podía ser más elocuente al ofrecer como arte una arbitraria manipulación de objetos cotidianos.

Las primeras manifestaciones se realizan en el Cabaret Voltaire de Zurich, en 1916, y en ellas participan Hugo Ball, Tristan

LA FUENTE



Marcel Duchamp, Dadaísmo.
1917. Original perdido.

La fuente de Marcel Duchamp es un ejemplo de un *ready-made* creado bajo los principios del dadaísmo. Los artistas que participaron en el movimiento Dadá buscaban romper con la creencia en un arte y una literatura con validez universal; por ello, cualquier objeto común podía convertirse en una obra merecedora de la atención del público. La fuente era, efectivamente, un urinario con una firma "R. Mutt" que servía como guía para la colocación de la pieza de una manera diferente a la convencional. El dadaísmo se presenta como la expresión artística de la parte irracional e inconsciente del ser humano.

Tzara, Richard Huelsenbeck y Hans Arp, entre otros. La obscenidad, la provocación, el escándalo, la ironía y la destrucción se presentaban intencionada e incoherentemente en su crítica negativa de la burguesía, de la guerra, del arte, de las convenciones. Con el traslado de algunos de sus protagonistas a Francia y Alemania, después de la guerra, se extiende Dada a los focos más importantes de la vanguardia. En 1917, en la Great Central Gallery, los dadaístas americanos y europeos del grupo de Nueva York organizan una escandalosa exposición en la que Duchamp presenta su famosa fuente: un urinario firmado con el seudónimo de Mutt.

Picabia y Tzara comienzan su actividad en París en 1918; coinciden allí con algunos dadaístas que provienen de Nueva York, como Duchamp, Man Ray o Arthur Cravan. Sus atentados y experimentos afectan desde el teatro a la fotografía, el diseño y la invención de objetos ya producidos. La absoluta falta de todo y su demolidora crítica a cualquier tipo de género artístico produjo, sin embargo, una innumerable sucesión de objetos extraños, de comportamientos difíciles de transmitir y de contactos dispares con técnicas insólitas e imágenes críticas. Con una actitud común comienzan a aparecer posiciones ideológicas diferentes, sobre todo en los grupos dadaístas alemanes, en los que la crítica se extiende y articula con los movimientos revolucionarios.

En Berlín, Raoul Auman, George Grosz y John Heartfield, entre otros, logran una síntesis radical a la que no es extraña la revista expresionista *Die Aktion*. Aunque en un principio sus actividades no se diferencian sustancialmente de las de otros grupos, no tardan, en medio de la crisis revolucionaria alemana, en enfrentarse a los objetos abstractos o casuales de aquellos. Atacarán al expresionismo abstracto, al misticismo compositivo e intuitivo de algunos pintores e intentarán construir una vía más pedagógica de la actividad dada, ba-



Torso masculino de un joven, Raymond Duchamp-Wilson, 1908. Colección de Raymond y Patsy Mesher, en Dallas.

sada en la utilización combinada de nuevos materiales y disciplinas diferentes, como el fotomontaje o el fotocollage, capaces de alcanzar un compromiso político más coherente. El antiarte del grupo berlinés, más que negar la producción de objetos los volvía militantes, pero también aquí la ironía, el nihilismo, la provocación y el azar eran elementos decisivos.

En todo caso, los objetos contruidos por los dadaístas presentaban diferencias enormes entre ellos. Así, entre el *Gran Vidrio*, de Duchamp, realizado entre 1915 y 1923 —tal vez una de las obras del arte contemporáneo que más interpretaciones ha recibido— y el *Merzbau* (1923-1943), de Kurt Schwitters, del grupo dadaísta de Hannover, existen diferencias insalvables. El silencio conceptual y formal que impone el primero se convierte en elocuente tradicional en el segundo. El *Merzbau* es una obra construida con desperdicios, objetos inútiles y recuerdos que crecían interminablemente; aspiraba a convertirse en una obra de arte total, en la mejor tradición romántica y expresionista. Es más, para Schwitters, dada es el estilo de nuestro tiempo.

Los distintos grupos dadaístas tuvieron una vida efímera, aunque la riqueza de sus propuestas y su consciente renuncia a la existencia de cualquier principio habrían de tener una enorme influencia en todo el arte del siglo XX, hasta el punto de que sus objetos inútiles se convertirían en piezas de museo o en un motivo de meditación estética para muchas tendencias posteriores. Es decir, todo lo contrario de lo que pretendían sus fundadores.

El agotamiento rápido del dadaísmo en sus diferentes versiones tuvo un final inesperado en París. En efecto, a la actividad de Picabia y Tzara no tardaron en sumarse algunos jóvenes escritores como André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, que editaban la revista *Littérature*. El inicial entusiasmo por organizar actos provocadores y simulacros de actividades consideradas serias se convirtió en un agrio debate entre Picabia y Tzara y Breton. Este último encabezaba una idea positiva del arte en la que la imaginación y el sueño aparecían como una alternativa de vanguardia. En 1924, Breton publicaba el *Primer Manifiesto del Surrealismo Dadaí*, pero después se retiró de su propia desaparición.

De Stijl y el neoplasticismo

El grupo holandés De Stijl —el estilo— fundado en 1917, plantea, con una actitud radical, algunos de los problemas más debatidos por las vanguardias históricas: la relación del arte con la historia; su disolución en la ciudad; la negación de la naturaleza, de la expresión y de la tragedia; el equilibrio compositivo basado en elementos asimétricos y disonantes; la instauración de un nuevo código del arte que se pareció en ocasiones a la lógica matemática. El procedimiento utilizado consistía, en términos generales, en estudiar las posibilidades combinatorias de la línea recta y los colores puros.

Estas propuestas tuvieron una enorme influencia y numerosos puntos de contacto con las investigaciones desarrolladas contemporáneamente por los constructivistas soviéticos y por los artistas de la Bauhaus, incluso con algunos dadaístas. En este sentido, en 1922, y como consecuencia de las relaciones que mantenían muchos artistas de estos grupos, Theo van Doesburg y El Lissitzky fundaron la Internacional Constructiva, en cuyo manifiesto se podía leer: "Arte es, en el mismo sentido que la ciencia y la tecnología, un método de organización que se aplica a la vida como un todo." Sin embargo, las diferencias figurativas, conceptuales e ideológicas entre otros artistas y arquitectos fueron muy importantes, como tendremos ocasión de comprobar.

Protagonistas de la aventura de De Stijl fueron pintores y arquitectos como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Pieter Oun, Georges Vantongerloo, Gerrit Rietveld o Cor van Eesteren. El grupo editará una revista con el mismo nombre y en sus páginas aparecerán los supuestos teóricos que defendían, aunque no todos con el mismo interés: los líderes indiscutibles fueron Van Doesburg y Mondrian. La consecuencia de un arte puro, neoplástico, y la negación de la historia, del pasado y de cualquier sentimiento trágico, constituyen las bases para iniciar una producción cuyo último fin era conseguir el equilibrio entre lo universal y la individualidad: el arte y la vida ya no serán contradictorios, hasta el punto que en el futuro no podrán distinguirse.

Enfrentados con el expresionismo y el naturalismo, aceptaron algunas de las consecuencias del cubismo, sobre todo la de la descomposición de los volúmenes en planos, pero negaron cualquier evidencia del espacio tridimensional. El espacio bidimensional de la pintura y del cuadro eran una misma cosa. De todos modos, el objeto final, como en otras tendencias de vanguardia, era el compromiso de la investigación formal con la ciudad y con la arquitectura. Para ellos la pintura separada de la arquitectura no tenía justificación. Se trataba de encontrar la armonía, el equilibrio, de las tensiones originadas por la combinación de los elementos primarios de expresión. Desde esta perspectiva, las asimetrías geométricas, las diferencias en la percepción de los colores puros y el entramado de líneas negras debían aspirar a un resultado plano, abstracto, a una superficie única. Con un procedimiento semejante intentaban dar forma a la arquitectura, a la ciudad, a la vida.

Uno de los ejemplos más conocidos de la arquitectura neoplástica es la Casa Schroeder, construida por Rietveld, en 1924, en Utrecht, en la que las diferencias entre interior y exterior desaparecen y la planta es libre, pudiéndose subdividir según las necesidades.

Van Doesburg, a mediados de la década de los años veinte, se plantea una nueva postura frente al dogmatismo del neo-

plasticismo, lo que ocasionaría la ruptura con Mondrian. En efecto, el primero rechaza el estatismo y la rigidez de los planteamientos anteriores, a la vez que defiende una nueva relación entre elementos estáticos y dinámicos, lo que supone la crítica del método ortogonal en favor de la inclusión de diagonales.

La pintura de acción, el informalismo y los nuevos procedimientos de abstracción

Durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores son numerosos los artistas europeos que se desplazan a Estados Unidos. Nueva York se convierte en el centro más importante del nuevo arte de vanguardia y los jóvenes artistas de ese país no tardan en dar un nuevo sentido a la herencia directa que reciben de los maestros europeos.

La tradición expresionista, la abstracción poscubista y el automatismo psíquico surrealista se convierten en elementos básicos a partir de los cuales se deberá iniciar un nuevo camino. En todo caso, la tradición europea es despojada de cualquier implicación de contenidos; el gesto expresionista de estos pintores ya sólo nos habla del propio artista, el automatismo no propone una iconografía del sueño o del delirio sino del mismo acto de pintar como elección psíquica del artista. Este movimiento denominado expresionismo abstracto tuvo su inicial formación en pintores como Arshile Gorky y Willem de Kooning, que sirvieron de engarce entre la pintura europea y las propuestas más radicales de otros artistas como Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Tobey o Robert Motherwell. Pollock sería el primer protagonista de la pintura de acción, pues elaboró obras a partir de la técnica



Pintura amarilla, Arshile Gorky.



Obra de Vasarely en Pocs, Hungría.

del dripping, chorreo de la pintura sobre el lienzo, directamente del tubo, en las que la velocidad de ejecución y el propio hecho físico del movimiento del artista logran una pintura indeterminada, casual expresión íntima del ejecutor, que plantea la negación de la profundidad y la extensión de una práctica que puede traducirse en comportamientos.

La primacía del color, del gesto, de la acción y la utilización cada vez más frecuente de grandes lienzos eran características del expresionismo abstracto que muy pronto serían modificadas por la abstracción cromática de Barnett Newman, Mark Rothko o Ad Reinhardt. Estos pintores eliminan la textura, la materialidad de la pintura, los gestos, para reducir las obras a grandes superficies con dos o tres colores que hablan sólo del espacio del lienzo. Este cromatismo puro, en el que las pinceladas aparecen para marcar alguna orientación en la superficie se radicalizaría, durante los años sesenta, para tomar únicamente en cuenta el soporte, el color y el campo visual que define. La coincidencia de las obras con un antiguo profesor de la Bauhaus, Josef Albers, son significativas, aunque la actividad de Reinhardt, Barnett Newman o Frank Stella tiende a considerar la pintura como algo intraducible, donde el gesto, la vida o la comunicación no existen; es más, las pinceladas se aplican de tal forma que borran su rastro con tal de conseguir una superficie

plana, pura, sin espacio y, como el propio Reinhardt señalara, no fotografiable, lo que explica sus obras monocromas en negro. Una última consecuencia de esta abstracción pospictórica, tan fría, tan excesivamente centrada en las relaciones entre el formato del lienzo, su superficie y el color, sería la exploración de formatos no rectangulares para el cuadro, con lo que todo el proceso de negación histórica de la pintura llegaría incluso a la forma del lienzo.

Esta exposición encontraría una salida en el Minimal Art o estructuras primarias; el afán de neutralidad y la negación absoluta del ilusionismo, la búsqueda de la mínima complejidad y el máximo orden, llevarían a la elaboración de objetos puros en los que lo fundamental era la idea. Escultura y pintura parecen coincidir en sus propósitos.

En Europa, donde el expresionismo abstracto estadounidense tuvo una importancia notable, no tardan en aparecer diferentes tendencias en esa misma línea de autonomía de la pintura y del gesto. Esta nueva abstracción recibió el nombre de informalismo, aunque este término englobe opciones distintas, unas marcadas por un acentuado lirismo en los colores utilizados, otras por una apasionada defensa del gesto y de la acción y otras volcadas en el empleo de la materia como origen de la composición e introduciendo contenidos simbólicos y críticos. Entre los pintores más importantes de la valoración gestual de la pintura se destacan Hans Hartung, el grupo Cobra, Emilio Vedova y, en España, el grupo El Paso. La defensa de la pintura y del signo como componentes de un formalismo no expresionista aparece en las obras de Nicolás de Stael o Fernando Zobel.

Antoni Tàpies, Alberto Burri y Manolo Millares se encuentran entre los pintores que practican un informalismo que supone la recuperación de un elemento fundamental de las vanguardias como era el collage, con la incorporación de todo tipo de materiales hasta hacerlos protagonistas autónomos de la obra, pero abren también el camino de nuevas experiencias críticas sobre los objetos de la sociedad de consumo, la naturaleza y los comportamientos.

Paralelamente, a lo largo de los años sesenta, tanto en Estados Unidos como en Europa, se asiste a un progresivo auge de las tendencias concretas y constructivistas, si bien despojadas, aunque no en todos los casos, del proyecto ideológico que les acompañaba en el periodo histórico de las vanguardias. Volver a proporcionar un orden perceptivo basado en las leyes combinatorias del color y de la forma era la finalidad del Op Art practicado por Victor Vasarely o Julio Le Parc. La introducción de movimientos en estos efectos ópticos y la configuración de espacios con objetos tridimensionales que abandonan el espacio del cuadro y se construyen con materiales plásticos, máquinas musicales o tubos de neón serán características del arte cinético.

Entre la imagen y el objeto

No sólo como reacción sino como consecuencia de la hegemonía de las tendencias abstractas, tanto en Europa como en Estados Unidos aparecen diferentes movimientos que recuperan las imágenes e inician un nuevo diálogo con los objetos ya producidos por la sociedad de consumo.

En el mismo marco del expresionismo abstracto y del informalismo surgen obras que recuperan imágenes en las que la poética del gesto permite la aparición de figuras atormentadas y deformadas por la propia pintura. Sin embargo, esas referencias no definen un nuevo espacio sino que colaboran eficazmente en la composición del cuadro. Aunque los matices que diferencian a los artistas que realizan este tipo de obras son importantes, no cabe duda de que con esas imágenes la pintura crea nuevos elementos dramáticos que establecen un nuevo tipo de relación con el espectador. Entre los pintores que han cultivado esta opción se destacan Antonio Saura, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Karen Appel, Asier Jom o Pierre Alechinsky.

El problema de la incorporación de las imágenes a la pintura no podía hacerse, sin embargo, sin renunciar a las revoluciones sobre el concepto de arte llevadas a cabo por las vanguardias. A pesar de todo, no han faltado pintores y teó-



Faribole et Percival en el Kentucky Center, Dubuffet.

ricos que han visto en este fenómeno la oportunidad de criticar la tradición moderna, considerando inevitable que la pintura debía volver a representar acontecimientos.

Esto supuso, además, que algunos pintores que nunca habían abandonado las referencias a lo real, como Balthus, adquiriesen un protagonismo importante. Por otra parte, un pintor como Francis Bacon ha elaborado obras en las que las imágenes son consecuencias del uso del color en espacios agobiantes, determinados, a su vez por el movimiento violento de aquéllas. El artista expresa así sus miedos, angustias e ironías a través del nuevo protagonismo.

Estos fenómenos también han servido, utilizando aportaciones compositivas, figurativas y espaciales de las vanguardias, para formular un realismo crítico de contenido político y social como ocurre en los casos de los españoles Juan Genovés, Rafael Canogar, Eduardo Somoza, Eduardo Arroyo, el Equipo Realidad o el Equipo Crónica: la tradición del Guernica de Picasso no estaba demasiado lejos.

La nueva valoración de imágenes y de los objetos de la sociedad de consumo no sólo ofrecía posibilidades a la pintura a través de la representación, sino que tomados como datos físicos podían iniciar una relación distinta con la realidad. De este modo, recuperando el principio del collage, vemos algunos pintores vinculados al expresionismo abstracto incorporar objetos cotidianos a sus cuadros, como en el caso de Robert Rauschenberg o Jasper Johns, o convirtiendo esos objetos en obras de arte como ocurre en la conocida Cama, realizada por el primero en 1955, colgada y manchada de color. Este tipo de actividad fue definida como neodadaísmo y tuvo en el Nuevo realismo europeo sus expresiones más interesantes a partir de la utilización del collage y del ensamblaje de objetos y desperdicios de consumo. El mismo Duchamp criticó esta reutilización de sus ready-mades con una finalidad estética.

Estos componentes también forman parte de un movimiento más amplio y complejo como es el Pop Art, que tuvo su desarrollo más importante durante los años sesenta, fundamentalmente en Inglaterra y Estados Unidos. Las imágenes derivadas de los medios de comunicación de masas, como los cómics, el cartel, la publicidad o los objetos cotidianos pasaron a protagonizar la pintura no como objetos encontrados sino como experiencias artísticas autónomas que alcanzaban su significación en el hecho de aparecer en contextos nuevos y frecuentemente ajenos a su medio y soporte habituales. Las célebres series de latas de sopa Campbell y de Marilyn Monroe, de Andy Warhol, los fragmentos publicitarios de James Rosenquist, las viñetas de cómics convertidas en enormes lienzos de Roy Lichtenstein, los objetos blandos, como mesas, hamburguesas o máquinas de escribir, o la conversión de elementos cotidianos diminutos en objetos monumentales, de

Claes Oldenburg, están entre las manifestaciones más conocidas del Pop Art, que nunca enfrentó críticamente esa realidad sino que le proporcionó un estatuto artístico al proponer una meditación sobre la percepción de los objetos.

El futurismo y la pintura metafísica

Italia es el país donde esta corriente se desarrolló. El teórico y el alma de este movimiento fue el poeta italiano Marinetti. En sus escritos o manifiestos, a los que era muy aficionado, recalca su interés por la velocidad. La necesidad de dotar a sus figuras de movimiento lo fuerza a representarlas con varias cabezas. Otro de los autores más representativos del futurismo es Giacomo Balla. La pintura metafísica, por su parte, cuenta con una figura excepcional: Giorgio de Chirico.

Giorgio de Chirico (1880-1978)

Aunque nació en Grecia, desarrolló su obra en Italia, especialmente en la ciudad de Turín. Sus obras representan calles y plazas porticadas vacías. De Chirico solía colocar en el centro de las plazas estatuas que proyectaban enormes sombras. Sus obras transmiten calma, soledad y nos sitúan fuera de cualquier tiempo real. También, representó figuras de maniqués a modo de muñecos de madera. Sus obras principales: *Héctor y Andrómeda* y *El mal genio de un rey*.



Héctor y Andrómeda, Chirico.

sonambulismo. Se dan dos corrientes: el surrealismo abstracto y el surrealismo figurativo.

Joan Miró (1903-1983)

Es uno de los representantes de la primera corriente. Posee una visión fantástico del mundo que se transforma en formas na-



Misión de Miró, Miró. Museo Wilhelm Hack, en Ludwigshafen, Alemania.



Erasmo, Dalí.

turales. Sus colores son vivos y luminosos, llenos de ingenuidad infantil. Los elementos propios son el punto, la línea y la estrella. Los cuadros responden a esquemas planificados y ordenados, aunque a primera vista no lo parezcan. Sus obras principales son: *El Carnaval del Arlequín* y *La Masía*.



Arabe Dalcambra, Paul Klee.

Salvador Dalí (1904-1989)

Se alineó al grupo de los surrealistas figurativos a partir de 1929.

Su obra se caracterizó por las asociaciones insólitas entre los elementos del cuadro. Sus formas crean una atmósfera onírica y delirante. Su colorido es brillante y luminoso, y representa los objetos con un realismo casi fotográfico. Sus principales obras son: *La persistencia de la memoria*, *La metamorfosis de Narciso* y *Los relojes*.

La abstracción

El arte abstracto prescinde de todos los elementos figurativos. Sus representaciones se basan en formas llenas de color que nada tienen que ver con la realidad. Están ausentes las figuras humanas, los paisajes, y todo elemento convencional; sólo se presentan combinaciones de colores que expresan un lenguaje sin formas, lo mismo que ocurre con la música. Dentro de esta corriente encontramos figuras como Kandinsky y Paul Klee.

Paul Klee (1879-1940)

Fue una figura ligada a la Bauhaus, escuela que jugó un papel también muy importante en la pintura. Junto con Kandinsky, Fieninger y Jawlensky formaron el grupo llamado El Jinetes Azul. Su pintura se encuentra entre el arte abstracto y el figurativo. Tiene una gran ingenuidad, infantilidad y misterio en sus obras. El color se ordena libremente siguiendo los impulsos de la creación. Sus obras principales fueron: *Scenio*, obra que combina formas geométricas con manchas de color y *El jardín mágico*.

4.10. Escultura del siglo XX

El Pop Art

Se desarrolló en los años sesenta y representó el lenguaje de la sociedad de consumo. Su denominación es la abreviatura del llamado Arte Popular. Arte propio de la sociedad urbana, su lenguaje se nutre de la publicidad y se aleja de la naturaleza. Inicialmente, utilizó imágenes conocidas con el fin de mostrar una postura crítica hacia la sociedad de consumo.

Cultivadores de Pop Art fueron el inglés Hamilton, los americanos Andy Warhol, Jasper John y Roy Lichtenstein; este último incorporó el lenguaje del cómic a sus obras.

Andy Warhol (1929-1987)

Fue el máximo representante de esta corriente artística en Estados Unidos. Reprodujo imágenes de productos de consumo. Convierte al arte en un medio de expresión de la sociedad de consumo. Juega con las imágenes más populares y cotidianas de nuestro tiempo. Sus principales obras fueron: *Lata de sopa Campbell*, *Botellas de Coca Cola* y *Marilyn Monroe*.



swar (detalle), Andy Warhol, 1978.

La abstracción en la escultura

A medida que avanzó el siglo xx se dio una serie de cambios en las artes plásticas:

- Las obras se vacían; es decir, aparece el hueco. Como representante de esta tendencia tenemos a Gargallo.
- Se procede a la deformación para encontrar nuevas posibilidades. Ésta fue la práctica de Moore.
- La escultura se funde con el espacio, conteniendo un todo. Sus representantes más destacados son los hermanos Pesner.
- Las formas se convierten en atracción pura, como en el caso de Chillida.
- La representación del movimiento con las llamadas esculturas-máquina, practicado fundamentalmente por Claes Oldenburg.



Esculturas gigantes, Oldenburg.

4.11. Arquitectura del siglo XX

Arquitectura

El racionalismo en arquitectura

En el siglo xx aparece un nuevo concepto de arquitectura acorde con las necesidades de una nueva sociedad, determinadas por los grandes cambios ocasionados por la Revolución Industrial.

En términos generales, se relacionaban principalmente con la demanda de viviendas dignas por parte de la clase trabajadora.

El racionalismo plantea la búsqueda de una arquitectura **basada en la razón**. Es el movimiento que define las formas y volúmenes elementales como el cilindro, el cubo, el cono y la



Edificio del Ayuntamiento de Alcúdia, en Mallorca, España. Carlos Barau Torrelles, 1928. Obra representativa de la arquitectura racionalista balear.

esfera. Los antecedentes se pueden encontrar en el Neoclasicismo y, desde luego, en el Art Nouveau, que ya habían planteado muchos de los elementos.

La formación del movimiento moderno en la arquitectura se ha presentado tradicionalmente como una evolución desde la tradición ecléctica del siglo XIX hasta su depuración ornamental y topológica en los años veinte. En ese proceso, conceptos como los del racionalismo, funcionalismo, unidad del arte y técnica y negación de la historia y de los modelos del pasado eran asumidos, con mayor o menor entusiasmo, por arquitectos y grupos.

Esta línea argumental de una obra repleta de héroes y pioneros ha sido cuestionada rigurosamente en los últimos años. Si la actividad de un William Morris o la de los artistas y arquitectos de los distintos modernismos europeos ha podido ser entendida como una crítica radical al historicismo, como punto de partida de nuevos compromisos sociales y de una nueva concepción del proyecto que debería afectar los objetos cotidianos a la arquitectura, es más exacto analizarlos como consecuencias de tradiciones decimonónicas. La arquitectura y las teorías de los dos primeros decenios del siglo XX, denominadas equivocadamente protorracionalistas, suponen una opción, una tendencia, como distintos hábitos figurativos, en la que los elementos tradicionales y nuevas soluciones, lejos de ofrecerse como propias de un movimiento de transición, lo

hacen de una manera autónoma y paralela a las primeras formulaciones del racionalismo y del funcionalismo.

En todo caso, en las obras de esta época encontramos mezcladas hipótesis nuevas y referencias o citas de la tradición y también en las tendencias racionalistas, que proponen una reducción radical de la forma y de las topologías arquitectónicas hasta su configuración más elemental y fácilmente reproducible, se puede observar una secreta inspiración a construir un nuevo clasicismo.

Al lado de la influencia de los nuevos materiales, de los motivos figurativos derivados de la precisión de la máquina y de la técnica, y del intento de vincular arte y producción como una manera de dar forma a la ciudad y a la vida, la arquitectura tenía que aceptar su propia tradición y, a la vez, proponer la fórmula operativa que en numerosas ocasiones pasaba por una geometrización del diseño y del proyecto, atendida como la más idónea para su estandarización. Sin embargo, entre las filas de los racionalistas no tardarían en levantarse dudas y así un crítico tan importante como Adolf Behne podía preguntarse, en 1926, si realmente eran las formas cuadrangulares las más funcionales desde el punto de vista social.

Buena parte de estos problemas comienzan a plantearse en Alemania con la fundación del Deutscher Werkbund en 1907. En él coinciden políticos, empresarios, intelectuales, artistas y arquitectos que intentan un compromiso entre el desarrollo tecnológico, la producción industrial y la investigación de un nuevo concepto de diseño capaz de dar respuesta no sólo a los intereses inmediatos de una competitividad industrial basada en el prestigio de la forma sino también a la arquitectura y a la ciudad. Esta utopía de formalizar los objetos afectará a casi todas las tendencias del movimiento moderno. Sin embargo, en el Werkbund ese fenómeno no partía tanto de los motivos visuales derivados de la técnica cuanto del afán de proporcionarles una imagen nueva.

Hermann Muthesius, Emil y Walter Rathenau, Henry van de Velde, Walter Gropius y Peter Behrens son algunos de los industriales y arquitectos que coinciden en el Werkbund a partir de 1907. Muthesius y Behrens son las figuras más representativas, el primero en el sentido de intérprete de la tradición inglesa de las Arts, y Rathenau precisamente en 1907. Pero si éstos pueden presentarse como exponentes típicos de la ideología del Werkbund, la enorme heterogeneidad de sus componentes supone la existencia de un importante debate. Para algunos, como Van de Velde o Gropius, la investigación formalista, la defensa del artesanado y de la cualidad atribuida a sus productos y el sentido crítico con el que velan la relación con la industria constituyen elementos suficientes como para defender la artisticidad de los objetos frente a las ideas de tipificación, reproducibilidad y compromiso con la producción que mantenían Behrens y Muthesius.

A pesar de todo, los proyectos arquitectónicos de Muthesius permiten atender a su idea de tipificación, también pasada por una defensa ultranza de la pasión por la forma como la mejor manera de sentar las bases normativas de un nuevo clasicismo, algo que también le ocurría a Behrens, para quien la tipificación era un procedimiento de análisis de tipo lógico. En el Congreso del Werkbund, celebrado en Colonia en 1914, Muthesius señalaba que un signo característico propio de las artes arquitectónicas debería ser la tendencia a lo típico... la tipificación rechaza todo lo que es insólito, busca lo común. Contra esta idea se levantaron numerosos arquitectos, entre ellos Van de Velde, que respondía afirmando que mientras existieran artistas en el Werkbund protestarían contra toda propuesta de establecer un canon o tipificación.

En la exposición celebrada en 1914, con motivo del mencionado congreso se construyeron varios edificios en los que la sugestión de la máquina era aceptada como una aportación figurativa, como un problema de lenguaje. Bajo esta perspectiva, el *Pabellón del vidrio* de Bruno Taut era un canto a las teorías expresionistas de la arquitectura de cristal. La *Fábrica modelo* de Gropius representaba una síntesis entre la valoración artesanal de los materiales y la meditación sobre una arquitectura contradictoriamente vinculada a los procesos industriales; el Teatro de Van de Velde se presentaba como una valoración expresiva, no típica, de una topología tradicional; el Pabellón de Hofmann recurría a una abstracción del clasicismo mediante el empleo de pilastras acanaladas y frontones.

La coherencia ideológica del Werkbund se ofrecía más como una declaración de intenciones que como un programa, aunque no se puede negar la enorme importancia de estos planteamientos. Llamadas a la utopía y retrocesos compositivos parecen formar parte de un mismo proyecto anterior suyo de mayor alcance. La fábrica de Gropius y Meyer, de 1914, puede leerse como una renuncia si se tiene en cuenta un proyecto de su autoría en la que el uso de nuevos materiales y las esquinas de hierro y cristal suponían un atrevimiento compositivo y formal que, sin embargo, hay que entender también como algo lejano a una hipotética estética tecnológica. En ambos casos, como en sus contradictorias defensas del artesanado y de la negación de la individualidad o el apoyo a lo repetitivo, lo que subyace es el ideal de la forma pura como garantía de una nueva arquitectura.

Las contradicciones que se han mencionado tienen una brillante comprobación en la obra de dos importantes arquitectos: Peter Behrens y Adolf Loos. El primero, protagonista indiscutible de las actividades del Werkbund y con un estudio por el que pasaron Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe, intenta equilibrar el mito de la unidad entre arte y técnica con una composición simplificada de carácter clasicista, como ocurre, por

ejemplo, en su Fábrica de Turbinas AEG construida en Berlín en 1909, verdadero templo del trabajo que resuelve en términos de fachada con una ilusión tan clasicista como la relación entre pilastra, arquivado y frontón.

Adolf Loos es, sin duda, uno de los arquitectos más brillantes de este periodo. Sus obras y sus escritos tuvieron una notable influencia en el movimiento moderno, no tanto porque anticipase soluciones racionalistas sino por sus afirmaciones radicales contra el modernismo de la **secesión vienesa** y el **historicismo declamatorio**. Su polémica contra el ornamento entendido como un impulso de delincuentes y degenerados no suponía un enfrentamiento arbitrario con la tradición. Es más: defendía la romanidad de la arquitectura y el modelo de la antigüedad clásica. En resumen, no apoyaba tanto al racionalismo funcionalista como a la razón clásica. Sin embargo, su clasicismo es abstracto, depurado, disciplinado, de tal forma que la imagen de la arquitectura no es sino el resultado de un atento estudio de los espacios interiores. Entre la ironía de su proyecto para el *Chicago Tribune*, de 1922, consistente en un rescacido de granito negro en forma de columna dórica o las citas clasicistas de la casa de la Michaelerplatz, de 1911, lo que Loos propone es una concepción nueva del clasicismo que ya nunca más debería ser atendido como un arte sino como una construcción.



La villa Zois, obra del arquitecto Mies van der Rohe, 1932-1933, en Berlín-Weissenhof, Alemania.

Los arquitectos del denominado prorracionalismo planteaban una alternativa muy diferente de la que sostenían las vanguardias racionalistas en las que la revolución figurativa de las artes plásticas cumplió un importante papel. Las consecuencias del cubismo y del futurismo en la arquitectura, por otra parte, no habían sido sino una aproximación efímera, de máscara, y una práctica convencional. Las vanguardias radicales de los años veinte y el racionalismo partirán de nuevos supuestos, como se podrá comprobar.

Le Corbusier (1887-1965)

Fue un teórico que cumplió todos sus principios en cada una de sus obras. Los cinco principios que rigen su arquitectura son:

- Los edificios se levantan del suelo apoyándose sobre **pilotes**; de esta manera, el espacio entre el suelo y el edificio propiamente dicho se vuelve transitable.
- Las cubiertas de los edificios se transforman en espacios habitables; son los llamados **techos-jardín**. Alojaban jardines, piscinas, canchas de tenis, etcétera.
- Los edificios cuentan con **ventanas longitudinales** de gran tamaño que proporcionan una mejor iluminación.



Edificio de La Bauhaus, Gropius.



Capilla de Notre-Dame du Haut, Le Corbusier.

- Las **plantas son libres** en los diferentes pisos; es decir, pueden ser distribuidas de diferente forma unas con relación a las otras, lo que permite adaptarlas a necesidades específicas.
- Las **fachadas son libres**, sin ningún condicionamiento de los muros de carga.

Entre sus obras destacan: *Villa Savoye* y la Unidad de Habitación, en Marsella.

La Bauhaus

Es una escuela creada en 1919 en la ciudad alemana de Weimar por el arquitecto Walter Gropius, quien durante los primeros años fue su director.

Walter Gropius (1883-1969)

Su figura ha quedado unida a su actividad pedagógica en la Bauhaus. Desarrolló su arquitectura desde la lógica. Sus edificaciones son sobrias y sin alteraciones. Por primera vez realiza fachadas enteras de vidrio. Sus obras principales: La fábrica Fagus y el Edificio de la Bauhaus.

Mies van der Rohe (1886-1969)

Los materiales empleados serían determinantes para este autor, ya que los empleó como elementos expresivos: la piedra, el mármol, el acero y el vidrio en forma pura. Creó volúmenes claros y nítidos.

Diseñó rascacielos de metal y vidrio que servirán de base para la arquitectura contemporánea. Entre sus obras principales destacan: el edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, en Berlín y el pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

Bibliografía básica y complementaria:

- Maria del Rosario Mullor Farga, Historia del arte, Pearson educación de México SA de C.V. 2006
- E. H. Goumbritch, Historia del arte, Phaidon Press Limited, 2004
- Hagen Rainer & Rose Mari, Los secretos de las obras de arte, Taschen

Videos Académicos

https://www.youtube.com/watch?v=hzWrrnbXnxE&ab_channel=ArteneaUCM Pintura suprematista

<https://www.youtube.com/watch?v=brTWStQcYd4> arte antiguo

<https://www.youtube.com/watch?v=D1XpBMadSRY> arte clásico

<https://www.youtube.com/watch?v=L2w6gotwNTo> arte moderno