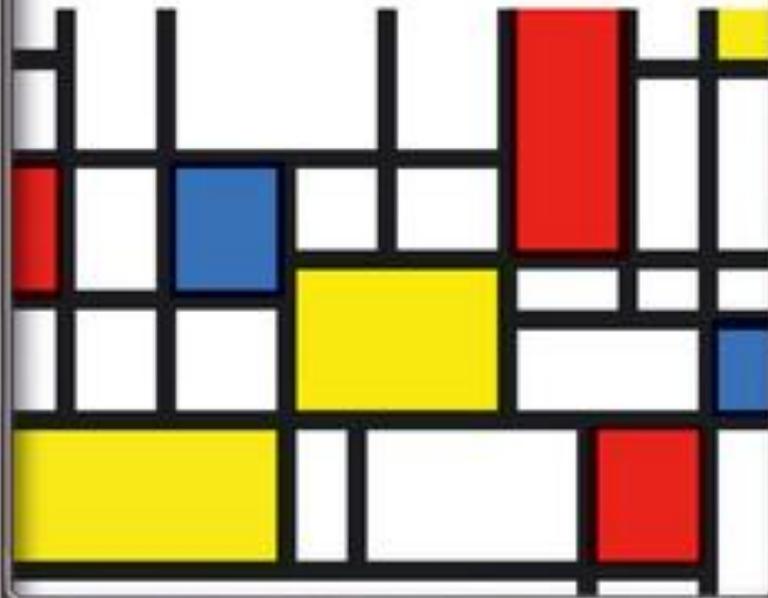


MIQUEL CARALT / FERNANDO CASAL

LA
HISTORIA
DEL
ARTE

EXPLICADA A LOS JÓVENES



PAIDÓS CONTEXTOS

La Historia del arte explicada a los jóvenes

Miquel Caralt

Prólogo

El arte, esa palabra de cuatro letras que abarca un mundo entero de formas y colores, ha constituido desde tiempos pretéritos la principal vía de expresión de las diferentes civilizaciones que han caminado sobre la Tierra. El papel del componente artístico es clave para conocer y comprender el sendero marcado por las diferentes culturas a lo largo de la historia: su modo de vida, su nivel de desarrollo, sus gustos, sus creencias y sus miedos han quedado inmortalizados en el tiempo por el deseo y la necesidad de expresar y comunicar algo a través de lo que hoy entendemos como arte. Pero lo que hoy entendemos como arte es un concepto que ha sufrido diversas mutaciones en el tiempo, ya que en la actualidad difiere enormemente del significado que tenía, por ejemplo, hace 2.500 años en la Antigua Grecia, a pesar de que fue allí donde se dieron los primeros pasos de la cultura occidental.

Cabe advertir que el presente libro centra su discurso en el arte occidental, por lo que el resto de las manifestaciones artísticas solo se citan por la relación que guardan con éste. Así, en el libro, aparecen a partir de los siglos XVIII y XIX, momento en que son descubiertas por los occidentales. Puede sorprender el enorme salto cronológico que se produce al pasar directamente del arte prehistórico al arte clásico, dejando de lado las manifestaciones de las antiguas civilizaciones de Mesopotamia y Egipto, así como el arte milenario oriental, precolombino, africano y oceánico. En este sentido, estaríamos hablando de una historia del arte incompleta. Sin embargo, hay que reconocer que la inefable dimensión del universo artístico no se puede condensar en un solo libro. Más bien necesitaríamos una enciclopedia entera y aun así nos dejaríamos un sinfín de cosas en el tintero.

¿Para qué sirve el arte? Parafraseando a Ernst Fischer, no sabemos para qué sirve, pero sí sabemos que es absolutamente necesario. Siempre seremos libres a la hora de dar nuestro criterio acerca de una pieza artística. Una pintura nos puede gustar mientras que otra nos puede dejar indiferentes, sin tener que dar ninguna justificación al respecto. Pero precisamente en esa capacidad subjetiva radica la fuerza del arte, en su capacidad de emocionar, de gustar y de horrorizar al mismo tiempo.

Por último, el hilo conductor de este libro viene marcado por el diálogo entre dos personas, a través de una serie de preguntas y respuestas en las que se van desgranando las principales manifestaciones artísticas de cada periodo histórico, con el posterior comentario de dos obras al final de cada capítulo. Los interlocutores pueden ser un padre que se dirige a su hijo o, por qué no, un hijo que le explica a su padre, ya en la vejez, todo aquello relacionado con el arte que nunca antes se había atrevido a comentarle. De hecho, este libro, si bien tiene un enfoque orientado al público juvenil, también guarda un recoveco para el lector adulto que quiera iniciarse en el conocimiento de la historia del arte de una manera diferente a la que podría ofrecer un libro de texto. Nos encontramos, por tanto, ante una historia del arte para jóvenes de todas las edades.

CAPÍTULO

1

El arte de la Prehistoria

—Convencionalmente, la historia de la humanidad empieza con la Prehistoria; ¿podríamos aclarar este concepto?

—Efectivamente, es una convención. Existe historia de la humanidad desde la aparición de los homínidos. Pensar que los hombres y las mujeres de hace 200.000 años, por el mero hecho de que no se conservan restos escritos de esa época, están fuera de la denominada historia, es, cuanto menos, injusto. Pero, manteniendo la convención, llamamos Prehistoria al periodo que va desde hace más de dos millones de años hasta los últimos milenios antes del nacimiento de Cristo.

—Pero ¿cuándo y dónde empieza el arte?

—Las primeras muestras de creación de imágenes se remontan a unos 40.000 años a. C. Hemos encontrado pinturas y esculturas que, a la luz de nuestros conocimientos actuales, pensamos que representan animales o signos abstractos. Esos restos se encontraron, fundamentalmente, en la parte occidental de Europa; nos referimos a las pinturas rupestres y a pequeñas estatuillas de hueso o piedra.

— *¿Podemos hablar de artistas en esa época?*

— Con nuestra concepción actual de artista, no. Sin embargo, tenían una habilidad y una maestría a la hora de crear objetos y representaciones, y, en ese sentido, sí que son artistas.

— *¿Qué tipo de arte hacían?*

— Nos han quedado restos de pinturas sobre las paredes internas de las cuevas, modelados de animales en arcilla, incisiones figurativas sobre huesos de animales y representaciones femeninas realizadas con materiales de alta calidad, como obsidianas y piedras especiales.

— *¿Cómo realizaban estas esculturas y modelados?*

— Las pinturas se realizaban mezclando pigmentos naturales, extraídos de tierras, de rocas o del carbón, que se mezclaban con agua y grasas animales. Esta mezcla, al ser aplicada sobre la roca húmeda de las cuevas, provocaba una reacción química, como ocurrió mucho más adelante con la técnica al fresco. Hemos de descartar el tópico de pinturas hechas con sangre. Respecto a la escultura, el modelado, las incisiones y la talla eran las técnicas utilizadas.

— *¿Para quién se pintaba?*

— Bien, el periodo prehistórico fue enormemente largo y, al final del mismo, encontramos pinturas en paredes y pequeñas oquedades de las montañas: son las pinturas del Mesolítico y del Neolítico. Estas pinturas, en todo caso, se encuentran en lugares bastante inaccesibles. Por otro lado, hemos de descartar que tengan una función contemplativa. Las pinturas no se hacían para ser vistas sino que, muy probablemente, tenían un componente mágico: se pensaba que eran capaces de influir sobre la realidad. Las preocupaciones principales de la humanidad prehistórica eran la alimentación y la reproducción. Las representaciones de bisontes, caballos, ciervos, etc., podían estar relacionadas con mitos que favoreciesen la fertilidad o la caza. Más adelante, las pinturas más *modernas* de la Prehistoria, las del Mesolítico y el Neolítico, también hacían referencia a crónicas, a

narraciones: representan escenas de caza, combates y recolección de alimentos. Respecto a la escultura, hay que resaltar la existencia de las *Venus*, figuras femeninas con senos y caderas exuberantes, que están, sin duda, relacionadas con ritos ligados a la fertilidad.

— *Si únicamente se han conservado algunas pinturas y esculturas, pero no tenemos ningún documento de la época, ¿cómo podemos conocer el arte prehistórico?*

— Realmente, las interpretaciones que se han hecho son hipótesis, conjeturas, algunas de ellas basadas en prácticas observadas en poblaciones con niveles de desarrollo similares a los de la Prehistoria, como fue el caso de los pigmeos africanos. Pero qué duda cabe de que nuestro conocimiento es muy limitado y que tendemos a proyectar sobre lo desconocido nuestras elucubraciones. Por otra parte, como la existencia de estas obras prehistóricas nos emociona, les otorgamos un contenido artístico.

— *Hemos hablado de pintura y escultura. ¿No hay restos de arquitectura en la Prehistoria?*

— Durante centenares de miles de años la población vivió de manera nómada, ocupando cuevas temporalmente. El ejemplo de Atapuerca es espectacular. La población se hizo sedentaria en un periodo mucho más cercano a nosotros, entre los 10.000 y 5.000 años a. C. Todas las construcciones de paja, ramas y madera, resultaron, como no podía ser de otra manera, efímeras. Sin embargo, se han conservado grandes piedras colocadas artificialmente, formando conjuntos que constituyen los primeros indicios de arquitectura.

— *Y ahora una tarea difícil: seleccionar dos obras de arte de este periodo que duró centenares de miles de años...*

— Proponemos las pinturas rupestres de Altamira (en Cantabria, España) y el crómlech de Stonehenge (en Wiltshire, Inglaterra).

La primera ilustración corresponde al techo de la Sala de las Pinturas de Altamira (ver imagen 1).

Recordemos que se llaman pinturas rupestres porque están pintadas sobre las rocas de paredes o techos. Es un conjunto impresionante de figuras de animales de gran tamaño (bisontes, ciervos, jabalíes, caballos...) con policromía (negros, rojos, ocre...). El impacto que produce la contemplación de estas pinturas es tan grande que se dijo que Altamira era la Capilla Sixtina del arte prehistórico, e, incluso, el pintor Joan Miró llegó a decir que «después de Altamira el arte no había hecho otra cosa que entrar en decadencia».

La cueva fue descubierta en la segunda mitad del siglo XIX, y las pinturas lo fueron casualmente en 1879 por la hija del estudioso Marcelino Sáenz de Sautuola. Aunque en un principio ya fueron catalogadas como prehistóricas, el descubrimiento produjo una agria polémica, sobre todo entre historiadores franceses, hasta que los descubrimientos de cuevas y pinturas similares en Francia les obligó a rectificar y a entonar un *mea culpa*, como sucedió en el caso de Cartailac.

Datadas en los periodos Solutrense y Magdalenense del Paleolítico Superior (en torno a 14.000-15.000 años a. C.), quedaban muchas cuestiones por explicar: la interpretación de las pinturas, los temas, la técnica empleada..., a las que añadimos hoy su conservación.

Ya hemos citado antes que, sin tener más documentos que las pinturas, todo lo que formulemos sobre su significado entra en el capítulo de las hipótesis. Pero, aun así, nos atrevemos a plantear como hipótesis que esas pinturas tenían un componente mágico (ligado a la caza y a la fertilidad), o a considerar el lugar en el que se han encontrado como un santuario donde se llevaban a cabo ritos de iniciación, o la asociación de principios contrapuestos (representados por los bisontes y los caballos) de contenido sexual y abstracto, o la narración de lo observado, como una manada de bisontes en época de celo..., o el componente artístico.

La cueva de Altamira es una formación rocosa producto de la disolución de la caliza, formada por pasillos, salas y corredores. Existen pinturas en toda la cueva, pero están concentradas en la llamada Sala de las Pinturas, cercana a la entrada. Encontramos bisontes aislados, bisontes en manada, ciervos macho, ciervas, renos, caballos... algunas veces superpuestos y sin relación compositiva entre ellos. Además, también hay representaciones antropomórficas y signos abstractos.

Se encontraron cantos rodados que debieron servir para tritular los

minerales (hematites, goethita, carbón...), así como arcillas, ocre y tierra con que fabricaban los colores. También aparecieron conchas, que se utilizaban como recipientes donde se diluían los pigmentos con agua y grasas animales, y también utensilios de piedra afilados con los que se hacían los contornos que luego se rellenaban modelando el color, aprovechando la rugosidad de la roca y combinando colores rojos y amarillos para producir el efecto de volumen. También se encontraron huesos y cañas huecas que usaron como aerógrafos. El problema actual más importante de las pinturas de Altamira es el de su conservación, ya que se encuentra en peligro desde los últimos cincuenta años. Las obras realizadas en las inmediaciones de la cueva y los miles de visitantes (más de 170.000 cada año) han provocado una alteración grave del microclima de la cueva que ha ocasionado desprendimientos, aumento de la temperatura, disminución de la humedad del aire..., con efectos tan negativos como el cuarteado de las pinturas y la aparición de hongos y líquenes, además de procesos de calcificación.

Esa problemática provocó que, en la década de 1980, se limitase el número de visitantes y posteriormente, en la de 1990, se cerrara definitivamente la cueva, abriéndose, a partir del año 2001, la llamada Neocueva en el interior de un edificio-museo diseñado por el arquitecto Juan Navarro Baldeweg.

— *Y respecto al crómlech de Stonehenge, la segunda ilustración... (ver imagen 2).*

— Antes que nada hay que señalar que es un conjunto de grandes dimensiones, situado al aire libre y cuyo emplazamiento nada tiene que ver con la recóndita localización que caracteriza a la mayoría de las pinturas rupestres.

Son muchos los factores que invitan a analizar el crómlech de Stonehenge, aunque, quizá, lo primero que deberíamos resaltar es que se trata de uno de los ejemplos mejor conservados de la denominada arquitectura megalítica. Durante el periodo del Neolítico avanzado, se generalizó, en la parte occidental del continente europeo, este tipo de construcciones basado en la colocación de grandes bloques de piedra, ya fuese de manera aislada o formando estructuras geométricas.

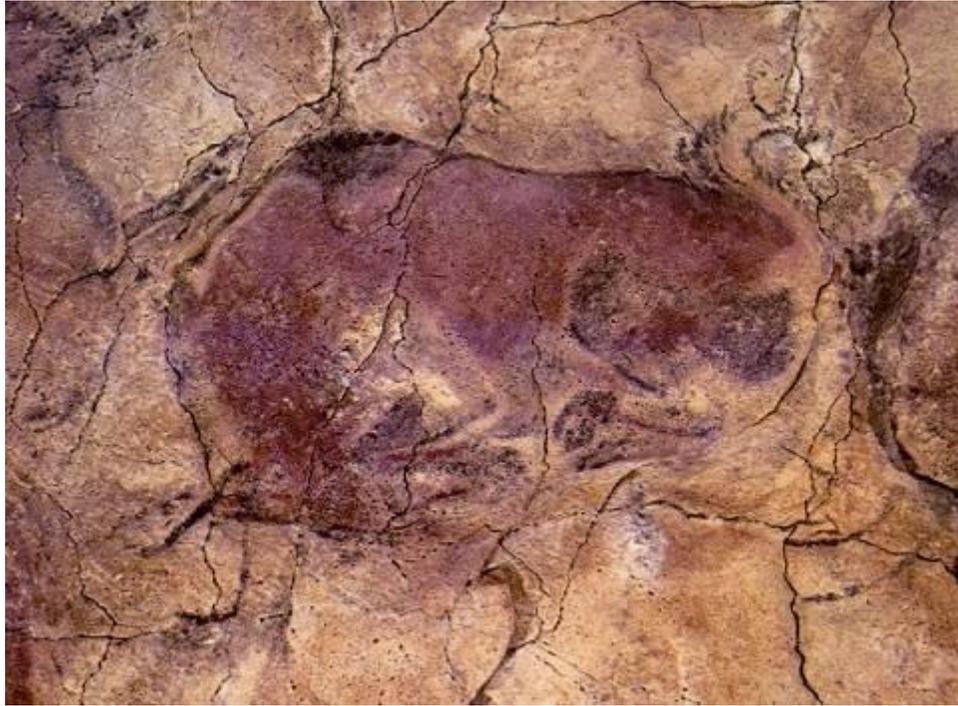
La etimología de crómlech hace referencia a la disposición de monolitos de piedra en una estructura circular. Sabemos que la arquitectura megalítica evolucionó a partir del Neolítico avanzado y, más en concreto, pensamos que el inicio del conjunto de Stonehenge habría que situarlo alrededor del año 3000 a. C. A partir de esa fecha, y durante una larga sucesión de siglos, se extendió su

proceso constructivo, dividido en tres fases diferenciadas: la primera, en la que se cavó un foso y se alzó un talud, ambos dibujando un gran anillo concéntrico de unos cien metros de diámetro; una segunda, iniciada hacia el año 2500 a. C., en la que se colocaron, al abrigo del primer gran anillo, ochenta monolitos de piedra distribuidos en dos círculos concéntricos; y, finalmente, una tercera y última fase, fechada hacia el año 1500 a. C., en la que se acondicionó un último círculo destinado a contener el altar situado en el centro de todo el conjunto.

No tuvo que ser tarea fácil desplazar y colocar unas moles pétreas que llegan a pesar varias toneladas. Hemos de descartar el uso de tracción animal para arrastrarlas y, por tanto, su colocación solo podía realizarse con unos medios bastante elementales, alimentados, a su vez, por la fuerza de un buen puñado de hombres. Para facilitar el transporte, es muy probable que se redujera el peso de los bloques de piedra, en las mismas canteras de origen, mediante un largo y penoso trabajo de pulido. Una vez transportadas al lugar en cuestión, se procedía a aligerar aún más su tonelaje y sus dimensiones. Dentro de este proceso, todavía son visibles en algunos bloques los surcos abiertos por el violento impacto de las mazas. Una vez consumados estos trabajos se procedía a la colocación de los bloques de piedra en su lugar exacto. Para ello, generalmente, se erigían verticalmente, si bien también encontramos monolitos tumbados a ras de suelo.

Uno de los misterios más fascinantes que envuelven el enclave de Stonehenge es el lugar del que se extrajeron los bloques de piedra y la manera en que se transportaron hasta allí, únicamente explicable y cuantificable a través de un titánico esfuerzo colectivo. Solo así se comprende cómo pudieron transportar tal cantidad de enormes bloques a lo largo de una distancia de casi trescientos kilómetros, desde las Preseley Mountains, al suroeste de Gales, hasta las inmediaciones de Salisbury. Varias han sido las hipótesis sobre las rutas de tamaño aventura trazadas por diversos arqueólogos. No obstante, parece ser que la que ha gozado de mayor aceptación no es la teoría de una ruta terrestre, sino marítima. Puede sorprender que en tiempos tan remotos las civilizaciones occidentales europeas pudiesen dominar la navegación y desafiar las corrientes marítimas.

1. Sala de las Pinturas de Altamira, periodo prehistórico. Cantabria, España.



A diferencia del Próximo Oriente y otras regiones próximas, con una civilización bastante más avanzada e incipientemente urbana, la Europa occidental traza, a través de la arquitectura megalítica, una serie de estructuras orientadas al uso colectivo, siempre bajo el manto de una funcionalidad conmemorativa o ritual. Por ejemplo, en el caso de Stonehenge, el esfuerzo constructivo no estaba encaminado a dar cobijo a unos pobladores ni a protegerles de las inclemencias del tiempo, sino a dignificar sus diferentes ceremonias funerarias, que giraban en torno a la cremación. Por otro lado, dicho enclave también pudo servir para efectuar predicciones astronómicas. Tanto es así que la avenida de veintitrés metros de ancho por tres kilómetros de largo que corta los dos principales círculos concéntricos —los que corresponden a la primera y segunda etapa constructiva— está orientada de tal manera que, durante el solsticio de verano, los rayos del sol pasan justo a lo largo de su eje. Lógicamente, este hecho no es fruto de la casualidad y nos obliga a descartar una colocación arbitraria de los bloques. Eran, pues, civilizaciones que tenían conocimientos astronómicos.



2. El crómlech de Stonehenge, 3500 a 2000 a.C. Wiltshire, Inglaterra.

CAPÍTULO

2

El arte de Grecia y Roma durante la Antigüedad

El arte de Grecia y Roma [...]

—*Tanto la cultura de la Antigua Grecia como la de la Antigua Roma son representantes del denominado arte clásico. ¿Cuál es el origen de este término?*

—Procede del vocablo latín *classicus*, cuyo significado hacía referencia a una tipología o clase de mayor rango que prevalecía sobre otra inferior. De todas maneras, la acuñación y generalización del término en un contexto puramente artístico debemos situarlo en una época mucho más avanzada, concretamente en el Renacimiento italiano, momento en el que se retoman los valores culturales que permanecían en cautiverio desde los albores de la Edad Media. Es a raíz de este redescubrimiento que se relaciona el arte clásico con el que se desarrolló en el marco de la civilización grecorromana a lo largo de un periodo de más de setecientos años.

—*Setecientos años es una etapa muy larga. ¿Podríamos establecer algunas etapas para ordenar un periodo tan dilatado de tiempo?*

—Por supuesto. Respecto a la Antigua Grecia, los libros hablan de una época oscura o heroica, que se extendería desde el siglo XII hasta el siglo VI a. C.; una época clásica que abrazaría los siglos V y IV a. C.; y, finalmente, la época helenística que va desde el siglo IV hasta el siglo II a. C. En cuanto a Roma, su

historia empieza en el siglo VIII a. C., y sus etapas serían las siguientes: una primera, que coincide con el dominio etrusco y la monarquía y que se extiende desde el siglo VIII hasta el siglo V a. C.; el periodo republicano, del siglo V al siglo I a. C., prácticamente en el cambio de era; y una última etapa, el Imperio, que se desarrolla entre los siglos I a. C. y V d. C. Pero esta última es tan larga que se subclasifica en un Alto Imperio y un Bajo Imperio.

— *¿La Antigua Grecia y la Antigua Roma, siempre dominaron el mismo espacio?*

— Pues no. Pensemos que en la Antigüedad, tan griega era la costa oeste de la actual Turquía, o el sur de Italia, como la Grecia propiamente dicha. Además, en la época helenística Alejandro Magno llevó los dominios de Grecia hasta los confines de la India. El caso de Roma no es menos sorprendente. De un minúsculo poblado entorno a las colinas surcadas por el Tíber, se pasó a dominar Italia, el Mediterráneo occidental, Asia Menor, pasando por el norte de África, Egipto, Oriente Medio, sin olvidar la Europa continental con la Dacia, actual Rumanía e Inglaterra.

— *Pero, remontándonos a los inicios de todo este proceso, ¿cuáles fueron los primeros pasos del arte clásico?*

— Antes de describir los primeros pasos, deberíamos hacer un breve esbozo que nos permitiese ilustrar los antecedentes que condujeron a su nacimiento, ya que, como es bien sabido, la formación de las diferentes etapas artísticas no es fruto de un día, sino de largos años, en los que diferentes estilos se entrelazan en una serie de vasos comunicantes que, a la postre, darán con una corriente nueva. Estos antecedentes, una vez desaparecidas las civilizaciones minoica y micénica, se sitúan en las primeras etapas de la Antigua Grecia, es decir, entre los años 1100 y 500 a. C., con una civilización colonial y mercantil que fue extendiendo su dominio por la denominada Magna Grecia. En este marco de expansión, que abarcaba desde Asia Menor hasta el Mediterráneo occidental, se desarrolló, tras unos comienzos estilísticos de marcado carácter geométrico, lo que hoy conocemos como arte griego arcaico.

— *Creo que, en alguna ocasión, he visto alguna muestra de este periodo artístico.*

Aunque no lo recuerdo bien, ¿puede que tenga algún parecido con el arte egipcio?

—Es posible que te refieras a esculturas de mármol de atletas desnudos y mujeres vestidas, que los griegos del momento bautizaron con el nombre de *kouros* y *koré*, respectivamente. Ciertamente, estas estatuas pueden guardar algún parecido estilístico con elementos de la tradición artística egipcia, como por ejemplo la frontalidad plena y la colocación avanzada de una pierna. Sin embargo, estas esculturas, que los talleres de las islas Cícladas llevaron a la vanguardia artística del momento, superaban a las egipcias en modernidad. No en vano los *kouros* griegos ya nos muestran el cuerpo masculino completamente desnudo, cosa que habría sido totalmente imposible en el Antiguo Egipto. Y lo que es más importante, los rostros de estas esculturas dibujan una sonrisa que, si bien todavía es muy arcaizante, ya pone de manifiesto el deseo de mostrar una actitud más expresiva. Estos y otros elementos igualmente relevantes, como son la configuración arquitectónica del templo griego y la decoración pictórica de la cerámica, constituyen la antesala del muy célebre arte clásico.

— ¿Por qué le atribuyes el adjetivo de célebre?

—¿Acaso no tendríamos que valorarlo así? No hay ningún otro periodo artístico, en el ámbito del mundo occidental, que haya pervivido tanto en el tiempo como el que nos ocupa en este capítulo. El Renacimiento y el Neoclasicismo academicista, si bien en muchos aspectos representan una superación de los parámetros clásicos, no consiguen desprenderse de sus ideales primigenios, fórmulas invariables y eternas en el tiempo, hasta el punto que hoy en día muchos edificios lucen en sus fachadas elementos arquitectónicos deudores de esta tradición milenaria.

— Ahora que me hablas de arquitectura, ¿de qué características estaríamos hablando si entrásemos a valorar un edificio de la Antigua Grecia?

—Bueno, quizá tendríamos que hablar de templos más que de edificios.

— ¿Por qué? ¿Quieres decir con esto que no había otros ejemplos arquitectónicos que no fueran templos?

—Evidentemente, había otras formas de arquitectura, pero los materiales efímeros con los que estaban construidas, como la madera y la terracota, no han permitido su conservación hasta nuestros días. En cambio, el templo es el espacio de culto que rige y canaliza la vida social y urbana de la Grecia Clásica en las denominadas *polis*, y, como tal, debía mostrar la dignidad y la solidez que solo la piedra y el mármol pueden conferir. En el caso de Atenas, que era la ciudad-estado más influyente del momento, en el año 447 a. C. se empezó a proyectar el Partenón, que, a su vez, formaba parte de la Acrópolis, a la cual se accedía a través de un gran pórtico o propileo...

— *¿Podríamos decir que en el Partenón se dan cita las características clásicas que te preguntaba?*

—Totalmente. Los primeros arquitectos de la Antigua Grecia fueron confeccionando una sistematización que cristalizaría en tres estilos u órdenes arquitectónicos diferentes: el dórico, el jónico y, más adelante, el corintio. Todos ellos son portadores de la esencia de la arquitectura clásica, basada en un estricto cumplimiento de las leyes de la geometría. Es como consecuencia de esta obsesión matemática que los templos griegos ofrecen una estructura simétrica y bien proporcionada, canalizada siempre a partir de una unidad cerrada e inquebrantable.

— *¿Qué quieres decir con esto?*

—Pues que todos los templos están configurados según el mismo esquema de base, columna y cubierta en el exterior, proyectados sobre una planta que gira en torno a un espacio central, *naos* o *cela*, en donde se albergaba la estatua del dios al cual estaba dedicado el templo. En el caso del Partenón, en su interior se encontraba una gigantesca escultura crisoelefantina dedicada a la diosa Atenea...

— *¿Crisoelefantina?*

—Sí, era la manera que tenían de nombrar las esculturas confeccionadas con materiales nobles, como el oro y el marfil, si bien los materiales más utilizados eran el mármol y el bronce.

— *¿Cuál fue el mejor escultor del periodo clásico?*

— Es realmente difícil responder a esta pregunta. Piensa que a lo largo del momento clásico, que convencionalmente se ha ubicado entre los años 500 y 323 a. C., trabajaban un gran número de escultores, que, a su vez, dirigían los talleres en donde se formaban sus discípulos y ayudantes. Fidias, autor del majestuoso *Zeus de Olimpia* y de toda la decoración escultórica del Partenón, incluida la Atenea crisoelefantina que acabamos de citar, fue, posiblemente, el escultor que gozó de más fama.

— *¿Cómo se distribuía la decoración escultórica en un templo?*

— A tenor de su estructura, el entablamento, cornisamento o parte superior, era el espacio que mejor reunía las condiciones para albergarla, sobre todo a lo largo del friso y de los frontones. No obstante, los diferentes maestros tenían que ser muy habilidosos para conseguir adaptar sus imágenes al espacio para el cual estaban confeccionadas. Por ejemplo, en el caso del friso, los diferentes relieves estaban sujetos a la superficie cuadrangular de las denominadas metopas, mientras que en los frontones triangulares de los pórticos, los personajes allí representados podían aparecer recostados o en pie, según se situaran más o menos cerca de los vértices. De esta manera se confeccionaban escenas mitológicas de mármol, posteriormente coloreadas, en las que los dioses ejercían su supremacía sobre el resto de los mortales.

— *¿Hablas de escultura coloreada? Yo creía que las imágenes no se recubrían con ningún color, pues las que nos han llegado solamente conservan la blancura del mármol...*

— Efectivamente, nos han llegado así por el inexorable paso del tiempo, pero eso no quiere decir que no las colorearan.

— *Por cierto, y la pintura... ¿acaso no había pintores en la Grecia Clásica?*

— Por supuesto, la pintura mural se desarrolló con fuerza durante esta

época a través de autores bien conocidos, entre los que destacan Polignoto, Zeuxis y Apeles. Desgraciadamente, no hemos conservado ningún rastro material del arte de estos maestros.

—*Pero si no se ha conservado nada, ¿cómo los conocemos?*

—A través de las fuentes escritas, documentos redactados por filósofos y eruditos de la Antigüedad clásica como fueron Platón, Pausanias o Plinio el Viejo. Por aquel entonces la práctica artística, regida por unos conceptos diferentes a los de la actualidad, inspiró una serie de debates que suscitaron la admiración o el rechazo de los principales maestros. De esta manera, y a modo de ejemplo, sabemos, mediante el testimonio dejado por Plinio, que Polignoto «por primera vez hizo dar un gran avance a la pintura, pues comenzó a abrir la boca de sus personajes, a mostrar sus dientes y a dar al rostro un aspecto distinto de la antigua rigidez...».

—*¿Solo había pintura mural?*

—No, de eso quería hablarte. De hecho, la principal manifestación pictórica que nos ha llegado de esa época no tiene como soporte el muro de un templo, sino la arcilla de los vasos de cerámica. Es en la decoración de recipientes de formas variadas, como cráteras y ánforas, donde hemos podido apreciar, mediante numerosos ejemplos, la manera en que las artes decorativas compiten por hacerse un hueco en la plástica del momento. Bien conocidas son las cerámicas del Pintor de las Nióbides que, si bien se nutren de los avances del periodo arcaico, superan a sus ancestros en caracterización y libertad compositiva.

—*Ahora que pienso, te has referido anteriormente a estatuas de dioses y relieves mitológicos que decoraban los templos, pero ¿no existe también la escultura de un atleta en posición de lanzar un disco?*

—Sin duda alguna te refieres al *Discóbolo* de Mirón, pieza fundamental para entender los primeros pasos de la escultura clásica una vez liberada del periodo arcaico. La figura nos muestra el instante anterior al lanzamiento del disco, con una posición revolucionaria del cuerpo si se compara con el hieratismo de los

kouros preclásicos. De todas maneras, esta imagen que guardas en tu memoria no es original, sino una copia en mármol de época romana.

—Entonces, ¿sucede lo mismo con otras esculturas de la Grecia Clásica?

—Desgraciadamente, sucede con la mayoría. Todo cuanto conocemos de ellas se lo debemos a las diferentes copias romanas, réplicas que, con mayor o menor acierto, nos han transmitido el momento de mayor brillantez trazado por el clasicismo de la Antigüedad, desde el *Efebo* de Kritios hasta el *Doríforo*, de Policleto, síntesis del canon de belleza clásico, pasando por la grandeza de Fidias, el humanismo y la delicadeza de Praxíteles y el sufrimiento de Skopas, hasta llegar a Lisipo, cuya obra nos anuncia ya el tránsito hacia el Helenismo, último estadio del arte de la Antigua Grecia.

—Y ¿por qué Lisipo marca este punto de inflexión?

—Porque su escultura introdujo una mayor versatilidad en sus figuras, de canon más esbelto, que muestran una serie de recursos que nunca se habían experimentado antes, como por ejemplo la colocación de los brazos hacia delante, separándolos totalmente del eje vertical del cuerpo. Su *Apoxiómenos* nos da buena cuenta de esta originalidad gestual en el momento en que el atleta se limpia el polvo que le cubre el cuerpo, al tiempo que otorga una mayor tridimensionalidad a la escultura. También aumentó la multiplicidad de puntos de vista, ya que hace posible la contemplación desde cualquier ángulo, mientras que la mayoría de las estatuas de su época estaban concebidas para ser contempladas, principalmente, desde un plano frontal.

—Así pues, tal y como presagia la obra de Lisipo, nos estamos alejando ya de los planteamientos de la Grecia Clásica. ¿Cómo se explicaría esto?

—Efectivamente, el Helenismo rompe con algunos elementos de la etapa que le precedió. En este sentido, varios motivos pudieron ser decisivos en ese cambio de pensamiento. Uno de ellos habría que encontrarlo en la expansión geográfica que se produjo con el imperio de Alejandro Magno hasta su muerte en el año 326 a. C., pues el choque con otras civilizaciones tuvo como resultado una

multiplicidad cultural que incidió en el campo de las artes. Atenas ya no gozaba del liderazgo indiscutible de épocas anteriores, y en su lugar surgieron nuevos epicentros culturales de mayor empuje, como la mítica ciudad de Alejandría, el dominio insular de Rodas y el pequeño reino de Pérgamo, en la costa occidental de la actual Turquía.

—*Ya, pero todavía no me has explicado claramente en qué se diferencia el Helenismo de la etapa que le precedió...*

—Creo que su rasgo distintivo más llamativo es su carácter heterogéneo y, en este sentido, no es tan canónico ni está tan sujeto a unas normas como lo podía estar el arte del periodo clásico. En el caso de la arquitectura, se produce un abandono de la frialdad característica del templo dórico en beneficio del orden jónico y, sobre todo, del corintio, con sus capiteles adornados con hojas de acanto. Además, se generalizan construcciones como las *stoas* o pórticos, edificios políticos y administrativos como el *bouleuterion*, así como teatros y gimnasios de uso religioso y lúdico. Nuevas manifestaciones arquitectónicas que también propiciaron, en determinadas ocasiones, nuevas fórmulas constructivas. Un claro ejemplo de este atrevimiento fue que se combinaron, en un mismo edificio, dos órdenes arquitectónicos diferentes, como en el Pórtico de Eumenes, una solución inimaginable en el pasado más inmediato.

—*¿Cuáles son los rasgos más destacados de la cultura helenística?*

—Principalmente, la ruptura con el modelo de belleza idealizada del momento clásico. En la cultura helenística la escultura ya no es terreno exclusivo de divinidades atléticas, sino también de personajes más terrenales, fruto de una observación más directa de la realidad. De esta manera, el vientre flácido de un viejo y el sufrimiento de una mujer borracha pueden inspirar la ejecución de una obra. Pero, claro está, si hablamos de mostrar el sufrimiento en su versión más descarnada, no podemos pasar por alto los relieves del altar de Pérgamo, en los que se narra la lucha encarnizada que enfrenta a dioses y gigantes, los hijos de la Tierra.

—*Pero creo que esta temática ya la utilizaban para adornar otros templos de la*

Grecia continental, como el Partenón, al que antes te referías.

—Totalmente de acuerdo, y en este sentido podríamos matizar que se mantiene el contenido, pero no las formas. En los frisos y los frontones de los templos clásicos asistíamos a una narración clara y ordenada. En cambio, en gran parte de los relieves del altar de Pérgamo reina el desorden por encima de cualquier atisbo de medida y corrección, mostrando un elenco de personajes que dibujan una diversidad innumerable de movimientos y expresiones de dolor.

—Por tanto, ¿se rompe definitivamente con los postulados clásicos?

—Te equivocarías de pleno si pensaras eso. Recuerda que el Helenismo se caracteriza por su pluralidad, y, en este sentido, tanto puede alterar los principios del clasicismo como alinearse con ellos. De hecho, la *Venus* de Milo se ha tomado siempre como un modelo ideal de belleza griega, cuando en realidad es de una época muy avanzada, concretamente del periodo comprendido entre los años 150 y 100 a. C., momento en que el Helenismo empezó a convivir con la certeza del surgimiento de una nueva potencia en el Mediterráneo: la Antigua Roma.

—Recuerdo que los orígenes de Roma se explicaban en una leyenda que narraba cómo una loba amamantó durante su infancia a dos niños llamados Rómulo y Remo, quienes en su etapa adulta mantuvieron una disputa de la que Rómulo resultó vencedor.

—Has sintetizado muy bien los orígenes legendarios de la fundación de la ciudad, que cronológicamente se han situado en el año 753 a. C. Pero si nos debemos al rigor histórico, tendrías que saber que, en sus inicios, Roma era un pequeño enclave rodeado de siete colinas situado dentro de la Península Itálica, dominada ampliamente por la civilización etrusca. El rápido crecimiento de la ciudad obligó a la construcción de grandes obras de ingeniería, como la Muralla Serviana y la Cloaca Máxima, que con su sistema de drenaje permitió la desecación de amplios terrenos. Más adelante, concretamente en el año 509 a. C. y tras la expulsión del último monarca etrusco, se crea la República de Roma, a través de la cual se impulsa la edificación del Foro romano, espacio en el que se aglutinaba la vida social y política de la que sería la mayor urbe de la Antigüedad.

—Entonces, ¿el Foro romano tendría una función similar a la Acrópolis de la Antigua Grecia?

—Cierto: el Foro romano tendría una funcionalidad parecida a la de la Acrópolis, pero la morfología de ambas difiere totalmente. En primer lugar porque el Foro romano ya no se encuentra en un lugar elevado y apartado de la ciudad, sino que se enclava en una planicie cercana a las viviendas de la plebe. Aunque el estado en el que se encuentra en la actualidad es más bien ruinoso, sabemos que en él se daban cita edificios civiles como el *comitium*, en donde se elegía democráticamente al *Imperator* o comandante militar, la *curia* o lugar de reunión del senado, el *rostrum* o tribuna desde la que se pronunciaban los discursos, y la basílica.

—¿La basílica? ¿Me estás diciendo que en aquel tiempo los romanos ya edificaban iglesias?

—Ten en cuenta que las basílicas de la Antigua Roma no eran espacios de culto sino de intercambio comercial, si bien, paradójicamente, servirían en el futuro de modelo para las primeras grandes iglesias del cristianismo. El culto religioso se desempeñaba en los templos, tal y como sucedía en la Grecia Clásica, de la que heredan el modelo arquitectónico introduciendo ligeras modificaciones derivadas de la arquitectura etrusca, como por ejemplo la edificación de un gran podio que elevaba el edificio a una mayor altura, haciendo necesaria así la construcción de una gran escalinata delante del pórtico de acceso.

—Si tuvieras que elegir un templo del Foro romano, ¿con cuál te quedarías?

—Sin duda con el Templo de Júpiter, ya que, posiblemente, de todos los templos de época republicana es el que mejor ha resistido el paso del tiempo, de tal manera que todavía podemos contemplar el esplendor de las ocho columnas que sostienen parte del entablamento.

—Y ya puestos a preguntar, ¿por qué no me citas algún miembro destacado de la República Romana?

—A esta pregunta en concreto no te voy a responder. Lo que sí te diré es que gracias al desarrollo que experimenta el retrato escultórico durante la última etapa republicana, entre los años 90 y 27 a. C., nos han llegado excelentes imágenes de personajes relevantes del momento. El busto, que en la Antigua Grecia apenas se practicó porque veían en él una mutilación del cuerpo humano, adquiere ahora gran importancia. Bien conocidos son los retratos del autoritario Sila y del polifacético Cicerón, si bien también podían representarse personajes anónimos de la sociedad civil romana, todos ellos imbuidos de un gran realismo.

—*Y con Julio César comienza la Roma Imperial...*

—Eso no es cierto. Una vez consolidado su liderazgo, a raíz de su ascenso político y militar, Julio César estableció un régimen dictatorial hasta su asesinato en el año 44 a. C., pero siempre dentro del marco histórico de la República. Por tanto, no debes confundir su figura con la Roma del Imperio. De todas maneras, en el terreno artístico, que es el que nos interesa, impulsó la remodelación del Foro romano y emprendió la construcción de su propio foro, el *Forum Iulium*, justo al lado del anterior, dando el pistoletazo de salida de los denominados foros imperiales, símbolos del poder que atesoraron las diferentes dinastías desde el año 27 a. C., momento en el que Augusto asume el mando del Imperio, liderando la mayor transformación que la ciudad de Roma había experimentado hasta la fecha.

—*¿Me podrías hacer una lista de las diferentes dinastías a las que te refieres?*

—Claro que podría, pero ahora mismo sería un poco cansino. Más interesante sería, a mi entender, que relacionáramos emperadores romanos de la etapa más brillante, o sea, la que va hasta la muerte de Marco Aurelio en el año 180, con uno o varios proyectos que promovieron. De este modo, y empezando por el primero de todos que es Augusto, destacaríamos la ampliación de los márgenes de la ciudad, la consiguiente urbanización del Campo de Marte y, sobre todo, la creación de una escultura de marcado contenido político; la época de Tiberio puede identificarse con la de los inicios de una nueva tipología constructiva, como fueron los arcos de triunfo; en vida de Calígula y Claudio se construyeron inmensos acueductos, como el *Aqua Claudia* y el *Anio Novus*, que supusieron un desafío a las leyes de la ingeniería; Nerón, con las pinturas de la *Domus Aurea*; Vespasiano, Tito y Domiciano inician, continúan y finalizan, respectivamente, un

nuevo y enorme equipamiento para el ocio de la ciudad: el Coliseo; Trajano aportó la columna que lleva su nombre, hito de la escultura narrativa romana; y, para terminar esta pequeña retahíla de nombres, debe mencionarse la revolución arquitectónica que supuso el *Pántheon*, acentuado, pues así lo pronuncian los romanos y lo podemos diferenciar de nuestra palabra *panteón*, que tiene un significado totalmente distinto, un edificio que sintetiza la tradición griega y la innovación romana, edificado en tiempos de Adriano.

—*Pero la mayoría de estos proyectos son de arquitectura. ¿A qué se debe este predominio?*

—Principalmente, al perfeccionamiento de nuevas técnicas y materiales constructivos. Ten en cuenta que la civilización romana amplió las posibilidades de la arquitectura hasta límites insospechados. Partiendo, en ocasiones, de fórmulas estructurales y constructivas que ya se habían probado con anterioridad, consiguieron unos resultados que, por su grandeza, complejidad y versatilidad, superaban a la de sus antecesores.

—*Y ¿cuáles son estas novedades? Antes has dicho que los templos de época romana parten del modelo tradicional griego, por tanto no veo yo que innovaran en exceso.*

—Sí, pero en los proyectos arquitectónicos que te acabo de nombrar no figura ningún templo, que, como recordarás, están sujetos al esquema de base, columna y cubierta. En cambio, si tomamos como ejemplo el característico acueducto romano, verás que están formados por una consecución de arcos, que, por su naturaleza, describen una estructura curvilínea que nada tiene que ver con el dominio de las líneas rectas en la arquitectura clásica más tradicional. Además, los romanos también perfeccionaron la bóveda de cañón como contrapunto a las techumbres planas de los templos griegos. Pues bien, estos arcos, en combinación con la bóveda de cañón y un nuevo material constructivo, el *Opus Caementicium*, constituyen el principal rasgo característico de la arquitectura de la Antigua Roma y su modernidad.

—*¿Opus Caementicium?*

—Sería como un sucedáneo del cemento actual. Lo obtenían mezclando agua, arena y cal en una proporción determinada, y añadiendo pequeños fragmentos de piedras de diversa naturaleza. El resultado era una masa pastosa, resistente y flexible, que, al mismo tiempo, proporcionaba la solidez y la elasticidad necesarias para sostener gran cantidad de peso sin resquebrajarse.

—Y ¿en qué tipo de edificios se aplicaron estas innovaciones constructivas?

—Pues, por ejemplo, en termas, arcos de triunfo, teatros y anfiteatros.

—¿Las termas no eran una especie de baños públicos?

—Las termas romanas eran edificios de uso colectivo donde la gente, en general, podía rendir culto al cuerpo a través de una serie de baños, como podían ser el *caldarium*, de agua caliente, el *tepidarium*, de agua templada, y el *frigidarium*, de agua fría. La distribución de estos baños en diferentes estancias condicionaba la planta del complejo termal, que se complementaba en ocasiones con un gimnasio y una biblioteca. Por tanto, tendríamos que resaltar la polivalencia de este tipo de construcciones tan peculiares, de entre las que destacamos las majestuosas termas de Caracalla. En lo referente a los anfiteatros, debo recordarte que el Coliseo ejemplifica como ningún otro la culminación de este tipo de recintos de carácter lúdico, pues el pueblo romano tenía una especial predilección por el entretenimiento como, por ejemplo, la lucha entre gladiadores y fieras, que gozaba de gran popularidad. Ante la necesidad de satisfacer esta demanda, se consiguió levantar una descomunal estructura elíptica, articulada a través de un entramado de pilastras y bóvedas de cañón, al tiempo que estas servían de base para sostener la cávea o gradería. Por otro lado, la fachada del Coliseo viene determinada por un alzado de cuatro pisos, en los que se combinan cuatro órdenes arquitectónicos diferentes.

—¿Cuatro órdenes arquitectónicos? Me parecía recordar que solo eran tres, el dórico, el jónico y el corintio...

—Bueno, antes me había olvidado de señalar la consolidación en la arquitectura romana del orden corintio en detrimento de los dos anteriores, ya en

tiempos de la República. De esta manera, es fácil comprender que la gran mayoría de los templos que se erigieron en todo el territorio del Imperio respondieran a esta tipología constructiva. Pero, lejos de contentarse con la vistosidad que ofrecían las hojas de acanto características del corintio, añadieron dos órdenes arquitectónicos nuevos, como son el toscano y el compuesto. El primero de ellos no es más que una reformulación del orden dórico, mientras que el segundo resulta de la combinación del jónico y el corintio.

— *¿Se mantuvo el mismo nivel de excelencia en la escultura?*

— Ante todo hay que comprender una cosa: desde un punto de vista cultural los romanos nunca superaron a los griegos. Cuando en el año 146 a. C. las fuerzas de la República conquistaron Grecia no se produjo una abolición de la cultura helénica sino todo lo contrario, ya que los romanos sucumbieron ante la superioridad helena. De este modo fueron adoptando su lenguaje artístico, hasta el punto que en la escultura de la Antigua Roma, como bien recordarás, muchas piezas que se han conservado son copias de obras originales griegas.

— *Y ¿no se practicó una escultura autóctona, diferente de la griega?*

— Antes te he mencionado la novedad que supuso la generalización del busto o retrato escultórico durante el periodo final de la República, que, en ocasiones, alcanzó un verismo y un realismo extraordinarios. No obstante, y paralelamente a esta corriente, el deseo de poseer réplicas de célebres esculturas de la Grecia clásica inundaba el panorama artístico del momento, hasta el punto que un gran número de escultores griegos emigraron a Roma a fin de reproducir viejas formas del pasado y de satisfacer, así, la demanda de las clases más acaudaladas. Por tanto, la belleza idealizada tan propia del canon escultural de Policeto, Praxíteles y otros artistas, impuso claramente su hegemonía, hasta el punto que ya en tiempos de Augusto se consolidó un modelo de escultura oficial que podemos considerar como una prolongación formal del clasicismo más severo, adaptada a las exigencias de la religión romana, en la que el nuevo culto imperial consideró a los caudillos romanos como divinidades en la Tierra. Pensemos en la estatua *Augusto de Prima Porta*, tallada en mármol, y que constituye una de las esculturas conservadas del emperador. Se nos muestra a Augusto con el brazo derecho levantado, en ademán de dirigir un discurso, descalzo y ataviado con la

indumentaria militar, hecho que puede contrastar con los desnudos de divinidades griegas.

—Entonces, ¿toda la escultura, a partir de Augusto, se sustenta en un modelo idealizado?

—Te equivocarías si pensaras eso. Las sucesivas dinastías que siguieron al periodo JulioClaudio, al que pertenecía Augusto, podemos decir que, por lo general, y a excepción del renacer helenístico que se produjo en tiempos del emperador Adriano, tendieron a alejarse progresivamente del retrato idealizado para volver a una escultura más psicológica, más acorde con la realidad del personaje representado. De todos modos, déjame que vuelva al *Augusto de Prima Porta*, ya que antes olvidé remarcar la importancia de los motivos labrados de su coraza, en la que se narra la recuperación de las insignias romanas durante la última contienda militar contra los Partos.

—Y ¿por qué tiene tanta importancia este episodio bélico?

—Porque con el Imperio la escultura romana se consolida como un elemento de propaganda política, en la que se materializan las principales victorias militares. Es decir, los diferentes líderes romanos encontraron en la escultura la manera de representar sus hazañas y perpetuar su poder y su prestigio en el tiempo.

—¿Es posible que exista alguna relación entre lo que me acabas de contar y los arcos de triunfo?

—Alguna no, toda. Los arcos de triunfo, tan característicos de la arquitectura romana, constituyeron el marco ideal para desarrollar relieves historiados, en frisos, paneles y medallones, tanto en sus muros exteriores como en los interiores, de donde arrancaba el paso abovedado. De esta manera, el cincel de los diferentes maestros iba labrando los principales episodios de una campaña militar, desde los discursos que el emperador dirigía a la muchedumbre, la partida de las tropas hacia tierras lejanas, los enfrentamientos con poderosos ejércitos de otros reinos, los sacrificios de animales en honor de los dioses y, finalmente, la

llegada triunfal de la comitiva militar, aclamados por el pueblo romano como auténticos héroes, con el momento culminante de su paso por los diferentes arcos que honoraban su victoria...

—Así pues, interpreto que en Roma se edificaron numerosos arcos conmemorativos de este tipo.

—Interpretas bien, aunque destacaría por encima del resto el arco de Tito por el nivel de conservación de sus relieves, restaurados durante el siglo XIX. Otros muchos arcos no han corrido la misma suerte y han desaparecido por los vaivenes que marca el devenir de la historia. Afortunadamente, la Columna Trajana parece que se haya mantenido impasible al paso del tiempo para mostrarnos hasta dónde podía llegar este tipo de escultura basada en relieves de carácter histórico. Este monumento conmemorativo y funerario de casi cuarenta metros de altura se compone de varios bloques de mármol, en los que fueron talladas las campañas militares de la Dacia, actual Rumanía, así como también pasajes de la historia de Roma. Los diferentes episodios se desarrollan de forma helicoidal alrededor de la totalidad de la columna, con multitud de personajes resueltos en un sinfín de acciones diferentes, abigarrados, ocasionalmente acompañados de personificaciones, tanto mitológicas como de elementos de la naturaleza. Destaca la del río Danubio, representado por un personaje barbudo y gigantesco en comparación con el resto de las figuras que nutren el interminable manto historiado.

—Detrás de este tipo de relieves tenía que haber el trabajo de grandes maestros; sin embargo todavía no me has citado ningún artista que identifique su autoría.

—La escultura de la Antigua Roma está sumergida en el anonimato. Tanto las esculturas de bulto redondo, ya sean bustos o estatuas de cuerpo entero, como los relieves de carácter histórico, constituyen, en la mayoría de los casos, manifestaciones huérfanas de cualquier autoría, hecho que contrasta con el brillante panorama de la Grecia Clásica, en el que la sensibilidad cultural del momento posibilitó la formación, consolidación y reconocimiento de artistas y talleres cuyos nombres quedaron perpetuados en el tiempo.

—*También hay otro aspecto que me sorprende, y es que creo recordar que las obras mencionadas hasta ahora, tanto en arquitectura como en escultura, están ubicadas en la ciudad de Roma. ¿Es eso cierto?*

—Sí, es cierto. Nunca hay que empezar la casa por el tejado sino por los cimientos, y es por este motivo que hasta ahora no nos hemos movido del epicentro artístico que delimitan el Tíber y sus siete colinas. Dicho esto, el rastro que dejó la cultura de la Antigua Roma a lo largo y ancho de su extenso territorio ha sido considerable. En este sentido, la romanización de las diferentes provincias ha cristalizado en el campo de la arquitectura por encima de cualquier otro, con numerosos ejemplos que, en la mayoría de los casos, presentan un nivel de conservación muy superior a los que podemos encontrar en la propia ciudad de Roma.

—*Así pues, ¿podrías trazar un breve recorrido por algunas provincias romanas y sus monumentos más significativos?*

—Para ello tendríamos que hacer un esfuerzo de síntesis considerable y aun así nos dejaríamos por el camino muchísimos ejemplos. Pero te diré una cosa: si quisieras contemplar un templo romano en todo su esplendor deberías desplazarte al sureste de lo que fue el territorio de las Galias. Allí se encuentran la Maison Carrée y el templo de Augusto y Livia, situados en las ciudades de Nimes y Vienne, respectivamente; el teatro de Leptis Magna, en la actual Libia y, sin movernos del norte de África, el anfiteatro de El Djem en Túnez; en Hispania, el puente de Alcántara y el acueducto de Segovia; en Britania, las termas de Bath; la Biblioteca de Adriano en Atenas; el teatro de Aspendos en Turquía; los conjuntos monumentales de Palmira, Baalbek y Gerasa, los tres en Oriente Próximo. Y, dentro de la Península Itálica, escogería el arco de Benevento, cerca de Nápoles, si bien las ciudades de Pompeya y Herculano merecerían un capítulo aparte.

—*¿Por qué crees que tienen tanta importancia? ¿No hubo una erupción volcánica que las destruyó totalmente?*

—Como bien dices, el destino de Pompeya y su vecina Herculano vino marcado por la trágica erupción del Vesubio en el año 79 d. C. Afortunadamente, como quedaron sepultadas bajo una gruesa capa de cenizas volcánicas, han

permanecido a salvo de la erosión exterior de tal manera que sus restos arqueológicos presentan, por lo general, un óptimo estado de conservación. Pompeya, situada en la zona de la Campania, formó parte de las antiguas colonias griegas de Sicilia y el sur de la Península Itálica. Es posible que fruto de este bagaje se convirtiera, ya durante la República, en un centro de vanguardia, tal y como demuestra el conjunto monumental del Foro de Pompeya. En él encontramos el templo de Júpiter, las termas y la basílica que, aunque es posible que adoptara las fórmulas de sus *hermanas* del Foro romano, su estado de conservación es mucho mejor. Los habitantes de Pompeya tuvieron el honor de disfrutar del anfiteatro más antiguo de cuantos se conocen, fechado en un lejano año 80 a. C.

—*Una cosa: llevas un buen rato sin decir nada acerca de la pintura. Y, de hecho, todavía no conozco ninguna manifestación pictórica de la antigüedad grecorromana. Si no recuerdo mal, los griegos se supone que desarrollaron las artes del color como ninguna civilización lo había hecho antes, y digo se supone porque apenas se ha conservado nada. ¿Sucede lo mismo en la Antigua Roma?*

—La pintura romana puede presumir de un excelente legado, pues entre las clases más acomodadas había una gran afición por decorar con pinturas y estucos los muros de las diferentes estancias de sus residencias. Dentro de la evolución que experimenta la pintura romana se han establecido cuatro etapas o estilos pompeyanos.

—*¿Por qué se utiliza el término «pompeyano» para diferenciar las etapas de la pintura romana?*

—Porque en Pompeya se encuentran las principales muestras de este tipo de pintura mural, gracias a las excelentes condiciones de conservación que se derivaron de la erupción volcánica y la posterior lluvia de cenizas. Un primer estadio dentro de esta línea evolutiva lo encontramos a lo largo del siglo II a. C., momento en el que se intenta emular la decoración de las paredes de los palacios helenísticos, tan cercanos en el tiempo, mediante simulaciones de bloques de mármol incrustados en los muros. A partir del año 90 a. C. eliminaron las incrustaciones marmóreas y comenzaron a realizar una pintura figurativa con la que se pretendía ensanchar los límites de la estancia mediante la representación de elementos arquitectónicos tales como columnas y arquivoltas, que creaban una

mayor sensación de profundidad a los ojos del espectador. Era el tipo de pintura ilusionista que iba a evolucionar, con sus variantes y matices, durante las dos últimas etapas pompeyanas hasta alcanzar manifestaciones pictóricas tan conseguidas como las que encontramos en la casa de los Vettii.

— *¿Y en Roma no había la misma tradición por desarrollar este tipo de pintura mural?*

— En opinión de los especialistas, la pintura que se hacía en Pompeya ya se había hecho en Roma con anterioridad. O mejor dicho, los avances de la pintura pompeyana eran fruto de lo que previamente se había experimentado ya en Roma. Por tanto, y a tenor de esta posición de liderazgo, es lícito pensar que las mejores muestras de pintura mural se encontraran en la capital, si bien estas nos han llegado más deterioradas si las comparamos con las que se conservan de Pompeya. Por otro lado, el estilo de ambas escuelas es muy parecido, tanto en la forma como en los temas escogidos: había una gran predilección por representar escenas mitológicas como las que encontramos en una estancia de la *Domus Aurea* de Nerón, en Roma. En una bóveda de este palacio imperial se ha conservado uno de los pasajes más célebres de toda la pintura romana, en la que el legendario guerrero Aquiles se nos muestra desafiante en compañía de las hijas de Licomedes. Es una muestra más de la predilección que tenían por cultivar temas prestados de la literatura griega, no solo en la pintura mural, sino también en el arte del mosaico.

— *¿También destacaron los romanos en la técnica del mosaico?*

— Efectivamente, la producción romana fue muy hábil y prolífica en este campo. Se han conservado miles de ejemplos que, no por ser tan numerosos, dejan de ser excelentes muestras de esta técnica artística. Un procedimiento que tiene su origen, una vez más, en el mundo griego y del que apenas nos han llegado unos pocos ejemplos a través de copias romanas. El mosaico se utilizaba sobre todo en la decoración de pavimentos; se construía a partir de millares de pequeños fragmentos de piedras de diversa naturaleza y color, generalmente mármol, que, combinados entre sí, esbozaban la escena que se quería representar, aumentando la sensación de tridimensionalidad. Esta predilección por el mosaico, tan extendida por las diferentes provincias, alcanzó su culminación en los últimos tiempos del

Imperio.

—*Ahora que me hablas de los últimos tiempos del Imperio, me gustaría conocer cómo se desarrollaron las artes en el ocaso de la civilización romana.*

—A partir de la muerte de Marco Aurelio en el año 180 d. C., la situación política tendió a volverse cada vez más inestable. Sin embargo, esta inestabilidad no repercutió negativamente en el terreno artístico, al menos en un primer momento. Lo que sí se produjo fue una descentralización de los proyectos arquitectónicos de mayor envergadura, que, por lo general, pasaron a adquirir más protagonismo en las provincias en detrimento de la capital. En escultura todavía se vivía un momento de esplendor, sobre todo en la técnica del retrato oficial. Llegado este punto no podemos pasar por alto la estatua en bronce del citado emperador Marco Aurelio, uno de los pocos ejemplos conservados de escultura ecuestre de la Antigüedad. Aunque, claro está, no todo eran encargos oficiales. También existía un sector privado, ajeno al poder de la corte, que poco a poco fue ganando protagonismo en el mecenazgo artístico, orientado principalmente a la confección de sarcófagos de mármol profusamente decorados, con escenas que iban desde la mitología hasta el ámbito militar, en ocasiones con una densidad escultórica extraordinaria, como las que encontramos en el Sarcófago de Portonaccio.

—*Y ¿qué pasa con el relieve de carácter histórico? Antes has dicho que constituye el género escultórico más típicamente romano.*

—Y así es. Todavía en este periodo encontramos muestras de esta manifestación artística tan original, como la Columna Aureliana, plenamente inspirada en el modelo de la levantada en tiempos de Trajano. Pero la calidad de su factura ya es otra, menor si cabe, con una figuración menos conseguida aunque más expresiva. A través de este desequilibrio, los diferentes maestros que trabajaban en los encargos oficiales marcaron un punto de inflexión que, inexorablemente, tenía que conducir a la pérdida de los valores inmutables en los que se había sustentado la práctica artística de los últimos setecientos años. La lenta extinción del lenguaje clásico había comenzado.

— *¿Este declive está relacionado con la inestabilidad política que has mencionado antes?*

—Durante el siglo III ocuparon el trono más de veinte emperadores, lo cual da una idea del desorden que reinó durante este periodo. No obstante, aún tendría que llegar un último impulso de la mano de Constantino. En arquitectura se encargó de finalizar la basílica de Majencio, un edificio de grandes proporciones situado en el antiguo Foro romano y en el que culminan muchas de las innovaciones de la arquitectura romana, tremendamente atraída por lo funcional en detrimento de lo ornamental. A partir de este cambio de concepción arquitectónica, es fácil de entender el protagonismo que adquiere la sencillez del ladrillo frente a la suntuosidad de otros materiales como el mármol. El resultado es un edificio claramente diferenciado de las características arquitectónicas clásicas, que, al tiempo, prefigura las soluciones aplicadas durante la primera etapa de la Edad Media. Pero Constantino no ha pasado a la historia por finalizar la basílica de Majencio, sino por un motivo bien distinto: la legalización del cristianismo como práctica religiosa mediante el edicto de Milán, en el año 313 d. C.

— *Entonces, supongo que antes del año 313 el cristianismo estaba prohibido.*

—Supones bien. Pero, además, ten en cuenta que paralelamente al ocaso del Bajo Imperio se desarrollaron en la clandestinidad, hacia el año 200, las primeras manifestaciones del denominado arte paleocristiano, es decir, el arte de los primeros cristianos. Las catacumbas constituyeron el principal refugio donde se dieron los primeros pasos de este nuevo arte cristiano, que cristalizaron en numerosos ejemplos de pinturas murales en las que ya pueden contemplarse pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento, con un estilo en el que prima el nuevo mensaje, en clara contraposición con la temática de la Antigüedad clásica que ya se encontraba en franco retroceso desde la conversión de Constantino a la nueva religión cristiana. El paso a la Edad Media estaba servido.

— *Y ¿qué obras elegimos para comentar en este capítulo?*

—Pues una escultura y un edificio: el *Hermes* de Praxíteles y el *Pánteon* de Adriano.

La escultura del dios Hermes con Dionisos niño en sus brazos (ver imagen

3) es una de las pocas estatuas exentas originales que se conservan, dado que la mayoría de ellas (el *Discóbolo* de Mirón, por ejemplo) son copias romanas de los bronce originales. Fue encontrada en las excavaciones de Olimpia a finales del siglo XIX, entre los restos del templo de Hera que le sirvieron de protección durante siglos.

Representa un momento determinado dentro de un episodio de la vida de Dionisos. Hermes lo lleva a un lugar seguro lejos de la diosa Hera, pues Dionisos es fruto de los amores licenciosos de Zeus. En el recorrido, Dionisos se siente atraído por un racimo de uvas que le muestra Hermes, lo que nos revela, por un lado, la temprana atracción del dios-niño por la uva y, por el otro, la comprensión de Hermes, quien sonríe ante la afición del que más tarde será el dios del vino. Una anécdota de la vida de los dioses narrada en mármol.

Estamos en el periodo postclásico de la escultura griega, en el siglo IV a. C., en una época en la que la humanización, la ironía y la sensualidad se imponen a las representaciones que se habían caracterizado anteriormente por el hieratismo y la rigidez de la época arcaica y la solemnidad del periodo clásico. Tanto es así que en el *Hermes* ya se advierten la diversidad, el barroquismo y el dramatismo de la época helenística.

Hablamos de humanización, pues se trata a los dioses como personas corrientes; de ironía, pues se introduce el humor y la anécdota; y de sensualidad por el tratamiento del mármol y la postura de las figuras (la curva praxiteliana), que sugieren un cierto exhibicionismo físico.

El destino de esa escultura fue Olimpia, donde todavía se conserva, lo que nos da pistas sobre su posible significado. Quizá se trate de un exvoto enviado al templo de Hera, en un doble intento de buscar el reconocimiento de la diosa y el de la ciudad que se quiere congregar con ella. Está inspirada en una escultura de Cefisodoto, *Irene y Pluto*, encargada por la ciudad de Atenas a ese escultor, padre del propio Praxíteles.

Hablemos ahora un poco del *Pántheon* de Adriano (ver imagen 4). Fue el emperador Adriano, quizás el más culto de los emperadores romanos, quien lo mandó construir.

Sobre un edificio anterior erigido por Agripa (cuyo nombre aparece en el arquitrabe frontal), Adriano encargó un templo para honrar a todos los dioses del Imperio (*Pan*, todo; *Theos*, dios). Construido en el siglo II de nuestra era, es un

edificio complejo y dual. La complejidad viene dada por la manera en la que fue construido: con arquivadas horizontales que se apoyan sobre pilares y columnas, arcos de medio punto, bóvedas de cañón y casetones cuadrangulares en la cúpula. Esta complejidad también viene determinada por los materiales: ladrillo, mortero de materiales ligeros de origen volcánico como la toba, sillares de piedra, columnas de mármol y también una gran variedad de mármoles revistiendo los muros. La dualidad está presente en la utilización de la arquitectura arquivada de origen griego, como son las columnas corintias, los arquivadas y los frontones, y también el ábside oriental, además de la mezcla de las dos: encontramos un gigantesco pórtico presidido por ocho columnas (*octástilo*, como el Partenón de Atenas), que sirve de entrada a un inmenso espacio (*cella*) circular cubierto por una cúpula hemiesférica. Esa dualidad y la potenciación del espacio interior son algunas de las características más relevantes de la arquitectura romana.

El *Panteón* de Adriano es el edificio romano mejor conservado, y su cúpula, que tiene más de cuarenta metros de diámetro, no fue superada en tamaño hasta que se instauró la arquitectura del hierro del siglo XIX. El hecho de que se conservase casi intacto se debe a que, tras la conversión del cristianismo en religión del Imperio, se dedicó al culto de todos los mártires y, por tanto, escapó de la destrucción sistemática que sufrieron otros templos romanos.

El *Panteón* es la imagen del Imperio, del emperador, y no solo por su monumentalidad, sino también por las formas y materiales que se utilizaron en su construcción. En cuanto a las formas, destacamos especialmente la cúpula, que se convierte en una esfera virtual si la proyectamos desde su base hasta el suelo. La forma circular está presente también en el cilindro que la sostiene y el óculo superior, una abertura al cielo de nueve metros de diámetro, mediante la cual el espacio esférico interior se comunica con la bóveda celeste exterior. Por lo que se refiere a los materiales, los mármoles que todavía hoy cubren sus muros son los restos de una rica decoración realizada con materiales de todo el Imperio.

La forma circular expresa la totalidad (pues no tiene ni principio ni fin): el *Panteón* con sus formas y materiales expresa la totalidad de los dioses, la inmensidad del Imperio y la majestuosidad del que lo mandó construir.

Peter Greenaway rodó una película que arrancaba con una escena situada delante del *Panteón* en la que los protagonistas comentaban que era un edificio que merecía un fuerte aplauso. Es una idea a tener en cuenta, ya que si aplaudimos la buena música o el buen teatro, también deberíamos aplaudir la buena arquitectura.



3. *Hermes con el niño Dionisos*, de Praxíteles, siglo VI a.C. Museo Arqueológico de Olimpia, Grecia.



4. *El Pánteon*, de Adriano, periodo clásico. Roma, Italia.

CAPÍTULO

3

El arte de la Edad Media

— *Tengo entendido que la Edad Media se ha valorado, por lo general, de una manera un tanto negativa. ¿Es cierto?*

— Habitualmente se ha calificado la Edad Media como una etapa oscura, sobre todo si la comparamos con la brillantez cultural de la Antigüedad grecorromana. De la caída del Imperio romano de Occidente resultó un nuevo panorama en el que la religión cristiana, con sus posteriores ramificaciones, canalizó gran parte del debate ideológico, y esto tuvo una repercusión inmediata en el terreno artístico. El arte de la Edad Media es, pues, un arte principalmente religioso, y las cuestiones estéticas que inspiraron el momento clásico quedaron casi sepultadas.

— *¿Cuándo empieza y cuándo termina el arte de la Edad Media?*

— El arte medieval engloba un largo periodo de unos mil años, que se han subdividido en tres etapas: la primera de ellas, la Alta Edad Media, que abarca desde finales del siglo V hasta el siglo X, en la que convergen el arte paleocristiano, el arte de los pueblos germánicos, Bizancio, el arte islámico y el arte carolingio; un periodo de plenitud, que comprende los siglos que van del XI al XIII, en los que el Románico y el Gótico dominarían el panorama artístico europeo; y, finalmente, el periodo que llamamos Baja Edad Media, en los siglos XIV y XV. No obstante, incluir el siglo XV es algo problemático porque, así como la mayor parte de Europa todavía transitaba por las formas artísticas medievales, otras regiones de Flandes y de Italia ya se encontraban preparadas para dar el salto a una concepción artística

más avanzada.

— *¿Cuál es el tipo de edificio más representativo de la arquitectura medieval?*

—Las iglesias, sin duda alguna. El remoto origen de su estructura tendríamos que encontrarlo en la basílica de la República romana que, como recordarás, no tenía una función religiosa, sino jurídica y comercial. Es a partir de este modelo que el arte paleocristiano establece en Roma la tipología de iglesia de planta basilical. Este modelo hizo fortuna y derivó en las iglesias de planta de cruz latina, que, por lo general, fue el más aceptado, si bien surgieron variantes como las iglesias de planta central representativas de la arquitectura bizantina.

— *Si tuviese que definir el arte bizantino, la verdad es que no sabría por dónde empezar. ¿Me podrías aclarar esta cuestión?*

—A finales del siglo IV se produjo la separación definitiva entre el Imperio romano de Occidente y el de Oriente. De esta manera, la capitalidad se trasladó de Roma a Constantinopla, en la actual Turquía, que, de la mano del emperador Justiniano, se convirtió en el principal centro artístico del nuevo Imperio bizantino, extendiéndose básicamente en la parte oriental de Europa y en el Próximo Oriente. Su edificio más representativo es la basílica de Santa Sofía, diseñada por Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. Es una iglesia de planta central que supuso una alternativa a los modelos eclesiásticos surgidos en Roma. Quizá su elemento más destacado sea la cubierta central en forma de cúpula, de dimensiones extraordinarias para la época, que por sus dificultades técnicas no pudo resistir el azote de violentos terremotos, cosa que hizo necesaria su reconstrucción en diversas ocasiones.

— *¿La decoración interior de estas iglesias podía rivalizar con la decoración de los templos de la Antigüedad?*

—Ya lo creo. Si tomamos el ejemplo de la basílica de Santa Sofía, hemos de tener presente que su interior está decorado con mármoles de diversos colores traídos de las mejores canteras del Mediterráneo. La iglesia era tan suntuosa que el emperador Justiniano, una vez terminada en el año 537, no pudo reprimirse y

exclamó: «Salomón, te he vencido». Pero no olvidemos que nos encontramos ante un arte puramente religioso, en el que la simbología de las imágenes pesa más que la riqueza de los materiales. En este sentido, estas primeras iglesias de la Alta Edad Media ya desarrollaron, mediante la técnica del mosaico, programas iconográficos relacionados con la vida de Cristo y de la Virgen, así como también de los santos, dando forma a la iconografía cristiana.

— *¿A qué te refieres cuando hablas de iconografía cristiana?*

— La iconografía cristiana nos ayuda a describir e identificar temas y personajes de la historia cristiana. Podemos saber qué santo estamos contemplando a través de sus atributos. Por ejemplo, si en un ábside de una iglesia vemos a un santo que lleva unas llaves, tenemos que relacionar esta imagen con la figura de san Pedro. Si vemos un santo que lleva una gran espada, estaremos ante san Pablo. Algunos de estos atributos y modos de representar los diferentes temas y personajes pueden haber variado a lo largo de la historia, y del estudio y el análisis de estos cambios se encarga la iconografía cristiana. Por cierto, ahora que hablamos de imágenes religiosas, ¿te he comentado que durante un tiempo la representación de la figura de Cristo estuvo totalmente prohibida?

— *Todavía no me has explicado nada de esta prohibición. De todas maneras, ¿por qué tendría que ser un problema representar la imagen de Cristo?*

— Resulta que durante los siglos VIII y IX estalló, por dos veces, en el seno del Imperio bizantino, la denominada crisis iconoclasta. Durante ese periodo, todas las imágenes religiosas que se encontraban en el interior de las iglesias de Bizancio fueron salvajemente mutiladas. Solo se permitía la representación de símbolos como la cruz.

— *Pero creo que el islamismo tampoco permite la representación de imágenes sagradas...*

— ¡Ah! ¡El arte islámico! Sería un error pasar por alto su aportación al arte de la Edad Media. En efecto, el arte islámico, salvo algunas excepciones, prohíbe la representación de imágenes sagradas. Hay que destacar que el elemento más

representativo del arte islámico, en constante expansión desde la península de Arabia, es la mezquita. Esta puede aglutinar indistintamente elementos bizantinos, visigodos y paleocristianos. A saber: del arte bizantino adoptó la decoración vegetal en los capiteles; del visigodo, el arco de herradura, y del paleocristiano, la estructura basilical, como la que encontramos en la impresionante mezquita de Damasco, fuente de inspiración para la de Córdoba, de la que hablaremos más adelante. Vemos así que el arte islámico es un arte de síntesis, principalmente, cuyo mayor mérito reside en dar una imagen de unidad y equilibrio a pesar de su rica diversidad.

—Por lo que cuentas, parte del protagonismo de la Alta Edad Media procede de la vertiente oriental de Europa, así como también de Oriente Próximo. ¿Cuál era la situación artística de Europa en la zona occidental?

—Entre los siglos VIII y IX se estaba gestando en las actuales Francia y Alemania, a manos del emperador Carlomagno, lo que hoy conocemos como arte carolingio. Pero, a excepción de numerosos libros ricamente ilustrados y de algunos edificios como la capilla de Aquisgrán, apenas hemos conservado nada de ese momento artístico. Sin embargo, constituye un claro antecedente del arte románico.

—El término Románico, ¿tiene algo que ver con Roma?

—Tiene que ver con una cuestión mucho más amplia, ya que está relacionado con el arte que se desarrolló durante los siglos XI, XII y XIII en los territorios que hoy ocupan Francia, Italia, España, Portugal y también la Europa central. Es la tipología artística que mejor representa la Europa feudal. El Románico es un arte litúrgico que tenía en los diferentes monasterios, adscritos a la orden benedictina, su principal foco de expansión. No obstante, sus inicios están íntimamente relacionados con el auge que experimentaron las vías de peregrinación, cuyo final de trayecto se encontraba en Santiago de Compostela.

—Y ¿cómo afectó todo esto al arte románico?

—Por de pronto, las iglesias tuvieron que adaptarse para acoger una gran cantidad de fieles, y se generalizaron dos espacios de suma importancia, como son la cripta y el deambulatorio. El primero de ellos estaba destinado a albergar las

reliquias del santo al que se veneraba en la iglesia. El segundo estaba constituido por una especie de pasillo que discurría por detrás del altar. De entre todas las iglesias románicas de peregrinación, una de las más representativas es la basílica de San Sernín de Toulouse, de planta de cruz latina, con cinco naves, la central cubierta por una bóveda de cañón y su mesa de altar labrada en mármol, en la que figura la inscripción de Bernardo Gilduinus.

— *¿Quién era este personaje? ¿Acaso era un monje?*

— Era el maestro que esculpió la mesa de altar. En algunas ocasiones, por cierto, también podía suceder que el escultor fuese un monje. En aquel tiempo los maestros escultores comenzaron a tomar conciencia del valor de sus obras, de tal manera que en ocasiones podían firmarlas y así inmortalizar su autoría. De hecho, es durante el Románico que la escultura experimenta un desarrollo considerable. Ahora bien, es una escultura que, en gran medida, estará integrada y adaptada al espacio del marco arquitectónico, como pueden ser las portadas de acceso a las iglesias y los claustros de los monasterios.

— *Y ¿qué se representaba en estos espacios?*

— En los claustros, la temática religiosa era bastante variada, con escenas de decoración geométrica, vegetal y figurativa, tanto humana como animal, que se adaptaban a la forma de los capiteles y de los pilares. Los claustros de Saint-Pierre de Moissac y Santo Domingo de Silos constituyen la culminación de este tipo de escultura. En las portadas, el tema más recurrente son las teofanías, es decir, el triunfo de Cristo, que se representa bendiciendo, con aire desafiante, dentro de una mandorla o espacio cerrado, y rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas. Esta fórmula hizo fortuna durante la Edad Media, no solo en las esculturas, sino también en la pintura mural, aunque en este último caso los ejemplos mejor conservados no los encontramos ni en monasterios ni en iglesias de peregrinación, sino en pequeñas ermitas escondidas en los Pirineos catalanes. Destacan claramente, entre estas últimas, las pinturas del ábside de Sant Climent de Taüll, realizadas durante la primera mitad del siglo XII.

— *Y a todo esto, ¿podríamos calificar el Románico como un arte austero?*

—Piensa que dentro de lo que hoy llamamos Románico hay diferentes variantes que muestran estilos más sobrios, mientras que otros son más vistosos. Lógicamente, la austeridad de una ermita pirenaica podía contrastar con el lujo y la ostentación de la abadía benedictina de Cluny, en la Borgoña francesa, que hacia el año 1130 se había convertido en el monasterio más importante e influyente de Europa. Precisamente contra ese exceso de riqueza, contra ese exceso decorativo que el Románico exhibía en portadas, claustros y ábsides, se rebeló el monje Bernardo de Claraval, que emprendió, así, una aventura que culminaría en una concepción artística nueva, conocida como arte cisterciense, en la que la arquitectura está desnuda, liberada de cualquier tipo de complemento escultórico y pictórico. Pero esto no fue suficiente y, casi al mismo tiempo, el abad Suger trazaba en París los esbozos del arte gótico. Por tanto, hacia la mitad del siglo XII, coinciden un arte románico ya maduro con la revolución cisterciense y los primeros pasos del arte gótico.

— Si pienso en el arte gótico, lo primero que me viene a la cabeza es una catedral.

—Bueno, en el Románico también se construyeron catedrales, lo que ocurre es que muchas de ellas fueron sustituidas por catedrales góticas. Tal vez por este motivo la arquitectura del Románico está más emparentada con un ámbito rural. Por otro lado, la catedral es una iglesia que representa el poder del obispo en las ciudades, muchas de ellas en franco crecimiento demográfico durante la Baja Edad Media. Por tanto, la catedral es una iglesia urbana. Tanto es así que la silueta de muchas catedrales góticas forma parte del paisaje actual de muchas de nuestras ciudades.

— Una de las cosas que más me llama la atención de las catedrales son sus enormes vidrieras. ¿Era necesario hacer unas ventanas tan grandes y coloristas?

—Piensa que gran parte de la arquitectura gótica de las catedrales gira en torno a la luz, una luz divina que, al filtrarse a través del colorido de las vidrieras, inunda y unifica el interior del edificio. Es a partir de esta concepción teológica que el abad Suger ideó un programa arquitectónico que permitiese adelgazar el grosor y el peso de los muros, incorporando vidrieras cada vez mayores en detrimento de la piedra, mucho más pesada que el vidrio. Para ello tuvo que alterar los sistemas de soporte, sustituyendo la bóveda de cañón tan propia del Románico por la

bóveda de crucería, más apuntada y más ligera, y que, al mismo tiempo, repartía mejor las presiones de los muros. Estos y otros recursos arquitectónicos permitieron a las catedrales ganar en tamaño, hasta que en el año 1272 la nave de la catedral de Beauvais se alzó hasta una altura de 48 metros. Doce años más tarde, el techo se hundió. Se había demostrado así que la arquitectura gótica tenía un límite.

— *¿Cómo son las portadas de las catedrales góticas? ¿Todavía se representan los mismos temas que en el Románico?*

— En el Gótico la iconografía cambia sustancialmente, tanto en escultura como en pintura. Por ejemplo, el Cristo triunfante del Románico, irreal, de otro mundo, es sustituido por un Cristo más terrenal, humano, que incluso puede sufrir como cualquier mortal. Por otro lado, la temática religiosa se amplía e incorpora nuevos pasajes como la Crucifixión, que encontramos, por ejemplo, en la fachada principal de la catedral de Reims, o la Coronación de la Virgen, que puede contemplarse en la catedral de Senlis. De todas maneras, en Italia, asistimos ya a una progresiva liberación de la escultura del marco arquitectónico, en parte gracias a la labor de Nicola Pisano, quien además imprimió un formato diferente a sus trabajos, más acorde con las formas amables del pasado clásico que con la dureza del Gótico. Este fue el primer aviso de modernidad que llegaría desde Italia.

— *Si hubo un primer aviso, imagino que también habría un segundo...*

— Evidentemente, y llegó con la pintura italiana del siglo XIV, más conocida como *Trecento*, en la que destacó la figura de Giotto. Fue este artista florentino, avanzado a su tiempo, quien empezó a desenmascarar las limitaciones de la pintura gótica, caracterizada por sus desórdenes compositivos y espaciales, sus incongruencias anatómicas y la poca expresividad de los personajes representados. Giotto, con todas las innovaciones mostradas en los muros de la capilla Scrovegni, en Padua, anticipa la pintura moderna del Renacimiento a pesar de encontrarnos todavía en la Edad Media.

— *Tanto Sant Climent de Taüll como la capilla Scrovegni son ejemplos de pintura sobre muro. ¿Acaso no sabían pintar sobre otro tipo de superficie?*

—Durante toda la Edad Media se practicó la pintura sobre muro y la pintura sobre tabla. En la primera, hablamos de técnica al fresco, mientras que en la segunda la técnica utilizada era el temple, que consistía en aplicar sobre una tabla de madera los diferentes pigmentos, previamente mezclados con un aglutinante que, la mayoría de las veces, era yema de huevo. En ambos casos, el proceso era incómodo porque la pintura aplicada se secaba rápidamente, circunstancia que obligaba al pintor a trabajar con presteza. Afortunadamente, durante la primera mitad del siglo XV surge en Flandes una escuela pictórica que catapultaría la pintura hasta límites de perfección insospechados. Estamos hablando de los primitivos flamencos, introductores en Europa de la técnica de la pintura al óleo, es decir, la que mezcla los pigmentos con aceite. Esta revolución alcanza sus máximas cotas con Jan van Eyck, quien retrató de manera magistral la burguesía emergente del momento en Flandes. Con su famoso cuadro *El matrimonio Arnolfini*, realizado hacia el año 1434, el arte medieval demuestra que ya está listo para introducirse y adaptarse, progresivamente, a la modernidad.

—¿Podemos comentar con más detalle las pinturas de Sant Climent de Taüll y alguna obra de arquitectura?

—Empezaremos por la arquitectura y, concretamente, con la mezquita de Córdoba (ver imagen 5) para luego comentar las pinturas románicas de Taüll.

La mezquita de Córdoba es un ejemplo físico de las complejas relaciones existentes entre las religiones cristiana y musulmana a lo largo del tiempo.

Sobre el emplazamiento de una iglesia visigótica (la de San Vicente), Abd Al-Rahman I construyó una mezquita islámica inspirada en la mezquita Omeya de Damasco. Fue ampliada sucesivamente por Abd Al-Rahman II, Al-Hakem II, Abd Al-Rahman III y, finalmente, durante el periodo de Hixem II y de Al-Mansur. Son los siglos que van del VIII al X de nuestra era.

Pero, tras la conquista cristiana, a pesar de las discusiones e, incluso, de la oposición de las autoridades cordobesas, se insertó una iglesia cristiana (otra vez) y una catedral grandiosa entre los siglos XV y XVII. A pesar de todo, esa última intervención salvó la mezquita musulmana, algo que no ocurrió en otras ciudades de *Al-Andalus* como Sevilla, Granada, Valencia... Fue una típica intervención y remodelación (rehabilitación, diríamos hoy) que conjugaba lo moderno con lo antiguo, a pesar de la contundencia de lo moderno sobre el edificio anterior.

Sin embargo, son dos arquitecturas diferentes que conviven, pero que no realizan la misma función ni tienen el mismo objetivo. Las salas islámicas están vacías de contenido (ya no se reza en ellas), y las capillas cristianas han tenido que refugiarse en los laterales (salvo la nave gótica incrustada en el centro). El espacio debía ser un lugar de oración, pero al dejar de tener ese objetivo, perdió su función y, con ella, su contenido y su razón de ser.

La mezquita de Córdoba sigue el modelo estándar de mezquita: patio de las abluciones, minarete, sala de oración (*haram*), nicho y capilla central (*mihrab* y *maxura*) y muro que cierra el espacio interior (*quibla*). Pero presenta ciertas particularidades.

No está orientada hacia La Meca, hacia el este. Por varias razones: la primera, porque sigue la trama romana de la ciudad y se inserta en ella; la segunda, porque mira al sur como muchas otras mezquitas de la Península Ibérica; una tercera razón es que adoptaría la misma orientación de la mezquita de Damasco...

Otra de las particularidades tiene que ver con su planta. Si nos fijamos un poco, podemos observar que la capilla (*mihrab*) está descentrada respecto a la gran sala de oración (*haram*), y eso se debe a la última ampliación impulsada por Al-Mansur. Ya no podía ampliarse más hacia el sur, así que, con la necesidad de ganar espacio para una ciudad muy poblada, y sobre todo con el propósito de dejar huella, pues la arquitectura mantiene la fama de los políticos más allá de su vida, Al-Mansur promovió una ampliación gigantesca hacia el este, coherente con la parte ya erigida, pero sin la calidad de los materiales y de construcción de las primeras naves de Abd Al-Rahman I.

—*Las pinturas murales de la iglesia de Sant Climent de Taüll (ver imagen 6), forman parte de las mejores pinturas románicas que conservamos. ¿Cómo serían las pinturas de las catedrales de la época si son así las de las pequeñas iglesias del Pirineo?*

—Datan del siglo XII y representan la plenitud de un estilo, que durante mucho tiempo fue llamado bizantino, pues utiliza formas y temas de origen oriental.

En cuanto a las formas, las figuras son planas, sin perspectiva, con fondos neutros y una representación convencional, así como hieratismo en las figuras.

Respecto a los temas, el *Pantocrator*, el *Tetramorfos*, el *Teotocos*, así como los bestiarios, son de procedencia bizantina y oriental.

Se trata de pinturas murales realizadas con la técnica del fresco. Los colores se aplican sobre una pared que aún está húmeda, y se incorporan al muro al fraguar el mortero de la pared. Los detalles y los retoques están realizados con la técnica de pintura al temple.

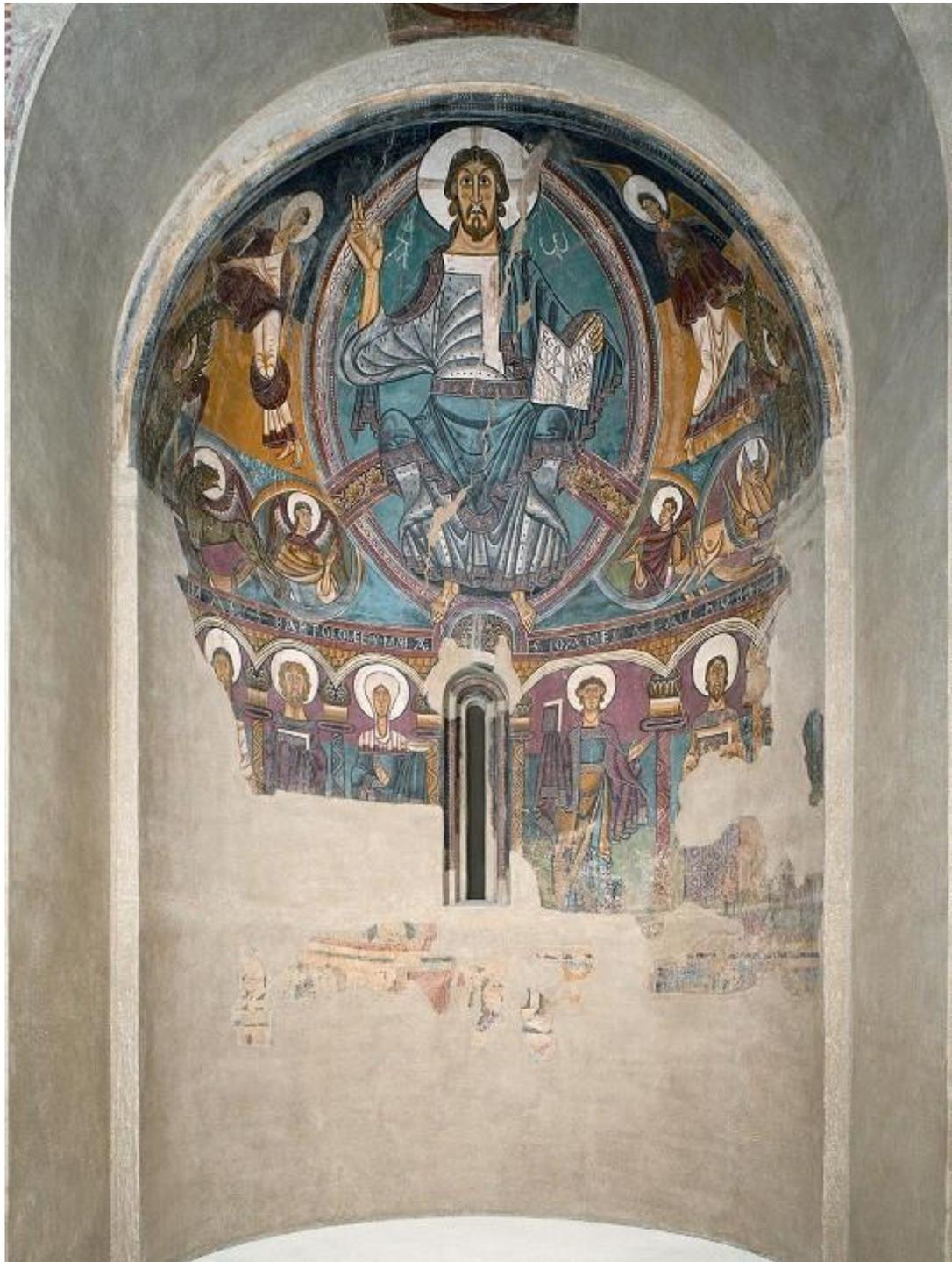
Las pinturas se distribuían por toda la iglesia y se organizaban por temas según su localización en las paredes: a los pies o muro de la puerta, el Juicio Final; en las paredes laterales, episodios de la Biblia o de los Evangelios; en el ábside, el tema principal. Fragmentado el espacio del ábside en tres zonas, la inferior la ocupaba un cortinaje o representación de animales fantásticos que hacían referencia al mundo terrenal y al pecado; en un segundo nivel se situaban los Apóstoles y la Virgen María como representación de la Iglesia, intermediaria entre la Tierra y el Cielo; en el tercer nivel, se colocaba a Cristo Dios-Su Majestad, creador de todas las cosas, con las letras alfa y omega a cada lado, como símbolo del principio y del fin de todo. Se nos presenta en actitud de juez, con un libro abierto donde se lee *Ego sum lux mundi*, sentado en un trono sobre el arco iris, tal y como san Juan lo explicó en su Apocalipsis. Le acompañan los cuatro evangelistas: san Marcos con el león, san Lucas con el toro, san Mateo con el ángel y san Juan con el águila. Es la representación de un dios severo, todopoderoso, abstracto, representado más allá de concreciones físicas.

El arte románico está lleno de simbolismos, de imágenes al servicio de una idea religiosa, de una Iglesia también todopoderosa, única institución estable en un mundo que ha superado los temores del milenarismo. Es el único camino entre este mundo de privaciones y sufrimientos y el más allá. La oscuridad de las iglesias románicas nos aproxima a ese mundo que está más cerca del Cielo que de la Tierra. Las formas abstractas e irreales de las pinturas y esculturas lo subrayan.

Las pinturas de Taüll, y de tantas iglesias del Pirineo, han llegado hasta nosotros casi milagrosamente. Se conservaron lejos de las modas y los lenguajes artísticos de los siglos XIII, XIV y XV, así como del Renacimiento, protegidas detrás de retablos barrocos que las ocultaron, ya que las consideraban feas y anticuadas. En el siglo XX fueron descubiertas por arqueólogos coleccionistas y se trasladaron a museos o colecciones privadas para preservarlas de su más que probable destrucción. Ciertamente, así se han salvado, pero, actualmente, su contemplación no va acompañada del componente religioso y significativo que sus creadores habían planeado para sus obras allá por los siglos XI y XII.



5. Interior de la mezquita de Córdoba, 786. Córdoba, España.



6. *Pantocrator*, 1123. Iglesia de Sant Climent de Taüll, Lérida, España. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Fotografía de Calveras / Mérida / Sagristà.

CAPÍTULO

4

El Renacimiento

—¡Ah! ¡El más que respetado Renacimiento! Uno de los periodos más importantes del arte occidental, punto de inspiración para infinidad de artistas durante siglos. Pero ahora yo te pregunto; ¿qué entiendes por Renacimiento?

—*Creo que fue un movimiento artístico que se produjo en Italia durante el siglo XVI.*

—No está del todo mal tu respuesta, aunque debemos matizar tres aspectos de suma importancia: primero, el Renacimiento no solo es un movimiento artístico, sino que abarca un ámbito mucho más amplio de la cultura, así como también del conocimiento científico; segundo, no solo se produjo en Italia, sino también en gran parte de Europa; y tercero, cronológicamente el Renacimiento arranca a principios del siglo XV y finaliza a finales del siglo XVI. Pero ya te he comentado en alguna ocasión que las corrientes artísticas no surgen porque sí, ni tampoco lo hacen de un día para otro, y, por tanto, hay que buscar siempre unos antecedentes.

—*Y ¿dónde deberíamos buscar estos antecedentes? Dudo que la Edad Media, con todos sus fantasmas y limitaciones culturales, pudiese suponer un antecedente para el Renacimiento.*

—Cierto es que la Edad Media supuso, en un principio, un retroceso cultural considerable que derivó en un arte que, en general, podríamos calificar de limitado. No obstante, en esta larga etapa medieval hallamos una serie de intentos orientados a recuperar la grandeza de la Antigüedad clásica, como fueron la llamada *Renovatio Carolingia* emprendida por el emperador Carlomagno en los

siglos VIII y IX, así como también un protorrenacimiento que se produjo en el Románico a lo largo del siglo XII. Ambos intentos fueron bastante efímeros y aislados, pero demostraban que la cultura clásica todavía sobrevivía, no había sido extinguida del todo y, siendo así, en cualquier momento podía renacer de nuevo.

— *¡Claro! ¡De ahí el nombre Renacimiento! Renacer algo del pasado, en este caso la cultura clásica de la Antigüedad.*

— Exacto, y, como acabas de ver, no debemos hablar de un Renacimiento sino de varios Renacimientos: el carolingio, el románico y el que se produjo en Italia, que, por supuesto, fue el definitivo y el más importante. Pero todavía debemos establecer un antecedente más antes de esta eclosión culminante, y para ello debemos hablar brevemente del humanismo, un movimiento que se produjo en el campo del saber en la Italia del siglo XIV.

— *¿El término «humanismo» tiene alguna relación con el término «hombre»?*

— Por supuesto, ya que la Edad Media estaba regida por la doctrina del teocentrismo, en la que todo estaba sujeto a la existencia de Dios. En cambio, con el humanismo se intenta desvincular la cultura y la ciencia de la religión, estableciéndose así las bases de una revaloración del individuo que se desarrollará en la Edad Moderna. Por otro lado, el humanismo permitió el redescubrimiento de muchos tratados de la cultura clásica, ya fueran filosóficos, literarios o científicos, que despertaron la curiosidad de los artistas que, a principios del siglo XV, estaban predestinados a cambiar la manera de concebir el arte y la ciencia de una vez por todas. También promovió el culto a las ruinas de la antigua urbe de Roma, totalmente olvidadas durante la Edad Media. De hecho, Brunelleschi, Donatello y Masaccio, los tres artistas que propiciaron el cambio, visitaron Roma en varias ocasiones para conocer de primera mano los tesoros arquitectónicos y escultóricos que yacían allí entre la maleza.

— *¿De dónde provenían estos tres artistas? Yo pensaba que el Renacimiento surgió en Roma, centro de todas las grandezas del pasado...*

— El Renacimiento emergió de la ciudad-estado de Florencia, que, por una

serie de circunstancias políticas y sociales, estaba bastante más avanzada que otras regiones de Italia y del resto de Europa, todavía inmersas en un contexto medieval. Por tanto, este primer Renacimiento del siglo XV, tradicionalmente llamado *Quattrocento*, tiene en los artistas florentinos su punto de partida. Ya en el año 1401 se convocó un concurso para decorar las puertas del baptisterio de Florencia, en el que se dieron cita siete aspirantes, entre ellos Ghiberti y Filippo Brunelleschi, que se batieron para ver quién presentaba el mejor proyecto a la hora de convencer al jurado.

—*¡Un concurso para ver quién era el mejor! ¿Y quién ganó?*

—Ghiberti fue el vencedor, por lo que dedicó el resto de su vida a ennoblecer, mediante relieves de bronce, las puertas del baptisterio. Pero lo más importante es que estos artistas del primer Renacimiento trabajaban de una manera totalmente diferente a la de los maestros de la Edad Media, que eran anónimos en la mayoría de los casos. Ahora, su labor artística no solo será una labor mecánica y artesanal, sino también intelectual. Y aquí es cuando entra de lleno la figura de Brunelleschi.

—*Ya, pero Brunelleschi resultó ser el perdedor en el concurso del baptisterio de Florencia...*

—Cierto, pero cuando hablamos de Brunelleschi estamos hablando del primer gran arquitecto del Renacimiento, y eso, quieras o no, también tiene su peso. Puede que su obra más célebre, por su grandeza y complejidad técnica, sea la cúpula de la catedral de Florencia. Sin embargo le debemos la invención, hacia el año 1415, de uno de los aspectos clave del *Quattrocento*: la perspectiva lineal. Partiendo de las enseñanzas del matemático griego Euclides y sus aportaciones en el terreno de la óptica, Brunelleschi diseñó un utensilio con el que pudo demostrar la posibilidad de disponer correctamente los diferentes elementos en el espacio, tal y como los vemos del natural. Con este experimento encontró la manera de romper con los espacios irreales y mal configurados de la plástica medieval. Estas experimentaciones relativas a la perspectiva lineal fueron aplicadas, al poco tiempo, por Donatello en un relieve labrado en mármol, en el que se narra la leyenda de san Jorge y el dragón. Pero no sería la escultura, sino la pintura, la gran beneficiada por el hallazgo de Brunelleschi.

— ¿Cuál fue la primera pintura en la que se aplicó la perspectiva lineal?

— *La Trinidad*, realizada por un joven Masaccio hacia el año 1425, poco antes de morir. Al contemplarla, podemos apreciar el espacio ilusorio creado por el artista mediante un punto de fuga en el que convergen una serie de ejes que ayudan a disponer correctamente los diferentes elementos de la pintura; para conseguir este efecto, se necesitan conocimientos de geometría. A partir de ahí, Masaccio convirtió la pintura bidimensional en un espacio tridimensional, consiguiendo una sensación de profundidad con unas cotas de perfección hasta el momento desconocidas. Esta obra abrió el camino a un grupo de pintores que sentaron las bases de la pintura florentina del *Quattrocento*, caracterizada por el dominio de la línea por delante del color, la creación de ambientes mediante la luz y la habilidad para dar volumen a las figuras, en ocasiones llenas de fuerza y vigor, como las *madonnas* de Piero della Francesca o los angelillos de Fra Filippo Lippi.

— *Fra Filippo Lippi... ¿acaso era un fraile? Esto me recuerda al Románico, en el que los monjes también podían ser escultores.*

— Bien observado. En este primer Renacimiento, las personas adscritas a la iglesia, que eran muchas, también podían contribuir al desarrollo de las artes. Pero hubo un sacerdote que contribuyó de manera diferente. Estamos hablando de Leon Battista Alberti, quien centró sus esfuerzos en teorizar sobre la práctica artística. De este trabajo resultaron tres tratados de suma importancia para el Renacimiento en su totalidad: el *De Statua*; el *De re aedificatoria*, en el que se recuperan y se reformulan los planteamientos del arquitecto romano Vitruvio; y el *De pictura*, redactado en el año 1435 y en el que se introduce insistentemente un concepto nuevo: la *imitatio*, según el cual el artista debe tomar como modelo la naturaleza e imitarla; solo así podrá alcanzar la corrección formal, esto es, la excelencia en la ejecución. Al margen de estos tratados, también destacó como arquitecto, sobre todo en la consecución del prototipo de palacio renacentista.

— ¿Palacio has dicho?

— Sí, como el Palazzo Medici Riccardi, obra de Michelozzo Michelozzi, símbolo del poder civil que representaban los Medici en la Florencia del siglo XV.

Los Medici fueron una familia muy rica e influyente que dedicó parte de su fortuna a promover proyectos y a rodearse de los mejores artistas, a los que protegían, ejerciendo así de auténticos mecenas de las artes. Definitivamente, la cuestión artística había dado un gran salto, y el genio de arquitectos, pintores y escultores era valorado como tal.

—*Ya veo que los mejores artistas empezaban a tener una reputación. Pero, al fin y al cabo, todas las obras que me has citado anteriormente son de temática religiosa: san Jorge, la Trinidad, madonnas, angelillos... ¿Dónde está entonces la modernidad del Renacimiento?*

—Esta modernidad la podemos encontrar en muchos aspectos. Uno de ellos sería el atrevimiento de los artistas a la hora de ejecutar sus obras. Por ejemplo, en el *David* de Donatello, realizado en bronce hacia el año 1440 para el palacio de los Medici, ejemplo de perfección técnica, tan delicado, con unas formas tan sinuosas y totalmente desnudo, como la escultura de la Antigüedad. Por otro lado, la temática se diversifica. El discurso religioso continuará teniendo una presencia importante en la producción de muchos artistas, pero al mismo tiempo cobran mucha importancia el retrato y la mitología. En este último aspecto destacó la figura del pintor florentino Sandro Botticelli. Muchas de sus obras de temática mitológica, como *El nacimiento de Venus*, son mundialmente conocidas y requieren un buen conocimiento de la literatura clásica.

—*Y ¿hasta cuándo el dominio de Florencia en el panorama artístico del Renacimiento?*

—Hasta finales del siglo XV. Llegado ese momento, la ciudad de Roma, con el poder de la Iglesia, concentrado en el Papa, toma el relevo y adquiere el papel de liderazgo que en su momento tuvo Florencia con el poder civil de los Medici. Todos los avances aportados por los artistas y teóricos del *Quattrocento* fueron la base a partir de la cual el siglo XVI, denominado *Cinquecento*, dará un paso más, situando el arte del Renacimiento en un nivel todavía superior. Pero, por cierto, no debemos olvidar el papel que tuvo la escuela veneciana en el desarrollo de la pintura durante el siglo XVI, gracias al trabajo de artistas de la talla de Giovanni Bellini, Giorgione y Tiziano, que, junto con otros creadores, consolidaron una pintura basada en la fuerza del color en detrimento del dibujo.

— *¿En qué superaron los artistas del Cinquecento a los del Quattrocento?*

—Podríamos hallar una respuesta en los tres genios del Renacimiento pleno: Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel. Leonardo encarna a la perfección el artista de sólida base teórica, tanto humanista como científica. Con él, el arte y la ciencia se acercan como nunca antes lo habían hecho. Pero fruto de su inagotable poder de experimentación halló una serie de limitaciones en la perspectiva lineal de Brunelleschi, por lo que su pintura sufrió un giro inesperado. A partir de ese momento, en su producción, centró sus esfuerzos en la perspectiva aérea y en la técnica del *sfumato*. Así, su pintura se alejó del rigor geométrico y detallista de la pintura del *Quattrocento*.

— *¿En qué consistían estas técnicas inventadas por Leonardo?*

—Piensa en *La Gioconda*, puesto que ya doy por hecho que la conoces. En este famoso retrato se concentran, por igual, ambas técnicas. La primera de ellas, la perspectiva aérea, consistía en crear la sensación de profundidad a través del color. Conforme los objetos representados en un cuadro se alejan, la tonalidad cromática se vuelve más tenue, más fría y también menos definida. Así, en el cuadro que nos ocupa, el azul del paisaje montañoso del fondo se vuelve cada vez más claro e imperceptible hasta perderse en la lejanía. Por lo que se refiere a la técnica del *sfumato*, Leonardo encontró el gusto por representar a sus personajes mediante siluetas y contornos poco definidos. *La Gioconda* constituye de nuevo un ejemplo de esta mayor libertad de creación.

— *Entonces, ¿el genio de Leonardo no estaba tan sujeto a unas reglas como los artistas del Quattrocento?*

—El arte del *Quattrocento* estaba regido por la imitación de la naturaleza y por el estudio del arte de la Antigüedad. En cambio, Leonardo, y también Rafael y Miguel Ángel, necesitaban ampliar estos márgenes. Pero si tenemos que destacar a uno por encima del resto, debemos centrarnos en la figura de Miguel Ángel, gigante entre gigantes, probablemente el artista más completo, decisivo e influyente de todos los tiempos. De hecho, se llegó a afirmar que su arte había superado a la propia naturaleza.

— *¿Me podrías explicar por qué Miguel Ángel fue el más completo, el más decisivo y el más influyente?*

— Por supuesto. Destacó ampliamente en arquitectura, escultura y pintura. Ejemplos tan dispares como la cúpula de la basílica de San Pedro, *La Piedad* labrada en mármol y las pinturas de la Capilla Sixtina constituyen hitos del arte universal. Por tanto, debemos considerar a Miguel Ángel un artista completo sin igual. También fue decisivo porque, en pocos años, traspasó la barrera del clasicismo que inspiró el Renacimiento, impulsó el Manierismo y, finalmente, sus últimas obras lo situaron a las puertas del Barroco. Por otra parte, fue el más influyente porque su impronta se mantuvo omnipresente a lo largo y ancho de Europa durante siglos.

— *¿Cuál es la principal característica de las obras de Miguel Ángel?*

— Una vez que abandona las formas delicadas de sus primeras esculturas, la fuerza será el elemento dominante del lenguaje artístico de Miguel Ángel. Hallamos buenos ejemplos en el *David* o en el *Moisés* de la tumba del papa Julio II, llenos de poderío y vigor. Esta fuerza la trasladó a su pintura, como la que podemos contemplar en el techo de la Capilla Sixtina, donde los personajes que ocupan las diferentes escenas están representados con un lenguaje escultórico, muy volumétrico. Asimismo, encontró el gusto por presentar los cuerpos en posiciones cada vez más arriesgadas, así como también experimentó con el contraste existente entre las gigantescas proporciones de profetas y sibilas en comparación con el resto de los personajes. Todas estas características, que hallamos en la Capilla Sixtina, muestran cómo el artista acentuó su preocupación por la forma en detrimento del tema, por lo que su arte comenzaba a emprender el camino hacia el Manierismo.

— *¿En qué consiste el Manierismo?*

— El Manierismo es la corriente artística que dominó el Renacimiento tardío a partir del año 1530. Se desarrolló tanto en arquitectura, como en escultura y pintura. Con el Manierismo se rompe con la lógica, el orden, la claridad, la proporción y el equilibrio que inspiraron las formas clásicas del Renacimiento.

—Y llegados a este punto, ¿cómo se expandió el Renacimiento por Europa?

—La expansión del Renacimiento por Europa se realizó, básicamente, a través de tres vías. Por un lado, la invención de la imprenta en el año 1452 y su aportación a la divulgación de la cultura clásica, así como también el extraordinario poder de difusión del grabado, en pleno auge en los inicios de la Edad Moderna. En segundo lugar, por los viajes que los artistas y eruditos realizaban a Italia, atraídos por su fuerte espíritu de vanguardia. En este aspecto, fue decisiva la aportación del artista alemán Alberto Durero. Fue en esa época cuando empezaron a popularizarse los viajes de formación a Italia por parte de los mejores artistas europeos. Finalmente, hay que resaltar también el deseo de las monarquías más poderosas de contar entre sus filas con artistas italianos, como fue el caso de Leonardo da Vinci en la corte del monarca francés Francisco I. Estos tres factores fueron clave para la propagación de las ideas que inspiraron el Renacimiento. Lo que pasa es que cuando el resto de Europa empieza a disfrutar, hacia el año 1530, de los sabores de la modernidad renacentista, Italia ya se encuentra en plena polémica por las formas arriesgadas del Manierismo. El camino hacia el Barroco ya se había iniciado.

—¿Qué obras del Renacimiento vamos a comentar?

—*La Trinidad* de Masaccio y *La Piedad* de Miguel Ángel.

Uno de los muros de la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia posee el primer *trompe-l'oeil* (trampantojo, efecto visual) de la Europa moderna desde el siglo XV. Caminando por la iglesia gótica (aunque tenga una *moderna* fachada clásica de Leon Battista Alberti) de pronto el muro se hunde y aparecen bóvedas, columnas, altares, figuras... todas ficticias. Es plano, no hay profundidad, pero el descubrimiento de la perspectiva que debemos a Brunelleschi, aplicado aquí por el joven Masaccio, nos produce ese efecto.

Estamos a principios del siglo XV (1426-1428) y en Florencia, donde un grupo de arquitectos, escultores, pintores y orfebres, casi una *vanguardia*, dieron un giro copernicano al arte, que ya traía vientos renovadores desde Giotto. Y crearon la primera *modernidad* europea, que, paradójicamente, se inspiraba en la

Antigüedad romana. Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, Alberti y Tomasso Cassai Masaccio son, entre otros, los nombres de esa *vanguardia*.

En *La Trinidad* (ver imagen 7) se representa a Dios padre, a Cristo crucificado y al Espíritu

Santo. Está encuadrada en una arquitectura clásica formada por columnas, cornisas y bóveda de cañón, el sistema constructivo y decorativo que imperará en los nuevos edificios. A través de la perspectiva, sacada de los relieves romanos, se consigue un sistema de organización del espacio y un acercamiento a la realidad. Es la mimesis que el arte debe efectuar.

La obra de Masaccio es una pintura mural sobre una construcción gótica a la que es totalmente ajena, marcando así la diferencia entre lo nuevo, lo renacentista, y lo viejo, lo gótico.

Además de las figuras de la Trinidad y del espacio arquitectónico clásico, verdadero protagonista de la pintura, aparecen cuatro figuras bajo la Cruz: la Virgen y san Juan y, un poco más abajo, los donantes que encargaron la obra (los Lenzi o Berto y Sandra Bondeario). En un nivel inferior, un altar con columnas corintias y una tumba con un esqueleto, en la que se lee, *Io fu già quel che voi siete: e quel chi son voi ancor sarete* (Yo fui hace tiempo lo que sois: y lo que soy ahora lo seréis vosotros). Toda la composición tiene un contenido religioso, representa el camino de la salvación del ser humano desde la muerte, la intersección de la Virgen y los santos a la vida eterna a través de la redención de Cristo. Pero, a la vez, posee un significado profundamente artístico, manifiesto de la nueva pintura y de la nueva arquitectura.

La Piedad del Vaticano (ver imagen 8) es uno de los cuatro grupos escultóricos sobre el mismo tema que esculpió Miguel Ángel Buonarroti. Esta es la primera, realizada cuando tenía veinticuatro años. Las otras son la de Florencia, la de Palestrina y la *Rondanini*, que dejó sin acabar al final de su vida.

Realizada entre los años 1498 y 1499 por encargo del embajador de Francia en Roma, está concebida de manera armónica y equilibrada a través de una composición triangular. La serenidad, la elegancia y la belleza contrastan con el dramatismo del tema y nos hablan de un Miguel Ángel clásico, lejos de lo que acabará siendo en el transcurso de su larga vida.

Está esculpida en mármol de las canteras de los montes Apuanos, adonde se

trasladó para elegir expresamente el bloque que, según él, contenía ya (como afirmaba siempre) la escultura que iba a realizar. Con la dura técnica del escultor, fue tallando, desbrozando el mármol, hasta conseguir unas formas humanas llenas de encanto y espiritualidad, fuerza y belleza, incluso con efectos de claroscuro a través del *sfumato* de los rostros de las figuras.

Es un tema dramático: Cristo muerto en brazos de su madre, y está tratado de una manera muy especial. La Virgen es mucho más joven que su hijo, el dolor está sublimado por la belleza y la armonía, el cuerpo de Cristo se parece a los cuerpos de los dioses griegos. La belleza se convierte en la idea suprema, a la que todo debe quedar sometido. Estamos en el momento culminante del Renacimiento italiano, del neoplatonismo que inspira filosóficamente a ese movimiento de renovación y modernización del arte.

Miguel Ángel, artista prolífico (arquitecto, pintor, poeta...) pero, sobre todo, escultor, supone el cénit del clasicismo renacentista, pero también la rápida superación del mismo en formas más complejas, más barrocas.

La Piedad estuvo en la capilla del embajador de Francia y no se trasladó al lugar que hoy ocupa (la basílica de san Pedro de Roma, a los pies de la iglesia) hasta el siglo XVIII. Allí se ha convertido en un icono de valor universal y, como tal, atrae a miles de admiradores. En una ocasión sufrió la agresión de uno de ellos, expresión de las relaciones amor-odio que los mitos generan.



7. *La Trinidad*, de Masaccio, 1426-1428. Iglesia de Santa Maria Novella, Florencia, Italia. © 2012. Photo Scala, Florence / Fondo Edifici di Culto - Min.

dell'Interno.



8. *La Pietà*, de Miguel Ángel, 1498-1499. Basílica de San Pedro de Roma, El Vaticano, Italia.

CAPÍTULO

5

El Barroco

—Antes de empezar, me gustaría plantear dos preguntas: ¿por qué el Manierismo, tal y como dices, fue un movimiento polémico? y ¿cuál es el camino que llevó hasta el nacimiento del Barroco?

—El Manierismo fue un movimiento polémico porque sus formas se alejaron del clasicismo. Pero, más allá de aspectos artísticos, hay que tener en cuenta dos hechos históricos de suma importancia que contribuyeron a avivar el fuego de la polémica, como fueron la reforma protestante de Lutero y la teoría heliocéntrica de Copérnico, en la que el Sol pasa a ocupar el lugar de la Tierra como centro del Universo. Ante el temor a un arte poco adecuado para el gusto de la época, la amenaza del protestantismo frente al catolicismo y los avances científicos de la época, la Iglesia católica reaccionó iniciando en el año 1545 un proceso de restauración, denominado Contrarreforma, orientado a fortalecer y consolidar el poder del Papa en una Roma que debería convertirse, aún más, en el principal centro de operaciones. Pero, para ello, era necesaria una reforma integral de la ciudad que marcaría el camino hacia los inicios de lo que hoy entendemos como arte barroco. Unos inicios, pues, que giran en torno al urbanismo.

—Entonces, ¿el urbanismo nace durante el siglo XVI?

—De eso nada. Piensa que durante la Antigüedad ya encontramos una voluntad de ordenar el trazado urbano, como, por ejemplo, en el caso de la mítica ciudad de Alejandría. Sin embargo, esta voluntad desapareció durante la Edad

Media, periodo en el que las ciudades presentaban un esquema caótico y desordenado. Con el Renacimiento se intentó cambiar esa situación, pero la mayoría de los intentos se quedaron sobre el papel. Ante este panorama, el papa Sixto V encomendó en el año 1585 al arquitecto Domenico Fontana un ambicioso plan urbanístico, por el que se abrieron grandes plazas interconectadas a una serie de largas avenidas. De esta manera, el espacio, un elemento crucial en el Barroco, quedaba configurado para el despegue de la Roma del siglo XVII, caracterizada por la finalización de las obras de la basílica de San Pedro, así como también por el enfrentamiento entre los genios de Bernini y Borromini y la revolución pictórica de Caravaggio. Roma, de nuevo, estaba en el centro de la vanguardia creativa.

—*Una de las cosas que más me sorprenden de San Pedro del Vaticano son sus enormes dimensiones. ¿Era necesario construir una iglesia tan grande?*

—Como epicentro de la cristiandad, la basílica de San Pedro siempre ha destacado por sus dimensiones. Desde la primitiva basílica paleocristiana, destruida a finales del siglo XV para dar inicio a las nuevas obras del Renacimiento, hasta el majestuoso y definitivo proyecto del Barroco, trabajaron en ella figuras tan destacadas como Bramante, Rafael y Miguel Ángel, si bien ninguno logró encontrar la fórmula definitiva. Será durante el siglo XVII, de la mano de Carlo Maderno y Gian Lorenzo Bernini, que se dará forma a la actual. El primero de ellos terminó las naves de la gigantesca basílica y diseñó la fachada, muy revolucionaria, pues su propuesta responde más a la fachada de un palacio que no a la de una iglesia. El segundo, creó la enorme plaza situada enfrente de la basílica, caracterizada por corredores de columnas dóricas que abrazan el perímetro de la explanada, en la que destaca la amplísima estructura elíptica central, pensada para dar cabida a una multitud de fieles. Por tanto, el enorme tamaño, tanto de la basílica como de la plaza, responde a un aspecto funcional. Pero hay un elemento clave en la arquitectura del Barroco, como es la persuasión. Se tenía que hacer ver que aquellas obras eran la máxima expresión del poder de la Iglesia en el mundo, y como tal, el tamaño jugaba un papel destacado. Algo similar sucederá en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

—*¿En Francia? ¿A qué se debe este cambio de ubicación?*

—Con Luis XIV, Francia se convierte en la monarquía absolutista más fuerte

de Europa. Allí se desarrolló un Barroco orientado a promocionar el poder monárquico, por lo que el palacio será su aportación arquitectónica más importante y espectacular. En Francia se rompió con el modelo de palacio típicamente italiano, de estructura cerrada, apostando por un modelo abierto, más dinámico, totalmente integrado en el espacio natural que lo rodea, con inmensas superficies ajardinadas que se alejan hasta el infinito. El ejemplo más representativo de esta grandeza lo encontramos en el palacio de Versalles, con su inacabable fachada de seiscientos metros de largo, obra completada por Louis Hardouin Mansart y André le Nôtre, quien trazó el diseño de los jardines. Pero dejando a un lado esta atracción tan característica de la arquitectura barroca en Francia se desarrolló, en general durante el siglo XVII un Barroco de corte más clasicista y conservador. De hecho, Bernini llegó a trabajar para la corte francesa, aunque su arquitectura no fue comprendida del todo.

— *Antes te referías al enfrentamiento entre el genio de Bernini y el de Borromini. ¿Quieres decir que se enfrentaron debido a la diferencia entre sus estilos?*

— Ambos son, junto a Pietro da Cortona, los máximos exponentes del Barroco pleno en Italia, que se desarrolló entre los años 1625 y 1675. Durante estos cincuenta años el rastro dejado por Bernini es imborrable e insuperable. Pero Bernini no rompe del todo con la esencia del Renacimiento, ya que sus edificios están sujetos al sistema de proporciones del cuerpo humano vigente desde los tiempos de Brunelleschi. En cambio, la arquitectura de Francesco Borromini, caracterizada por un mayor despliegue de técnica y fantasía, va más allá y supone una ruptura total.

— *¿Cuál es la obra de Borromini más representativa de esta ruptura?*

— Probablemente la pequeña iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane, que culmina el trayecto iniciado por la arquitectura manierista de Miguel Ángel y Palladio. En San Carlino confluyen muchas de las recetas de la estética barroca más pura, como el gusto por las formas ondulantes, la sensación de ritmo que transmiten las diferentes partes del edificio y la originalidad en la resolución de las fachadas, muy en consonancia con el esplendor de la Iglesia en Roma. El vuelco que dio Borromini a la arquitectura se puede comparar con la revolución pictórica que supuso la obra de Michelangelo Merisi, más conocido como Caravaggio.

—*Caravaggio... creo que fue un pintor al que la justicia italiana persiguió por asesinato.*

—Sí, pero Caravaggio no es importante por sus episodios biográficos, sino por el legado de su obra, la más influyente de la pintura europea del siglo XVII. Desde Rubens a Velázquez, pasando por Georges la Tour y Rembrandt, nadie pudo resistirse, de alguna u otra manera, al influjo del maestro italiano. En Italia, sin embargo, surgió también una corriente contraria a Caravaggio, encarnada por una familia de artistas capitaneada por Annibale Carracci.

—*Esto me recuerda a la rivalidad generada por los genios enfrentados de Bernini y Borromini. En este caso, ¿en qué se diferencian el estilo de los Carracci y el de Caravaggio?*

—En los frescos del techo del Palazzo Farnese se puede apreciar el estilo academicista y tradicional de los hermanos Carracci, sustentado en el arte de la Antigüedad y en la producción de los grandes maestros del Renacimiento. Uno de sus principales seguidores fue el francés Nicolas Poussin, quien se convirtió en uno de los más férreos defensores de la pintura barroca de corte clasicista. En cambio, Caravaggio, si bien basó su primera producción en la tradición, pronto se lanzó hacia una pintura en la que destacarían dos aspectos: el naturalismo y la técnica del claroscuro, elementos indisolubles de sus lienzos más célebres.

—*¡Lienzos! ¿De esta manera, en el Barroco ya podemos hablar de cuadros tal y como los entendemos hoy en día? ¿Me podrías dar algún ejemplo que me aclare estos conceptos de naturalismo y claroscuro?*

—Efectivamente, es durante el Barroco que la pintura, además de seguir utilizando la técnica del fresco, consolida la técnica del óleo sobre tela en sustitución de la madera. Por otro lado, si tomamos de Caravaggio su producción de temática religiosa, hallamos elementos de caracterización que se alejan del estilo que había marcado la pintura oficial anterior, inspirada en el estudio del natural, pero orientada a producir imágenes dentro de una estética idealizada, paradigma de belleza y decoro. Por contra, las obras naturalistas de Caravaggio ya no representan los diferentes personajes bíblicos de manera idealizada, sino que están inspirados en gente corriente del pueblo, en ocasiones envueltos de un aire de

pobreza, como los apóstoles que acompañan a Cristo en *La incredulidad de Santo Tomás*, absortos, contemplando cómo el dedo de Tomás se hunde de manera descarnada en la herida del costado. Pero el elemento más novedoso es la técnica del claroscuro. Hasta la fecha, la luz en la pintura se había basado en una iluminación uniforme de la escena representada, pero con el claroscuro la iluminación se convierte en un elemento esencial de la composición, pues ya no es uniforme sino selectiva. Así, en la *Vocación de San Mateo*, la luz que penetra por el costado derecho de la escena ilumina los rostros de los personajes, mientras que otras partes de la representación quedan en la penumbra más absoluta. Esta técnica tuvo un gran impacto en pintores como José Ribera y Rembrandt.

— Y ¿cuál era la posición social del artista durante el Barroco?

— La lección aprendida de Italia durante el siglo XVI se desarrolla a partir del año 1600 con la consolidación de una pintura que se encuentra al servicio de las monarquías más fuertes de Europa. De la misma manera que en Roma la Iglesia se benefició del talento de los mejores artistas, la realeza europea vio en la pintura una manera de perpetuar en el tiempo su prestigio. Fue así como se consolidó la figura del pintor de cámara, es decir, un pintor al servicio de la corte, como fue el caso de Van Dyck en la monarquía inglesa y de Rubens con la corona española, quien llegó a alternar sus tareas artísticas con las diplomáticas, como representante de la monarquía en los diferentes viajes que realizó. Tal era el prestigio social al que llegaron algunos maestros de la pintura del siglo XVII. Pero más allá de este enorme prestigio cosechado por algunos de los mejores artistas del momento, la pintura del Barroco en Europa se caracteriza por su diversidad.

— ¿A qué te refieres? Creía que en la pintura del Barroco solo se dieron las dos tendencias que habían marcado los Carracci y Caravaggio.

— Cierto, pero tendríamos que añadir la figura de un artista que supondría una alternativa a la omnipresencia de estas dos corrientes: Rubens. Representante de la escuela de Flandes, Rubens encarna mejor que nadie el estilo barroco propiamente dicho. Es el pintor de la sensualidad, de las formas ampulosas y del movimiento exuberante tan propio de su producción, y la mayoría de sus obras son cuadros de gran formato, como *El rapto de las hijas de Leucipo*, *Las Tres Gracias* o *La caza del hipopótamo*. Rubens fue un trabajador incansable, si bien es cierto que la

gran cantidad de encargos que recibía no hubiera podido entregarlos sin la ayuda de su taller, en el que trabajaban sus discípulos y ayudantes. Un caso similar lo encontramos en la figura de Bernini. La infinidad de esculturas que realizó, muchas de ellas de un tamaño colosal, y cuyo nivel de exigencia y perfección eran muy elevados, no podían depender del concurso de una sola persona. Y si no, ¿cómo habría podido Bernini levantar por sí solo el gigantesco baldaquino de San Pedro?

—*En Bernini parece ser que todo es a gran escala. ¿Acaso no realizó obras de un tamaño más reducido?*

—Por supuesto, y para ello debemos trasladarnos a la capilla Cornaro de la iglesia romana de Santa Maria della Vittoria. Allí se encuentra el *Éxtasis de santa Teresa*, ejecutado en la plenitud de su carrera. Este conjunto reúne muchas de las innovaciones que convirtieron a su creador en el máximo exponente de la escultura del Barroco: el tratamiento expresivo de los ropajes mediante pliegues bruscos y pronunciados, la combinación de diversos materiales como el mármol, el bronce y el alabastro, así como también la ambigüedad tan propia del Barroco, reflejada en el rostro de la santa hasta el punto que uno no sabe si transmite una sensación de sufrimiento o de placer. Pero por encima de todos estos componentes destaca especialmente la teatralidad del conjunto.

—*No acabo de entender el concepto de teatralidad. ¿Me lo puedes explicar?*

—Al contemplar la capilla Cornaro no solo debemos fijarnos en la manera en que se representa el estado de trance de santa Teresa, en los instantes previos a ser atravesada por el dardo dorado que sostiene un ángel. También debemos fijarnos en las columnas, en el altar, en las cornisas, en la estructura arquitectónica que enmarca las dos figuras y las sitúa en un espacio escénico. La iluminación es muy novedosa, ya que mediante una vidriera escondida a los ojos del espectador Bernini logra que la luz natural se filtre de manera intencionada, iluminando la escena selectivamente, tal y como Caravaggio había experimentado ya en su pintura. Finalmente, en los extremos de la capilla, las esculturas de los miembros de la familia Cornaro disfrutaban, desde los palcos, del espectáculo de la representación teatral cuyos protagonistas son santa Teresa y el ángel. Ahí está la teatralidad del Barroco y el dominio escenográfico de Bernini, quien, más que

ningún otro creador de la época, logró la fusión de las artes en un todo unitario.

— *¿Y Bernini no realizó retratos en forma de busto?*

— ¡Claro! Por ejemplo, el retrato del cardenal Scipione Borghese o el de Constanza Buonarelli, una muchacha del pueblo, de condición social humilde, que fue retratada por el artista más prestigioso del momento. Esto no tenía precedentes en la escultura del periodo y constituyó un claro ejemplo de modernidad. Aunque para modernidad, la escuela holandesa y su pintura de género.

— *¿Qué significa pintura de género?*

— Antes te he comentado la diversidad de la pintura en la Europa del siglo XVII a través de sus diferentes escuelas. Pero esta diversidad también vino determinada por una mayor variedad temática. Durante el Barroco, los artistas no solo se identifican con la temática religiosa o mitológica. También pueden sentir predilección por plasmar en sus pinturas escenas cotidianas de la realidad que los rodea. Esto es lo que llamamos pintura de género, tan cultivada por artistas como Rembrandt y, sobre todo, por Vermeer, quienes supieron captar con realismo la sociedad holandesa de su tiempo. En las obras de arte de estos dos magníficos pintores, las imágenes de un buey desollado o de una mujer vertiendo leche con una jarra bien merecen la ocasión de ser trasladados a un lienzo. Pero además de la pintura de género, es durante el Barroco que el bodegón o naturaleza muerta adquiere un protagonismo notable, mediante cuadros en los que se pueden representar objetos tan dispares como un canasto lleno de frutas, una vasija de cerámica o un ramillete de flores. ¿No te parece que eso es modernidad?

— *Totalmente de acuerdo, pero ¿qué hay acerca de Las Meninas de Velázquez? Si no estoy equivocado, es una de las pinturas más conocidas del Barroco.*

— ¿Cómo podría acabar de explicar el Barroco sin antes hablarte de Velázquez y de su obra más conocida? Velázquez destaca por su versatilidad entre los grandes maestros de la pintura barroca, ya que realizó con igual maestría obras de corte religioso, mitológico, paisajístico, de género y de temas históricos, si bien la tipología a la que dedicó más tiempo fue al retrato.

—Entonces, ¿el cuadro de Las Meninas es un retrato?

—Sería un retrato en cuanto aparece representada, en un primer plano, la infanta Margarita, flanqueada por dos muchachas o meninas, que son las que darán nombre a la pintura, y dos bufones en un extremo, al lado del perro que yace en el suelo. En un segundo plano, aparece el autorretrato de Velázquez junto a dos personajes más.

—¡Claro! ¡El cuadro representa el momento en que Velázquez está retratando a la Infanta y al resto de los figurantes!

—Nada más lejos de la realidad. *Las Meninas* capta el preciso instante en que la infanta Margarita y su séquito aparecen en el taller de Velázquez para contemplar la pintura que el maestro está realizando. En el fondo, un espejo nos refleja las figuras del rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria en el momento en que también llegan al taller del artista para ver cómo trabaja. Por tanto, no debemos entender *Las Meninas* como un retrato cortesano, sino como una muestra del interés y la admiración que despertaba el arte de Velázquez dentro de la corte. Tanto es así, que muchos especialistas creen que *Las Meninas* constituye un elogio, no solo del propio Velázquez, sino también del arte de la pintura. La ambigüedad que este cuadro transmite al espectador y el juego sobre el que Velázquez basó el planteamiento de la escena han catapultado esta obra hasta la cima de la pintura del siglo XVII.

Pero no vamos a hablar más de *Las Meninas* sino de otra de las pinturas más famosas del siglo XVII: *La ronda de noche*. Comentaremos también una pequeña construcción en la inmensa Roma barroca: San Carlino alle Quattro Fontane.

La ronda de noche (ver imagen 9) es uno de los cuadros más importantes de Rembrandt y quizás el que más problemas le causó. El cuadro del que hablamos fue pintado entre los años 1640 y 1642, con motivo de la llegada a Ámsterdam de la hija del rey de Inglaterra. La milicia de la ciudad, la guardia cívica, quería recibirla ofreciéndole una bienvenida de la que quedara constancia. Por eso, encargaron al pintor de Leyden, Rembrandt van Rijn, el artista de más prestigio de Ámsterdam en ese momento, una obra que inmortalizase la visita.

Rembrandt fue recreando a cada uno de los personajes a través del vestuario, el color de las telas, las actitudes, los gestos... y después compuso la obra, que no sería contemplada hasta que estuviera acabada del todo.

Fue pintada al óleo, una técnica generalizada desde el siglo XVI, que dotaba a la obra de un colorido más intenso, y permitía hacer rectificaciones y transparencias o veladuras en los colores. Rembrandt optó por una composición y una puesta en escena totalmente diferente a la de los retratos de grupo tan frecuentes en la pintura de los Países Bajos desde hacía ya mucho tiempo. Frente a la pose, al hieratismo, al *quedar bien* de cada uno de los protagonistas, Rembrandt construyó una escena dinámica, desordenada, caótica incluso. Ayudado por el claroscuro, por los focos de luz y los fuertes contrastes, Rembrandt representa los instantes anteriores al momento en que la guardia cívica, la milicia de los prohombres de Ámsterdam, se pone en marcha de noche, o de día. Los nombres están grabados en un óvalo junto al arco del fondo. Banderas, fusiles, lanzas, sombreros, brazos, manos, cascos, armaduras, hasta una muchacha con un farol y un perro que se cruza en medio de la escena, que más parece el momento previo a que se levante el telón de un teatro que un convencional retrato de grupo.

Destinado a decorar el salón de la *kloveniersdoelen* o sede de la milicia (hoy se encuentra en el Rijksmuseum), en el momento en que se descubrió al público recibió una airada respuesta: risas, críticas y rechazo generalizado. «Tan oscuro que no se ve nada, más que color parece suciedad, parece un grupo de actores baratos disfrazados, actores vulgares y corrientes, torpe, burda caricatura, un engaño, una obra deshonesta [...]» Esas fueron, entre otras, las críticas que sufrió.

Y es que, según documentos de la época, un Rembrandt ingenioso y cínico quiso vengarse de la inmoralidad y la falsedad de la puritana sociedad burguesa de su época, que lo que deseaba era aparentar, posar y ser vista (bien vista, por supuesto). Rembrandt incide en la naturaleza humana, en lo que hay de falso dentro de ella, desenmascarando las apariencias como lo hace el teatro. Incluso, según sugiere el director de cine Peter Greenaway en una película sobre Rembrandt, el artista desvela una conspiración y un asesinato en su obra. La mirada casi oculta del pintor en el fondo, un autorretrato oculto, nos lo delata.

Los comitentes, los que encargaron el cuadro, se quisieron vengar del pintor de formas diversas (como, por ejemplo, no pagándole), algunas bastante sibilinas (haciéndole el vacío) e incluso violentas. Sea como fuere, *La ronda de noche*, y la muerte de su mujer Saskia, supusieron el inicio del declive personal de Rembrandt, aunque no de su genio, que seguirá presente hasta sus últimas obras y repetidos

autorretratos, a través de los cuales contemplamos su envejecimiento y decadencia personal.

La iglesia de san Carlos de Borromini es tan pequeña que se la conoce con el nombre de San Carlino (ver imagen 10). Construida entre los años 1634 y 1638, forma parte de un convento de los trinitarios descalzos españoles, con claustro y dependencias. Está situada en una encrucijada de Roma decorada con fuentes, de ahí el sobrenombre de *alle quattro fontane*.

Pequeña, la iglesia cabría dentro de un pilar de la basílica de San Pedro. Pero no está exenta de monumentalidad, tal y como se aprecia en la fotografía que adjuntamos. Monumentalidad y complejidad en las formas que utiliza: planta ovoide, con entrantes y salientes, formas cóncavas y convexas combinadas en los tres cuerpos de la fachada, cornisas onduladas, dinamismo de las formas, teatralidad y efectismo. Son características del arquitecto Francesco Castelli, Borromini, una especie de contrapunto y heterodoxia al lenguaje, también dinámico, teatral y efectista de su contrincante Bernini. Esos elementos están presentes en la fachada, en el interior y también en el pequeño claustro.

A través de una mirada superficial podemos considerar el claustro como una obra clásica, con columnas y cornisas, pero una mirada más atenta nos hace ver su heterodoxia, todas sus peculiaridades. No es rectangular, pues las esquinas están cortadas por superficies que tampoco son rectas, sino convexas, y las columnas no son dóricas, sino una creación especial en las que los capiteles se confunden con las cornisas. La balaustrada superior tampoco es estándar, sino que las piezas se alternan hacia arriba y hacia abajo sucesivamente. Una serie de detalles y creaciones arquitectónicas que nos dan más datos acerca de la genialidad de Borromini, en esta su última obra.

La construcción sigue también las características de las obras renacentistas y barrocas romanas: fachadas de piedra, muros de ladrillo y mortero, recubrimiento de yesos, y cúpula como cubierta de la iglesia.

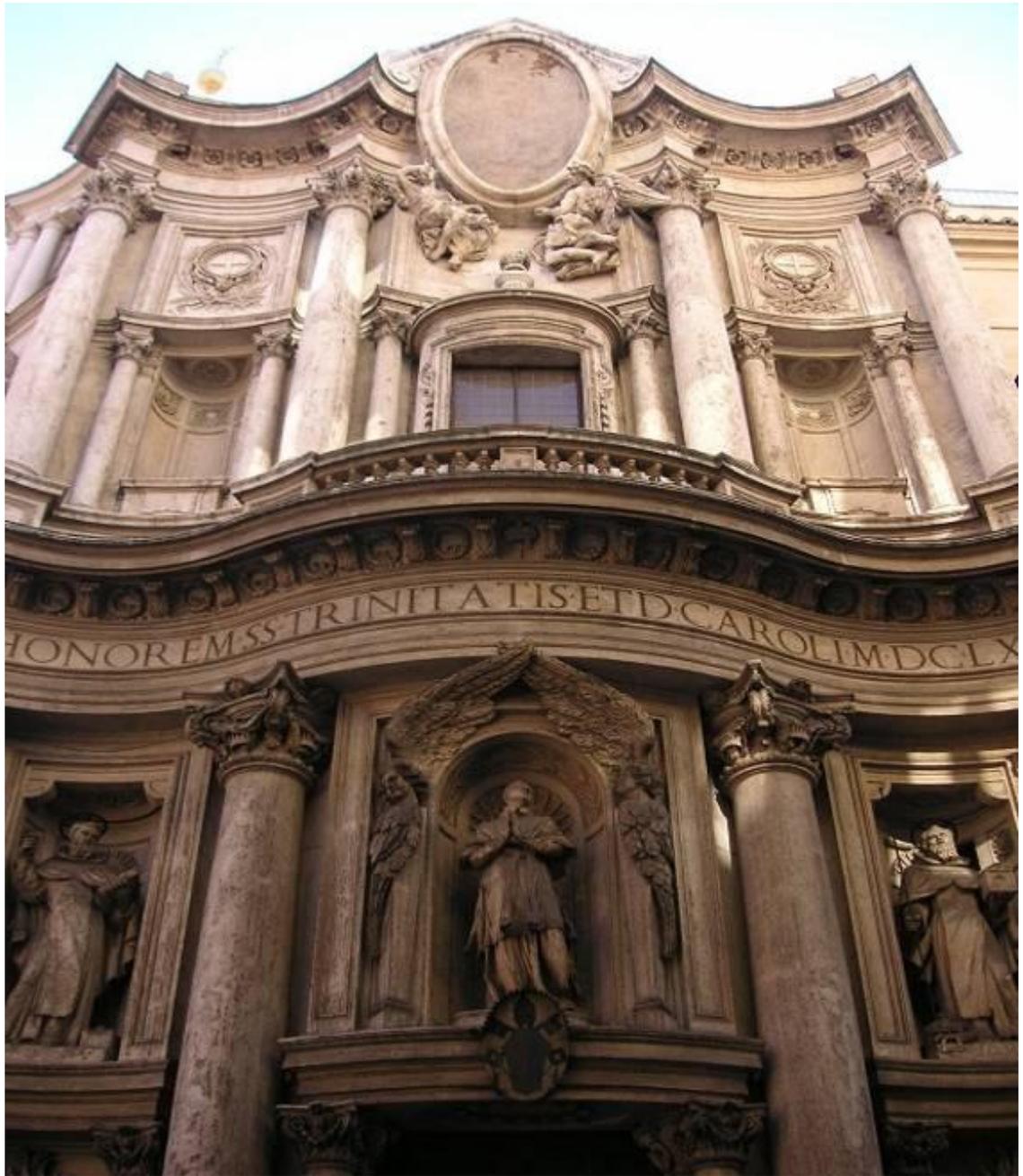
Fue construida para una comunidad religiosa, que, como los filipenses, encargaba edificios pequeños en cierto modo, al menos en comparación con las grandes obras que en la Roma del siglo XVII venían directamente del papado, obras que Bernini monopolizó casi por completo.

San Carlino alle Quattro Fontane es una joya de la arquitectura barroca romana, producto de un arquitecto muy creativo que sabe extraer muchas

enseñanzas de la antigua arquitectura romana, también creativa, dinámica y heterodoxa comparada con su modelo griego.



9. La ronda de noche, de Rembrandt, 1642.



10. Iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane, de Francesco Borromini, 1638-1641. Roma, Italia.

CAPÍTULO

6

Neoclasicismo, Romanticismo e inicios de la arqueología moderna

— ¡Arqueología moderna! Esto sí que me sorprende.

— Por muchas razones, el siglo XVIII es un periodo sorprendente. En él confluyen las últimas formas del Barroco con el Rococó y la Ilustración. Es el siglo de Winckelmann y las primeras expediciones arqueológicas, del Neoclasicismo y de los primeros pasos del Romanticismo. Y todo ello, en una etapa en la que se produjeron los inicios de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, episodio que marca la entrada a la Edad Contemporánea, es decir, la que vivimos hoy en día. Por estos y otros motivos, el siglo XVIII es, sin duda, un periodo sorprendente.

— ¿En qué consiste el Rococó?

— El Rococó fue una corriente artística de origen francés que se desarrolló entre los años 1730 y 1770, aproximadamente. Si el Barroco fue el arte de la Iglesia y la monarquía, el Rococó será el de la aristocracia y la burguesía, cada vez más extendida y generalizada por la Europa del siglo XVIII. Es el arte de las fiestas galantes de la nueva clase adinerada y de la alegría de vivir, que tan bien supieron transmitir en sus pinturas Antoine Watteau y Jean-Honoré Fragonard, con su célebre *El columpio*. Esta nueva clientela también promocionó la construcción de *hôtels* y pequeñas villas que contrastaban con la grandiosidad del típico palacio barroco. Es en el interior de estos edificios que se aplicó el gusto por la intimidad construyendo pequeñas salas profusamente decoradas.

— *¿Profusamente decoradas? Creo que esto también se hacía en el Barroco.*

— Sí, pero la diferencia es que ahora algunas de estas salas pueden estar decoradas con elementos tradicionales del arte chino, por ejemplo. Esto constituye un hecho de suma importancia, pues, hasta la fecha, el arte desarrollado en Europa no había sabido mirar más allá de sus fronteras; en cambio, ahora empezará a sentir la necesidad de evadirse y aventurarse a la búsqueda de nuevos ideales y formas artísticas, muchas de ellas lejanas, tanto en el tiempo como en el espacio. Lo exótico empezaba así a formar parte del arte occidental.

— *Y ¿cómo llegó el Rococó a sentirse atraído por el arte chino?*

— Gracias a las rutas comerciales hacia Oriente. Fue así como se conoció de primera mano la riqueza de un arte y una cultura milenaria como la que se estaba desarrollando en China, con sus palacios imperiales, los templos religiosos caracterizados por la típica torre de madera conocida con el nombre de pagoda, así como por su escultura en piedra y terracota. Sin embargo, fueron las artes aplicadas del arte chino las que más admiración despertaron entre la clase elitista europea, ya que, en Occidente, estas artes aplicadas no eran consideradas artes mayores como la arquitectura, la escultura o la pintura.

— *¿Qué son las artes aplicadas?*

— Las artes aplicadas o artes decorativas se dedican a la elaboración de objetos de uso cotidiano que destacan por sus cualidades artísticas, como platos de cerámica, tapices, muebles y utensilios de metal ricamente decorados. Fue a través del contacto con la tradición china que se introdujeron nuevos materiales, como lacas, tejidos diversos y porcelanas. Un buen ejemplo de esta admiración por lo oriental lo encontramos en la España borbónica de mediados del siglo XVIII, época en la cual el Rococó tuvo una gran aceptación, con pequeñas joyas como el Salón Chino del Palacio Real de Aranjuez, cuyas paredes están recubiertos de una delicada porcelana. Pero al mismo tiempo que las formas del último Barroco desaparecían y los caprichos propios de la estética del Rococó se consolidaban, se descubrieron unas ruinas que pertenecían al periodo de la Antigüedad clásica.

—Ya, pero la mayoría de las ruinas de la Antigüedad ya habían sido descubiertas anteriormente. No creo que encontrasen gran cosa durante el siglo XVIII...

—Por aquel entonces todavía faltaban muchas ruinas por descubrir. Incluso hoy en día muchos tesoros descansan bajo toneladas de tierra. Pero ¿no recuerdas que las ciudades romanas de Pompeya y Herculano habían quedado sepultadas bajo una gruesa capa de cenizas? Pues en los años 1738 y 1748, respectivamente, ambas fueron redescubiertas de nuevo. Este hallazgo, efectuado justamente durante la Ilustración, y la labor de dos personajes clave como Winckelmann y Piranesi marcarían un punto de inflexión en el panorama artístico del siglo XVIII.

—¿Me podrías explicar qué es la Ilustración?

—La Ilustración surgió en el transcurso del siglo XVIII, principalmente en Francia e Inglaterra, como consecuencia de los avances científicos y filosóficos que se habían producido en el siglo anterior. Fue un movimiento cultural que consideraba que la razón y la educación eran las únicas vías de progreso. Esta concepción de la razón propia de la Ilustración se oponía a los excesos, a la irracionalidad y a la fantasía de la estética barroca y rococó, al tiempo que proponía una vuelta al orden, al equilibrio y a la belleza de las formas clásicas

—¿Por qué fueron tan importantes Winckelmann y Piranesi?

—Giovanni Battista Piranesi realizó, mediante la técnica del grabado, centenares de estampas de las ruinas romanas, inmortalizando con detalle e imaginación todos los monumentos que se le presentaban a la vista. Estos grabados, recopilados en varias series de libros, tuvieron un gran éxito y se difundieron por Europa con rapidez. Por su parte, Johann Joachim Winckelmann no es conocido por sus grabados, sino por sus estudios sobre el arte clásico de la Antigüedad, en particular, del modelo griego, que consideraba que era la única vía para alcanzar la belleza. Jamás antes se había hecho una compilación tan extensa y meticulosa sobre un periodo artístico. Todas sus teorías y estudios fueron recopilados en su libro *Historia del arte de la Antigüedad*, publicado en el año 1764, por lo que debemos considerar a Winckelmann el padre de la historia del arte como materia de estudio. Es a partir de esta fascinación que sentían Piranesi y

Winckelmann por la antigua cultura clásica que las ruinas del pasado empezaron a valorarse de otra manera. Como consecuencia de sus estudios, las ruinas ya no se considerarían un simple amasijo de piedras, sino una herramienta de estudio y conocimiento. Fue así como Pompeya y Herculano y muchos vestigios de la Grecia continental empezaron a convertirse en punto de encuentro de numerosos estudiosos y eruditos. Había nacido la arqueología moderna. Y no solo eso: había nacido una nueva corriente artística conocida con el nombre de Neoclasicismo.

— *¿Por qué están relacionados los inicios de la arqueología con los de una nueva corriente artística como el Neoclasicismo?*

— Porque muchos de los hallazgos arqueológicos que se produjeron influyeron enormemente en la producción de los mejores artistas neoclásicos. Algunos ejemplos: el italiano Antonio Canova, considerado el mayor representante de la escultura neoclásica, autor del magnífico *Teseo y el Minotauro*, inspirado en el *Mercurio sentado*, por entonces recientemente hallado en las ruinas de Herculano; otro gran escultor neoclásico, como fue el danés Bertel Thorvaldsen, participó en algunas expediciones arqueológicas a Grecia, entrando en contacto directo con la pureza de las formas clásicas de la estatuaria griega, que convirtió en su principal punto de referencia en obras de su producción tan emblemáticas como el *Jasón* o *Ganímedes con el águila de Júpiter*; y, finalmente, el arquitecto alemán Carl Gotthard Langhans, que diseñó en Berlín la Puerta de Brandemburgo inspirándose, claramente, en los propileos de la Acrópolis de Atenas.

— *Entonces, ¿los artistas neoclásicos se limitaron a copiar obras de la Antigüedad?*

— Por supuesto que no. El Neoclasicismo toma como modelo las obras de la Antigüedad clásica y se siente enormemente atraído por ellas, pero no debemos confundir esta imitación con una simple copia.

— *Y ¿qué pasa con la pintura neoclásica?*

— Sus inicios se sitúan en la misma época en que comienzan la escultura y la arquitectura neoclásicas, es decir, hacia el año 1770 aproximadamente. Con la Ilustración se había consolidado el academicismo como única vía de formación del

artista, que debía ingresar en escuelas de arte, como la Real Academia de Pintura y Escultura de París, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid o, especialmente, la Academia de San Lucas en Roma, por donde pasaron muchos de los artistas destacados del momento. Lógicamente, en todas estas prestigiosas escuelas de arte, se instruía y formaba a los alumnos a partir de los modelos del arte clásico de los antiguos griegos y romanos. No obstante, en el caso de la pintura neoclásica, los grandes maestros del Renacimiento también constituyeron una referencia constante.

—Y ¿por qué no buscaron también referencias en la pintura que practicaron los griegos y los romanos?

—Porque, a diferencia de lo que sucede con la escultura y la arquitectura, los escasos ejemplos conservados llegaron en muy mal estado, por lo que fue casi imposible tomarlos como modelo. Fruto de esta situación, buscaron la inspiración en muchas de las formas de la pintura renacentista, como la claridad en la composición, el predominio del dibujo en detrimento del color, y por supuesto, una pintura idealizada y bella, contraria al naturalismo y al realismo tan propio de algunos artistas del Barroco. Estas premisas confluyen totalmente en una de las cimas de la pintura neoclásica, como es *El juramento de los Horacios*, de Jacques-Louis David. En esta obra se representa un pasaje de la historia de la Antigua Roma, en el que tres Horacios juran fidelidad a su padre antes de tomar las armas y lanzarse a la batalla contra los Curiacios.

—Y ¿cómo podemos detectar las formas clásicas de la pintura renacentista en esta obra de Jacques-Louis David?

—La pintura se compone a partir de tres grupos diferenciados: los tres hermanos en el lado izquierdo, el padre, en el centro, y la madre, la hermana y la prometida de uno de los Horacios en el lado derecho del cuadro, desconsoladas ante la gravedad de la situación. Esta diferenciación por grupos, que se corresponde con cada uno de los arcos arquitectónicos, contribuye a dar claridad y equilibrio a la composición. Las líneas de perspectiva del pavimento ayudan a delimitar el espacio. Además, David realizó una serie de esbozos preparatorios para cada uno de los grupos, lo cual viene a confirmar la importancia del dibujo en la formación académica de los artistas neoclásicos. Y, finalmente, la idealización de

los personajes: por un lado, el grupo masculino, con un padre fuerte y musculoso que a pesar de la diferencia de edad parece tener las mismas condiciones físicas que sus hijos; por el otro, el aspecto sereno y contenido del grupo femenino, muy distante al dramatismo real que las envuelve.

—*Por lo que veo, los artistas neoclásicos también se sintieron atraídos por la historia de la Antigüedad. ¿Sucedió lo mismo con la temática religiosa?*

—A partir del siglo XVIII la temática religiosa pierde gran parte del protagonismo que tenía anteriormente. El Rococó y las fiestas galantes de la clase adinerada, la Ilustración y sus planteamientos totalmente opuestos a la religión, y el Neoclasicismo y su predilección por la mitología habían dañado considerablemente la producción religiosa dentro del panorama artístico. Por si todo esto no fuera suficiente, el Neoclasicismo potenció la pintura de temática histórica, tanto del pasado como del presente. Por tanto, a partir del siglo XVIII la pintura se humaniza y se convierte en testimonio de los acontecimientos que conducirían a la Revolución Francesa y al posterior Imperio napoleónico. De hecho, el propio Napoleón encontró en el arte de pintores neoclásicos como David y Antoine-Jean Gros la manera de inmortalizar sus hazañas. Pero la relación de Napoleón con el Neoclasicismo no termina con la pintura, ya que también se sirvió de la arquitectura neoclásica para transformar la ciudad de París y dotarla de la grandeza de la Antigua Roma.

—*¿Cuáles son las principales características de la arquitectura neoclásica?*

—Los edificios levantados durante el Neoclasicismo responden a la voluntad de imponer el dominio de la razón tan propia de la Ilustración. La arquitectura neoclásica se contempla como un elemento funcional, prevalecen la función y la frialdad de las formas, por lo que se produce un alejamiento progresivo de la recargada decoración del Barroco y el Rococó. En Alemania e Inglaterra se desarrolló una arquitectura comprometida con la tradición griega. En cambio, la Francia napoleónica adaptó para sí las formas romanas.

—*Y ¿cómo transformó Napoleón la ciudad de París? Supongo que mandó construir un foro, un anfiteatro, un circo para presenciar carreras de carros...*

—Ni un foro, ni un anfiteatro, ni un circo. Hay que pensar que la sociedad de inicios del siglo XIX era muy diferente a la Roma de los césares, por lo que este tipo de construcciones hubiesen carecido de sentido. Sin embargo, sí que mandó construir el Arco del Carrusel, que supone casi una réplica del Arco de Septimio Severo que hay en Roma, así como también la iglesia de la Madeleine, inspirada totalmente en la estructura de un templo clásico. Para estos y otros proyectos, contó con los servicios de los arquitectos Pierre Fontaine y Charles Percier, quienes se encargaron de difundir por Francia e Italia este tipo de arquitectura neoclásica, denominada estilo imperio. Tan grandes eran sus ansias de poder que incluso se hizo traer un obelisco de Egipto para colocarlo en la plaza de la Concordia.

— *¿Acaso no hicieron lo mismo los romanos? Si no recuerdo mal, el emperador Augusto ya se encargó de llenar Roma de obeliscos egipcios.*

—Exacto. Y ya en tiempos de la Roma Imperial se había escrito mucho acerca de la civilización del Antiguo Egipto. Fue notable la admiración que esta había despertado a lo largo de los tiempos, sin embargo se desconocían la mayoría de sus secretos. Quizá por este motivo, en el año 1799 Napoleón partió hacia Egipto acompañado, no tan solo por su poderoso ejército, sino también por un grupo de sabios y arqueólogos aficionados. Fue en el transcurso de esta expedición que hallaron un objeto crucial para el conocimiento y estudio del arte egipcio, como fue la piedra de Rosetta y su escritura jeroglífica, descifrada pacientemente por JeanFrançois Champollion. Comenzaba así una nueva disciplina dentro de la arqueología: la egiptología. Pero lejos de ser esta la única aventura apasionante, el siglo XVIII ya había sorprendido a la cultura y la erudición europeas con un viaje todavía más lejano, pues el inglés Richard Pococke había llegado hasta Mesopotamia para pisar con sus propios pies la cuna de la civilización.

— *¿Dónde se encuentra Mesopotamia? Es un nombre que me suena, pero que no consigo situar en el espacio.*

—Mesopotamia se emplaza en la porción de tierra que se encuentra entre los ríos Tigris y Éufrates, en el actual Iraq. Allí nació la vida urbana hacia el 5000 a. C. en ciudades como Ur y Uruk. Entre estos dos ríos de Oriente Próximo, los sumerios encontraron el terreno abonado para la formación de una cultura que desarrolló antes que nadie la construcción de sólidos recintos amurallados, la

arquitectura de palacios y templos, así como también grandes niveles de perfección en las artes figurativas. Pero, sobre todo, debemos a los sumerios la invención de la escritura, hacia el año 3500 a. C. Con ellos, la prehistoria dejaba paso a la historia. ¡Qué desafortunada había sido la cultura europea al desconocer los logros conseguidos en Mesopotamia y Egipto! A raíz de estos descubrimientos, la arqueología siguió creciendo durante el siglo XIX. Los norteamericanos, en cambio, se habían lanzado a explorar los tesoros de la civilización maya en México, y abrieron las puertas a posteriores estudios de otras culturas, como la de los incas en la extensa región de los Andes. El problema es que todas estas expediciones difícilmente volvían con las manos vacías.

— *¿Por qué tenía que suponer esto un problema?*

—Porque muchos de los hallazgos habían sido arrancados de su lugar de origen. Esta práctica, conocida con el nombre de expolio, formaba parte de la historia desde hacía siglos. Pero, en aquel momento, con el pretexto de poder conocer mejor estas nuevas culturas, estudiarlas y conservarlas, empezaron a llenarse las vitrinas de los principales museos. Es una cuestión polémica y escabrosa, ya que lo natural sería que las muestras artísticas de una cultura concreta se conservaran en su lugar de origen.

— *¡Museos! ¿Ya había museos en aquella época?*

Por supuesto, y muchos de ellos son representativos de la arquitectura neoclásica. Ten en cuenta que hacia el año 1830 algunos museos de primera línea ya se encontraban abiertos al público, como el Musée du Louvre en París, el British Museum de Londres, el Altes Museum de Berlín y el Museo del Prado en Madrid, entre otros.

— *Ahora que me hablas del Museo del Prado, ¿qué sucedió en España durante todo este periodo?*

—Sucedieron muchas cosas, pero desde un punto de vista artístico los siglos XVIII y XIX en España destacan por haber visto nacer, crecer, formarse, consolidarse y exiliarse a un pintor y grabador de fama universal: el aragonés

Francisco de Goya y Lucientes. A través de su inacabable obra, Goya describe un camino apasionante que marcaría el rumbo definitivo hacia lo que hoy entendemos como arte moderno.

—*De ser así, ¿debemos considerar a Goya un pintor moderno?*

—Hay que tener cuidado a la hora de utilizar ciertos términos, ya que la modernidad no es exclusiva del siglo XVIII. Recordemos, por ejemplo, a Caravaggio, Velázquez, Rembrandt y Vermeer, todos ellos avanzados a su tiempo por la modernidad que suponían algunos aspectos de su obra. Ten en cuenta, además, que Goya tuvo una formación académica y realizó un viaje a Italia, tal y como marcaban los cánones en aquella época. Además, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde recibió la influencia del pintor academicista más importante de la época: Anton Rafael Mengs. Su primera producción artística adaptó, a su manera, las pautas de la pintura Rococó francesa, con cuadros tan emblemáticos como *La gallina ciega* y *La pradera de san Isidro*. En el momento de realizar estas obras, Goya ya gozaba de gran popularidad por su inagotable talento, pero todavía no se había desmarcado de las reglas de la pintura tradicional. Sin embargo, a partir del año 1792 su obra experimentó un giro inesperado: la decepción que le supuso el fracaso de la Revolución Francesa y los efectos de una enfermedad que le dejó sordo de por vida fueron los detonantes que le impulsaron a avanzar a su tiempo. Fruto de esta nueva concepción artística realizó la serie de los *Caprichos*.

—*Me parece muy original que titulase una serie de cuadros con el nombre de Caprichos.*

—No se trata de una serie de cuadros, sino de una colección de pequeñas estampas numeradas, concretamente ochenta, elaboradas mediante la técnica del grabado. Goya destacó enormemente en este procedimiento artístico, al que dedicó muchos momentos de su incansable trabajo. Constituyen los *Caprichos* una crítica feroz de la sociedad, en la que Goya vierte toda su ironía y desprecio, principalmente hacia la Iglesia, la coquetería femenina y la incultura. Son imágenes de brujería, de monstruos, de asnos realizando profesiones humanas, de irracionalidad absoluta, que tiene en la estampa número 43, titulada *El sueño de la razón produce monstruos*, su más célebre reflejo.

—Pero ¿qué tiene que ver esto con el Neoclasicismo y la Ilustración?

—Nada, no tiene nada que ver. Con los *Caprichos*, Goya consigue liberarse de las reglas del arte académico y de las ideas de la Ilustración. Y, además, sentó las bases, junto con Johann Füssli y William Blake, de lo que sería la pintura del Romanticismo, un movimiento cultural que abarcaría las artes, la literatura y la música, y que se extendería por Europa y Estados Unidos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

—¿Estados Unidos! ¿Hasta allí llegó el Romanticismo?

—Claro. A partir de su formación como país a finales del siglo XVIII, Estados Unidos se convierte en un espejo en el que se reflejan los principales movimientos culturales europeos. Así, el Neoclasicismo fue adaptado a la arquitectura de edificios tan simbólicos para los inicios de la historia norteamericana como la Casa Blanca o el Capitolio, ambos en Washington. Con el Romanticismo las cosas no iban a ser diferentes, de tal manera que la primera generación de artistas estadounidenses se sintió muy identificada con los potentes efectos que esta nueva corriente podía ejercer en el arte, principalmente en la pintura.

—¿Qué tiene el Romanticismo que no tenga el Neoclasicismo para crear estos efectos a los que te refieres?

—Si contemplamos *La pesadilla*, de Füssli, un cuadro que estremece solo con el título, nos podemos adentrar en el mundo de lo irracional, del sinsentido, de lo desconocido. El resultado no deja indiferente a ningún espectador. Con el Romanticismo ya no se intenta conmover a través de la belleza, la máxima expresión del arte clasicista. Ahora, lo sublime será la nueva cualidad artística prioritaria, desarrollada durante el siglo XVIII.

Qué es lo sublime en el mundo del arte— ¿Qué es lo sublime en el mundo del arte?

—Estaría relacionado con todo aquello que es inefable, inalcanzable. La

naturaleza refleja muy bien las sensaciones que puede despertar esta nueva cualidad. De hecho, la pintura del Romanticismo potenció el paisaje como género pictórico. En Inglaterra se explotaron muchísimo los efectos de lo sublime a través de la naturaleza y su relación con el hombre. Uno de sus máximos exponentes fue William Turner. Su obra *Caída de una avalancha en los Grisones*, en la que un alud entierra por completo una frágil cabaña, refleja muy bien el gusto por las catástrofes naturales. También es muy representativo *El naufragio del Esperanza* del artista alemán Caspar David Friedrich, en el que se puede contemplar al buque *Esperanza* engullido por la aplastante fuerza de un mar de hielo. En ambas pinturas el principal protagonista es, pues, la superioridad de la naturaleza, inaccesible para el hombre y su fatal destino.

— *¿Tanto el hundimiento del buque como la avalancha que sepulta la cabaña fueron tomadas del natural? ¿Estaban ahí los artistas para pintar la escena mientras los hechos sucedían?*

— Evidentemente que no. ¿Cómo va estar Friedrich pintando tan tranquilo delante de un mar de hielo? Se inspiran en la naturaleza y la pueden reproducir en su versión más cruel, pero esta solo se encuentra en la mente del artista, que la recrea desde su mundo interior. Para el artista romántico el poder de la imaginación es su principal aliado. Es un arte sumamente individualista. A partir de estas premisas, es difícil entender el Romanticismo como un todo unitario y basado en unas reglas, tal y como sucedía con el arte clasicista.

— *Pero ¿estos autores tuvieron una formación académica como la que recibió Goya?*

— Por supuesto, la formación de los artistas románticos pasa por la academia de arte. Incluso Théodore Géricault y Eugène Delacroix, los dos máximos representantes de la pintura del Romanticismo en Francia, acudían periódicamente al Louvre para aprender de los grandes maestros que les antecedieron, a los que admiraban profundamente. Pero eso no significaba que tuviesen que copiarlos. Todo lo contrario, el pintor romántico contempla la pintura como un medio para expresar y transmitir otro tipo de valores, otro tipo de mensaje.

— *¿A qué te refieres?*

— A la pintura sobre temas históricos. Tradicionalmente se había utilizado

este género pictórico para inmortalizar grandes acontecimientos de la historia, generalmente protagonizados por el poder de las clases dominantes, como podían ser el éxito de sus campañas militares, el honor y su gloria. En cambio, con el Romanticismo el artista se siente más comprometido con el pueblo, con sus desventuras, su sufrimiento y su lucha. Te pondré tres ejemplos de primer orden para que puedas entenderlo: *La balsa de la Medusa*, de Géricault, un enorme cuadro en el que se representa el dolor y la desesperación de un grupo de naufragos en medio del océano, justo en el momento en que aparece un barco en la lejanía; *Los fusilamientos del tres de mayo*, de Goya, que muestra unas escenas que nunca antes se habían pintado, un fiel reflejo de la crueldad, el horror y el sinsentido de las guerras; y, por último, *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, auténtico manifiesto pictórico de la lucha contra el poder establecido. En el centro del lienzo aparece representada la libertad, personificada en la figura de una mujer que, bandera francesa y bayoneta en mano, invita al pueblo a levantarse en armas contra la monarquía borbónica a fin de conseguir lo que más desea: la libertad.

— *¿Fueron entendidas estas pinturas en su momento?*

— Con Denis Diderot, en el siglo XVIII, apareció una nueva disciplina conocida con el nombre de crítica de arte. Generalmente, la concepción artística de estos críticos de arte se identificaba con los valores de la Ilustración y de la pintura tradicional, académica y clasicista. Por tanto, la mayoría de las veces, las obras realizadas por los pintores del Romanticismo no fueron comprendidas ni aceptadas por la crítica. La irracionalidad, la primacía de lo sublime frente a la belleza, la renovada pintura de temática histórica y su admiración por la Edad Media, entre otros aspectos, no lograron conquistar el agrado de los críticos de arte.

— *¿Su admiración por la Edad Media? ¿A qué se debe este retorno hacia el pasado medieval?*

— Con el Romanticismo se desmorona el mito de la Antigüedad clásica como único modelo de referencia del pasado, al tiempo que se despierta una nostalgia por las formas medievales, sobre todo por el Gótico. Esto se debe a que en países como Inglaterra y Alemania, donde el Romanticismo surgió con fuerza, se sentían más identificados con la estética de una catedral que con la de un templo

clásico. Todo ello repercutió de lleno en la arquitectura, por lo que en el siglo XIX se extendió una nueva tendencia arquitectónica: el Neogótico. El Parlamento Británico de Londres y su famoso Big Ben son un ejemplo de esta reconversión de las formas góticas a las nuevas necesidades de una joven sociedad liberal en Inglaterra. Por otro lado, se aprovechó este nuevo impulso constructivo para remodelar o terminar algunas de las grandes catedrales góticas, como la de Colonia, en Alemania, que habían permanecido inacabadas durante siglos. Pero en aquellos momentos se estaban notando los progresos de una incipiente Revolución Industrial y sus efectos sobre la sociedad, por lo que el Neogótico tuvo que competir con los primeros pasos de la denominada arquitectura del hierro, que tendría en la Torre Eiffel, ya hacia finales del siglo XIX, su logro más destacado.

—*Qué choque de estilos más interesante, el del Neogótico en contraste con los inicios de la arquitectura del hierro. ¿No hubo pintores románticos que se sintieran fascinados por los efectos de la Revolución Industrial?*

—Por supuesto, por ejemplo William Turner. Su obra *Lluvia, vapor y velocidad* es uno de los primeros cuadros de la historia en el que aparece una locomotora. Sin embargo, esta no se aprecia con exactitud. Más bien se intuye. Técnicamente, es una pintura muy avanzada a su tiempo, con pinceladas sueltas y desenfadadas que destruyen por completo el proceso tradicional de elaboración de un cuadro. Con Turner, el dibujo y los contornos que delimitan las figuras hace tiempo que ya han dejado de existir. Un caso parecido lo encontramos en las *Pinturas Negras*, de Goya. Sus figuraciones monstruosas y deformadas culminan el proceso de rebeldía iniciado con el Romanticismo hasta situarlo incluso más allá de las puertas del Impresionismo, donde los artistas de las Primeras Vanguardias, ya a principios del siglo XX, recogerán todo este legado.

Comentaremos dos obras en este capítulo: *Paolina Bonaparte*, de Canova, y las *Pinturas Negras*, de Goya.

La escultura *Paolina Bonaparte* (ver imagen 11) fue realizada entre los años 1805 y 1808 por encargo del príncipe Camilo Borghese, esposo de la hermana menor de Napoleón. Se conserva en la Galería de la Vila Borghese de Roma, finca de verano de esa acaudalada familia romana.

Está concebida como una diosa griega: inspirada en la escultura antigua, tiene el equilibrio y la racionalidad de la escuela clásica.

El proceso de elaboración de las esculturas de Canova era largo y complejo. Primero elaboraba el *disegno*, el dibujo, lo verdaderamente creativo, pues el resultado es una simple huella de la idea inicial. Después el *bozzeto*, en barro o yeso, de la mitad de tamaño que la obra final. A continuación el *gesso*, muy característico de Canova, que implica la realización en yeso de la obra, con intervención y discusión de sus ayudantes. Una cuarta fase es el *marmo*, que traslada a la piedra, concretamente a mármol de Carrara, el prototipo de yeso; es la fase más larga y laboriosa, y precisa de muchos trabajadores profesionales, correspondiendo a Canova los últimos retoques. Muchas veces se hacían varias versiones, ya que el escultor pensaba que la primera no era la mejor. El *lustrato* suponía el acabado con el pulido final e, incluso, la aplicación de tintes y aguadas de pintura. Pero una obra no se acaba hasta que es vista, así que Canova preparaba teatralmente la contemplación de la pieza iluminada por antorchas, momento en el que culminaba el proceso material y se unía al intelectual.

El tema es la representación de Paolina como la diosa Venus, por eso lleva en la mano la manzana de la discordia que le entregó Paris como premio a su belleza. Paolina BonaparteBorghese está representada como la diosa del amor, sobre un diván con telas que recuerdan las de las esculturas griegas, y va peinada a la moda romana. Estamos más cerca de la escultura antigua que del modelo contemporáneo, aunque Paolina fue muy diestra en las artes del amor y rindió homenaje reiteradamente a la diosa que encarnó.

La contemplación de esta escultura en la Galería Borghese de Roma es uno de los placeres estéticos más intensos que el arte occidental nos ha deparado. Muchos intelectuales, como Terenci Moix, han perseguido con gran interés estos placeres intelectuales.

Las *Pinturas Negras* de la casa de Goya, más conocida como la «La Quinta del Sordo», fueron realizadas entre los años 1819 y 1824 y casi pueden considerarse el testamento artístico del pintor. Casi, pues unos años después vivió en Francia y se instaló en Burdeos, donde afirmó que todavía estaba aprendiendo, y realizó grabados y cuadros que abrieron nuevos caminos a la pintura.

Pintadas directamente sobre las paredes, en el año 1883 fueron trasladadas a lienzos y expuestas en el Museo del Prado, en Madrid. Su característica más llamativa es la oscuridad, la negrura, los contraluces, pero también el colorido intenso de algunas de ellas, detalles y fondos, y, sobre todo, la aplicación brusca del color a base de manchas gruesas que producen un efecto todavía más impactante.

Las pinturas forman un conjunto que se organiza de la siguiente manera: en la planta baja o comedor de la casa, el *Aquelarre* y la *Romería de san Isidro* ocuparon las paredes laterales, y justo enfrente se hallaron las obras *Manola melancólica* y *Viejo y la Muerte* al fondo. En la pared de la entrada, *Saturno devorando a su hijo* y *Judith*. Sobre la puerta, *Dos viejas comiendo* o *Una vieja y la Muerte*. Todas ellas, pinturas terribles, sombrías y dramáticas. Qué lejos están de los amables cartones para tapices. «Se apagaron definitivamente las luces», en frase de Paloma Chamorro.

La pintura que incluimos aquí es el *Aquelarre* (ver imagen 12). Es una larga composición horizontal en la que una masa compacta y deforme de brujos y brujas se arremolina en torno al macho cabrío, representación del diablo. A la izquierda se sitúa una joven, quizás una iniciada en los ritos de brujería. El tono sombrío del conjunto contrasta con las fuertes manchas de color que deforman los rostros, creando así una atmósfera de horror y éxtasis. Qué lejos también de las ilustradas denuncias de la ignorancia y brujería de los *Caprichos*. En esta obra, el sueño de la razón, el abandono de los planteamientos ilustrados, ha producido, realmente, monstruos.

Sigamos nuestro recorrido por «La Quinta del Sordo». En el primer piso había una estancia longitudinal con una ventana en cada pared. Contenía *Las Parcas* y *Duelo a garrotazos* en una, y *Asmodea o Visión Fantástica* y *Paso del Santo Oficio* en la otra. En la pared frontal, *Hombres leyendo* (¿panfletos?) y *Dos muchachas burlándose de un hombre*. Sobre la pared de la entrada, *El perro semihundido*, «la más enigmática, la más sobria, la más inquietante [...] la falta de cualquier elemento anecdótico, el espacio neutro sobre el que se destaca, su mirada casi humana [...] le confiere un sentido universal casi cósmico».

¿Por qué estas pinturas adquieren ese sentido más dramático y tétrico? Muchas son las razones que se han dado para explicar la evolución de la pintura de Goya desde sus orígenes rococó y optimista de sus tapices y *Caprichos* hasta el desgarró de las *Pinturas Negras*. La evolución histórica desde los ecos de la Revolución Francesa hasta la guerra de la Independencia contra las tropas de Napoleón, la restauración del Absolutismo por Fernando VII, el Trienio Liberal y sus tensiones, la nueva restauración absolutista tras el año 1823... Tantos acontecimientos históricos afectaron a una persona, ilustrada y consciente de los problemas de su época, como Goya. Su propia personalidad se vio atraída por la brujería, por el mundo de lo fantástico y lo irracional. Y su enfermedad, aquellos terribles dolores de cabeza que llegaron a producirle la sordera... Una enfermedad quizá relacionada con una intoxicación por los metales que utilizaba en sus

pinturas. O su genialidad. En las *Pinturas Negras* Goya nos introduce en un mundo inquietante y terrible, pero lleno de valores plásticos, de pintura en mayúsculas.



11. *Paolina Bonaparte*, de Antonio Canova, 1805-1808. Galería de la Vila Borghese, Roma, Italia.



12. *Aquelarre*, de Francisco de Goya, 1821. Museo del Prado, Madrid, España. © Album / akg-images.

CAPÍTULO

7

Del Realismo al Modernismo

— *Solo hay dos movimientos artísticos. ¿Acaso es un periodo muy corto?*

— Al contrario, es un periodo bastante largo, situado entre los años 1840 y 1900, aproximadamente. En él encontramos muchos movimientos y muchas tendencias culturales de las que hablar, como el Realismo, el Impresionismo, el Simbolismo, el Postimpresionismo, el Modernismo, la aparición de la fotografía como nuevo medio artístico de expresión y, por supuesto, la arquitectura del hierro.

— *¿Realismo? Por qué vuelve a hablarse de Realismo, si ya lo citamos en otros movimientos artísticos del pasado?*

— Si tuviésemos que definir lo que es realismo acabaríamos enzarzados en un montón de discusiones que abarcarían un libro entero. Pero lo que aquí vamos a tratar es un movimiento artístico que tiene lugar en el siglo XIX, *le Réalisme*. En efecto, un pintor llamado Courbet quiso hacer una pintura totalmente diferente de las que se aceptaban en el círculo de los Salones de París. En el año 1851 monta una exposición paralela a los grandes pabellones de la Exposición Internacional, con el nombre de *le Réalisme*: distribuye panfletos y expone en su interior cuadros con paisajes, escenas vulgares, autorretratos... es decir, con la representación de la realidad.

— *¿Me puedes citar algunos cuadros de Courbet que reflejen esa realidad?*

— Fíjate en los títulos: *¡Buenos días Monsieur Courbet!*, *Entierro en Ornans*, *El*

taller, Escena en un bosque y El origen del mundo. El primero de todos ellos representa a Courbet con su mochila, donde lleva los pinceles y las pinturas, en el momento en que es saludado por un conocido y su criado cuando se dirige a pintar al aire libre, a *plein air*, como decían los franceses. Esta metodología de pintar al aire libre es una nueva forma de acercarse a la realidad. El segundo lienzo, *Entierro en Ornans*, describe una escena vulgar, que representa un entierro, sin dramatismos, en el que incluso se ha colado un perro. Todos los personajes del cuadro son coetáneos del artista, muchos de los cuales pidieron insistentemente que Courbet les retratase. En el cuadro, más que afectados por la muerte del difunto, atienden a compromisos y preocupaciones que se escapan a la solemnidad de un entierro. Y *El taller*, donde se representa al propio pintor realizando un paisaje y con personajes simbólicos o alegóricos: un desnudo, como la verdad, que tiene que ser desnuda; un niño, como la inocencia; un gato, como la habilidad que debe poseer el artista; además de diversos representantes de diferentes estratos de la sociedad.

— *¿Qué es esto de la realidad social? Por cierto, no has comentado El origen del mundo.*

— Algunos artistas pintaban la realidad del paisaje, directamente y en vivo, y pensaban que era lo más real que se podía hacer. Tanto Camille Corot como los pintores de la Escuela de Barbizon, así como también Jean-François Millet, realizaban sus lienzos en contacto directo con la naturaleza. Pero Millet acabó retratando a campesinos pobres, melancólicos y solitarios. Otro artista, Daumier, convirtió a las personas en la clave de su arte, puesto que son las personas lo más importante de la realidad. Muchas de sus figuraciones estaban incluso deformadas, caricaturizadas, por lo que se demuestra que el Realismo no solo establece un parecido exacto con la realidad. A eso le podemos llamar realidad social. Y respecto a *El origen del mundo* podemos decir que es un impactante desnudo de un torso femenino, cuyo título es simbólico, pero cuyo motivo es de un atrevido realismo, acrecentado por el encuadre y el detalle, casi fotográfico.

— *¿Cómo que casi fotográfico? ¿En tiempos de Courbet ya existía la fotografía?*

— Por supuesto. En el año 1820 Nièpce ya había hecho una fotografía de los tejados de París, y, poco después, Daguerre popularizó sus célebres retratos o daguerrotipos. No podemos olvidar, en nuestro análisis, la revolución que supuso

la invención de la fotografía desde la óptica del encuadre, la nueva manera de ver la realidad, la manera en que se capta y se captura un instante. Paulatinamente, a partir de ese momento, la fotografía le iría arrebatando a la pintura su papel de la crónica de la realidad.

— *¿Y la fotografía solo influyó en el Realismo?*

—Desde su invención, la fotografía tendría una relación continua y compleja con las artes plásticas, incluso hasta hoy en día. Fíjate, por ejemplo, en el Impresionismo, cuya primera exposición colectiva se hizo en el estudio del fotógrafo Nadar, donde los cuadros eran instantáneas o impresiones. Y, además, fragmentos o encuadres fotográficos. El Impresionismo, estrictamente hablando, comprende a un grupo de pintores franceses, como Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley y Cézanne, que expusieron colectivamente entre los años 1874 y 1886. Sus cuadros tenían muchas características que los definen, pero, principalmente, su preocupación por la luz cambiante y el color.

— *¿Cómo lo hacían para plasmar esa luz cambiante en sus cuadros?*

—Técnicamente se tuvieron muy en cuenta las teorías del óptico Chevreul, quien invitó a los pintores a no mezclar los colores en la paleta, sino en el lienzo. Así, las diferentes pinceladas, que se distribuían de manera espontánea, producían ese efecto de algo cambiante, no estático. Por otra parte, escogían un motivo, un tema, y lo pintaban en diferentes momentos del día, como hizo Monet con la catedral de Ruán. En tanto que la luz cambiaba, los cuadros eran distintos. Lo importante es la luz y el color, no lo que representan.

— *¿Y eso gustaba a la gente?*

—Como pasa casi siempre, al principio no gustó. Uno de los críticos que vio la primera exposición en la casa de Nadar dijo: «No he visto pinturas, solo impresiones», dándole, claro está, un sentido peyorativo. A Cézanne no le aceptaron ningún cuadro en los salones oficiales de París. Vivieron muy precariamente, incluso enfrentados a sus familias. En cierto sentido, fueron rebeldes en todas las facetas de su vida, no solo con la pintura.

—Y ¿cómo evolucionó el movimiento impresionista?

—En primer lugar, los autores forjan su evolución personal y acaban siendo aceptados por la crítica. Es el caso de Monet, Renoir y Degas. Por otra parte, entre los años 1886 y 1900 nos encontramos con un periodo calificado de postimpresionista en el que se desarrollan los componentes del Impresionismo: el color y la luz, la técnica, la forma y la rebeldía vital. Toulouse-Lautrec efectuó una crónica de esta última etapa retratando los ambientes de la bohemia de Montmartre y sus cabarets, la prostitución y el *music hall*; Cézanne, en lugar de hacer una pintura cambiante, buscará las formas estables de la realidad, reduciendo los objetos representados a sus formas geométricas; Seurat y Signac llevarán hasta sus últimas consecuencias los planteamientos de la división del color de Chevreul, creando la corriente que se llamó Puntillismo; Van Gogh y Gauguin convertirán el color en el protagonista de sus cuadros, pero no un color real, sino un color pensado, imaginado. Van Gogh con un porte expresionista, y Gauguin con un componente simbólico.

— ¿Otra vez vuelven a salir los símbolos?

—La simbología es un elemento esencial en muchos pasajes del arte y su historia. Sin ir más lejos, durante la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló el Simbolismo, una nueva corriente artística y literaria. La estética simbolista, lejos de centrar su discurso en cuestiones de luz y color, prefiere hundir sus raíces en el imaginario fantástico tan propio del Romanticismo, en lo misterioso, en lo místico. «La isla de los muertos» de Arnold Böcklin representa muy bien la esencia de la pintura simbolista, tan alejada de la realidad social del momento. Pero fíjate que estamos en la época del *Art Nouveau*.

— ¿Qué es eso del Art Nouveau?

—*Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style, Sezession, Arte Nova, Modernisme y Modernismo* ¿No te suena más ahora? Es un movimiento internacional, que se extiende desde Escocia a Viena, pasando por Bruselas, París y Barcelona, y que, además, pretendió unir todas las artes: arquitectura, escultura, pintura y artes aplicadas. Todo eso, en la época que va desde 1880 hasta 1920, aproximadamente.

— *¿El nombre lo puso otro crítico?*

—El nombre proviene de una tienda de París, especializada en objetos decorativos, muchos de ellos de origen oriental. Y es que el Modernismo valoró mucho el objeto de calidad, el preciosismo de las formas, la decoración con un origen en la naturaleza y la calidad de los materiales, tanto los tradicionales como los aportados por la Revolución Industrial.

— *Entonces, ¿la Torre Eiffel es una construcción modernista?*

—Por supuesto que no. Tal y como ya te dije antes, la Torre Eiffel es la construcción más representativa de la arquitectura del hierro, que tiene sus orígenes en los puentes ingleses de finales del siglo XVIII, que evoluciona hasta la construcción de joyas de la arquitectura del siglo XIX como la Biblioteca Nacional de París, diseñada por Henri Labrouste, la Exposición Internacional de Londres del año 1854 y su famoso Palacio de Cristal, pasando por la Exposición de París del año 1889, a la que pertenece la misma Torre Eiffel. Y no olvidemos la llamada Escuela de Chicago, que construye los primeros rascacielos tras el incendio del año 1871.

— *Pero volvamos al Modernismo y a sus características.*

—En cuanto a la arquitectura, se da una combinación de tradición y modernidad, así como de racionalismo y expresividad. Es tradicional y es moderno porque utiliza materiales como la piedra y el mármol, al tiempo que también puede recurrir al hierro y al hormigón. Tanto el edificio de la editorial Montaner y Simón, proyectado por Domènech i Montaner, como la Casa Tassel de Victor Horta combinan elementos tradicionales como la piedra y el ladrillo, al tiempo que también utilizan el hierro. Por otro lado, es racional y es expresivo porque, junto a las formas rectilíneas presentes en la arquitectura de Glasgow de Mackintosh, también encontramos los arcos parabólicos propios de la arquitectura de Gaudí, además del exceso decorativo tan propio del Modernismo.

— *Y eso de la sezeccion me tiene intrigado...*

—Pues deshagamos la intriga. Es el Modernismo que se desarrolló en Austria. Significa escisión, separación respecto del arte convencional. Contó con arquitectos como Otto Wagner y Olbrich, quien construyó el Pabellón de la Sezession en Viena, y con pintores como Gustav Klimt. Piensa que Viena es, a finales del siglo XIX, uno de los centros más importantes de la cultura occidental. No sé si recuerdas la obra *El beso* de Klimt, tan extraña, moderna y angustiada. En él se condensan muy bien las características que dominaron Viena hasta la Primera Guerra Mundial.

—Me decías que el Modernismo era un movimiento artístico que englobaba todas las artes, pero solo me has hablado de arquitectura y pintura...

—En las artes aplicadas tenemos que pensar en ebanistas, orfebres, vidrieros y diseñadores de interiores, que trabajaban codo con codo y en perfecta comunión con los arquitectos. Sin ese montante de artesanos hubiese sido imposible la concepción del diseño modernista. En cuanto a la escultura, destaca la figura de August Rodin, incluso por encima de los límites del propio estilo modernista. Una especie de Miguel Ángel de finales del siglo XIX y principios del XX. Por tanto, es antiguo y moderno al mismo tiempo, pues se inspiró en la escultura grecorromana y abrió las puertas a la escultura contemporánea. *El pensador*, *El beso* y *Los burgueses de Calais* son sus piezas más representativas.

Las dos obras que vamos a ver con algo más de detalle son de Monet y de Cézanne.

Impresión, sol naciente, de Claude Monet (ver imagen 13), la obra fundacional del grupo impresionista, está fechada en el año 1872. Desde el Realismo, los pintores están planteando un tipo de pintura nueva y, en cierto sentido, revolucionaria. En efecto, entre los años 1860 y 1890 un grupo de jóvenes pintores en París, capitaneados de alguna manera por Monet, hicieron una pintura cuyo objetivo era captar la luz, la creación de una nueva manera de ver la realidad (el dinamismo), y mantuvieron una actitud rebelde respecto a la pintura y al papel del artista en la sociedad.

Todo eso puede contemplarse en este pequeño cuadro, pintado en Le Havre y que actualmente se encuentra en el Museo Marmottan de París. Es un instante, el momento en que amanece en el puerto, pintado al aire libre (*plein air*); el pintor capta una impresión y la traslada al lienzo. El artista, por tanto, ya no es el genio

creador, inspirado más o menos por las musas, sino que es simplemente un transmisor de sensaciones de la realidad al espectador.

El tema es la luz y el instante. La excusa para representar esa realidad cambiante son los barcos del puerto de Le Havre. El tema, pues, deja de ser crucial. Se inicia aquí la pintura moderna, la pintura contemporánea del siglo XX, en la que la abstracción será una de las principales tendencias. No importa *qué* se pinta sino *cómo* se pinta, resaltando la luz y con un dinamismo que se percibe en las pinceladas. Manchas de color con las que reconstruimos la realidad, el mar, el sol reflejado, las barcas, los mástiles de grandes embarcaciones, el humo, las nubes y el cielo. Todo eso se manifiesta a través del color, que se convierte en el elemento fundamental. Ya lo diría Matisse años después: «Una pintura no debe representar más que colores».

Nos encontramos, pues, ante un cuadro de pequeñas dimensiones, ya que se pinta en caballete al aire libre, con un paisaje contemporáneo, es decir, dinámico, como la propia sociedad de finales del siglo XIX, que se está acelerando por la Revolución Industrial, la revolución de los transportes y el cambio de vida. También es un cuadro decorativo y agradable de ver: la pintura impresionista fue la pintura más bonita que se había hecho nunca. Y, además, se puede comprar, pues el desarrollo del mercado del arte está íntimamente ligado a la eclosión del Impresionismo. Los pintores Monet, Manet, Degas, Renoir, Cézanne, Pissarro, etc., expusieron en galerías de arte, como la de Duand-Ruel, donde vendían sus cuadros.

Todos estos conceptos están en esta obra: *Impresión, sol naciente*; esos son sus significados y su función. Una pintura moderna que se abre a la pintura del siglo XX, al mercado del arte, al uso *burgués*, es decir, a la contemplación privada. Y que constituye, en sí misma, un placer.

El cuadro *La montaña Sainte-Victoire* (ver imagen 14) forma parte de una larga serie de obras con el mismo tema que Cézanne pintó entre los años 1885 y 1906. La pintura que hemos elegido es de 1886.

Es una obra de pequeñas dimensiones (casi todas las impresionistas lo eran), pintada al óleo, donde la imponente montaña caliza de los alrededores de Aix-en-Provence se utiliza como excusa para una serie de experimentos y reflexiones pictóricas. Si en el Impresionismo la pintura «no tenía que representar más que colores», Cézanne añadió colores y formas y muchos más elementos. En este caso, el color está al servicio de las formas, cada vez más planas, más geométricas, en ese

camino que conduce a Cézanne desde la pintura impresionista, inestable, momentánea (con una luz que cambia repentinamente), a una pintura que tuviese «la solidez de los museos», es decir, una pintura que busca lo permanente, lo estable de la realidad representado a través de la geometría: planos, círculos, cilindros, esferas... Ese camino lo recorrió Cézanne experimentando a partir de las manzanas, las botellas, las naturalezas muertas, los jardines de la residencia familiar «Le jas de Bouffan» y de la montaña de Sainte Victoire.

Cézanne es el prototipo de pintor del Impresionismo y del Postimpresionismo, ese periodo que va desde la última exposición de los impresionistas en el año 1886 hasta la aparición de las Vanguardias a principios del siglo XX. Un pintor revolucionario en la concepción de la pintura y rebelde a nivel personal: con malas relaciones con su padre debido a su convivencia con una mujer con la que se casaría mucho tiempo después. Fracasado en París, pues no le admitieron ni un solo cuadro en las exposiciones oficiales del Salón de París. Ridiculizado por su hasta entonces amigo Zola, volvió a su ciudad natal de Aix y se encerró en su estudio llevando a cabo una *dissección* de la pintura hasta llegar a las formas fundamentales: el cubo, la esfera y el cilindro. Su trabajo en el estudio, que todavía se conserva prácticamente intacto, se compagina con salidas a *plein air* en las que representaba una y otra vez la montaña de Sainte Victoire.

Una fuerte tormenta mediterránea le cogió desprevenido y murió a consecuencia de una neumonía.



13. *Impresión, sol naciente*, de Claude Monet, 1872. Museo Marmottan Monet, París, Francia. © Album / akg-images / André Held.



14. *La montaña Sainte-Victoire vista desde Bellevue*, de Paul Cézanne, 1885.
Barnes Foundation, Pennsylvania, Estados

CAPÍTULO

8

Las Primeras Vanguardias

—Y, por fin, llegamos al arte del siglo XX, en el que se suceden y conviven multitud de corrientes artísticas, muchas más que en toda la historia precedente. En el siglo anterior, la gran cantidad de sucesos y transformaciones que se habían producido en tan poco tiempo sumergieron a la sociedad en un proceso de aceleración histórica. En el cambio de siglo, esta tendencia se incrementó. Definitivamente, el mundo occidental vivía a otra velocidad, y el arte no fue ajeno a todo ello. Solo así se entiende la dinámica artística del siglo XX, en constante proceso de cambio y transformación.

— *¿Qué son las Primeras Vanguardias?*

—Las Primeras Vanguardias fueron un conjunto de movimientos artísticos que se desarrollaron durante las primeras décadas del siglo XX. Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Neoplasticismo, Orfismo, Suprematismo, Rayonismo, Vorticismo, Constructivismo, Pintura Metafísica, Purismo, Surrealismo...

— *¡Caramba! ¡Cuántas corrientes artísticas en tan poco tiempo!*

—Sí, y todas ellas con un denominador común: la ruptura con el arte tradicional, que, como recordarás, tuvo en el Romanticismo su principal punto de partida. Posteriormente evolucionó con la revolución de los pintores impresionistas, postimpresionistas y simbolistas. La diferencia es que ahora, con

las Vanguardias, esta ruptura con la tradición es todavía mayor, más radical. Ya no hay límites para la experimentación artística, no existen trabas que puedan contener el ansia de un grupo de artistas que estaban llamados a ser los responsables de la mayor rebelión que jamás ha sacudido el mundo de las artes. Una rebelión artística que, por cierto, tuvo en una escultura clásica su primer testimonio.

—Pero ¿si una escultura no tiene vida propia, cómo puede ser un testimonio?

—Hablo en sentido figurado. Me refiero a que en el Salón de otoño de París, en 1905, se expusieron en la misma sala una serie de pinturas de Henri Matisse, André Derain y Maurice Vlaminck, entre otros, junto a una escultura renacentista. Al visitar la exposición, el crítico de arte Louis Vauxcelles dijo: «He visto a Donatello entre los *fauves*», que significa fiera en francés, para referirse al contraste que ejercía el estilo salvaje de esas pinturas en comparación con la factura fina y delicada de una escultura del siglo XV. Nació así el Fauvismo, la primera de las Vanguardias artísticas.

—Y ¿cómo eran esas pinturas para que tuvieran un estilo tan salvaje?

—En la pintura fauvista el color lo es todo. Lo que pasa es que este se aplica de manera libre y arbitraria. En este sentido, se radicalizan y se llevan al extremo los caminos abiertos por el Impresionismo y el Postimpresionismo. Se utilizan colores planos, sin apenas mezclarlos, y se aplican de una forma totalmente alejada de la realidad, como en el interior *Armonía en rojo*, pintado por Matisse, o en los paisajes londinenses de Derain, donde el cielo puede ser naranja, los árboles rojos y los edificios azules. A pesar de que Matisse experimentó con el lenguaje de la pintura fauvista hasta el final de su dilatada carrera, el resto de los miembros del grupo pronto tomaron caminos diferentes, por lo que el Fauvismo como tal se disgregó al cabo de dos años de su formación. Esta brevedad en el tiempo será una constante en los movimientos vanguardistas. Pero no te he dicho que, en un ambiente muy alejado de los Salones de París y coincidiendo con los inicios del Fauvismo, un grupo de estudiantes de arquitectura trazaba, en la ciudad de Dresde, la primera etapa del Expresionismo alemán, conocida con el nombre de *Die Brücke*.

— *¿Qué significa este nombre? Supongo que hace referencia a una corriente arquitectónica nueva.*

— Traducido al español significa *el puente*. Paradójicamente, los estudiantes de arquitectura Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff no fueron los precursores de una nueva propuesta arquitectónica. Todo lo contrario, sentían la necesidad de emprender una aventura conjunta en el terreno de las artes plásticas. Una de las aportaciones más originales de este grupo son sus xilografías, técnica artística de origen chino que consiste en la obtención de imágenes mediante la impresión con planchas de madera. A partir de esta técnica, difundieron su predilección por las formas angulosas de rostros deformes y angustiados, como el *Retrato de Henry van de Velde*, de Kirchner, o la *Mujer acurrucada*, de Heckel, que expresan y transmiten la visión pesimista que estos artistas tenían de la sociedad, inmersa de lleno en un proceso que culminó con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Por otro lado, cabe destacar el empeño de los miembros de *Die Brücke* en dar a conocer la obra que estaban realizando, a fin de captar un público cada vez más amplio. Había, así, un trabajo de creación y otro de promoción y difusión de su obra, a la que la xilografía respondía como el procedimiento más adecuado por su facilidad para reproducir las copias originales.

— *¿Eran los mismos artistas los que tenían que dar a conocer su propio trabajo? Yo creía que esa función correspondía al crítico de arte.*

— El crítico de arte simplemente da su opinión sobre la obra artística. Su trabajo termina ahí. A principios de siglo cobran gran fuerza dos nuevas figuras en el engranaje artístico: el marchante de arte y el galerista. Lógicamente, su tarea también implica la promoción de la obra artística. Tal fue el caso del marchante de arte Kahnweiler con el Cubismo, ya que su relación y compromiso con este movimiento fue total. Sin embargo, en sus inicios todos desconocían el potencial y el verdadero alcance de la experiencia cubista. Incluso el mismo Picasso no era consciente de la trascendencia de aquel momento. Era el año 1907, fecha clave para el desarrollo artístico de la que tenía que ser la corriente más sólida e influyente de las Primeras Vanguardias.

—*¡Cuánto misterio! ¿Qué pasó aquel año que fuese tan importante?*

—Picasso terminó y mostró *Las señoritas de Avignon* a un reducido círculo de amistades y compañeros de profesión. En un principio no les gustó lo que vieron, pero pronto fueron convenciéndose de que aquello iba en serio. Este cuadro significa un eslabón más en la evolución de las artes plásticas, pues se rompe definitivamente con las leyes de la perspectiva del Renacimiento. Con *Las señoritas de Avignon* el cubismo ya era una realidad.

—*¿Cuáles son las principales características del Cubismo?*

—Es un arte puramente formal, que no implica ningún tipo de mensaje. Partiendo de la obra de Cézanne, pretenden desnudar la forma esencial de los objetos reduciéndolos a simples estructuras geométricas. A partir de ahí, su arte se vuelve más arriesgado. Descomponen los objetos en diversos planos, de tal manera que podemos verlos simultáneamente desde todos los puntos de vista. El espacio tridimensional desaparece, y las figuras y los objetos representados se funden en un mismo plano. La sensación de profundidad en un cuadro, ese logro que la perspectiva renacentista había logrado, se destruye, así, por completo. Esta evolución les llevó hacia el Cubismo analítico, que marca la plenitud creativa del grupo en el que destacan, además del propio Picasso, Georges Braque y Juan Gris. Muy característicos de esta etapa son los bodegones y los retratos, tan descompuestos y fragmentados que en ocasiones cuesta distinguir los objetos representados. Es un arte que implica un trabajo muy metódico. En este sentido, se opone totalmente a la espontaneidad del Fauvismo y el Expresionismo, si bien compartía con estas corrientes su afición por el arte africano y oceánico.

—*¿Por qué se sintieron atraídos por este tipo de arte? ¿Cómo llegaron a conocerlo?*

—En aquel momento, los museos etnológicos empezaron a proliferar y a captar la atención de muchos artistas. Al contemplar las muestras que allí se exhibían quedaron perplejos ante la fuerza de un arte tan ancestral y tan puro. Estatuillas y máscaras de madera, elementos distintivos del arte de las diferentes culturas de África y Oceanía, determinaron un cambio de concepción que fue determinante en la obra de muchos artistas vanguardistas.

— ¿Y estas estatuillas y máscaras de madera no influyeron también en la escultura de las Primeras Vanguardias?

— Evidentemente que sí. La obra de Constantin Brancusi y Amedeo Modigliani son un buen ejemplo de cómo la escultura vanguardista se deja llevar por el arte de estas culturas. Pero, más allá de estos nexos estilísticos, con las Primeras Vanguardias incluso se llega a poner en duda la frontera entre la escultura y la pintura. El origen de este dilema lo encontramos en el Cubismo sintético, una evolución de la etapa analítica precedente. Hasta la fecha, el único material utilizado en la confección de un cuadro era la pintura. En cambio, con el Cubismo sintético se empiezan a emplear objetos cotidianos como trozos de periódico, de cartón y de madera, aplicados directamente sobre la superficie del cuadro. Es la técnica del *collage* y sus inicios. Con ella, la textura de la superficie fue adquiriendo una rugosidad más propia de un objeto que de una pintura. Fue así como Picasso, Braque y Juan Gris comenzaron a plantearse si realmente esas obras que producían eran pinturas u objetos.

— Y ¿cuál fue la respuesta que hallaron?

— Encontraron una solución salomónica al problema creando la pintura-objeto, más conocida por la palabra francesa *assamblage*. Tal era la fuerza del Cubismo. Apenas estaban saboreando las posibilidades que el *collage* les podía ofrecer, que ya habían dado con un nuevo procedimiento artístico. El *assamblage*, que sería una fórmula recurrente a lo largo del siglo, fue inventado por Picasso mediante la realización de una serie de guitarras utilizando diversos materiales como cartón, papel, cuerdas y alambre. La constante evolución del Cubismo influyó formalmente en otras vanguardias como el Futurismo y el Dadaísmo.

— ¿En qué consisten estas vanguardias artísticas?

— El Futurismo fue fundado en Italia por el poeta Marinetti a partir de un enérgico manifiesto en el que se proclamaban las directrices del grupo, basadas en una defensa del progreso y la industrialización. Cabe destacar la importancia que tuvo la redacción de manifiestos durante las vanguardias. Para plasmar esta predilección por la mecanización de la sociedad, los artistas futuristas procuraron que sus obras transmitieran sensación de movimiento y dinamismo, como

Automóvil, velocidad, luz, de Giacomo Balla, o la genial escultura *Formas únicas de la continuidad en el espacio*, de Umberto Boccioni. Por su parte, el Dadaísmo representa la más irreverente y provocadora de todas las vanguardias. La ironía, el azar y lo absurdo son elementos a los que el Dadaísmo recurrirá para ridiculizar el procedimiento artístico. Un buen ejemplo lo encontramos en los *readymade* de Marcel Duchamp. Se trataba de escoger objetos de la vida cotidiana y sacarlos de su contexto. Su obra *Fuente* no es otra cosa que un urinario de cerámica puesto del revés. Duchamp le arrebató la función para la que fue fabricado y pasa a convertirse en una obra de arte.

— ¿Y eso se considera una obra de arte?

— Eso es un puñetazo a las tripas del arte y a todo proceso artístico creador. O al menos eso es lo que el Dadaísmo perseguía. Sin embargo, el espíritu trasgresor del grupo encontró nuevas vías y experiencias que serían fundamentales para el futuro, como los fotomontajes de Raoul Hausman y John Heartfield, que constituyen una evolución del *collage* cubista, y el *happening*. ¿Me podrías definir lo que es el arte abstracto?

— Me parece que es cuando un artista realiza una obra en la que no se sabe lo que hay representado.

— Me parece muy ajustada tu definición. El arte occidental y sus creadores se habían esforzado, a lo largo de la historia, en representar imágenes, ya fueran del mundo real o del imaginario. Imágenes identificables con personas, objetos, animales, monstruos o paisajes. Es lo que conocemos como arte figurativo. Desde una pintura rupestre hasta un bodegón cubista, se ha descrito un largo camino en las artes plásticas, dominado por la figuración y su relación más o menos fiel con una imagen identificable. Con el Romanticismo y el Impresionismo surgieron las primeras tentativas reales de romper esta hegemonía del arte figurativo. Pero no lo consiguieron del todo. O no se atrevieron. Fue a partir del año 1910 que el artista ruso Wassily Kandinsky decidió romper definitivamente los lazos que vinculaban el arte con la figuración. Sus pinturas, acuarelas numeradas que él mismo titulaba *Improvisaciones*, representan la conquista del arte abstracto, de la abstracción pura.

— ¿A qué grupo pertenecía Kandinsky?

— Al Expresionismo de *Der Blaue Reiter*, vinculado a la ciudad alemana de Múnich. Kandinsky creó un nuevo lenguaje artístico interpretado por elementos geométricos como el punto, las líneas y los ángulos que estas generaban. Formas que, alejadas de toda relación con lo material, se convirtieron en la manera de expresar su mundo interior de una manera espiritual, casi mística. Con *Der Blaue Reiter*, el arte abstracto empezaría a formar parte de otras vanguardias como el Neoplasticismo y movimientos artísticos originarios de Rusia, entre ellos el Suprematismo. De hecho, Moscú y San Petersburgo constituyen uno de los focos vanguardistas más potentes. Con el Suprematismo de Malévich y su *Blanco sobre blanco* se alcanza la reducción máxima de las formas. La blancura total de este cuadro representa, para el movimiento suprematista, la última expresión de la pureza a través del arte. Por otro lado, el arte abstracto pronto tomó caminos muy diferentes en la escultura, desde *El recién nacido* de Brancusi hasta las curiosas formas de Hans Arp, pasando por las complejas estructuras del Constructivismo soviético de Tatlin y Pevsner, quienes utilizaron nuevos materiales como el acero, el vidrio, el plástico y el latón.

— Partiendo de este último aspecto, ¿podríamos decir que la ruptura que representan las Primeras Vanguardias no solo afecta a las formas, sino también a los materiales utilizados?

— Lógicamente, la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos implicó en muchas ocasiones la utilización de materiales novedosos. La progresiva industrialización ayudó a la incorporación de estos nuevos elementos en el arte. No olvidemos que la arquitectura moderna también se benefició del avance industrial y de los nuevos materiales que este aportó.

— ¿Cómo era la arquitectura moderna de aquellos años?

— Durante las primeras décadas del siglo XX, la vanguardia arquitectónica tuvo en la Bauhaus su eje vertebrador. Como resultado de la fusión entre la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura, la Bauhaus fue fundada por Walter Gropius en la ciudad alemana de Weimar en el año 1919. Gropius es el iniciador de la arquitectura racionalista, que tendrá en Le Corbusier su máximo

exponente. Este racionalismo arquitectónico pretende alejarse de la excesiva decoración que, por regla general, propugnó el Modernismo. Es una arquitectura funcional, que recoge muchos de los aspectos introducidos anteriormente por la Escuela de Chicago, y que se adapta a las nuevas necesidades de la población urbana, concentrada en viviendas plurifamiliares diseñadas, según Le Corbusier, «como una máquina para vivir». Otra vertiente de la arquitectura moderna de principios de siglo es el organicismo de Frank Lloyd Wright. Más alejado del marco urbano, pretende acercar e integrar la arquitectura con la naturaleza. El mejor reflejo de esta fusión es la espectacular Casa de la Cascada, edificada en el año 1937 en un idílico rincón del estado norteamericano de Pensilvania.

— ¿Ya estamos en 1937? ¿En aquel momento, cuál era el movimiento artístico de vanguardia más importante?

— En aquel momento estaba en su apogeo el Surrealismo. Este movimiento se extendió hasta la literatura, el cine y el teatro, además de las artes plásticas. Es la corriente más internacional de las Primeras Vanguardias. En el año 1924, el poeta André Breton, ideólogo del movimiento, sentó las bases del Surrealismo mediante la redacción de un primer manifiesto. Breton, muy influido por las teorías del psicoanálisis de Freud, estaba firmemente convencido de las potencialidades que el subconsciente podía reportar a la creación artística. El mundo de los sueños, tan ilógico como irreal, debería erigirse como una de las principales referencias del universo surrealista. Este viaje a lo más profundo del subconsciente puede ser representado a través de la figuración o de la abstracción. Yves Tanguy, André Masson y Joan Miró se dejaron llevar por las posibilidades del imaginario abstracto, mientras que Max Ernst, René Magritte y Salvador Dalí se decantaron por la vía figurativa. Desgraciadamente, la experiencia surrealista se vio truncada por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Picasso ya había realizado *El Guernica* en defensa de la paz y denunciando la inutilidad de las guerras. Al finalizar el conflicto, muchos artistas se exiliaron a Estados Unidos. Nueva York, ahora sí, ya era el epicentro artístico mundial.

Comentaremos *Las señoritas de Avignon*, de Picasso, y la *Ville Savoye*, de Le Corbusier.

Cézanne murió en el año 1906. En París se organizó una exposición retrospectiva de sus obras. Allí acudieron, entre muchos otros autores, dos jóvenes pintores: Pablo Picasso y George Braque. La contemplación de las manzanas,

naturalezas muertas y montañas de Cézanne, precipitaron la pintura de Braque y Picasso en lo que más tarde se llamaría Cubismo. El cuadro más representativo de esa tendencia podemos decir que es *Las señoritas de Avignon* (ver imagen 15).

La geometría domina la composición, las formas y la representación del espacio; el óleo es la técnica empleada, cosa que le permitió ocultar planteamientos previos a los que eligió finalmente.

¿Cuál es el tema? Las chicas, más que señoritas, esas prostitutas recordadas por Picasso de la época en que vivió en Barcelona. El cuadro debería llamarse «Las chicas de la calle Avinyó de Barcelona». «Señoritas» y «Avignon» se distancian del motivo y queda más respetable.

Un grupo de muchachas en diferentes posturas, de perfil, de frente, giradas hacia atrás... están sensualmente representadas y evocan las diferentes concepciones del arte: el egipcio en la figura de la izquierda, el griego y el romano en las centrales, y el africano en las figuras de la derecha. Están vistas a través del múltiple punto de vista que el Cubismo utilizaría, dentro de una habitación, y un bodegón que nos recuerda (pasado por la geometría del Cubismo) al que podemos ver en la obra de Manet *Almuerzo sobre la hierba*.

Sabemos por las radiografías que se le han hecho al cuadro que, en un inicio, había también alguna figura masculina, el cliente del burdel, como en la *Olympia* de Cézanne, un marinero o un estudiante con una calavera en la mano, que trasmitía un cierto sentido moralizante. Pero más tarde desaparecieron y Picasso se centró más en los elementos formales y estéticos.

La influencia de Manet y de Cézanne está presente en esta obra, así como el arte de Oceanía. Pero, sobre todo, el arte negro, que a principios del siglo XX adquirió un gran prestigio en Occidente, especialmente en París. En una conversación entre artistas, Vlaminck afirma que una figura negra es más bella que la *Venus* de Milo. Y es que valoran la belleza conceptual, interior, frente a la belleza externa, superficial. También está presente el arte de las civilizaciones prerromanas como la ibérica. Y El Greco: aquel universo de rostros, espacios irreales, de colores más pensados que vistos, del pintor de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, inspiraron a Picasso en esta primera ruptura que protagonizó hacia los años 1906 y 1907.

La obra fue, lógicamente, muy censurada. El eco de la polémica que generó llegó incluso hasta la Asamblea Nacional francesa y el cuadro permaneció recluido

en el estudio del pintor hasta mucho tiempo después. Hoy se encuentra en el MOMA de Nueva York y es objeto de peregrinación para contemplarlo por parte de los amantes del arte, pues en él vemos la primera muestra de eso que denominamos las vanguardias artísticas del siglo XX.

Si *Las señoritas de Avignon* es un icono de la pintura del siglo XX e, incluso, universal, la Ville Savoye de Le Corbusier lo es de la arquitectura de la modernidad (ver imagen 16). Y por eso se da también una especie de peregrinación para visitarla en los alrededores de París. Fue construida entre los años 1929 y 1931 en Poissy, localidad a la que *monsieur* y *madame* Savoye solían dirigirse en coche para disfrutar de la naturaleza en su segunda residencia.

La cita del coche no es gratuita. La casa se adapta a ese nuevo y moderno medio de transporte, pues en la planta baja se libera un espacio curvo para que el coche pueda girar, y se habilita en él un garaje. Además, la casa tiene la modernidad del Bugatti, decía el propio arquitecto, pero mezclada con el clasicismo de los templos griegos de Paestum.

La Ville Savoye se llamó también «Les heures claires», quizá por su luminosidad interior y el blanco dominante en todo el conjunto. La Ville Savoye está concebida como un *artefacto* (en el sentido literal de la palabra) que se ha colocado artificialmente en el suelo sin apenas afectarlo, como una hipotética nave espacial que se hubiera posado en la Tierra. Un *artefacto* para vivir. «Una máquina para vivir» que es como Le Corbusier concebía las viviendas estándar de la década de 1920. Una vivienda que, tanto en su exterior como en su distribución interior, responde a la función para la que fue proyectada.

Está concebida técnicamente siguiendo los cinco puntos de la arquitectura moderna que había formulado Le Corbusier en las diversas publicaciones y escritos a los que era tan aficionado (*Esprit Nouveau, Vers une architecture, Precisions...*), y utiliza, como material de construcción, el cemento armado. Este material permite hacer pilares que sustentan la estructura liberando a los muros de su papel de carga.

Por tanto, tenemos, en primer lugar, el uso de los pilares, *pilotis* según el lenguaje arquitectónico de Le Corbusier; en segundo lugar, gracias a los pilares, la libre distribución de la planta baja; en tercer lugar, la fachada libre, en tanto que los muros solo cierran y no sustentan, y que las ventanas se pueden distribuir con libertad, en este caso longitudinalmente, comunicando a lo largo de toda la fachada el interior con el exterior; en cuarto lugar, la distribución libre del espacio

interior, que, en el caso de la Ville Savoye, es un amplio salón abierto a una terraza y zona de servicios (cocina, dormitorios, baños); por último, en quino lugar, la organización libre de la terraza, ya que, en contraposición a los edificios centroeuropeos en los que las cubiertas se cierran y se imposibilita su uso, Le Corbusier utiliza aquí la arquitectura mediterránea que genera siempre cubiertas planas y posibilita su uso como solárium, jardín y espacio de contemplación.

Se ha comentado que la manera de saborear la arquitectura es desplazarse por sus obras. Esa experiencia está implícita en el interior de la Ville Savoye, ya que su disposición casi obliga a hacer el recorrido siguiente: planta baja, rampa o escalera, salón, pasillos apenas cerrados, dormitorio, baño con *chaise longue*, nueva rampa y terraza. La naturaleza está enmarcada desde el interior de la terraza, desde donde se contempla un paisaje bucólico, según Le Corbusier.

Una técnica determinada (el cemento armado), más una concepción funcional y una estética con raíces que proceden de la arquitectura mediterránea y clásica son los elementos que permiten la construcción de esta obra moderna (¡es de 1930!) y clásica a la vez. Hemos de pensar también que las proporciones están ligadas al llamado *número áureo*, proporción perfecta que se dio en la arquitectura egipcia, griega y también en la del Renacimiento. Le Corbusier, a través de su peculiar lenguaje, unió, o quiso unir, la tradición de la arquitectura occidental con la revolución estética del siglo XX.



15. *Las señoritas de Avignon*, de Pablo Picasso, 1907. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos. © Modern Art, New York / Scala, Florence. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP. Madrid, 2012.



16. La Ville Savoye, de Le Corbusier, 1929. Poissy, Francia.

CAPÍTULO

9

Las últimas tendencias

—Después de la Segunda Guerra Mundial, la fuerza irreprimible del arte lo empujó a seguir avanzando en busca de nuevos retos, de nuevos desafíos. Pero, a diferencia de lo que sucedía con las Primeras Vanguardias, este nuevo capítulo del siglo XX no parte de cero. Las últimas tendencias no deben contemplarse como una ruptura, sino como una evolución de la etapa precedente, de la que se nutre, para dar un salto al vacío todavía mayor.

—Y ¿cómo empezó esta nueva etapa del arte del siglo XX?

—Con un dominio casi insultante de la pintura abstracta, bajo el nombre de Informalismo en Europa y de Expresionismo abstracto en Estados Unidos. Sin embargo, en ambos lados del Atlántico, esta abstracción sería diferente a la que se había llevado a cabo hasta el momento. Ya no sería una pintura meditada como la abstracción geométrica tan propia de Kandinsky o Malévich. Ahora, los artistas pioneros del Informalismo se dejarían llevar por una abstracción más aterradora, dominada por imágenes amorfas, algunas de ellas identificables con seres torturados y atormentados, como el *Dictador* de Wols o la serie *Rehenes* de Jean Fautrier. En el año 1951, se montó, en una galería de París, la primera exposición conjunta de artistas abstractos europeos y norteamericanos. Allí se pudo comprobar que, a pesar de los logros del Informalismo, estos se vieron, en cierta manera, empequeñecidos por la vitalidad de la nueva generación del Expresionismo abstracto americano, encabezada por Jackson Pollock y su *action painting*.

— ¿Action painting significa algo así como la acción de pintar?

—Exacto. Para estos pintores de la escuela norteamericana como el propio Pollock, Willem de Kooning y Franz Kline, la pintura abstracta, como tal, resultaba incompleta. Lo más importante en una pintura abstracta no eran sus formas ni el tema representado. Para ellos, lo más importante era la acción de pintar. Buscando la manera de potenciar esta acción del proceso pictórico, Pollock inventó el *dripping* en el año 1947, procedimiento mediante el cual el artista distribuía la pintura sobre el lienzo, situado en el suelo, dejándola gotear del pincel o derramándola directamente del frasco. Además, Pollock contemplaba esta acción de pintar como algo que tenía que resolverse en poco tiempo, sin espacio para la reflexión. La gestualidad con la que remarcaba todos y cada uno de sus movimientos a la hora de distribuir los chorros de pintura sobre la superficie del cuadro era lo que realmente daba sentido a la obra. A partir de entonces, la acción estaba llamada a ser una forma indispensable de entender el arte. ¡Incluso la escultura de aquella época estaba dotada de movimiento!

—*Esto ya es demasiado. ¡Por mucho que lo intente, no me imagino una escultura que se pueda mover por sí sola!*

—Solo tienes que contemplar una escultura de Alexander Calder para comprobarlo. Este artista dedicó parte de su trabajo, ya en el contexto de las vanguardias, a confeccionar frágiles y delicadas estructuras metálicas de alambre colgadas del techo. Como resultado de su extrema ligereza, estas esculturas, que él llamó móviles, desarrollaban un continuo y pausado movimiento. Es lo que conocemos como escultura cinética. Más adelante, Jean Tinguely exprimió al máximo las posibilidades del movimiento aplicado a la escultura mediante la incorporación de artilugios mecánicos. Sería como una escultura motorizada, que cobra vida propia, como la que desarrollan los elementos que configuran la compleja *Fuente de Carnaval*, en Basilea. Lógicamente, la escultura tradicional, entendida en términos de inmovilidad e hieratismo, seguía estando ahí, con ejemplos tan brillantes como las mujeres recostadas tan típicas del imaginario de Henry Moore, el personal lenguaje escultórico de Eduardo Chillida, los fantasmagóricos personajes filiformes de Alberto Giacometti, así como los objetos agigantados del artista pop Claes Oldenburg,

—*¿Qué es un artista pop?*

—Un artista que trabaja en estrecha colaboración con imágenes que pertenecen a la cultura popular. Richard Hamilton es el autor de la pintura *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?*, un título realmente sugerente. En esta obra aplicó, mediante la técnica del *collage*, recortes de imágenes relacionadas con la cultura de masas norteamericana de la década de 1950, como una televisión, una lata de jamón cocido, una chapa de la marca de automóviles Ford, una aspiradora, un magnetófono y un culturista que sostiene una enorme piruleta en la que se lee la palabra *pop*. Esta pintura se sitúa en los orígenes del *pop art*, un movimiento artístico que surgió al mismo tiempo en Inglaterra y Estados Unidos y que tendría en Andy Warhol su principal valedor. En 1962 Warhol mostró un cuadro en el que pintó cien latas de sopa de la conocida marca Campbell's, tema que retomaría varias veces a lo largo de su vida. Fue así como empezó a interesarse en reproducir las veces que fueran necesarias marcas de productos conocidos, así como retratos de personajes famosos, mediante técnicas de impresión como la serigrafía.

—*No entiendo por qué tenía que reproducir tantas veces un mismo tema, una misma marca.*

—Porque entendía el arte como un producto que se puede vender, como una vía para hacer dinero y, por tanto, cuantas más reproducciones pudiera realizar de un mismo tema, de una misma obra, mejor. De esta manera, se rompe con la sacralización de la obra original, de la copia única. Con Warhol se empezaría a valorar una obra no por su componente artístico, sino por su precio. El negocio del arte ya estaba preparado para que sus obras alcanzaran unas cifras que años atrás ningún visionario hubiese podido imaginar.

—*Pero eso ya no es arte...*

—Claro que lo es. En aquel momento se estaba produciendo un proceso de mutación artística constante. Ya lo había anunciado Lucio Fontana años antes al rasgar la tela de un cuadro con un cuchillo. ¿Por qué pintar un cuadro si lo puedo rasgar, perforar y agujerear? Eso es, seguramente, lo que debió pensar antes de realizar una acción que tendría grandes consecuencias para el futuro inmediato. Con los cuadros rasgados de Fontana se produce un giro hacia el arte conceptual. Valores estéticos como el color, la forma, el material, y conceptos como arte

figurativo y arte abstracto desaparecen. Ahora solo interesa el significado que la obra quiere transmitir. Todo lo demás no importa.

—¿Y qué quería transmitir Fontana al rasgar la tela de un cuadro?

—Destrozar las formas artísticas tradicionales, como la pintura y la escultura. Como consecuencia de ello fueron surgiendo hacia el año 1960 nuevas vías de expresión como el *happening*, la *performance* y el *body art*, todas ellas pertenecientes al denominado arte de acción.

—Esto me recuerda a la *action painting* de Pollock.

—Sí, pero la diferencia es que Pollock producía cuadros. El rastro de su obra lo podemos disfrutar en las galerías de los principales museos de arte moderno. En cambio, este tipo de artes de acción, que tienen su origen en las extravagantes veladas dadaístas, tienen lugar en un momento y lugar determinados, generalmente con público, y, una vez finalizan, tan solo perduran en la memoria de sus asistentes. Es, pues, un arte inmaterial. Por ejemplo, Wolf Vostell se dedicó a arrancar salvajemente los carteles publicitarios de París, en un intento desenfrenado de demostrar que la creación artística no estaba reñida con la destrucción; Yves Klein pintó de azul el cuerpo de tres mujeres desnudas a fin de que, en contacto con un enorme lienzo, pudieran actuar como pinceles humanos, y todo ello aderezado con la música en directo de una orquesta; Günter Brus, el precursor del *body art*, realizó acciones centradas en la exploración de su propio cuerpo, llegando incluso a autolesionarse; el grupo *Fluxus* centró muchas de sus reuniones en la destrucción de instrumentos musicales; aunque fue Joseph Beuys quien encarnó como nadie el espíritu del artista de acción, hasta el extremo de demostrar que la propia vida, la existencia humana, es una manifestación artística.

—Pero ¿no se conserva nada de todo esto?

—Conservamos fotografías y vídeos, aunque algunas veces ni siquiera tenemos eso. Por cierto, en aquel momento la marca Sony sacaba a la venta la videocámara Portapak, la primera cámara de vídeo de uso doméstico. Nam June Paik, un artista coreano miembro del grupo *Fluxus*, adivinó las posibilidades que la electrónica podía ofrecer a la creación artística. Rápidamente se hizo con una de esas videocámaras y empezó a realizar grabaciones de cariz experimental. Más

adelante, fabricó un sintetizador con el que se podían distorsionar imágenes ya existentes sacadas del mundo de la televisión, tal y como hizo en su *Global Groove*. Fue a través de estas y otras experimentaciones que Nam June Paik convirtió el videoarte en uno de los medios artísticos más creativos y poderosos.

— *¿Qué diferencia hay entre el cine y el videoarte?*

— La industria del cine está relacionada con la realización, la producción y la distribución de películas para ser vistas en salas de cine. Por el contrario, el videoarte y sus principales manifestaciones están concebidos para ser contemplados en un museo.

— *¿Cuáles son las manifestaciones más importantes del videoarte?*

— Las más espectaculares son la videoinstalación y la videoescultura. El elemento más importante de la videoinstalación es la interacción con el público, que deja de ser un sujeto pasivo para convertirse en un elemento activo de la obra. Para ello, las cámaras, incorporadas en un circuito cerrado, desempeñan un papel determinante. Las cámaras graban al espectador en el momento en que este se encuentra contemplando la obra, o mejor dicho, cuando se encuentra dentro de ella. Su imagen y sus movimientos aparecen proyectados en monitores o en otros dispositivos. También pueden incorporarse juegos de espejos, como en la videoinstalación *Pasado(s) en presente continuo*, de Dan Graham, con el propósito de duplicar la imagen del espectador, invitándole a reflexionar sobre cuestiones relacionadas con el tiempo y el espacio. Por su parte, la videoescultura, que no necesita de la interacción del público, es una estructura compuesta por el montaje de uno o más monitores, como el gracioso *Voltaire* del propio Nam June Paik o la *Victoria* de Marie Jo Lafontaine.

— *Es sorprendente cómo una escultura puede estar formada por monitores de vídeo.*

— A partir del año 1960 cualquier objeto es susceptible de convertirse en una escultura, o mejor dicho, en una obra de arte: unos monitores de televisión, un enorme trozo de tierra excavado en un desierto, una caja de detergente, incluso unos excrementos enlatados.

— *¿Me puedes explicar cómo podemos llamar arte a todas estas cosas que acabas de citar?*

— Ya te he comentado que con Lucio Fontana se da un giro hacia lo conceptual. Lo que importa es el significado de la obra y eso implicaba, la mayoría de las veces, un cambio de procedimiento, de formato, de escala o de materiales. Por ejemplo, en el *land art* o arte de la tierra, que tuvo su origen en los desiertos de Norteamérica, se quería conseguir la integración del arte en el paisaje. Se sustituyen las herramientas tradicionales del escultor, como pueden ser el cincel y el trépano, por camiones y excavadoras de gran tonelaje, que se convierten en la fuerza indispensable para desplazar y modelar grandes masas de tierra, como en el desaparecido *Malecón en espiral*, de Robert Smithson. Por lo que se refiere a la caja de detergente, tendríamos que hablar de las artes del objeto. ¿Recuerdas *los readymade* de Duchamp?

— *Recuerdo su Fuente, un urinario que dejó de ser un objeto cualquiera para pasar a convertirse en una pieza artística.*

— Muy bien. Con Duchamp y el Dadaísmo los objetos de la vida cotidiana son sacados de su contexto para pasar a convertirse en obras de arte. A partir de ahí, las artes del objeto irían ganando en importancia. Andy Warhol adaptó muy bien los conceptos dadaístas, pero introdujo cambios, ya que no tomó directamente la caja de detergente Brillo de un supermercado, sino que fabricó cuatrocientas unidades idénticas que dispuso formando una pirámide. Pero quien quizá llegó más lejos en esta concepción del arte fue Piero Manzoni y su *Mierda de artista*, una serie de latas numeradas que contenían restos de sus propios excrementos. Con esta obra, Manzoni ridiculiza y aniquila la idea del artista como genio creador. ¿Qué opinas al respecto?

— *La verdad, no sé qué decirte. ¿No podemos encontrar un arte más normal en medio de todo este panorama?*

— Lo correcto sería decir que continuaba existiendo un arte más formal, alejado de cualquier tendencia centrada en lo conceptual. Pablo Picasso, sin duda la figura más importante del arte del siglo XX, se mantuvo al margen de todas

estas nuevas propuestas artísticas; Francis Bacon desarrolló una pintura figurativa muy personal, ajena a la abstracción que dominó hasta el año 1970; Antoni Tàpies, continuaba explotando un lenguaje plástico que tenía su origen en el ya lejano Informalismo; y los artistas hiperrealistas, como Richard Estes, se sirvieron de la fotografía para realizar pinturas de asombroso parecido con la realidad. No obstante, fue hacia el año 1980 que se produjo un auténtico resurgir de las artes plásticas, sobre todo de la pintura, que aceptó el *graffiti* como una nueva propuesta artística. Nombres como Keith Haring y Jean-Michel Basquiat empezaron con el *graffiti* en los vagones del metro de Nueva York y lo llevaron hasta los museos y las colecciones privadas más prestigiosas del momento.

— *Todo hombres, hombres y más hombres. ¿Y qué hay de la mujer en el mundo de las artes?*

— Desgraciadamente, a lo largo de la historia la aportación de la mujer en el terreno artístico ha sido escasa. O no se ha querido dar a conocer. En un mundo dominado por las discriminaciones de carácter sexista, la figura de la mujer ha quedado excluida del discurso artístico. Por fortuna, en el mundo occidental la situación ha cambiado radicalmente, sobre todo a partir del año 1980. Artistas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Kiki Smith y Zaha Hadid, entre muchas otras, han contribuido enormemente al desarrollo de las últimas tendencias hasta la actualidad. En el caso de Zaha Hadid, una de las arquitectas más prestigiosas del momento, su obra se sitúa en las últimas formulaciones de la arquitectura contemporánea.

— *¿Cómo evolucionó la arquitectura después de la Segunda Guerra Mundial?*

— Al finalizar el conflicto se tenía que llevar a cabo una ardua tarea de reconstrucción. Así pues, la arquitectura se encontraba ante un ambicioso y necesario proyecto de escala mundial. Pero lo más importante es que se produjo una universalización del lenguaje arquitectónico. El estilo racionalista, que a partir de ese momento se conoce con el nombre de estilo internacional, tuvo una enorme repercusión en diversos rincones del planeta, como por ejemplo en Brasil. Allí se inició en el año 1956 un plan urbanístico de proporciones descomunales que tenía como objetivo crear una ciudad partiendo de la nada. Fue llamada Brasilia. Hoy en día esta ciudad, proyectada por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, tiene más de dos

millones y medio de habitantes. Otro proyecto representativo de la época es la espectacular e ingeniosa Ópera de Sídney, en Australia, diseñada por Jorn Utzon. Su construcción no estuvo exenta de dificultades, teniendo en cuenta su complejidad estructural. Su estilo se aleja de la pureza de líneas y la claridad del Racionalismo que surgió de la Bauhaus. Precisamente, algunas las principales propuestas arquitectónicas de la actualidad apuestan por este lenguaje más complejo, atrevido, arriesgado y espectacular, como el que practican Peter Eisenman, Frank Gehry y la propia Zaha Hadid.

— *¿Cuál es la situación del arte actual?*

— En pocos años se ha pasado del soporte analógico a la era digital, se cambió la cinta de vídeo por el CD-ROM. En un mundo cada vez más interconectado, algunos artistas se han visto atraídos por las ventajas que la tecnología multimedia les puede ofrecer. Ahora ya no solo hablamos de videoinstalaciones, sino de instalaciones interactivas controladas por ordenador. Pero, como tú sabes, una de las riquezas del universo artístico es su variedad. Así que una figura de arcilla, un dibujo al carboncillo al aire libre, el descubrimiento de una pintura románica en una iglesia, una subasta, una clase magistral de pintura en una academia, una escultura gigantesca de Buda, unos trabajos de conservación en la Cueva de las Manos, una fotografía del siglo XIX, una porcelana china, una *Gioconda* con bigote y la Estatua de la Libertad, conviven con estas últimas tendencias en este universo al que llamamos arte.

— *Una última pregunta: ¿el arte ha muerto?*

— En el año 1964, la artista Niki de Saint Phalle disparó a un cuadro con un rifle. Fue una experimentación más dentro de las artes de acción de aquella época. Pero lógicamente aquello no supuso la muerte de la práctica artística. Muy al contrario, el arte sigue siendo parte indisoluble de nuestro mundo. Y está vivo, muy vivo.

Y para terminar, comentaremos la pintura *Número 1A* de Pollock y el Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry.

Jackson Pollock pintó este cuadro de gran formato en el año 1948 (ver imagen 17). Los libros de historia del arte lo encuadran dentro de lo que se llama el

Expresionismo abstracto y más concretamente en la llamada *action painting*, aquel tipo de pintura que es el resultado de una acción deliberada.

Nos encontramos ante una maraña de líneas, manchas, vacíos y llenos, que evocan mundos más o menos alejados, pero que no representan nada que tenga que ver con la realidad visible. Es, pues, una obra abstracta. Pero no tiene la abstracción geométrica de Kandinsky, el Neoplasticismo o el Suprematismo, sino una abstracción ligada al mundo inconsciente e irracional, pues es producto de un acto automático, no premeditado.

Con pintura acrílica y óleo, y mediante la técnica o procedimiento del *dripping* o chorreo, el pintor va manchando el lienzo, incluso metiéndose dentro de él (un bote agujereado va chorreando indistintamente mientras el pintor va desplazándose sobre el lienzo). Esa forma de crear, que generó comentarios de todo tipo, está relacionada con el Surrealismo por el automatismo psíquico, y con la pintura de los indios navajos de Norteamérica, o con las efímeras pinturas sobre arena realizadas de manera no preconcebida. El resultado es, pues, un universo que si expresa algo, es el mundo interior del artista, no controlado por la razón.

Una imagen inquietante, y, por tanto, rebelde, por la manera como fue construida y por su resultado desconcertante. Rebelde en los Estados Unidos de las décadas de 1940 y 1950. Es el momento del triunfo americano tras la Segunda Guerra Mundial, cuando se extiende por el mundo occidental y por Japón la llamada *american way of life*, los valores del modo de vida americano. Quizás una rebeldía sin causa, como la de James Dean en la película de Elia Kazan, o por una causa que esa sociedad no acaba de comprender. Por cierto, Jackson Pollock, que sufrió diversos trastornos psíquicos, murió en un accidente por exceso de velocidad, como James Dean.

El edificio del Museo Guggenheim de Bilbao (ver imagen 18) es obra de Frank Gehry y se acabó en el año 1997. Diseñado para ser construido en una zona industrial abandonada de la ría del Nervión, situada en el centro de la ciudad, no solo se ha convertido en un icono del Bilbao moderno, sino que ha sabido articular una zona degradada del antiguo entramado industrial de la ciudad.

El diseño de los edificios de Frank Gehry se produce a través de un largo proceso: primero, el estudio del lugar (en este caso la confluencia de una zona vacía y sin uso con el Nervión y el puente de La Salve); en segundo lugar, a través de la manipulación de papeles y cartulinas, se crean las formas que se trasladarán a un programa informático que da las claves de su estructura (pilares, encofrados,

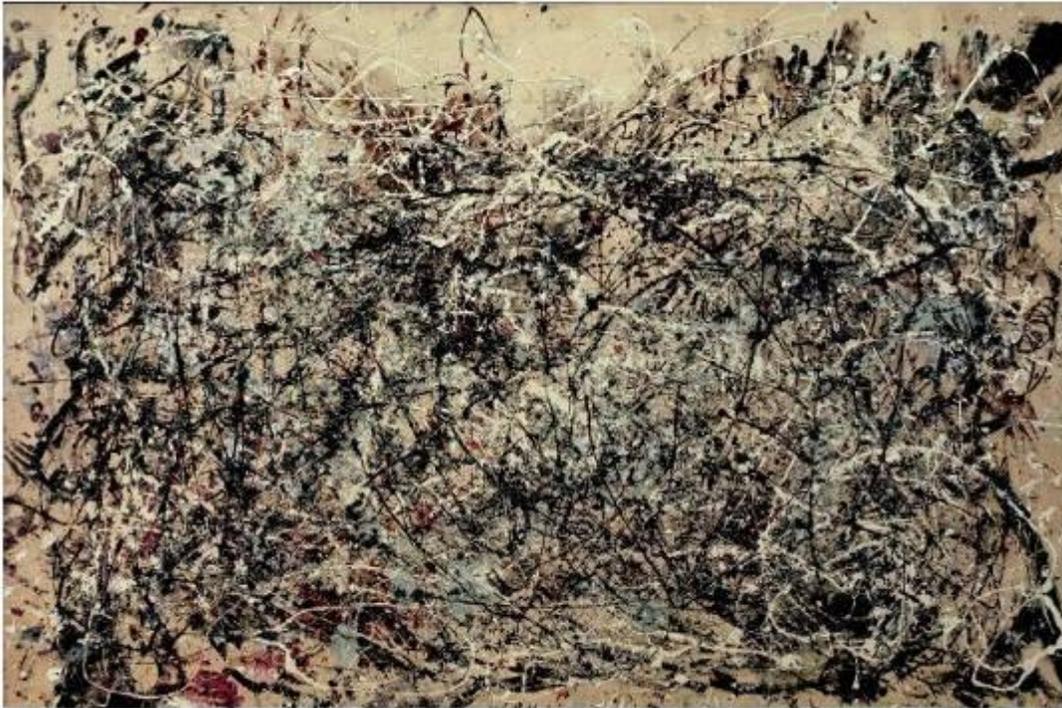
tensores, cubiertas...). Si deseáramos clasificarlo, deberíamos tener en cuenta que el Guggenheim de Bilbao no tiene una forma decidida y podríamos hablar, así, de una *deconstrucción*, ya que su forma es el resultado de una serie de añadidos, de espacios aleatorios que acaban adaptándose a la función para la que fueron concebidos. Por eso no tiene una fachada clara, o, mejor dicho, tiene muchas fachadas que evocan las estructuras industriales desmanteladas, o antiguos barcos varados en los ribazos de la ría. Alguna construcción racionalista surge de ese entramado produciendo un claro contraste con el conjunto. Lo que sí es cierto es que es un *artefacto* extraño colocado en una esquina de la trama urbana de la ciudad que, en su contraste, potencia no solo esa trama (las vistas desde las calles son espectaculares), sino que es capaz de resolver la incorporación del agresivo puente de La Salve en su entrega sobre la ciudad. El Museo Guggenheim lo acoge, lo incorpora dentro del propio edificio.

Los materiales de la arquitectura del siglo XX (cemento armado, hierro y cristal) se fusionan con una cubierta de placas de titanio que cubre el exterior, produciendo efectos de luz y color.

Es un edificio plástico, un edificio escultórico, no solo en el exterior, sino también en el interior, con formas muy sugerentes, orgánicas, de un blanco impactante, que facilita una iluminación exterior y la contemplación de las obras que se exponen. La imponente sala longitudinal contiene inmensas piezas de Richard Serra, unas esculturas monumentales, arquitectónicas, dentro de otra obra arquitectónica. Los recorridos se hacen de forma circular en los pisos, o vertical por los ascensores y escaleras para cambiar de planta. Ascensores y escaleras que permiten ir contemplando las infinitas perspectivas del edificio.

En el exterior, un gigantesco perro con flores pone la nota agradable y pop que invita de nuevo a realizar un recorrido exterior, en donde encontramos piezas escultóricas inmensas, como la *Mamá* de Louise Bourgeois, la ría y el puente.

El Museo Guggenheim de Bilbao es uno de los iconos de la arquitectura de finales del siglo XX, exponente de una época de construcción de grandes equipamientos culturales, de una arquitectura del espectáculo, que tendrá un mayor o menor poder de transformación de la ciudad y país donde se ubican. En el caso de la obra de Gehry, el impacto ha sido tan extraordinario que se ha hablado del *efecto* o del *modelo* Guggenheim.



17. *Número 1A*, Jackson Pollock, 1948. Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos. ©Album / akg-images. © 2012 The Pollock-Krasner Foundation, VEGAP, Barcelona.



18. Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry, 1997. Bilbao, España. ©
Album / View.

Lista de imágenes

1. Sala de las Pinturas de Altamira, en Cantabria.
2. El crómlech de Stonehenge, en Wiltshire, Inglaterra.
3. El *Hermes*, de Praxíteles.
4. El *Pánteon*, de Adriano.
5. La mezquita de Córdoba.
6. El *Pantocrator*, pintura mural en la iglesia de Sant Climent de Taüll.
7. *La Trinidad*, de Masaccio, iglesia de Santa Maria Novella, en Florencia.
8. *La Piedad*, de Miguel Ángel, en la basílica de San Pedro de Roma, El Vaticano.
9. *La ronda de noche*, de Rembrandt.
10. Iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane, en Roma.
11. *Paolina Bonaparte*, de Canova, en la Galería de la Vila Borghese, Roma
12. *Aquelarre*. Serie *Pinturas Negras*, de Francisco de Goya, en el Museo del Prado, Madrid.
13. *Impresión, sol naciente*, de Claude Monet.
14. *La montaña Sainte-Victoire*, de Cézanne.
15. *Las señoritas de Avignon*, de Picasso.
16. La Ville Savoye, de Le Corbusier.

17. *Número 1A*, de Pollock.

18. El Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry.