HISTORIA DEL ARTE

BACHILLERATO

2



M.ª Teresa Fernández Madrid
Oscar Gómez Vioque
M.ª Luisa Martínez Conde
Enrique Valdearcos Guerrero

www.mhe.es/bachillerato/historia-arte



HISTORIA DEL ARTE

2

M.ª Teresa Fernández Madrid
Óscar Jesús Gómez Vioque
M.ª Luisa Martínez Conde
Enrique Valdearcos Guerrero

Revisión Técnica
Fernando Vales

MADRID - BARCELONA - BUENOS AIRES - CARACAS
GUATEMALA - LISBOA - MÉXICO - NUEVA YORK - PANAMÁ
SAN JUAN - BOGOTÁ - SANTIAGO - SÃO PAULO
AUCKLAND - HAMBURGO - LONDRES - MILÁN - MONTREAL
NUEVA DELHI - PARÍS - SAN FRANCISCO - SIDNEY - SINGAPUR
ST. LOUIS - TOKIO - TORONTO

HISTORIA DEL ARTE · 2.º Bachillerato

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento
informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio,
ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos,
sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

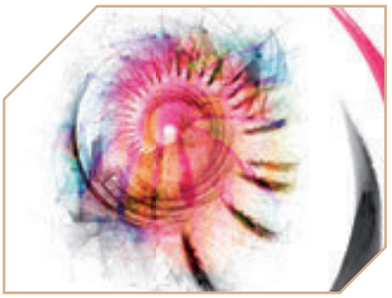
Derechos reservados ©2009, respecto a la 1.ª edición en español, por:

McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A. U.
Edificio Valrealty, 1.ª planta
Basauri, 17
28023 Aravaca (Madrid)

ISBN: 978-84-481-6960-2
Depósito legal:

Equipo editorial: Montserrat Bosque Hernández, Diego Blasco Cruces
Equipo de preimpresión: Javier Aranda, Nuria Fernández, Patricia Fernández y Raquel Osuna
Diseño de cubierta: Quin Team!
Diseño interior: Quin Team!
Fotografías: Aisa, Album, Cover
Ilustraciones: Sergio Guinot, Carmina Serra y Pablo Vázquez
Composición: www.dfrente.es
Impreso en:

IMPRESO EN - PRINTED IN



Presentación

El material que presentamos no pretende ser exclusivamente una guía cronológica y estilística de veinte siglos de historia del arte, ni una mera enumeración de las obras maestras que ha creado el hombre a lo largo de los siglos. Consideramos que es necesario estudiar estas obras en relación con el contexto histórico que las ha hecho posible, con el proceso de creación de sus respectivos autores y con la trayectoria biográfica y consideración social de la que estos disfrutaron a lo largo de su vida. También debemos valorar el paso del tiempo por estas creaciones, cómo algunas de ellas han ganado una fama que en su momento no tuvieron y otras, por el contrario han caído en el olvido hasta que otro artista, movimiento o corriente, las ha recuperado. Por ello queremos despertar en nuestros alumnos el interés por las obras, autores y estilos y hacerles desarrollar su capacidad de relación y de valoración de los diferentes condicionantes que han ejercido su influencia en la historia del arte.

Este proyecto, sin embargo, no puede desvincularse del desarrollo de los medios de comunicación de masas que caracterizan nuestra sociedad actual y por tanto quiere adaptarse a ellos. Por ello, hemos intentado ir más allá de elaborar un libro de texto según los parámetros tradicionales. Así el texto escrito va acompañado de un CD destinado al alumno en el cual se incluye una numerosa selección de imágenes para trabajar y comentar.

Pero también hemos pensado en quienes diariamente desarrollan su actividad en el aula y preparan a los alumnos para la Prueba de Acceso a la Universidad: los profesores. De ahí que nuestro trabajo se complete con un CD destinado al docente. En él podrá encontrar modelos de imágenes comentadas, presentaciones en Power Point para cada una de las unidades en las que se divide el texto, un amplio glosario ilustrado, enlaces y direcciones de Internet y un repertorio de PAU distribuidas por comunidades autónomas.

De esta manera intentaremos contribuir a la enseñanza de la historia del arte desde un punto de vista más cercano y atractivo para nuestro alumnado, con el fin de motivarle y guiarle en su aprendizaje recorriendo las diferentes fases de evolución del complejo problema de la creatividad humana a lo largo de los siglos. Nuestra materia, pensamos, se convertirá así en un verdadero recorrido pormenorizado por los estilos del pasado y del presente pero con una presentación más visual y atractiva.

Esperamos que disfrutéis trabajando con los materiales que ofrecemos en esta obra y que contribuyamos con ellos a dinamizar el trabajo de todos los docentes en el aula. Este ha sido el propósito que en todo momento ha guiado a quienes firmamos este trabajo.

Los autores



ÍNDICE

Unidad 1. Prehistoria. El arte de Egipto y del Próximo Oriente 7

1. Primeras creaciones artísticas humanas. La prehistoria 8

1.1. Contexto histórico 8
1.2. El Paleolítico 9
1.3. Arte del Mesolítico y del Neolítico 11

2. El arte egipcio 14

2.1. Contexto histórico 14
2.1. Arquitectura 15
2.2. La pintura y el relieve 19
2.3. La escultura 19
2.3. Artes aplicadas 20

3. Arte de Asia occidental. Mesopotamia y Persia 21

3.1. El arte mesopotámico 21
3.2. Arte persa 24

Técnicas de selectividad 26

Unidad 2. Arte clásico. Arte griego y romano 29

1. El arte griego: condicionantes históricos y etapas de desarrollo 30

1.1. El arte cretomicénico 31
1.2. La arquitectura griega 33
1.3. La escultura griega 37

2. El arte romano: desarrollo y principales influencias 42

2.1. La arquitectura romana 43
2.2. La escultura romana 47
2.3. Los estilos de pintura mural romana 50

Técnicas de selectividad 51

Unidad 3. Arte paleocristiano y bizantino. Las invasiones bárbaras. El prerrománico español 53

1. El arte paleocristiano 54

1.1. La etapa primitiva 54
1.2. La etapa de la Iglesia triunfante 55
1.3. Artes figurativas paleocristianas 56

2. El arte bizantino 57

2.1. Contexto histórico 57
2.2. La arquitectura bizantina 58
2.3. Las artes figurativas en Bizancio 59

3. El arte de las invasiones bárbaras 61

3.1. Contexto histórico 61
3.2. Arte carolingio 62

4. Arte prerrománico español 64

4.1. El arte visigodo 64
4.2. El arte asturiano 65
4.3. El arte mozárabe o de repoblación 67

Técnicas de selectividad 69

Unidad 4. El arte islámico y sus aportaciones 71

1. El arte islámico. Contexto histórico 72

1.1. Características generales del arte islámico 73

2. Arquitectura islámica 75

2.1. Características de la arquitectura islámica 75
2.2. La arquitectura religiosa. La mezquita 75
2.3. Principales obras de arquitectura religiosa islámica 77
2.4. La arquitectura civil. Los palacios 78

3. Artes aplicadas 80

3.1. La miniatura 80
3.2. La cerámica 80

4. El arte hispano-musulmán 81

4.1. Periodo cordobés 81
4.2. Arte de los reinos de taifas 85
4.3. Arte almorávide y almohade (siglo XI) 85
4.4. Arte nazarí. La Alhambra de Granada 86
4.5. Artes industriales de al-Ándalus 87

Técnicas de selectividad 88

Unidad 5. El arte románico y las rutas de peregrinación 91

1. Contexto histórico 92

2. Arquitectura románica 94

2.1. Características generales de la arquitectura románica 94
2.2. Principales tipos de edificios 96
2.3. Escuelas del románico fuera de España 97
2.4. Escuelas del románico en España 99

3. La escultura románica 102

3.1. Características generales 102
3.2. Principales escuelas fuera de España 103
3.3. Principales escuelas en España 104

4. La pintura románica 106

4.1. Características generales 106
4.2. Escuela catalana 107
4.3. Escuela castellana 107

Técnicas de selectividad 108

Unidad 6. la Baja Edad Media. Císter, gótico y mudéjar 111

1. Contexto histórico 112

2. La reforma cisterciense 113

3. La arquitectura gótica 114

3.1. Concepto y cronología 114
3.2. Características generales 114
3.3. Periodización 117
3.4. Escuelas y variaciones nacionales 118

4. La escultura gótica 121

4.1. Características generales 121
4.2 Escuelas fuera de España 123
4.3. España 123

5. La pintura gótica 126

5.1. Fases de la pintura gótica 126



5.2. Generaciones de la pintura flamenca 130
5.3. La pintura hispano-flamenca 132

6. El arte mudéjar 132

6.1. Etapas 132

Técnicas de selectividad 134

☐ **Unidad 7. El Renacimiento italiano: *Quattrocento* y *Cincuencento* 137**

1. Contexto histórico 138

2. Características estéticas y periodización 139

2.1. La estética renacentista 139
2.2. Periodización 139

3. La evolución de la arquitectura 140

3.1. El *Quattrocento* 140
3.2. El Alto Renacimiento 143
3.3. El Bajo Renacimiento o manierismo 144

4. La evolución de la escultura 147

4.1. El *Quattrocento* 147
4.2. El Alto Renacimiento y el manierismo 149

5. La evolución de la pintura 151

5.1. El *Quattrocento* 151
5.2. El Alto Renacimiento y el manierismo 153

Técnicas de selectividad 158

☐ **Unidad 8. El Renacimiento y su difusión europea. El Renacimiento español 161**

1. La arquitectura fuera de Italia 162

2. La escultura renacentista fuera de Italia 163

3. La evolución de la pintura fuera de Italia 163

3.1. La escuela alemana 163
3.2. Los Países Bajos 165

4. El Renacimiento español 165

4.1. Contexto histórico 165
4.2. Desarrollo cronológico y principales etapas 166

5. La evolución de la arquitectura 167

5.1. El Primer Renacimiento 167
5.2. El Renacimiento Imperial o estilo purista 168
5.3. Renacimiento Final y manierismo 170

6. La escultura 172

6.1. Características generales 172
6.2. El Primer Renacimiento 173
6.3. El segundo tercio del siglo XVI 174
6.4. El último tercio del siglo XVI 175

7. La pintura 176

7.1. Características generales 176
7.2. El primer tercio de siglo 177
7.3. El segundo tercio del siglo XVI 177
7.4. El último tercio del siglo XVI 179

Técnicas de selectividad 182

☐ **Unidad 9. La Europa barroca. La arquitectura y la escultura 185**

1. Contexto histórico del arte barroco 186

1.1. Características estéticas del barroco 187

2. La evolución de la arquitectura barroca 188

2.1. Características generales 188
2.2. El urbanismo barroco 188
2.3. La arquitectura barroca en Italia 189
2.4. La arquitectura en Francia 193
2.5. Otros focos europeos 196
2.6. La arquitectura barroca en España 196

3. La evolución de la escultura 201

3.1. Características generales 201
3.2. La escultura en Francia 201
3.3. La escultura en Italia 202
3.4. La imaginería española 204

Técnicas de selectividad 207

☐ **Unidad 10. La Europa barroca. La pintura 209**

1. Características generales 210

1.1. Principales escuelas 211

2. La pintura en Italia 212

2.1. El naturalismo o tenebrismo 212
2.2. El clasicismo 213
2.3. El pleno Barroco o Barroco decorativo 215

3. La pintura en Francia 215

3.1. El tenebrismo 215
3.2. El clasicismo 216
3.3. La Academia 216

4. La pintura en Flandes 217

4.1. Contexto histórico 217
4.2. Características generales 217
4.3. Artistas y obras 218

5. La pintura en Holanda 220

5.1. Contexto histórico 220
5.2. Características generales 220
5.3. Artistas y obras 221

6. La pintura en el Siglo de Oro en España 224

6.1. Características generales 224
6.2. La primera mitad del siglo XVII 225
5.3. La segunda mitad del siglo XVII 229

Técnicas de selectividad 231

☐ **Unidad 11. El siglo XVIII. Del rococó al Neoclasicismo. Goya 233**

1. El arte rococó 234

1.1. Concepto y características generales 234
1.2. La arquitectura rococó 234
1.3. La escultura rococó 235
1.4. La pintura rococó 236



ÍNDICE

2. El neoclasicismo 238
2.1. Características 239
2.2. La arquitectura neoclásica 240
2.3. La escultura neoclásica 244
2.4. La pintura neoclásica 246
3. Francisco de Goya 248
3.1. Etapa de formación y primeros encargos 248
3.2. Goya llega a la corte. Los cartones para tapices . 248
3.3. La pintura religiosa y Goya como retratista 250
3.4. Goya y la Guerra de la Independencia 252
3.5. Las pinturas negras 253
3.6. Goya grabador 254
Técnicas de selectividad 255

Unidad 12. La arquitectura contemporánea del eclecticismo y la difusión de las nuevas tendencias del siglo XIX a la nueva arquitectura del siglo XX 257

1. Introducción a la arquitectura contemporánea 258
2. La arquitectura del siglo XIX 258
2.1. El urbanismo decimonónico 258
2.2. La arquitectura historicista. Los *revivals* 260
2.3. La nueva arquitectura: el hierro y el cristal 261
2.4. La escuela de Chicago 263
2.5. El modernismo 264
3. La arquitectura del siglo XX 269
3.1. Contexto histórico 269
3.2. La arquitectura anterior a 1939 269
3.3. Arquitectura posterior a 1945 276
Técnicas de selectividad 280

Unidad 13. El siglo XIX en pintura. Del romanticismo al impresionismo. La imagen romántica en España ... 283

1. El romanticismo 284
1.1. Características generales 284
1.2. El romanticismo francés 285
1.3. El romanticismo alemán 287
1.4. El romanticismo en Inglaterra 288
1.5. La imagen romántica en España 291
2. El realismo 293
2.1. El realismo francés 293
2.2. El realismo en Inglaterra: los prerrafaelistas 296
2.3. El realismo en España 297
3. El impresionismo 298
3.1. Características del impresionismo 298
3.2. Los pintores impresionistas 299
3.3. El neoimpresionismo 302
4. Los posimpresionistas 302
4.1. Cézanne y Toulouse Lautrec. Artistas de la línea 302
4.2. Van Gogh y Gaugin: pintores del color 304
Técnicas de selectividad 306

Unidad 14. Las vanguardias históricas. La pintura en la primera mitad de siglo XX 309

1. Las vanguardias históricas 310
2. El fauvismo 311
2.1. Características 311
2.2. Principales artistas 312
3. El cubismo 313
3.1. Características 313
3.2. Desarrollo del cubismo 313
3.3. Otros caminos del cubismo 315
3.4. Pablo Picasso y la evolución de la estética cubista 315
4. El futurismo 317
4.1. Características 317
5. El expresionismo 318
5.1. Características generales 318
5.2. Generaciones y grupos 319
6. Dadaísmo 322
6.1. ¿Qué es dadaísta? 322
6.2. Actividades y objetos artísticos 322
6.3. Los grupos y los artistas dadaístas 323
7. El surrealismo 324
7.1. Características 324
7.2. Los precursores del surrealismo 325
7.3. Las tendencias surrealistas 325
8. El camino hacia la abstracción 329
8.1. El neoplasticismo 329
8.2. El constructivismo 330
Técnicas de selectividad 331

Unidad 15. la escultura contemporánea y las nuevas tendencias artísticas desde 1945 a nuestros días 333

1. La escultura en el siglo XIX 334
1.1. La escultura romántica 334
1.2. La escultura del realismo 335
1.3. La escultura a finales del siglo XIX: el impresionismo escultórico 336
2. La escultura de las vanguardias históricas 338
2.1. La escultura cubista 338
2.2. La escultura futurista 340
2.3. La escultura y el surrealismo 340
2.4. Artistas independientes 342
2.5. La escultura en el camino hacia la abstracción ... 343
3. Tendencias artísticas desde 1945 a nuestros días .. 344
3.1. Características generales 344
3.2. Las tendencias informalistas 345
3.3. Tendencias neorrepresentativas y la nueva figuración 349
3.4. El arte conceptual 353
3.5. La nueva abstracción 354
Técnicas de selectividad 357

01

PREHISTORIA. EL ARTE DE EGIPTO Y DEL PRÓXIMO ORIENTE

El periodo que vamos a tratar es con mucho el más largo de toda la historia del arte. Las manifestaciones artísticas prehistóricas son fundamentales en el camino evolutivo humano ya que la creación es una cualidad que diferenciará al *Homo sapiens* de cualquier otro animal. Con el sedentarismo y la posterior aparición de las primeras grandes civilizaciones urbanas en Egipto y Asia occidental, el arte llegará a cimas sorprendentes por su belleza, su misterio, su riqueza y su grandiosidad.



1. Primeras creaciones artísticas humanas. La prehistoria

1.1. Contexto histórico



Fig. 1.1. Escena de Lascaux. *Escena interpretada como un hechicero en un ritual con un bisonte. Lascaux es una de las cuevas donde aparecen importantes vestigios de pintura paleolítica, alberga 450 figuras perfectamente identificables de animales y en menor medida humanas, aparte de gran cantidad de signos.*

Las primeras manifestaciones artísticas humanas aparecen vinculadas en Occidente al Paleolítico («piedra antigua») hace entre 25.000 y 30.000 años a. C. y más concretamente al **Paleolítico Superior.**

La vida del ***Homo sapiens sapiens*** en estos momentos no es nada sencilla, el clima es muy frío, debido a la influencia de la última glaciación Würm, con lo que además de soportar las inclemencias meteorológicas debe hacer frente a una carestía de alimentos.

Su subsistencia se basa en la recolección silvestre (de frutos o moluscos dependiendo del caso) y en la caza, lo que lleva a estas bandas humanas a ejercer el nomadismo en pos de fuentes alimenticias.

Por otra parte el hombre se siente desamparado y desprotegido frente a las fuerzas de la naturaleza y ante el poder de sus oponentes (animales de gran tamaño) a los que debe vencer para sobrevivir.

Estrechamente vinculadas a estas cuestiones de supervivencia aparecen las primeras creaciones artísticas del hombre: figurillas de culto a la fertilidad, tanto de la naturaleza como de la propia humanidad o representaciones de escenas de caza con un fuerte carácter mágico-religioso.

Cuando estas condiciones de vida mejoran y el ser humano comienza la ingente labor de dominar la naturaleza para su propio beneficio (incipiente agricultura y ganadería) sus manifestaciones artísticas irán cambiando, la pintura parietal modifica sus características, aparece una, todavía hoy, indescifrable arquitectura basada en la superposición de gigantescas piedras y vinculada a la progresiva sedentarización el *H. sapiens sapiens* comienza a fabricar cerámica. Nos encontramos ya en las etapas conocidas como **Mesolítico** y **Neolítico** («piedra nueva»).

Época	Periodo	Cronología	Obras artísticas
Paleolítico Superior	Auriñaciense	30000 a 25000 a. C.	Venus de Willendorf
	Perigordiense Gravetiense Solutrense	25000 a 15000 a. C.	Venus de Laussel Cueva de Lascaux
	Magdaleniense	15000 a 10000 a. C.	Cueva de Altamira
Mesolítico		10000 a 8000 a. C.	Abrigos de Cogull (Valtorta)
Neolítico		8000 a 5000 a. C.	Desarrollo de la cerámica y el megalitismo

Tabla 1.1. Cronología del arte prehistórico.

1.2. El Paleolítico

Podemos dividir las creaciones artísticas humanas del Paleolítico en: pintura rupestre, o arte parietal, y en arte mobiliar.

A. Las pinturas rupestres

En este momento las representaciones más destacadas aparecen en las zonas más recónditas y profundas de las cuevas que sirven de cobijo a los grupos humanos, si bien también hay descubrimientos recientes de pintura cercana a la entrada de la cueva, en abrigos naturales.

Por arte parietal o pintura rupestre entendemos las pinturas efectuadas en las paredes de cuevas o abrigos naturales, es decir, pintura en la cual el soporte utilizado es directamente la piedra o roca según se encuentra en la naturaleza. Como pigmentos también se utilizan elementos al alcance del ser humano (manganeso, carbón u oxido de hierro, mezclados con grasa animal, tuétano o resinas vegetales). Así la gama cromática es pobre y estará dominada por los colores terrosos, los rojos, los amarillos, los pardos y los violetas.

Al conjunto de manifestaciones pictóricas de esta época se las suele agrupar en la denominada **escuela franco-cantábrica [Figs. 1.1 y 1.2],** nomenclatura proveniente de la situación geográfica de los hallazgos más representativos del arte parietal de este momento.

En cuanto a las **características formales** de la escuela franco-cantábrica podemos destacar:

- Los protagonistas de las representaciones son los **animales,** habitualmente aquellos relacionados con la caza, grandes mamíferos como caballos, bisontes, ciervos, mamuts... Por lo que se puede deducir un carácter propiciatorio en estas representaciones, estos animales aparecen con un profundo sentido naturalista, mostrando gran interés por representarlos de la manera más fidedigna posible.
- La **figura humana** también aparece aunque en un porcentaje muy inferior a los animales y tratada de una manera diferente, mucho menos naturalista, más esquemática e incluso simbólica (reduciendo al hombre y a la mujer a símbolos, en muchos casos referidos a los órganos sexuales).

ACTIVIDADES

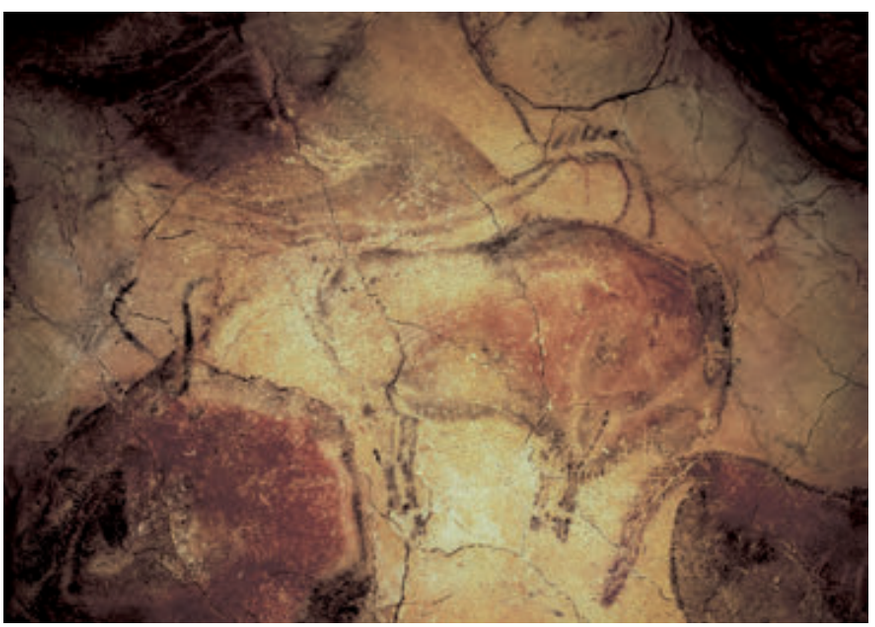


Fig. 1.2. Conjunto de representaciones animales de la cueva de Altamira. *Altamira es conocida como «la capilla sixtina del arte rupestre», por la cantidad, la calidad y la conservación de sus pinturas que se remontan entre 18.000 y 12.500 años a. C.*

Estas pinturas son la máxima expresión de la denominada escuela Franco-Cantábrica dentro del arte parietal. Aún no se tiene claro la función de estas manifestaciones que tienen entre 14.500 y 20.000 años de antigüedad. Entre sus características formales más destacadas están el protagonismo de las representaciones de animales y la falta de unidad entre las diferentes figuras que parecen estar yuxtapuestas más que en una misma escena.

1> ¿Podrías mencionar observando esta imagen algunas características más de la escuela Franco-Cantábrica?

2> Menciona cuáles son las principales hipótesis acerca de la función de estas manifestaciones artísticas.



Fig. 1.3. ***Venus de Willendorf.*** *Mide unos 11 centímetros y es, quizá, la más famosa de las figurillas femeninas del Paleolítico, con una antigüedad de entre 30.000 y 25.000 años (Museo de Historia Natural, Viena).*



Fig. 1.4. ***Venus de Lespugue.*** *Realizada hace unos 22.000 años. Comparando las distintas venus podemos comprobar la indudable similitud de estas manifestaciones realizadas en fechas y lugares muy alejados en el tiempo y en el espacio (Museo del Hombre, París).*

- Las manifestaciones artísticas de la Escuela Franco-Cantábrica no llegan a formar escenas, son más bien representaciones yuxtapuestas de elementos, que incluso pueden haber sido pintados en diferentes momentos y de forma superpuesta, con mucho tiempo de diferencia.
- Esta escuela además se caracteriza por el intento de dotar de **dinamismo,** de movimiento, de vida a sus representaciones, para ello en algunas ocasiones recurren a la policromía, o a artificios como aprovechar si es necesario los salientes u oquedades de la propia roca para dotar de profundidad, relieve o hueco al elemento representado.
- La última característica que se debe mencionar es el tratamiento de perfil de la gran mayoría de sus representaciones lo que evidencia una falta de dominio técnico de la representación, lógica en momentos tan tempranos de la historia de la creatividad humana y la preferencia por la **linealidad** en las figuras.

En cuanto a los **aspectos iconográficos** podemos destacar que aún hoy existe un debate historiográfico entre los expertos en el intento de explicación de estas pinturas. Parece que la teoría que defiende su carácter mágico-religioso se ha impuesto en el ámbito académico. Esta teoría defiende la función propiciatoria de estas manifestaciones y su estrecha relación con rituales de caza y fertilidad.

En España aparte de la imprescindible Altamira, hay otros buenos ejemplos de pintura de la escuela Franco-Cantábrica, como Puente Viesgo en Santander, Tito Bustillo y Peña Candamo en Asturias. En Francia destacan aparte de Lascaux los ejemplos de Trois Fréres.

B. El arte mobiliar

En clara relación con la función mágica y religiosa que hemos expuesto, aparecen unas de las manifestaciones artísticas más significativas de este periodo, son las llamadas **venus [Figs. 1.3 y 1.4].** Se trata de pequeñas esculturas antropomorfas en bulto redondo y en algunos casos en relieve de entre 5 y 20 centímetros de altura con los rasgos femeninos, pechos, caderas, glúteos y vientre, claramente resaltados y representados de manera exagerada, mientras que otras partes como rostro, manos, pies y cabeza aparecen apenas esbozadas.

Por estas características son interpretadas como ídolos de fecundidad o como representaciones de la **Gran Madre,** siempre relacionadas con cultos y rituales de fertilidad. Estas figurillas están realizadas en marfil, piedra o arcilla mezclada con hueso pulverizado y endurecido al fuego.

Llama además poderosamente la atención que encontremos vestigios de estas venus, con grandes similitudes estilísticas, desde los Pirineos hasta el río Don, lo que puede indicar un sistema de comunicación y de cultura compartido en amplios territorios.

La otra gran manifestación del Paleolítico son las representaciones de arte mueble, que contienen **representaciones abstractas, antropomorfas** o **animales,** talladas en objetos de dudosa funcionalidad de hueso, asta o marfil. Son los conocidos como propulsores, los bastones de mando y diverso utillaje de caza.

Muchas de estas piezas se han encontrado cerca o en enterramientos, lo que nos puede indicar una incipiente estratificación social, siendo estos instrumentos, símbolo de poder y prestigio.

1.3. Arte del Mesolítico y del Neolítico

En el Mesolítico y Neolítico cambian las formas de vida del hombre y con ello sus manifestaciones artísticas entre las cuales van a destacar la pintura parietal, el megalitismo y la cerámica.

A. Arte parietal de la escuela levantina

En torno al año 10000 a. C. nos encontramos en Europa occidental en la etapa conocida como el Mesolítico. Las condiciones medioambientales van a empezar a ser más propicias para la vida. Los hielos se retiran, el clima se hace menos frío y se desarrollan nuevas especies vegetales y animales aptas para el consumo humano. Así el hombre seguirá siendo **cazador** y **recolector** pero se acercará poco a poco al **sedentarismo** y a la **autosuficiencia** alimentaria. Esto por supuesto encontrará respuesta en la creación artística.

El ejemplo más evidente lo encontramos en la escuela levantina de pintura rupestre. Las características de esta pintura cambian con respecto al periodo anterior.

- En la escuela levantina, el protagonista ya no es el animal, sino la figura humana.
- Las representaciones pierden el naturalismo anterior ganando en esquematismo, dinamismo y estilización.
- Hay un gran interés por representar escenas, en muchos casos de la vida humana como actividades de caza, de recolección, rituales, de guerra... La figura del hombre y la mujer aparecen con una actitud activa ante la vida y la naturaleza.
- La monocromía predomina con rojos, negros y a veces blancos.
- Ya rara vez se superponen imágenes y como lugar de representación se eligen, en la práctica totalidad de los casos, las entradas o abrigos exteriores de las cuevas. La pintura se realiza para ser vista, abandonando la idea de su contextualización en el santuario recóndito del Paleolítico.
- Los animales representados no son ya los grandes mamíferos de la época anterior sino, principalmente, cérvidos y bóvidos.
- Esta escuela se va a desarrollar entre los años 10000 y 8000 a. C. en el Levante español y sus máximos ejemplos los encontramos en Valltorta en Albocácer (Castellón) **[Fig. 1.5],** en El Cogull (Lérida) **[Fig. 1.6],** en Alpera y Minateda (Albacete) y la Cueva de la Araña en Bicorp (Valencia).



Fig. 1.5. Escena de caza en la Cueva de los caballos de Valtorta (Albocácer, Castellón). *Las pinturas mesolíticas recogen un cambio de vida respecto al Paleolítico: la fauna es diferente y el hombre comienza a tener cierto dominio sobre la naturaleza. Predomina en la representación la esquematización y la monocromía.*



Fig. 1.6. Mujeres danzando en torno a un hombre (El Cogull, Lérida). *En la escuela levantina las figuras ya forman escenas, mayoritariamente correspondientes a la vida cotidiana, son esquemáticas y el hombre y la mujer se erigen como protagonistas.*

B. El megalitismo

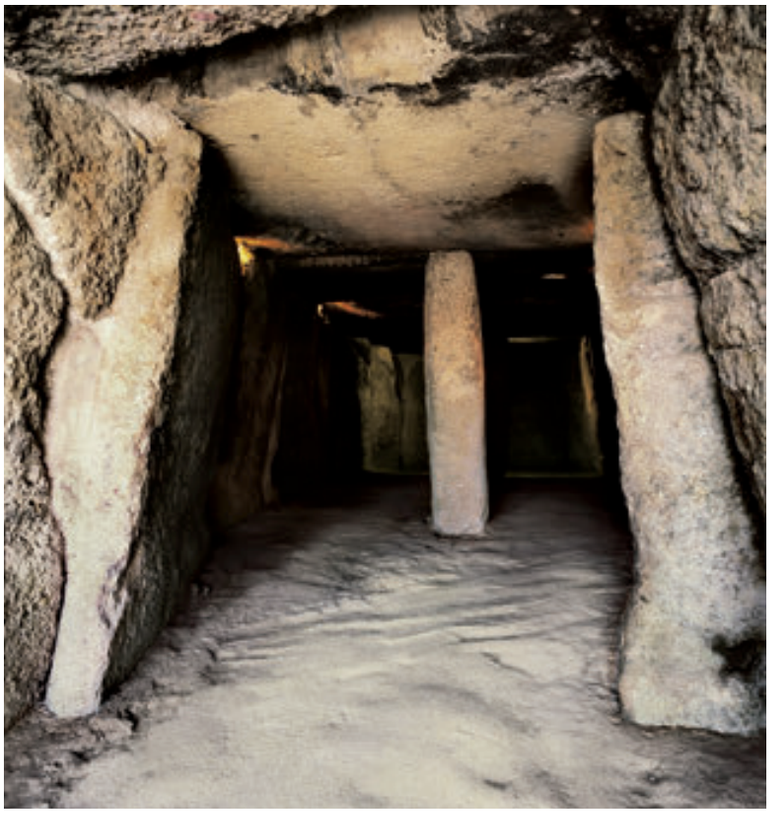


Fig. 1.7. Entrada del corredor de la Cueva de Menga (Antequera, Málaga). *Aquí se conserva extraordinariamente un ejemplo de tipología de tumba o sepulcro de corredor.*

Entre el octavo y el sexto milenio a. C. se desarrolla en Occidente y en Oriente Próximo el Neolítico («piedra nueva») o la Revolución neolítica, proceso de cambios profundos en todas las facetas de la vida del hombre. Sus rasgos principales son la aparición de la **agricultura** y la **ganadería,** la **sedentarización,** la **división del trabajo** y la **jerarquización social.** Seguramente muy relacionado con ello aparecen unas manifestaciones artísticas en la fachada atlántica europea en el norte de África y en algunas islas del Mediterráneo, aún hoy tan enigmáticas como sobrecogedoras, englobadas con el nombre de **megalitismo.**

Los monumentos megalíticos son construcciones realizadas con grandes piedras u ortostatos con una función eminentemente funeraria, de enterramiento, de recuerdo y de culto a los muertos. Hoy además se plantean hipótesis de carácter más difícilmente demostrable acerca de la intención para la que fueron realizadas estas construcciones, en relación con lo esotérico, lo mágico o lo astrológico.

Varias son las tipologías dentro de las construcciones megalíticas:

- **Menhir.** Es un gran ortostato o megalito hincado en el suelo, puede aparecer aislado o formando parte de un conjunto.
- **Alineamiento.** Es una agrupación de menhires en hileras siguiendo un eje, normalmente un camino.
- **Dolmen.** Seguramente eran tumbas colectivas, caracterizadas por tener una gran piedra u ortostato ejerciendo de cubierta en posición horizontal, sostenido por otros dos o más megalitos hincados en el suelo. En ocasiones la cámara que formaría esta disposición puede contar con un corredor o galería, también construida con grandes piedras que siendo así pasaría a denominarse **sepulcro de corredor.** Llama la atención que estas construcciones iban decoradas en su interior con incisiones geométricas. Los dólmenes se construirán en Europa hasta el III milenio a. C. **[Fig. 1.7].**
- **Crómlech.** Es la tipología más avanzada del megalitismo, realizado con grandes piedras en complicada disposición circular. Su función es aún una incógnita pero parece haber consenso entre los expertos en que no son tanto monumentos con intención funeraria, cuanto astronómica, de observación del firmamento y quizá celebrativa y ritual **[Fig. 1.8].**



Fig. 1.8. Crómlech de Stonehenge (Inglaterra). *Es el monumento megalítico más famoso, su función todavía debatida y su magnetismo siguen atrayendo a miles de turistas, curiosos y expertos todos los años.*

Ya perteneciente a la **Edad de los Metales,** II milenio a. C. encontramos una singular manifestación megalítica en las Islas Baleares conocida como **arquitectura talayótica,** cuyas tipologías fundamentales son: el *talayot*, la *naveta* y la *taula*.

- **Talayots.** Son grandes construcciones pétreas en forma de torre, con una cámara cubierta con falsa cúpula y aparejo ciclópeo.
- **Navetas.** Tumbas colectivas, con forma de pirámide truncada **[Fig. 1.9].**
- **Taulas.** Dos grandes piedras, una vertical y otra apoyada sobre ella horizontalmente, creando una forma de mesa o altar.

En la Edad de los Metales se desarrolla en la Península la cultura de los **Millares,** en la que aparte de sus construcciones fortificadas aportan representaciones pictóricas grabadas o escultóricas. Destaca al final de este periodo el **ídolo de Peña Tu [Fig. 1.10],** representación caracterizada por su esquematización de la figura humana, cercana a la abstracción.



Fig. 1.9. Naveta dels Tudons (Ciudadela, Menorca). *Construcción ciclópea que encierra una cámara funeraria.*

C. La cerámica

El Neolítico trajo consigo la posibilidad de contar con excedentes alimentarios que se podían almacenar, y la necesidad creciente de **recipientes** para cubrir las necesidades de los nuevos grupos sedentarios. A la vez, el ser humano fue descubriendo nuevas técnicas y procedimientos artesanos, lo que fue decisivo para el desarrollo de la cerámica. Se trata de una cerámica cortada con diferentes instrumentos como conchas y punzones, con los que diseñarán una decoración geométrica rellena de pasta blanca. La más extendida es la **cerámica cardial,** cuya decoración está basada en la impresión del borde de una concha llamada *cardium*.

En los albores de la Edad de los Metales (II milenio a. C.) destaca la cerámica de Los Millares (Almería), con estilizaciones de ojos y ciervos como decoración. A esta tipología le seguirán los **vasos campaniformes [Fig. 1.11],** decorados también con incisiones geométricas, transposición de formas y motivos decorativos de la cestería. Por último podemos señalar, en el último tercio de este II milenio la cerámica de El Argar (Almería), caracterizada por la introducción del bronce y por sus copas de color negro y alto pie.



Fig. 1.10. Ídolo de Peña Tu (Llanes, Asturias). *Es una representación antropomórfica realizada en el relieve de una roca, con un fuerte carácter esquemático que llega casi a la abstracción, en el marco incomparable de la montaña con una vista privilegiada del mar Cantábrico.*



Fig. 1.11. Vaso campaniforme. *Su forma será panzuda para un mejor almacenamiento del grano (Ciempozuelos, Museo Arqueológico Nacional).*



2. El arte egipcio

2.1. Contexto histórico

Como hemos visto, el Neolítico trajo consigo una profunda variación en todas las facetas de la vida humana, comenzando un camino que llevará a la aparición de las primeras **sociedades urbanas,** con complejos sistemas sociales y culturales que se verán reflejados en las creaciones artísticas de estos pueblos.

Sin duda la cultura egipcia va a ser una de las primeras y más destacadas sociedades urbanas, creando una civilización que perduró alrededor de 3.000 años, con un riquísimo acerbo cultural, científico, religioso y por supuesto, artístico.

Por descontado Egipto alcanzó un esplendor que cegó a todo el mundo antiguo gracias a ser la tierra mimada del todopoderoso **río Nilo.** Así lo dejaría escrito el viajero griego Herodoto, padre de la historia en el siglo II («El Egipto que los griegos frecuentan en sus naves, es según los propios Egipcios, una tierra de formación reciente y un don del río»). El Nilo, sin duda, es la sangre que lleva la vida a una región donde el 93 % de su territorio es desierto. Las crecidas de Iteru (denominación del Nilo en lengua faraónica) llevan la riqueza y el alimento a los márgenes del río, que al retirarse las aguas se convierte en una tierra fértil y fecunda capaz de dar a los egipcios varias cosechas anuales. El territorio egipcio se divide en Alto y Bajo Egipto, siendo Luxor-Tebas la frontera de unas tierras unificadas bajo el mítico rey Menes.

Características fundamentales para comprender el arte de esta civilización son su **sistema de gobierno** y su **escala social,** copada por el **faraón,** hijo de Ra, y por tanto fuertemente divinizado. Rodeándole se encontrarán su familia y un imbricado sistema de gobierno, en el cual sacerdotes y funcionarios ejercían un gran poder. Destaca la figura de los **escribas,** garantes y custodios de la palabra escrita, símbolo y vehículo de poder sobre el pueblo.

Por último, destacar la importancia en la **creación artística** de la religión. Es un sistema de **creencias politeísta,** donde el Panteón aparece dominado por un grupo de **dioses:** Ra (dios Sol, padre y fecundador); Horus (señor del cielo, dios halcón); Osiris (dios de la vegetación y jefe de las creencias funerarias, preside el tribunal de ultratumba); Isis (mujer de Osiris y madre de Horus) principal diosa femenina junto a Hathor (diosa de la fertilidad, representada con forma de vaca); Anubis (deidad funeraria representado con forma de chacal) y Thot (dios civilizador). En determinados momentos de la historia egipcia se imponen otras deidades como Atón en la XVIII Dinastía. Estos dioses generalmente son representados con parte humana y una parte animal, acompañados de unos símbolos característicos.

Será la **creencia en la vida de ultratumba** de este sistema religioso, uno de los elementos más característicos de esta civilización, al contar con un complicado sistema de rituales, objetos y construcciones relacionadas.

Tabla 1.2. Cronología de la civilización egipcia.

Etapas	Cronología	Características
Periodo Predinástico	Antes del 3500 a. C.	Etapa que enlaza con el Neolítico
Periodo Dinástico o Tinita	Del 3500 al 2654 a. C.	Unificación del alto y bajo Egipto por el mítico rey Menes (Dinastías I y II)
Imperio Antiguo	Del 2654 al 2130 a. C.	Gran esplendor y actividad constructiva. Dinastía III Zoser y IV Keops, Kefren y Mkerinos (hasta la Dinastía VI)
Primer Periodo Intermedio	Del 2130 al 2040 a. C.	Periodo de decadencia (de la Dinastía VII a la XI)
Imperio Medio	Del 2040 al 1777 a. C.	Dinastía XII
Segundo Periodo Intermedio	Del 1777 al 1580 a. C.	Marcado por el dominio de los hicsos (de la Dinastía XIII a la XVII)
Imperio Nuevo	De 1554 a 664 a. C.	Grandes construcciones y personajes: Ramsés II, Amenofis IV, Hatsepsut… (de la Dinastía XVIII a la XXV)
Época Baja	De 664 a. C. a 395 d. C.	Sucesivas dominaciones extranjeras de Egipto: etíopes, saitas, persas, griegos y romanos

2.1. Arquitectura

En este periodo de más de 3.000 años de historia se pueden dar unas características muy generales en cuanto a su arquitectura. Quizá el elemento más llamativo es la **monumentalidad** y el **colosalismo** de sus construcciones, adoptando una escala más propia de dioses que de humanos. Otro elemento distintivo egipcio será el de su arquitectura **arquitrabada,** realizada en piedra, el material rico por excelencia y con las características de eterno e indestructible, utilizado por ello para las moradas donde el alma vivirá inmortal.

Por último el arte egipcio y por tanto su arquitectura va a tener una marcada **función religiosa.** No quedan apenas vestigios de casas, palacios... de edificaciones para los vivos, por el contrario sus construcciones religiosas, tanto para los Dioses como para los muertos van a permanecer y a seguir maravillando miles de años después de su construcción. Dividimos pues, la arquitectura egipcia en dos grandes tipologías; la *arquitectura funeraria* y los *templos*.

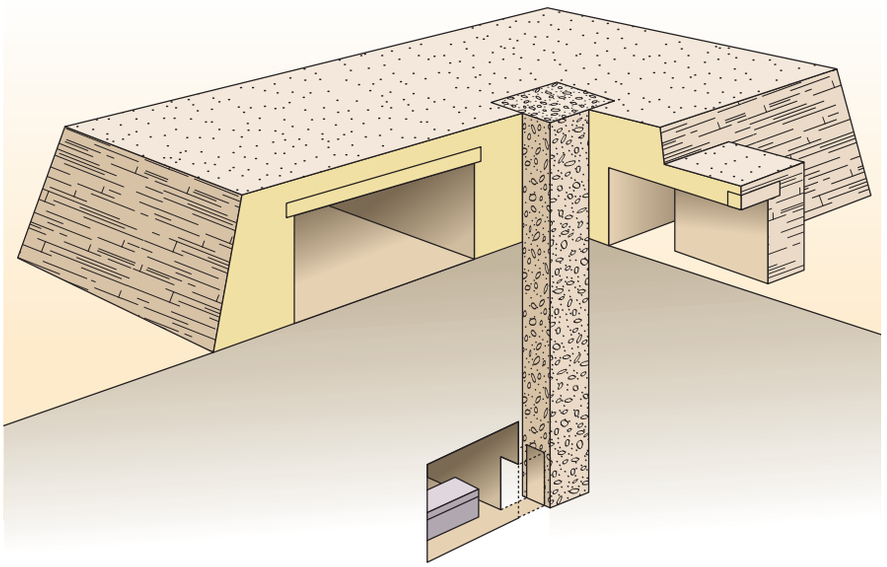


Fig. 1.12. Representación de una mastaba. *Primera manifestación de arquitectura funeraria en Egipto.*

A. La arquitectura funeraria

Pese a ser la pirámide el tipo de edificio más significativo y emblemático del arte faraónico, no va a ser el único, ni siquiera el más antiguo.

La funcionalidad que se pretende con la monumentalidad es, aparte de una expresión de poder, la de conservar el cuerpo del difunto de manera intacta, salvaguardándole tanto de inclemencias climatológicas y de agresiones naturales (putrefacción, descomposición...) como de posibles ataques de ladrones, usurpadores o enemigos que pudieran interrumpir la llegada del difunto a la vida de ultratumba. Así la tumba del egipcio (los altos dirigentes) se convierte en la morada del más allá donde todo queda preparado para la **vida eterna;** posesiones, riquezas e indicaciones para aquella vida (relieves y pinturas).

Las tipologías de arte funerario egipcio son la *fosa*, la *mastaba*, la *pirámide* y los *hipogeos*:

- **Fosas.** Primeras tumbas de fosas para el cuerpo, el ajuar y los alimentos cubiertos de madera y arenas de épocas predinástica.
- **Mastabas [Fig. 1.12].** Son construcciones con forma de pirámide truncada. Se empiezan a realizar a principios del Imperio Antiguo hacia el año 3000 a. C. Se realizan en adobe, evolucionando luego al ladrillo o a la piedra, lo que sin duda es síntoma de progresivo avance en la técnica arquitectónica. Constan de una cámara mortuoria excavada en el suelo, una sala con función de capilla funeraria y una cámara para alojar una estatua del difunto. Las mastabas de los primeros reyes solo se han conservado en Saqqara. Por evolución de esta tipología el túmulo troncopiramidal se fue convirtiendo en una pirámide.
- **Pirámides.** La evolución de la mastaba llegó en la III Dinastía con el faraón Zoser, y su arquitecto Imhotep, personaje mitificado por la propia civilización egipcia en tiempos posteriores, por su sabiduría y sus amplios conocimientos en construcción y en medicina, creando la pirámide escalonada (superposición de varios cuerpos de mastaba en el conjunto funerario de Saqqara **[Fig. 1.13]**).



Fig. 1.13. Pirámide escalonada de Zoser en Saqqara (sur de Menfis, hacia 2650 a. C.). *Pirámide y complejo funerario del faraón.*



a. Entrada
b. Canal descendente
c. Cámara del Caos
d. Canal de servicio
e. Canal ascendente
f. Cámara de la Reina
g. Canales de ventilación
h. Gran galería
i. Antecámara
j. Cámara del Rey
k. Cámara de descarga

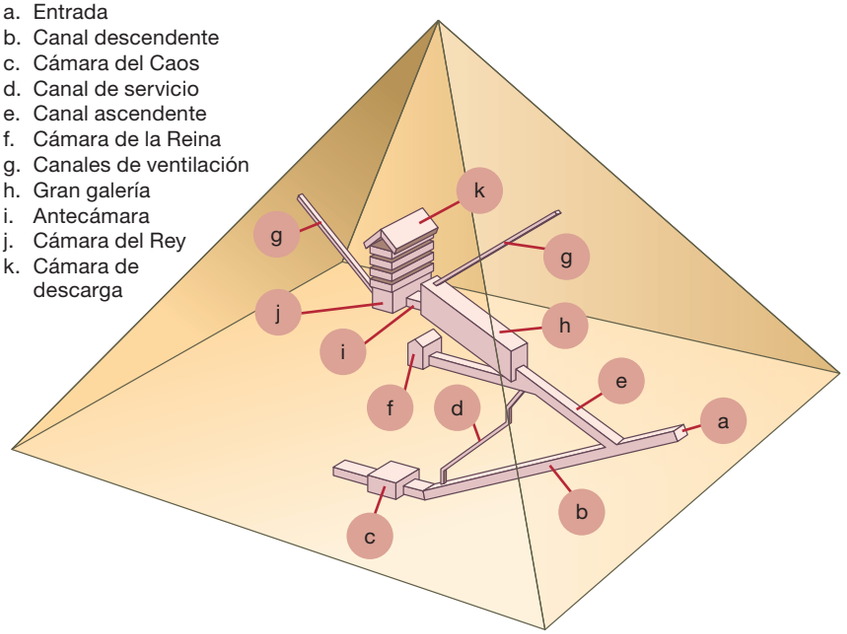


Fig. 1.14. Esquema de la Pirámide de Keops con sus partes. *La construcción de la gran Pirámide de Keops es todo un manual de resolución de problemas arquitectónicos (conductos de ventilación, descarga de empujes, etc.).*

La evolución hacia la pirámide continúa con el primer faraón de la IV Dinastía Snefrú a quien se le atribuyen, excepcionalmente, la realización de tres pirámides; la de Meidum; *la Acodada*, denominada así por presentar una rectificación del ángulo de inclinación de la propia pirámide, y la última es la pirámide roja de Dahsur, así denominada por el color rojizo del granito de Assuán que se emplea para su construcción.

Aún en la IV Dinastía en el Imperio Antiguo se alcanza la cúspide de esta tipología constructiva en el valle de Gizeh con sus celebérrimas **pirámides de Keops, Kefrén** y **Micerinos [Fig. 1.15].** La gran pirámide de Keops fue considerada como una de las siete maravillas del mundo antiguo dado sus insólitos números: 146,59 metros de altura, 230 metros por cada lado de su base, 2.300.000 bloques de piedra, cada uno de ellos de 2,5 toneladas de peso. En el espacio que ocupa cabrían la Catedral de San Pablo, la Abadía de Westmister, la Basílica de San Pedro del Vaticano y las Catedrales de Milán y Florencia. Su base es perfectamente cuadrada y su orientación hacia los puntos cardinales alcanza una precisión extraordinaria con solo 3´36´´de error, es decir, está realizada con una increíble precisión astronómica **[Fig. 1.14].**

Las pirámides están además acompañadas de construcciones funerarias que reflejan los distintos **rituales** por los que pasaba el faraón y su camino hacia el más allá. Llega el cuerpo del río en un barco, es acogido en el templo del valle, se traslada por una calzada cubierta hasta el templo funerario y desde allí se trasporta el cuerpo momificado hasta la pirámide.

Perteneciente a este conjunto encontramos una obra a medio camino entre la arquitectura y la escultura, la siempre enigmática **esfinge.** Con su cabeza humana y cuerpo de león se erige como defensora de los accesos a los templos funerarios de Kefrén y como símbolo del culto a Isis **[Fig. 1.16].**

Con el Imperio Medio la construcción de tumbas en forma de pirámide pierde vigencia, seguramente por su escasa eficacia ante asaltantes y saqueadores. El centro político se desplaza hacia el sur, hacia Tebas, la de las cien puertas, empezando a cobrar importancia el hipogeo.

ACTIVIDADES

Fig. 1.15. Vista de las pirámides de Gizeh. *Además de su valor arquitectónico y artístico, las pirámides de Gizeh son objetivo de decenas de elucubraciones acerca de su construcción, origen y funcionalidad.*

Sin duda son las construcciones más representativas del arte egipcio, edificadas no solo como monumentos funerarios sino también como expresión del poder faraónico y compendio de las creencias religiosas del Imperio Antiguo.



3> ¿En qué dinastía y para qué faraones fueron construidas las pirámides de Gizeh?

4> ¿Qué ensayos arquitectónicos se dan en el antiguo Egipto antes de llegar a la tipología de pirámide como enterramiento?

5> Describe cómo es el interior de la pirámide de Keops.

- **Hipogeos.** Son tumbas excavadas en la roca de los acantilados del río, como en Beni-Hassan, o bien en el suelo. A esta última tipología pertenecen los vestigios correspondientes ya al Imperio Nuevo y se sitúan en el Valle de los Reyes y el Valle de las Reinas al oeste de Tebas, caracterizados por la ocultación de sus accesos, por estar constituidos por varias salas y por su rica decoración interior. La ocultación tanto de sus accesos como de la comunicación entre salas se debe a la intención de despistar a los intrusos y saqueadores.

B. El templo

La segunda gran manifestación arquitectónica egipcia es el templo, no sólo morada y lugar de culto de la divinidad, sino como verdadero **centro de poder económico, administrativo y político.** Los templos, hemos visto que aparecen ya en el Imperio Antiguo vinculados a los recintos funerarios, aunque a partir de la Dinastía V van a adquirir independencia, al ser el lugar de recogida de ofrenda al dios. No será hasta el Imperio Nuevo cuando cobren un espléndido desarrollo y una decisiva importancia.

Las partes fundamentales del templo egipcio son las siguientes:

- **Avenida de esfinges.** Marcan y protegen el camino hacia el templo.
- **Pilonos.** Enormes muros trapezoidales, a menudo con grandes relieves, que enmarcan la puerta de entrada al templo. Simbolizan las montañas entre las que surge Ra, el dios Sol.
- **Obeliscos.** Elevados monolitos de piedra de sección poligonal y decorados con relieves que ponen en comunicación el mundo terrenal y el celestial, morada de Ra.
- **Patio porticado o sala hípetra.** Es un patio rodeado por columnas, descubierto, es la última parte pública del templo.
- **Sala hipóstila.** Recinto columnado arquitrabado como lugar de rituales y con luz mucho más matizada.
- Por último llegamos al **santuario.** Lugar de acceso muy restringido que alberga la estatua del dios iluminada levemente por un haz de luz.
- **Salas rituales.** Entre la sala hipóstila y el santuario suelen encontrarse salas menores conocidas con diversos nombres: sala de la barca, sala de fiestas... Sirven para la realización de diversos rituales.

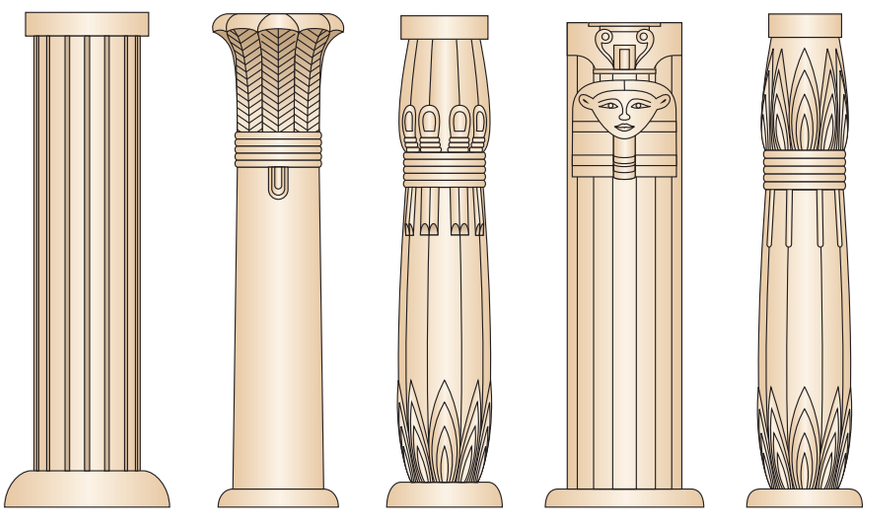


Fig. 1.17. Tipos de columnas egipcias.



Fig. 1.16. Esfinge de Gizeh. *Sufre la mutilación de su rostro debido a un cañonazo con intención de borrar los vestigios de representaciones paganas de Egipto en época moderna.*



Fig. 1.18. Vista de templo de Karnak. *Ejemplo de la monumentalidad de la arquitectura egipcia, las columnas de su sala hipóstila llegan a los 25 metros de altura.*



Fig. 1.19. Vista de la entrada templo de Luxor. *Templo de la capital tebana. Le falta un obelisco de su entrada que en la actualidad se encuentra en la Plaza de la Concordia de París.*

Entre las características de los templos egipcios se encuentran, además de su monumentalismo y su forma arquitrabada, sus columnas con varias tipologías y la disminución de altura de las diversas estancias a medida que nos acercamos al santuario. La hipótesis más extendida es la de hacer disminuir con ello la entrada de la luz solar en las estancias más sagradas, para aumentar el ambiente mágico y sagrado, dejando un haz de luz tan solo que ilumine la estatua del dios. Otra hipótesis plausible es la de mejora de la acústica del templo y los sonidos, cánticos u oraciones, que llegan de la zona sagrada a la pública, actuando la construcción como un gran megáfono.

Los grandes ejemplos de templos son los del **Imperio Nuevo de Karnak** y de **Luxor,** ambos unidos en su día por una **avenida de esfinges.** Son símbolo de poder de la clase dirigente. Por esta razón el templo recibía aportaciones del faraón de turno para aumentar, embellecer y magnificar su estructura **[Fig. 1.18 y Fig. 1.19].**

En cuanto a los templos egipcios de época dinástica encontramos dos extraordinarias singularidades; un *hemispeos* (templo excavado parte en la roca y parte construido) erigido por la reina Hatshepsut, que llegó a gobernar como faraona, en el antes vergel y ahora desierto de Der-el-Bahari. Y los espectaculares *speos* excavados en la roca con carácter funerario propios de Ramsés II y su favorita Nefertari en Abu Simbel, donde podemos apreciar además del monumentalismo de la arquitectura y escultura egipcia con las estatuas colosales talladas en la roca a modo de Pilonos, los grandes conocimientos astronómicos y geométricos de esta civilización **[Fig. 1.20].**

El templo estaba diseñado para que la luz del alba entrara en días concretos (el 21 de febrero y el 21 de octubre) e incidiera unos minutos en las estatuas de los dioses, en el santuario. Una vez trasladado el templo por la Unesco en 1960 para evitar que se quedara hundido en el lago Nasser, no se logró dar la misma perfección al cálculo de entrada del sol en esos días concretos, fallando los expertos del siglo veinte en unos grados. Cuestión que sin embargo consiguieron los arquitectos egipcios en el año 1200 a. C.

Por último, debemos hacer una referencia a los templos realizados en época tolemaica, ya bajo dominación grecorromana, siguiendo las formas y el diseño constructivo de época faraónica, destacando los ejemplos de Edfú, Kom Ombo, Denderah o los de la isla de Philae.



Fig. 1.20. Speos de Abu Simbel. *Debieron ser trasladados 200 metros bloque a bloque en 1960, con motivo de la construcción de la presa de Assuán que los hubiera hundido en sus aguas.*

2.2. La pintura y el relieve

Formalmente tanto la pintura como el relieve egipcio van a caracterizarse por un elemento que los hará claramente identificables en toda la historia de la humanidad, este se denominará **ley de la frontalidad.** Este convencionalismo lleva a representar lo más característico del objeto o la figura plasmada en el espacio bidimensional y adoptar la mejor perspectiva para cada caso. Así, para representar la figura humana lo hacen con el rostro de perfil; el ojo y el torso de frente, y las extremidades otra vez de perfil. Este convencionalismo es la visión que mejor identifica a los seres humanos (el perfil del rostro, el reflejo del alma a través del ojo y el movimiento de las extremidades solo apreciadas de perfil).

La temática de estas representaciones girará en torno a la religión (dioses, culto a los muertos); a la vida palaciega (vida del faraón, victorias batallas…) y a la vida cotidiana (trabajos, oficios, construcciones…).

Mención aparte merecen las incisiones en relieve con escritura egipcia, los famosos **jeroglíficos,** traducidos gracias a la piedra Rosetta. Por otra parte los cartuchos que constituían una mezcla de escritura y representación, donde se trataba de aunar el carácter del faraón y su relación con la divinidad, mostraban el nombre del soberano.

A medio camino entre el relieve y las artes aplicadas están las Paletas, instrumentos para la cosmética y los afeites. De la época de la Unificación destaca la **Paleta de Narmer [Fig. 1.21],** Dinastía I. Se aprecia la perspectiva jerárquica. Llama la atención su carácter narrativo; Narmer vence a sus enemigos en combate.



Fig. 1.21. Paleta de Narmer. *Época de la unificación del Alto y Bajo Egipto, y del mítico rey Menes y/o el Rey Escorpión. 3000 a. C. (Museo de El Cairo, Egipto).*

2.3. La escultura

Lo primero que nos debe llamar la atención de la escultura en bulto redondo egipcia es que va a mostrar características que siglos después van a seguir otras civilizaciones como la griega, etiquetada como la cuna del arte y la cultura occidental.

Así, estas características son las siguientes:

- Los egipcios buscan desde épocas muy tempranas, un canon ideal del cuerpo humano. Es decir, buscan **la belleza en la proporción.**
- Sus figuras van a presentar un marcado **hieratismo,** con los brazos pegados al cuerpo, los puños cerrados y un tratamiento anatómico muy esquemático.
- Dos son las formas representativas más extendidas; las figuras sentadas y las que aparecen de pie, generalmente con la pierna izquierda avanzada, los brazos pegados al cuerpo y la cabeza alta. En su rostro destacan unos ojos con forma almendrada y una boca cerrada que parece esbozar un ligero gesto **[Fig. 1.22].**
- La marcada **frontalidad** de las esculturas nos hace pensar que son manifestaciones creadas con la intención de ser observadas desde un único punto de vista, de frente.
- **Idealización** de los rostros, aunque con ciertos rasgos realistas en algunos casos.

Sin duda estas características las vamos a volver a encontrar en los kuroi de la Grecia arcaica, cientos de años después de estas obras egipcias.



Fig. 1.22. El Alcalde del Pueblo. *Llamado así por los trabajadores de la excavación en la que fue encontrado. Realizado con madera de sicomoro, se caracteriza por el realismo más presente en la V Dinastía.*

Otras características de la estatuaria egipcia son;

- Como todo el arte egipcio, marcada **función religiosa.** Las figuras están concebidas como soporte material del Ka, del alma-espíritu. Ciertos rasgos realistas para que el Ka reconociera donde tenía que residir esperando la resurrección de ultratumba. También la mirada perdida hacia un punto en el infinito, como en trance, nos marca su función religiosa.
- Por supuesto, está relacionada con el **poder,** lo importante era señalar el rango, el estatus, la función social del representado en una sociedad fuertemente jerarquizada.
- Esta jerarquización se mostrará también en el **tamaño** de las figuras representadas. Se observa perfectamente en los relieves. Cuanto mayor es la figura mayor es su importancia social (perspectiva jerárquica).
- Por último mencionar los materiales con los que se esculpe, que normalmente son duraderos, eternos, por la función religiosa mencionada (granito, porfirio, basalto o diorita, roca de gran dureza) y la **policromía.** Dependiendo del material se aplicaba color a la escultura, si el material era rico se dejaba visto.

Es de obligada referencia el periodo de Tell-el-Amarna de la Dinastía XVIII, en tiempos de **Amenofis IV** o **Akenatón,** donde el arte y sobre todo la representación escultórica cambia sus cánones, haciéndose estos más alargados, estilizados, elegantes, de expresión melancólica y más realistas, incidiendo en la humanización y sin perder un ápice de solemnidad. Las formas se redondean, los ojos se hacen más perfilados, los labios se representan más gruesos y el cráneo parece alargarse al fundirse con el tocado **[Fig. 1.23].**

ACTIVIDADES



Fig. 1.23. Busto de la reina Nefertiti, esposa de Akenatón. *Caliza policromada procedente de Tell-el-Amarna, fugaz capital egipcia en este periodo de la Dinastía XVIII (Museo de Berlín).*

El periodo de Tell-el-Amarna supone un cambio político y religioso a gran escala en el Egipto de la Dinastía XVIII. Estas circunstancias aparecen reflejadas en el arte en un nuevo canon estético. Este busto de Nefertiti es quizá el ejemplo más célebre de este nuevo concepto de la belleza.

6> Señala, a partir de esta obra, cuáles son las características formales del periodo conocido como de Tell-el-Amarna.

7> ¿Qué nombres recibe el faraón que inicia este periodo? ¿Conoces alguna obra escultórica donde se represente a este personaje? Analiza si estas obras coinciden estilísticamente con el busto de Nefertiti.

2.3. Artes aplicadas

Seguramente es uno de los capítulos más bellos y menos conocidos del arte egipcio, tanto por la riqueza de los materiales empleados como por la calidad de las representaciones y de la elegancia de los diseños. Sobresalen muebles y sobretodo piezas de **joyería** y **orfebrería.** Destaca el conjunto funerario encontrado intacto en la tumba de Tutankamón **[Fig. 1.24].**

Por último debemos señalar la decoración de los **Libros de los Muertos** en rollos de papiro, verdaderas guías para que el difunto supiera desenvolverse en el mundo de ultratumba. Diversos pasajes de este libro aparecen a menudo en relieves y pinturas de las salas en las construcciones funerarias.



Fig. 1.24. Máscara funeraria de Tutankamón. *Pieza clave en el museo por su riqueza y espléndida realización. Valiosa además por pertenecer a la única tumba que se libró de saqueadores hasta que Carter la localizó con su ajuar intacto en 1922 (Museo de El Cairo, Egipto).*

3. Arte de Asia occidental. Mesopotamia y Persia

3.1. El arte mesopotámico

El arte mesopotámico puede ser considerado al igual que el egipcio la primera manifestación artística de las civilizaciones agrarias. Los monumentales zigurats, los palets y las imágenes del rey Gudea así nos lo demuestran.

A. Introducción

Mesopotamia significa «Tierra entre ríos», es decir, entre los míticos ríos Tigris y Éufrates, territorio que se corresponde casi exactamente con el Iraq actual. La Biblia coloca en esta zona el jardín del edén, y la historia el nacimiento de la agricultura y por tanto del Neolítico y de las primeras culturas urbanas.

Si bien las condiciones en Mesopotamia facilitaron una rica agricultura, los esfuerzos humanos debieron ser ingentes para controlar las crecidas de sus grandes ríos, no regulares como en Egipto. Además, los habitantes de estas tierras carecían de las materias primas más importantes, por lo que Mesopotamia se convertirá en centro receptor de metales, maderas, piedras... En cambio cuentan con barro, de su llanura aluvial, cañas, nafta y betún, muy utilizado todo ello tanto en construcción, como en alfarería o estatuaria.

La cultura mesopotámica se inicia en el IV milenio, sucediéndose los periodos Sumerio, Acadio y Neosumerio hasta finales del III milenio (2000 a. C.). Con la primera mitad del II milenio (2000 al 1500 a. C.) llegará la supremacía de Babilonia. A partir de la mitad del II milenio (1500 a. C. aprox.) se inicia el periodo Asirio, que se cierra con el periodo Neobabilonio del 625 hasta 538 a. C., año en el que los persas ocupan Babilonia.

B. Arquitectura

Dada la mencionada escasez de piedra y madera es característica de todas las etapas de la cultura mesopotámica el empleo del ladrillo y el adobe en sus construcciones, incluso en las más importantes. Quizá esta sea la razón fundamental por la cual aparecen nuevas formas arquitectónicas, que constituirán la mayor aportación de esta cultura a la historia del arte: el **arco** y la **bóveda.** El primero surge al hacer una distribución radial de los ladrillos. El acoplamiento sucesivo de arcos origina un nuevo sistema de cubierta: la bóveda.

Las obras más características de la arquitectura mesopotámica van a ser lo que los acadios conocen como las **ziqquratu** o **zigurats.** Estos son las torres formadas por superposición de terrazas a las que se ascendía mediante rampas. Estas construcciones se realizaban como parte anexa a los templos, en adobe, y se recubren con una gruesa capa de ladrillo. Tenían entidad autónoma a juzgar por las murallas que los separaba de los templos. Su época de mayor importancia se remonta a la III Dinastía de Ur (2112–2004 a. C.), pero su origen es fácil que se remonte al V milenio a. C. Su funcionalidad aún no está del todo aclarada aunque todo parece relacionarlos con la religión, lugares de ofrenda, celebraciones rituales e incluso con lugares de observación astronómica **[Fig. 1.25].**



Fig. 1.25. Zigurat de Ur (2000 a. C.). *Aunque presenta una forma similar a las pirámides egipcias, los zigurats tienen una función diferente. No son tumbas, sino centros ceremoniales, rituales y de estudio del firmamento.*

Aparte del zigurat, hemos visto la importancia de los templos. Estos se solían situar en grandes recintos amurallados, sin estructura fija, donde también se erigían los palacios. Estos grandes recintos refuerzan la unión del gobierno y la religión en esta civilización, hecho que viene justificado por la presencia de la figura del rey-sacerdote. Uno de los mejores ejemplos data de época asiria: el Palacio de **Khorsabad.**



Fig. 1.26. Estela de los Buitres. *Periodo Sumerio. Con esta obra se inauguran las estelas que recogen hazañas bélicas de un rey o personaje poderoso que aparecerán durante la historia mesopotámica. Resaltamos la perspectiva jerárquica y la profundidad sugerida a base de amontonar figuras. El rey Eannatum de Lagash contra la vecina ciudad de Umma (Museo del Louvre, París).*



Fig. 1.27. Gudea de Lagash. *Etapa Neosumeria. Pequeñas esculturas de bulto redondo realizadas en diorita. La composición es cilíndrica dando aspecto de bloque.*

C. Escultura

Si bien las características arquitectónicas se van a mantener con rasgos similares durante todas las etapas mesopotámicas, la escultura sí va a encontrar particularidades y representaciones propias de cada uno de los diferentes periodos.

- **Periodo Sumerio.** Los vestigios más importantes son por un lado unas **figurillas votivas** para ofrecer en el templo, vestidas con una especia de falda de piel de oveja, el caunaqués, y por otro, encontramos unas **placas o estelas conmemorativas,** donde aparecen figuras con pelo rapado, torso descubierto, vestidas con la falda de piel de oveja casi esbozada, y canon de cuerpo corto y ancho, representadas utilizando la ley de la frontalidad **[Fig. 1.26].**
- **Periodo Acadio.** Son significativas de este periodo las pequeñas figuras exentas, caracterizadas en este caso por la barba y la cabellera. La obra más destacada de esta etapa es la Estela de la Victoria o estela de Naram-Sim, monarca de Acad que vence a Elam, tratándose de un objeto conmemorativo.
- **Periodo Neosumerio.** De esta etapa sobresalen las extraordinarias representaciones del rey Gudea de Lagash (2141-2122 a. C.) sedente o de pie, en ocasiones oferente **[Fig. 1.27].** Se representa con manto sumeriano que deja el hombro derecho al descubierto, canon corto del cuerpo respecto a la cabeza, turbante y manos entrelazadas ante el pecho. Formalmente son representaciones hieráticas y solemnes que contienen inscripciones en escritura cuneiforme.
- **Periodo Babilónico.** Aparecen documentos grabados en piedra a modo de estelas con símbolos para dejar constancia de las cesiones reales de tierras. A estos documentos pétreos se los denomina **kudurrus.**

Pero la obra insignia de este periodo, tan importante por su significado político-legal como por su valor intrínseco artístico, es el Código Hammurabi. En esta estela de piedra se recogen y potencian las antiguas tradiciones de Sumer, y su texto resulta fundamental para entender la antigua civilización mesopotámica.

- **Asirios.** Dos son las grandes tipologías escultóricas asirias. Por un lado tenemos las representaciones de los toros o genios alados, antropomorfos, que flanquean las puertas de los palacios cuyas principales características son la cabeza humana, el cuerpo de toro con alas y la aparición de cinco patas.

La otra gran tipología de escultura asiria son los relieves que decoraban las salas de sus palacios. Son escenas de guerra (quizá los asirios son el pueblo más belicoso de la antigua Mesopotamia), de caza y domésticas. En ellas encontramos un gran dominio de la técnica relevaria, un gran realismo en la representación y una gran capacidad para captar el movimiento y el dinamismo **[Fig. 1.28].**



Fig. 1.28. Escena de cacería del rey Asurbanipal del palacio de Nímive. *Solo los leones eran dignos adversarios del rey cazador (British Museum, Londres).*

D. Artes aplicadas

Una de las obras artísticas más famosa de la antigua Mesopotamia es la **Puerta de la Diosa Isthar [Fig. 1.30],** la más bella de las ocho puertas de la muralla de la milenaria ciudad. Sus paredes estaban revestidas con ladrillos esmaltados en los que se dispondrán decenas de animales sagrados, símbolos del dios Marduk, divinidad principal de Babilonia.

Por otro lado, otras piezas básicas para el conocimiento del arte y la cultura Mesopotámica son las procedentes del ajuar de las tumbas de Ur. Quizá el más conocido es un panel de madera labrada y construida a base de incrustaciones de concha, lapislázuli y caliza, conocido como el **Estandarte de Ur [Fig. 1.29].** Sus figuras son formalmente parecidas a los relieves escultóricos de época sumeria.

Destacadas también son las piezas de un macho cabrío apoyado sobre un arbusto, y el de un águila con cabeza de león. Ambas, muestran la destreza técnica y las altas cotas a las que llegaron los orfebres mesopotámicos.

ACTIVIDADES



Fig. 1.29. Estandarte de Ur (IV milenio a. C.). *Encontrado en una tumba del cementerio real de Ur. Sus paneles taraceados en concha y lapislázuli muestran escenas donde aparecen todas las clases sociales. Destacan dos escenas:* a) *la escena del banquete del rey con cortesanos, animales para el sacrificio y el botín de guerra, y* b) *la escena de la guerra (British Museum, Londres).*

Esta pieza es una de las más representativas de las artes aplicadas de toda la civilización mesopotámica. No solo es un magnífico ejemplo de la riqueza y del dominio técnico de los materiales que alcanzaron en esta civilización sino que además es una magnífica fuente para conocer algunos aspectos de la sociedad del IV milenio a. C. en Asia occidental.

8> ¿Qué materiales se utilizaron para la realización del estandarte de Ur?

9> Describe las escenas que se representan en el estandarte, tratando de descifrar lo que sucede en las mismas, qué personajes aparecen, etc.

10> Relaciona estéticamente las figuras que aparecen en el estandarte con las que se realizan en otros periodos del arte mesopotámico.

ACTIVIDADES

Fig. 1.30. Puerta de Isthar. *La decoración de esta bella construcción estaba dedicada al dios Marduk, divinidad principal de Babilonia. Se le representa con cabeza de serpiente, patas de león y águila y cuerpo con escamas. De aquí parte el denominado «bestiario» muy utilizado en el arte occidental desde época griega. Isthar era la diosa del amor y la guerra y su culto estuvo muy difundido en Babilonia y en todo Oriente Medio y Próximo.*

Una de las ocho puertas de la antigua ciudad de Babilonia y sin duda la más conocida. Su decoración hará a esta obra perfectamente identificable. Hoy podemos disfrutar de su reconstrucción en el museo Pergamón de Berlín.

11> ¿Con qué materiales está hecha la puerta de Isthar?

12> ¿Quién era Isthar?, ¿por qué se le dedica esta puerta?

13> ¿Con qué figuras se decora esta puerta?, ¿puedes hacer una descripción formal de alguna de estas figuras?, ¿estos animales tendrán alguna influencia en posteriores estilos?, ¿en cuáles?





Fig. 1.31. Friso de la guardia imperial, también llamado *Los Inmortales* (Palacio de Persépolis). *Se aprecia muy bien la seriación de figuras, sin apenas individualización y el ligero modelado del relieve en piedra.*

3.2. Arte persa

La cultura persa está formada por dos pueblos indoeuropeos, los medas y los persas, y se desarrolló en las mesetas del actual Irán, ambos van a tomar el relevo de las grandes civilizaciones mesopotámicas, asimilando las aportaciones de estas antiguas culturas y ofreciendo nuevas creaciones.

Dos son los grandes **periodos** del arte persa: *a)* el **periodo aquemé-nida,** con grandes dirigentes como Jerjes, Ciro y Darío, que llegan a dominar todo Oriente Medio del año 560 al 331 a. C. Este último año es en el que sucumben frente a Alejandro Magno, y *b)* el **periodo sasánida,** del 226 al 640 d. C., cuya importancia reside en la influencia que ejercerá en el arte romano, bizantino y árabe.

A. Periodo Aqueménida

- **Relieve**

No quedan apenas restos de escultura de bulto redondo aqueménida, pero sí buenos ejemplos de escultura en relieve, presentes en la decoración de muros, frisos y zócalos. Sus características más importantes son, por una parte, la repetición de series de figuras con apenas individualización entre ellas, y por otro lado el relieve plano e inciso de mesopotámicos y egipcios. Los aqueménidas lo realizan con más modelado sin llegar a ser medio relieve, teniendo además formas más suaves y redondeadas. Las grandes obras de este periodo corresponden a los frisos con soldados, escenas animalísticas, o los pueblos sometidos **[Fig. 1.31].**

• **Arquitectura**

Los materiales utilizados por los constructores aqueménidas van a ser la piedra y el ladrillo, aunando influencias egipcias y mesopotámicas. Pero a diferencia de estas culturas, sus principales construcciones no son religiosas sino **civiles.** Sus edificios característicos son los palacios, y sus grandes ejemplos son los de **Pasargada, Persépolis** y **Susa.** Estos palacios estaban edificados sobre terrazas y su elemento distintivo son sus grandes puertas arquitrabadas, protegidas por monumentales toros alados.

Otra de las importantes características de la arquitectura aqueménida son sus esbeltas columnas pétreas con base acampanada y capiteles formados por una doble fila de volutas, y dos torsos de toros postrados donde apoyaría la cubierta de madera. Estas columnas funcionaban como elementos sustentantes de las salas conocidas como **apadanas [Fig. 1.32],** salas hipóstilas muy amplias destinadas a las audiencias reales. Además de los restos de los palacios aqueménidas, de esta época nos han llegado interesantes ejemplos de arquitectura funeraria. Por un lado, una tipología representada por la tumba de Ciro en Pasargada, pequeña construcción rematada con un frontón circular y cubierta a dos aguas, levantada sobre un podio de seis escalones. Y por otro, las tumbas de los aqueménidas excavadas en la roca a modo de hipogeos egipcios. Estas tumbas presentan forma de cruz con sus lados iguales.



Fig. 1.32. Apadana del Palacio de Persépolis. *Sus columnas miden en torno a 14 metros de altura.*

B. Periodo Sasánida

Los sasánidas van a erigirse como los herederos de los aqueménidas e irradiarán su influencia sobre Roma, Bizancio y el Islam. Sus obras más destacables son sus palacios, de ladrillo y de dimensiones colosales, donde ya aparecen cúpulas sobre trompas e *iwanes* que tanta influencia tendrán en el arte islámico. Sin duda, el más famoso es el de **Ctesifonte** por la conservación de una impresionante bóveda de casi treinta metros de altura, y la decoración de la fachada alternando la utilización de arcos ciegos, nichos y columnas **[Fig. 1.33].**

Quizá la otra manifestación artística sasánida con más influencia posterior son sus trabajos textiles, caracterizados por motivos encerrados en círculo. Pasarán al mundo occidental a través de Bizancio y el islam, al tiempo que acusa tanto en materiales, como en técnicas y formas, influencias chinas.



Fig. 1.33. Palacio de Ctesifonte. *Es uno de los mejores ejemplos de las construcciones sasánidas y del uso que hacen del ladrillo, del arco y sobre todo de los sistemas abovedados, características que tendrán gran influencia posterior tanto en el arte árabe como en el cristiano. También el sistema de decoración de su fachada a base de arcos ciegos, nichos y columnas tendrá gran influencia posterior.*

Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Julius Lange observó que la escultura y la pintura egipcia mantienen a toda costa el rigor de un plano vertical que corta por su centro el cuerpo humano. Cualquiera que sea la posición de la figura, un plano vertical debe cortarla por su eje medio, de delante hacia atrás. La espina dorsal, la coronilla, la nariz, la barbilla, el esternón y los órganos genitales deben estar fijos en un solo plano sin desviarse hacia ninguno de los dos lados. Así fue formulada por Lange su célebre *Ley de la Frontalidad*, aplicable a la escultura y pintura egipcia y a la de todos los demás pueblos anteriores a los griegos del siglo V a. C.»

Blanco Freijeiro, A. *El arte egipcio I. Historia 16*. Madrid (1989).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a la que se refiere.

b. Explica detalladamente qué es la Ley de la Frontalidad, qué se persigue con este tipo de representación y qué cultura la descubre y la lleva a su máxima expresión.

c. Menciona algunas obras escultóricas y pictóricas donde se vea claramente la utilización de la Ley de la Frontalidad, contextualizando dichas obras en un periodo artístico.

Un arte al servicio del poder

«El arte asirio se diferenció del resto del arte mesopotámico debido a la influencia de las poblaciones que se asentaron en sus territorios. Tal variedad de pueblos influyó, lógicamente, en la concepción artística asiria, creando así un arte de personalidad ecléctica, pero, al mismo tiempo, perfectamente personal e inconfundible, sobre todo en lo referente a su plástica, siempre minuciosa en la técnica y expresiva en el concepto. Su arquitectura fue muy similar a la babilónica, destacando sus construcciones palaciales y templarias. Al escaso número de esculturas exentas se contrapone la abundancia del preciosismo de los relieves que decoran los palacios más importantes. Estos muestran una impecable técnica y han permitido conocer muchos de los aspectos de la vida cotidiana de la corte asiria.»

Lara Peinado, Federico. *Mesopotamia. Enciclopedia Historia de la Humanidad*. Arlanza Ediciones (2000).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto histórico-artístico al que se refiere.

b. Explica a qué se refiere el autor con un arte al servicio del poder, para el arte asirio y cuáles son las semejanzas y diferencias de este periodo con las anteriores etapas mesopotámicas.

c. Cita algunas manifestaciones artísticas tanto arquitectónicas como escultóricas (relieves) de la etapa asiria, mencionando cuáles son sus características principales.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Pintura parietal
- Escuela franco-cantábrica y levantina
- Venus
- Arte mobiliar
- Megalitismo
- Arquitectura talayótica
- Mastaba
- Esfinge
- Pirámides de Gizeh
- Hipogeo
- Speo
- Sala hipóstila
- Ley de la Frontalidad
- Periodo de Tell-el-Amarna
- Tesoro de Tutankamón
- Zigurat
- Estela
- Apadana



Técnicas de selectividad

3. Comentario de láminas





Para comentar las siguientes láminas deberás incluir en tu comentario los siguientes apartados.

1> Tema, iconografía o función predominante para la que está realizada la obra de arte.

2> Análisis formal:

- Material, técnica.
- Descripción formal de la obra.

3> Clasificación de la obra: nombre con la que es conocida, estilo, cronología, autor, influencias y relaciones con obras y estilos anteriores y posteriores.

4> Lugar donde se encuentra.

Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

El arte persa

En primer lugar deberás hacer una breve referencia al contexto histórico al que se refiere el tema, mencionando cronología y ámbito geográfico en el que se desarrolla esta cultura. A continuación deberás hacer una periodización del arte persa, marcando sus etapas fundamentales. Después y enmarcándolo dentro de esta periodización, señalarás las características artísticas principales de cada etapa y por último analizarás las principales manifestaciones artísticas, por etapas, del arte persa. Puedes también mencionar las relaciones de este arte con épocas anteriores y posteriores.

La escultura mesopotámica

Primero debes hacer una contextualización histórica del periodo que se va a tratar, y situar geográficamente la cultura de la que surgirán las obras de este periodo. A continuación harás una división en etapas de la escultura mesopotámica, según las culturas dominantes en cada momento, aportando después las características generales de la escultura de cada una de estas etapas. Finalmente analizarás las principales manifestaciones escultóricas del arte mesopotámico en cada una de las etapas señaladas.

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

	Escuela franco-cantábrica	Escuela levantina
Cronología del periodo		
Características formales		
Protagonistas de la representación		
Lugar de las representaciones		
Obras principales		

02

ARTE CLÁSICO. ARTE GRIEGO Y ROMANO

Las civilizaciones griega y romana constituyen lo que hoy conocemos como mundo clásico. Hablamos de órdenes clásicos, de clasicismo en la obra de Fidias o Praxíteles o de la filosofía clásica de Platón y de Aristóteles pero también mencionamos el neoplatonismo renacentista o el neoclasicismo arquitectónico e incluso definimos como clásicos a los artistas que se alejan de las vanguardias y se vinculan a la tradición. A griegos y romanos debemos la extensión de la vida urbana, el nuevo concepto de belleza y el origen de un buen número de lenguas actuales. Por ello, este periodo histórico constituye un auténtico referente en la cultura occidental.





1. El arte griego: condicionantes históricos y etapas de desarrollo

Para comprender el mundo artístico griego, hay que partir de la culturas desarrolladas en las islas Cícladas y en torno a Troya en el tercer milenio antes de Cristo y que se denomina creto-micénica, debido a que es en la isla de Creta y en el Peloponeso, en Micenas concretamente donde alcanza su mayor desarrollo ya en el segundo milenio antes de nuestra era. El arte griego propiamente dicho se inicia a principios del primer milenio antes de Cristo, momento en el cual los dorios se asientan en la Península y provocan paralelamente el desplazamiento de anteriores emigrantes hacia las islas del Egeo y el Asia Menor (la Jonia).

Los nuevos habitantes de este territorio compartirán la vida en ciudades-Estado independientes *(polis)*, muchas veces rivales entre sí, con diversas características comunes: una estructura social jerarquizada, con importante base esclavista, un desarrollo económico y comercial, y un sistema de pensamiento basado en el racionalismo, el antropocentrismo y la búsqueda de la belleza ideal. Estos aspectos se van a manifestar en el arte en lo referente al equilibrio de proporciones tanto en la arquitectura —los órdenes clásicos— como en las artes figurativas —aparición del canon o medida perfecta, el estudio de la anatomía y la preocupación por el carácter narrativo de las historias contadas en frisos o frontones.

Fig. 2.1. *Guía cronológica, cultural y política del mundo griego.*

Año	Política y religión	Literatura, ciencia y tecnología	Arte: arquitectura, escultura y pintura
2000-1000 a. C.	• Guerra de Troya: siglo XII a. C. • Invasión de los dorios: siglos XIII-XII a. C.		Palacios de arte cretense y fortalezas del micénico. Ejemplos: Palacio de Cnossos, en Creta; Tumba de Atreo y Puerta de los Leones, en Micenas.
1000-500 a. C.	**Arcaísmo:** • Comienzo de las colonizaciones. • Primera olimpiada (776 a. C.). • Fundación de Emporion (hacia 600 a. C.). • Dracon en Atenas (624 a. C.) • Solón (594 a. C.). • Expulsión de los tiranos y establecimiento de la democracia en Atenas: reformas de Clístenes (510 a. C.).	• Adopción de la escritura alfabética (750 a. C.), inventada por los fenicios hasta el año 1000 a. C. • Invención por los fenicios del sistema monetario, que pronto adoptan los griegos (hacia 750). • Poemas homéricos: la *Ilíada* y la *Odisea* (s. VIII a. C.). • **Personajes**: Tales de Mileto (585 a. C., eclipse solar); Anaximandro (560 a. C.), mapa geográfico; Esquilo, dramaturgo; Píndaro, poeta; Pitágoras (520 a. C.), filósofo.	**Arquitectura:** - Basílica de Paestum. - Tesoro de Sifnos. - Templo de Afaia (Egina). - Templo de Zeus, en Olimpia. **Escultura:** - Dama de Auxerre. - Hera de Samos. - Koré del Peplo. - Kouros de Sunión. - Kouros de Anavyssos. **Cerámica:** - Cerámica de Dipylon. - Vasos de figuras negras de Exekias.
500-400 a. C.	**Clasicismo:** • Guerras Médicas: 499-479 a. C. (batallas de Maratón, 490 a. C.; Salamina, 480 a. C. y Platea, (479 a. C.). • Comienzo de la Era de Pericles (462 a. C.). • Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.).	• **Personajes:** Sófocles (496-406 a. C.), dramaturgo; Esquilo, *Los persas* y la *Orestíada;* Hipócrates, físico y médico; Sócrates (469-399 a. C.) filósofo; Platón (427-347 a. C.), filósofo.	**Arquitectura:** - Templo de Hera, en Paestum. - Acrópolis, en Atenas. **Escultura:** - Frontón oriental de Egina. - Auriga de Delfos (470 a. C.). - Poseidón de Histea (460 a. C.). - Mirón: *Discóbolo*. - Policleto: Doríforo. - Fidias: esculturas del Partenón (hacia 440 a. C.).
A partir de 400 a. C.	**Clasicismo/helenismo:** • Alejandro Magno (356-323 a. C.). • Proclamación de Grecia como provincia romana (130 a. C.).	• **Personajes:** Aristóteles (384-322 a. C.), filósofo; Arquímedes (287-212 a. C.), físico.	**Arquitectura:** - Templo de Apolo, en Delfos. **Escultura:** - Praxíteles: *Afrodita y Hermes*; *Apolo Sauróctono* (hacia 350 a. C.). - *Apolo de Belvedere* (hacia 320 a. C.). - *Coloso de Rodas* (hacia 300 a. C.). - *Niño de la Oca* (hacia 260 a. C.). - *Victoria de Samotracia* (hacia 200 a. C.). - *Venus de Milo* (hacia 100 a. C.). - *Laoconte y sus hijos*.

1.1. El arte cretomicénico

La **cultura cretense** está en estrecha relación con las culturas orientales, en especial con la egipcia y la mesopotámica, y es patente su influencia recíproca, sin duda por la relación comercial existente entre estos pueblos. Entre sus manifestaciones artísticas, destacan los palacios cretenses y las construcciones micénicas de carácter defensivo y funerario.

Los palacios minoicos son diferentes entre sí pero comparten una serie de caracteres comunes:

- Su situación en lo alto de una colina en relación con las vías de comunicación óptimas para el control del territorio bajo su dominio.
- Todos los palacios tienen una serie de áreas especializadas: una parte oficial, generalmente situada al oeste, las dependencias de monarcas o sacerdotes, los almacenes y los talleres de manufacturas (alfarería, orfebrería, etc.).
- Los muros están construidos con mampostería reforzada con maderos formando una estructura sólida y elástica, preparada para resistir los seísmos que periódicamente sacuden a la isla. Las esquinas y algunos zócalos pueden ser de sillería y los paramentos se pueden enlucir con argamasa y estuco para servir de soporte a la decoración pictórica.
- Las entradas, escaleras y pozos emplean una columna muy característica por tener su disminución de arriba abajo. Para aislar las columnas de tronco de ciprés, estucarlas y pintarlas, se les colocaban basas de rodajas de piedra. En la parte superior de este soporte se aprecia ya la estructura del capitel clásico compuesto por collarino, un desarrollado equino y un ábaco de grandes dimensiones para sostener el entablamento hecho con vigas que sostienen el techo.

El **palacio cretense** por excelencia es el de Knossos que representa la plasmación de la forma de vida de los primeros habitantes de la isla. El resultado en el exterior es un complejo de habitaciones, terrazas y galerías de enorme plasticidad que se integran en el contorno de la colina y en el paisaje circundante. El gusto por la decoración refinada y los motivos decorativos elegidos para ello indican el talante pacífico de sus moradores, dotados de una personalidad artística muy peculiar **[Fig. 2.2].**



Fig. 2.2. Galería del Palacio del rey Minos en Knosos (II milenio a. C.). *Se puede observar la estructura adintelada y el tipo de soporte característica de la cultura cretense (Creta, Grecia).*

La **pintura minoica** se desarrolló a partir de los precedentes egipcios, sobre todo de las tumbas del Imperio Medio y estas relaciones se aprecian tanto en la técnica de ejecución como en la forma de trabajar el cuerpo humano y la arquitectura. No obstante, la pintura cretense desarrolla un mundo peculiar en las formas y los temas tratados en sus murales, muy alejados de los convencionalismos orientales.



Fig. 2.3. *El príncipe de las lises* (II milenio a. C.). *Constituye uno de los mejores ejemplos de la decoración cretense. Realizado con la técnica del fresco, manifiesta un notable paralelismo con las pinturas egipcias y mesopotámicas.*

La técnica empleada es el fresco o en ocasiones la incrustación de estuco coloreado en los huecos del dibujo. Las tintas son planas, sin sombreado ni retoques posteriores.

En cuanto a su función, los frescos se han interpretado como elementos de carácter religioso, propagandístico o político. Los temas son muy diversos: plantas, animales reales (león, toro, delfines) o fantásticos (los grifos) y escenas humanas. En estas últimas si se aprecian los convencionalismos egipcios, como el diferente color de piel entre los hombres y las mujeres pero tratados con gran vivacidad.

La decoración pictórica se caracteriza, pues por su brillante colorido, sentido de la línea y una gran variedad de temas relacionados con animales, fiestas e incluso algunas representaciones figurativas como *El príncipe de las lises* o *La parisina*. En todos ellos es evidente la influencia egipcia en el empleo de la ley de frontalidad, el hieratismo y el estudio de la anatomía y los detalles de los ropajes **[Fig. 2.3].**

En la **cultura micénica,** ya en la Grecia continental, se desarrolla un tipo de arquitectura que se aleja por completo del carácter abierto de los palacios cretenses. Se caracteriza por:

- La disposición del hábitat sobre una colina destacada, de fácil defensa, apoyada sobre unas potentes murallas construidas con enormes bloques de piedra sin tallar y colocadas unas sobre otras, en seco. Se denomina aparejo ciclópeo debido a que los griegos atribuyeron esta construcción a los cíclopes al pensar que esta construcción excedía la fuerza y las necesidades de los humanos.
- El acceso en empinadas rampas se controla por entradas monumentales. Sobre el dintel de entrada se sitúa el llamado arco de descarga formado por la aproximación de las hiladas de piedra para evitar su ruptura **[Fig. 2.4].**
- La ciudadela o acrópolis donde se ubica el palacio, cuenta con su propio sistema de defensa a través de unos recintos interiores. El palacio es una construcción cerrada y organizada en torno a un eje longitudinal, en contraste con los edificios minoicos. Sigue el esquema del megarón, un tipo de vivienda formado por una cámara rectangular y un pórtico que constituye el precedente fundamental de la fachada del templo griego.

Las tumbas siguen el prototipo de sepulcro propio de las culturas mediterráneas de la Edad de los Metales: cámara precedida por un corredor y cubierta por una cúpula construida por el sistema de aproximación de hiladas *(Tholoi)*.



Fig. 2.4. Puerta de los Leones (inicios del I milenio a. C.). *Principal ejemplo de construcción ciclópea con una decoración escultórica compuesta por dos leones afrontados que revela la influencia del arte mesopotámico (Micenas, Grecia).*

1.2. La arquitectura griega

A. Características generales

La arquitectura griega, como la egipcia, es de carácter adintelado y su aportación más destacada es la creación de **órdenes arquitectónicos** (principios o normas según los cuales se construyen los edificios) que se basan en la unión fija de un elemento de soporte, la columna, y un elemento sustentado o entablamento, que mantienen entre sí una relación fija para poder generar construcciones bellas y proporcionadas.

Tres son los órdenes griegos:

- **Dórico.** Se corresponde con una de las dos raíces del arte griego, la doria, en relación con las culturas de los metales que se desarrollan en Europa y con las primitivas construcciones en madera. Se extiende por Grecia continental y Sicilia y se caracteriza por una columna de fuste estriado en arista viva sin basa y con un capitel formado por molduras circulares —collarino y equino— y un ábaco cuadrado. El entablamento se divide en arquitrabe liso, friso con triglifos —que responden a las cabezas de las vigas transversales de las construcciones en madera— y metopas lisas o decoradas que servían para tapar los huecos entre las cabezas de las vigas. Rematando el entablamento figura una cornisa sobresaliente. El carácter sobrio de este orden motivó que los tratadistas del Renacimiento lo consideraran adecuado para la construcción de lugares vinculados con dioses o santos varones y fuertes.
- **Jónico.** Es originario de Asia Menor. Su carácter más ornamental, así como la esbeltez de sus proporciones, motivarán su relación con las divinidades femeninas, tanto en el mundo clásico como en periodos posteriores. La columna aparece con basa y el capitel tiene dos volutas que encuadran el equino, el ábaco es ahora más fino. El entablamento presenta un arquitrabe dividido en tres fajas horizontales, llamadas platabandas, el friso corrido y la cornisa también saliente.
- **Corintio.** Se incorpora a la arquitectura griega en el siglo V a. C. y se caracteriza por su capitel dividido en dos cuerpos, el inferior con una doble fila de hojas de acanto enroscadas en el centro y en los extremos y el superior con un ábaco curvo y fino. El entablamento sigue el modelo jónico pero con un carácter más ornamental. Derivado del corintio nace, en pleno periodo helenístico, el orden compuesto que toma las hojas de acanto de este último y las volutas del jónico. Será muy utilizado en la arquitectura romana.

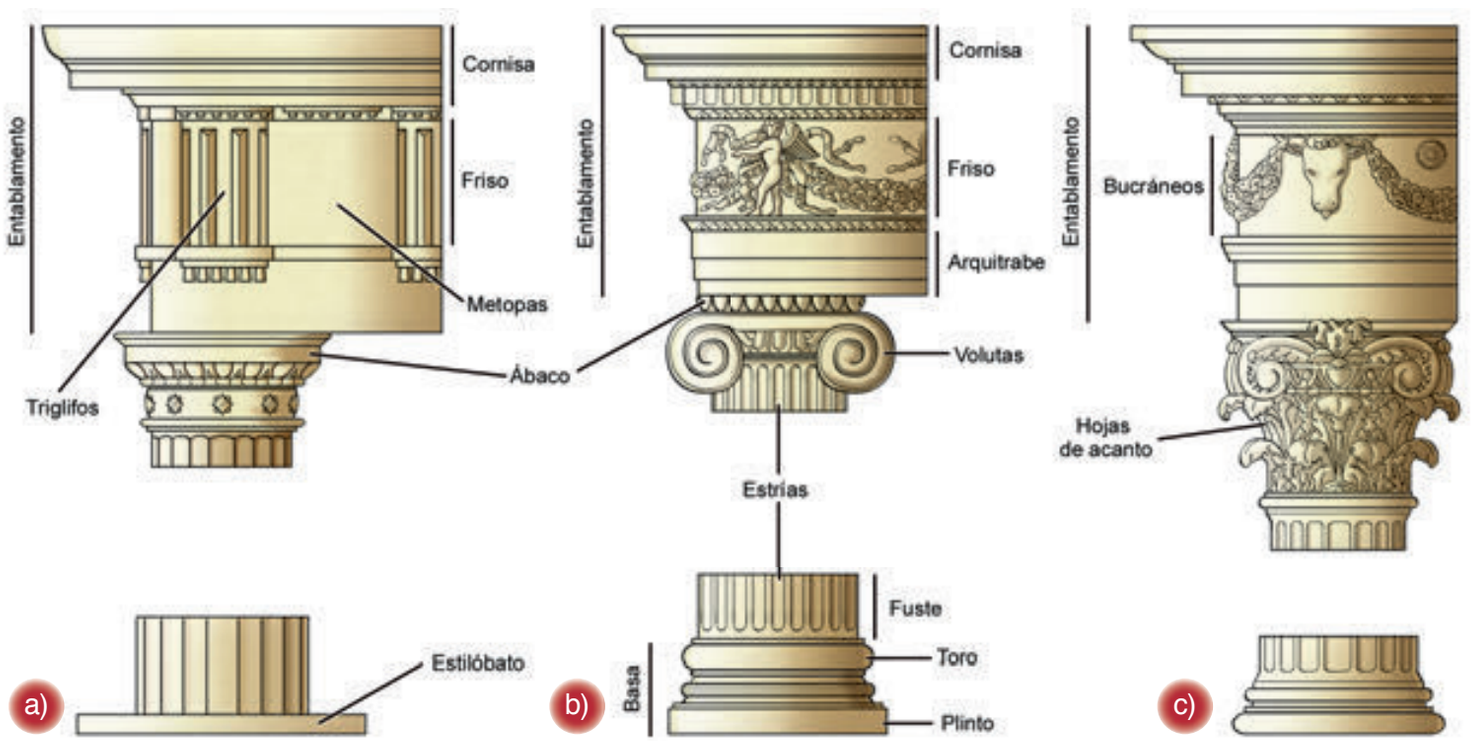


Fig. 2.5. *Tipología de los órdenes arquitectónicos griegos: a) Dórico, b) Jónico, c) Corintio.*

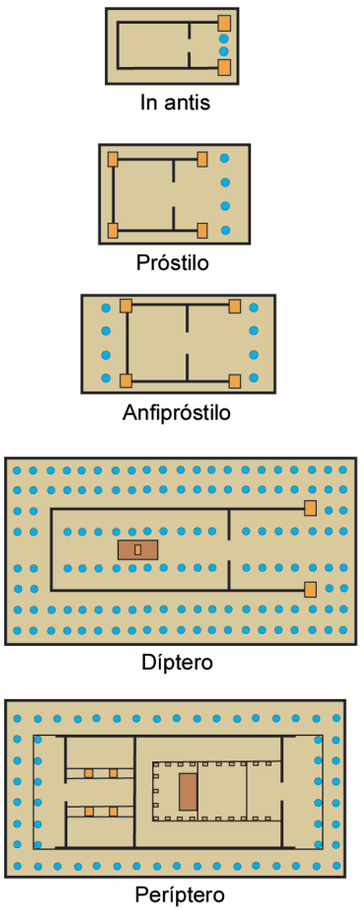


Fig. 2.6. Tipología del templo griego.

El edificio por excelencia del arte griego es el **templo.** Se levanta sobre unas gradas o *krepis* y según sus características recibe diferentes denominaciones. Podemos destacar las siguientes:

- Según su **forma en planta.** Por lo general el templo griego presenta una disposición rectangular pero en ocasiones excepcionales adopta una planta circular en cuyo caso se denomina *tholos*.
- Según las **partes de su planta** podemos distinguir templos de dos partes o de tres.
  - **Dos partes.** En el primer caso está compuesto de un pronaos (o pórtico) y una naos (o cella) como lugar principal donde se ubica la estatua del dios.
  - **Tres partes.** Añaden a las anteriormente citadas el opistodomos, nave o espacio que se sitúa en el lado opuesto al pronaos y que carece de comunicación con la cella.
- Según la **distribución de las columnas en sus frentes:**
  - *In antis*. Cuando los muros de la naos o cella avanzan hacia el frente.
  - Próstilo. Cuando tiene columnas en la fachada principal.
  - Anfipróstilo. Cuando tiene columnas en la pronaos y en el opistodomos.
  - Períptero. Rodeado de columnas en sus cuatro lados.
  - Díptero. Semejante al períptero pero con una doble fila de columnas.
  - Pseudo períptero. Con columnas adosadas en los laterales.
- Según **el número de columnas en su fachada:** tetrástilo (cuatro), exástilo (seis), octástilo (ocho) y decástilo (diez).

B. Evolución cronológica y principales ejemplos

En el Periodo Arcaico (1000-500 a. C.)

La arquitectura se desarrolla fundamentalmente en torno a los santuarios como los de Olimpia (Templo de Zeus), Delfos o Atenas, dentro de la Península Helénica, y en la Magna Grecia (Sicilia), donde los más característicos son los de Selinonte y Paestum.

En el Clasicismo (siglo v)

Lo más significativo es la construcción de la **Acrópolis de Atenas.** La acrópolis ('ciudad alta') estaba presente en la mayoría de las ciudades griegas, con una doble función: defensiva y lugar de culto.

La entrada a la Acrópolis ateniense se realiza por una puerta monumental conocida como los Propileos. A su lado derecho y frontal se encuentra el Templo de Atenea Niké. Una gran estatua de bronce de Atenea realizada por Fidias se encontraba originariamente en el centro del recinto. A la derecha de donde se alzaba esta escultura se encuentra el Partenón o Templo de Atenea Parthenos o Todopoderosa. A la izquierda y al final de la Acrópolis se sitúa el Erecteion, que presenta una tribuna sostenida por seis cariátides. También se encuentran los restos de un teatro al aire libre llamado Teatro de Dionisos donde estrenaron sus obras Sófocles, Aristófanes o Esquilo.

El **Erecteion** se presenta como un gran templo jónico con dos cellas, una dedicada a Atenea y la otra consagrada a Poseidón-Erecteo, a las que se accede a través de un amplio vestíbulo por el lado septentrional del templo. En el lado sur está el famoso Pórtico de las Cariátides, donde seis estatuas de mujeres jóvenes sirven de fuste de las columnas que sostienen el entablamento **[Fig. 2.7].**

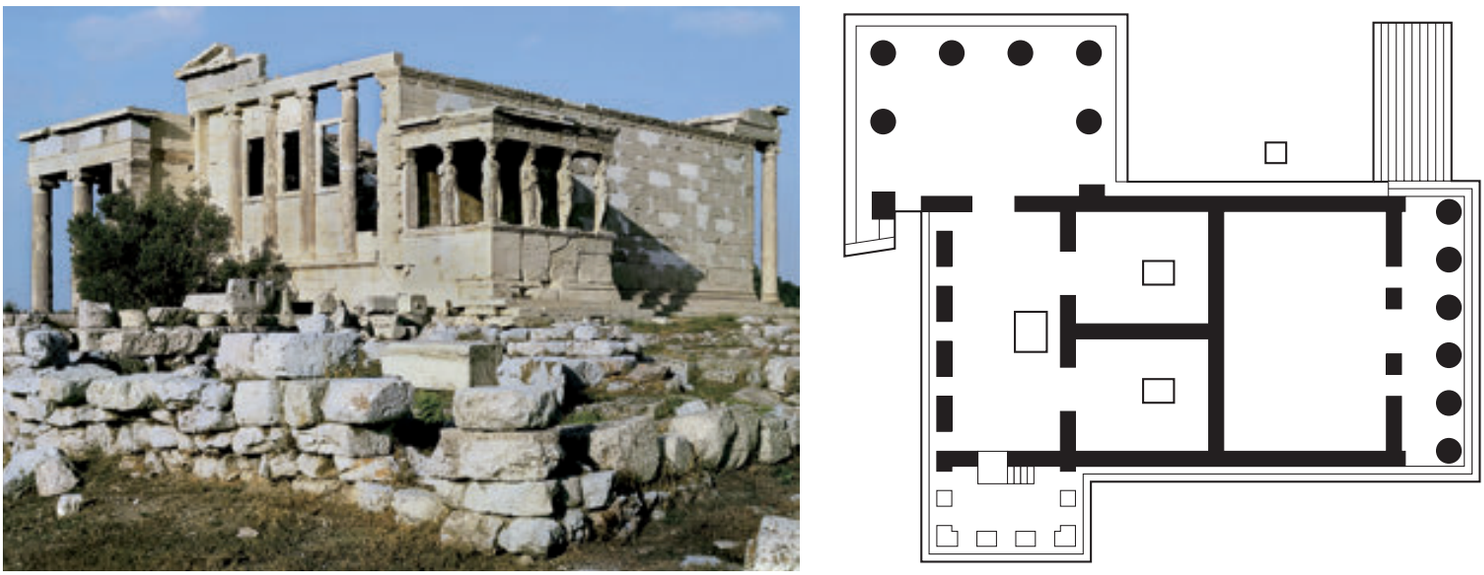


Fig. 2.7. Planta y vista del Erecteion (siglo v a. C.). *Constituye el prototipo de edificio de orden jónico que además presenta dos particularidades: la tribuna de cariátides y la doble cella (Acrópolis de Atenas).*

El **Partenón** es el edificio más característico de cuantos se encuentran en la Acrópolis. Está dedicado a Atenea Parthenos y conocemos los nombres de sus arquitectos: Ictinos y Calícrates. Se construyó en orden dórico y es octástilo y períptero. El material empleado es el mármol del Pentélico, con vetas ferruginosas que permiten mostrar colores diferentes en función de la incidencia del sol y de la luz. A estos efectos hay que añadir el perfecto estudio de las proporciones y del lugar donde se ubicó. Este hecho llevó a sus arquitectos a corregir las deformaciones visuales producidas por la aplicación de las leyes de la perspectiva a una estructura de tan grandes dimensiones. De ahí que todas las líneas horizontales, desde el basamento hasta el entablamento, estén combadas de forma convexa y todas las verticales ligeramente inclinadas hacia dentro; las columnas angulares son más gruesas que las centrales y los espacios de los intercolumnios disminuyen desde el centro hacia los extremos. Todo el Partenón, pues, está calculado con minuciosa perspicacia para producir en el espectador un efecto de maravillosa perfección **[Fig. 2.8].**

ACTIVIDADES



Fig. 2.8. Exterior del Partenón (478-432 a. C.). *Este edificio es el prototipo por excelencia de las proporciones del orden dórico y de los elementos que lo integran. Su espacio interior está concebido en estrecha relación con el exterior y sus grandes dimensiones obligaron a sus arquitectos a corregir los posibles errores visuales que pudieran derivarse de la aplicación de las leyes de la perspectiva. En el interior, la cella es de grandes dimensiones y se presenta con una doble hilera de columnas que hace conducir la vista hacia la estatua de la diosa que debía presidirla y ser el centro visual del espacio interior.*

1> Explica la estructura del entablamento del orden dórico a partir de la observación de la imagen y cita al menos dos correcciones visuales realizadas por los arquitectos.

El Helenismo (desde el siglo IV hasta la conquista romana)

El arte griego va a fragmentarse en este momento en multitud de escuelas y focos, cada uno de ellos con características propias que rompen definitivamente con la unidad que había caracterizado a las manifestaciones artísticas del Clasicismo.

Los ejemplos más característicos serán:

- La **Linterna de Lisícrates.** Levantada en la época de Alejandro (336-323 a. C.) en Atenas como homenaje al ganador de un concurso teatral. El trípode se erige sobre una base arquitectónica que destaca por su riqueza decorativa y en la que podemos observar capiteles corintios, orden que normalmente se reserva para el interior de los templos.
- El **Teatro de Epidauro** (finales del siglo IV a. C.). El género teatral es de creación griega y el edificio que alberga el espectáculo también lo es. Consta de tres partes esenciales: escena, orquestra y graderío. La escena se encuentra a nivel de tierra y en ella se emplean decoraciones giratorias en forma de prismas triangulares. La orquestra es la parte dedicada al coro; tiene planta circular y en el centro se alza la estatua dedicada a Dionisos, dios en cuyo honor se celebra la fiesta. El graderío tiene planta ultrasemicircular, rodeando en parte a la orquestra. Este prototipo pasará al mundo romano con ciertas modificaciones **[Fig. 2.9].**



Fig. 2.9. Teatro de Epidauro (siglo IV). *Se utilizó un desnivel natural del terreno de 24 metros para edificar una concha de 120 metros de diámetro que se divide en dos zonas. En total podía albergar hasta 15 000 espectadores.*

- Los **planes urbanísticos** de Hipodamos de Mileto. Con organización del espacio en cuadrículas que permiten el crecimiento de la ciudad multiplicando las perpendiculares y las paralelas, generando un ejemplo que habrá de repetirse tanto en el mundo romano como en la arquitectura de los siglos XIX y XX.
- El **Mausoleo de Halicarnaso** (360 a. C.- 340 a. C.). A la muerte de Alejandro, su imperio quedó dividido en pequeñas circunscripciones o reinos denominados satrapías. Con el paso del tiempo fueron desapareciendo pero solo Mausolo de Caria conservó su provincia y cercana su muerte quiso construirse un monumento que perpetuara su memoria en la capital de su estado: Halicarnaso. Para ello congregó a su alrededor a los grandes artistas del momento como el arquitecto Plinio *El Joven* y el escultor Scopas. Dado el lastimoso estado en que ha sido descubierto el Mausoleo, sigue siendo un verdadero problema reconstruir idealmente su aspecto, Aunque muchos detalles se nos escapen, no cabe duda que el Mausoleo fue una obra esencial en la resurrección del orden jónico, comenzada precisamente por entonces.

1.3. La escultura griega

A. Características generales

En la escultura griega se otorga absoluta primacía a la plasmación del cuerpo humano frente a la plástica egipcia en la que solo los dioses y el faraón eran considerados elementos dignos de representación. El hombre se esculpe en toda la plenitud de su belleza física y de su anatomía. Para poder conseguir una representación perfecta del individuo eran necesarias varias premisas:

- El dominio del material tanto del mármol, el más frecuente, como del bronce a la cera perdida, procedimiento en el cual sobresaldrían Mirón y Policleto.
- El aprendizaje en diferentes técnicas tales como el bulto redondo o el relieve destinado a la decoración de los templos (Fidias).
- La aplicación de las leyes de la proporción a través del canon, entendido este como la armonía de las proporciones basada en la correspondencia de las diversas partes del cuerpo. El módulo suele ser la cabeza y el ritmo proporcional de las medidas viene marcado por los huesos del dedo meñique. Este canon es variable tendiendo a una mayor esbeltez en el helenismo.
- La belleza ideal que viene plasmada en el llamado perfil clásico, según el cual los arcos superciliares se unen de forma armónica sin permitir que ningún elemento sobresalga en exceso del rostro. De ahí que la nariz y el mentón sean redondeados y escasamente sobresalientes.
- Las constantes: la representación del cuerpo masculino desnudo y del femenino muy vestido hasta la época de Praxíteles en la cual se generalizará la representación de las venus desnudas que pasarán al mundo romano.
- La contención expresiva y el idealismo en la expresión de los rostros que nunca denotan sentimientos extremos. Solo por la actitud, el movimiento o la mirada el escultor griego expresa el mundo del espíritu. Sin embargo, será a partir de la obra de Scopas y de los ejemplos del mundo helenístico como el Laocoonte cuando los escultores griegos introduzcan en la plástica el dolor, el *pathos*, y la expresividad exagerada.

B. Evolución cronológica y principales ejemplos

Periodo Arcaico

Predominan las figuras hieráticas, con un esquema de composición muy rígido y con los brazos pegados al cuerpo, la anatomía es muy esquematizada, los cabellos largos y rizados, los ojos almendrados, la sonrisa arcaica y el escaso interés que muestran por el detalle en el tratamiento de las vestiduras. Las imágenes más características son:

- Los **kuroi.** Estatuas de atletas masculinos de pie, con una pierna avanzada para sugerir el movimiento y que generalmente aparecen desnudos **[Fig. 2.10].**
- Las **koré.** Son estatuas femeninas siempre vestidas, bien con el *peplos* dórico, más rectilíneo o bien con el *jitón* jónico, con más pliegues. Suelen sujetarse el vestido con una mano y portar en la otra un vaso de ofrendas o un fruto, por lo cual durante un tiempo fueron identificadas como sacerdotisas de fertilidad **[Fig. 2.11].**
- Las esculturas de los templos de Delfos y de Zeus en Olimpia, así como los relieves del Trono Ludovisi —en el cual se representa el nacimiento de Venus—. *El auriga de Delfos* y el *Poseidón* de Histea denotan ya la evolución hacia el Clasicismo **[Fig. 2.12].**

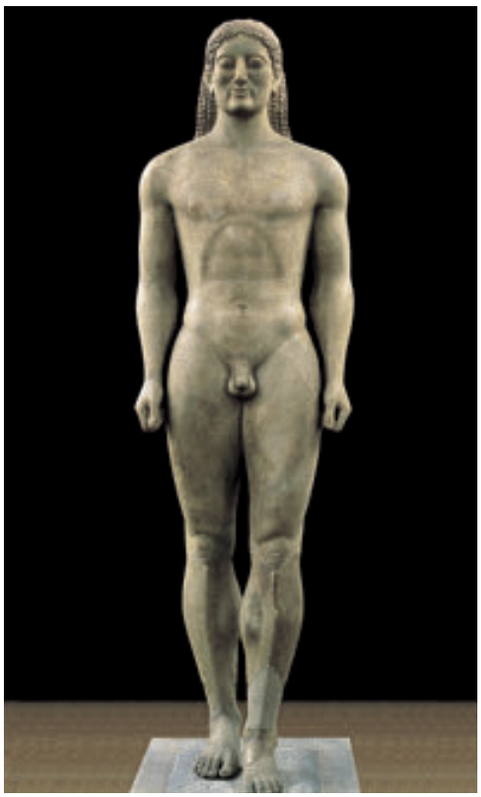


Fig. 2.10. *Kuros* de Anavyssos (530 a. C.). *Con escaso detalle en la representación de la anatomía: brazos pegados al cuerpo y pierna en posición avanzada (Museo Arqueológico Nacional de Atenas).*



Fig. 2.11. *Koré del Peplos* (530 a. C.). *Conserva restos de policromía que destaca los pliegues de las vestiduras, los ojos almendrados y contribuye a resaltar su hieratismo (Museo de la Acrópolis de Atenas).*

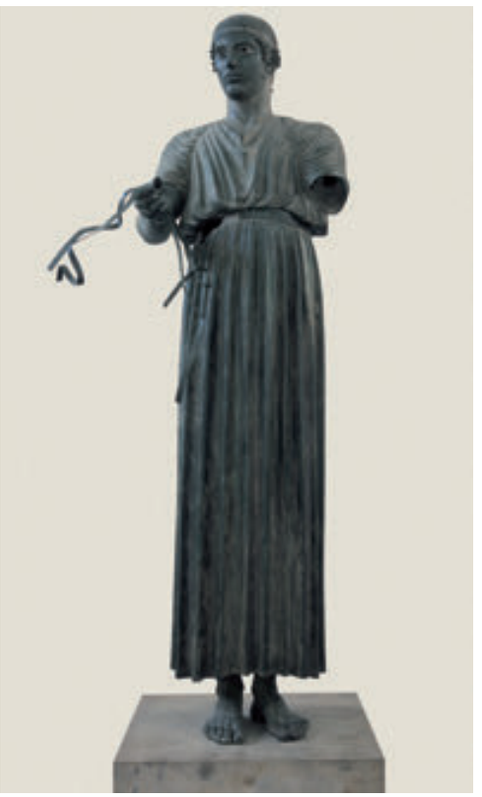


Fig. 2.12. *Auriga de Delfos* (hacia 470 a. C.). *Puede observarse ya el idealismo en el rostro, el plegado de los ropajes y el equilibrio de proporciones que anticipan los logros del clasicismo (Museo Arqueológico de Delfos, Grecia).*

El Periodo Clásico

A mediados del siglo v, en la época de Pericles, se desarrolla el Clasicismo griego que se va a concretar en tres etapas a través de las cuales se va logrando el dominio de la técnica escultórica y de la representación de la anatomía.

- El Primer Clasicismo o **Periodo Severo,** representado por la obra de Mirón y Policleto.
- El **Gran Clasicismo** representado por Fidias.
- El **Posclasicismo** en el cual se encuadra la obra de Praxíteles, Scopas y Lisipo.

Periodo Severo

Mirón era broncista pero su obra nos ha llegado a través de copias romanas en mármol. Su objetivo era lograr la plasmación del cuerpo humano en movimiento, en la tensión previa a la acción. El mejor ejemplo es su *Discóbolo*, que representa a un joven atleta en el momento de lanzar el disco, con todos los músculos en tensión. Sin embargo, debe quedar clara la fidelidad de este artista al planteamiento básico de la escultura del momento: predominio del punto de vista frontal y su esfuerzo por enriquecer la composición enmarcada en este caso por un amplio arco dentro del cual se contraponen varias líneas que contribuyen a insertar la figura en su espacio circundante.

Policleto, por su parte, es también un excelente broncista y un teórico de la escultura. En su obra encontramos por primera vez el concepto de belleza entendida como la armonía de las proporciones entre las diferentes partes del cuerpo. Escribió una obra llamada *Canon*, hoy perdida, en la cual recoge su idea del canon de belleza: «Es conveniente que la cabeza sea la séptima parte de la altura total de la figura, el pie tres veces la longitud de la palma de la mano, y la pierna, del pie a la rodilla, deberá medir seis palmos y la misma medida habrá también entre la rodilla y el centro del abdomen» **[Fig. 2.13].**



Fig. 2.13. Dos obras del Periodo Severo: *a) Discóbolo* de Mirón (hacia 450 a. C.) (Museos Vaticanos, Roma); *b) Doríforo* de Policleto (hacia 440-450 a. C.) (Museo Nacional de Nápoles). *Representan el dominio de la representación de la anatomía y la aplicación del canon para estudiar el equilibrio de las proporciones y la armonía que de su aplicación se deriva.*

Gran Clasicismo Pleno

Representado a la perfección por la figura de **Fidias.** Escultor, pintor y arquitecto, además de director de las obras de la restauración de la Acrópolis de Atenas, supo expresar plásticamente los ideales del pensamiento y de la obra de su gran mecenas: Pericles. Entre su gran producción escultórica destacan las imágenes de Atenea en sus distintas advocaciones y especialmente la decoración del Partenón: los frontones (con los temas del nacimiento de Atenea y la lucha entre Atenea y Poseidón), las metopas (en las cuales destaca la lucha entre centauros y lapitas) y el friso de las Panateneas. Esta última obra, que representa la procesión del pueblo ateniense para entregar el *peplos* a su diosa, incorpora una nueva técnica, la de los paños mojados, consistente en esculpir pesadas vestiduras que permiten ver la anatomía que cubren **[Fig. 2.14].**



Fig. 2.14. *Friso de las Fidias Panateneas* (425-420 AC). *Representa el ideal del clasicismo en la belleza formal y la incorporación de la técnica de los paños mojados (Museo del Louvre, París).*

ACTIVIDADES

Fig. 2.16. *Hermes con Dionisos niño* de Praxíteles (mediados del siglo IV a. C.). *En el siglo IV, los escultores rompen con la serenidad y el equilibrio de Fidias para acercarse a un mayor naturalismo en la representación de los cuerpos y actitudes, a la humanización de la mitología y a una mayor suavidad del modelado. De esta manera, Praxíteles esculpe cuerpos de anatomías más sinuosas, con personajes que se relacionan entre sí y con unos cuerpos que se alejan de la tensión del primer clasicismo (Museo de Olimpia, Grecia).*

2> Observando esta figura, explica en qué consiste la curva praxitelina, el tratamiento del cabello de los personajes y la manera que tiene el artista de utilizar los paños mojados creados por Fidias.





Fig. 2.15. *Figura de Meleagro* de Scopas (340 a. C.). *Representa la angustia y el dolor del personaje utilizando una serie de recursos expresivos que pasarán al helenismo, al mundo romano y al Renacimiento del siglo XVI (Villa Médicis, Roma).*

Posclasicismo

Los escultores van a romper con la serenidad característica de Fidias y tenderán a otros aspectos de la representación de la figura: el sentimiento trágico (Scopas), la sensualidad del cuerpo femenino desnudo (Praxíteles) o la búsqueda de un canon de proporciones más estilizado y con mayor conexión con el mundo real.

- **Scopas** exalta la angustia y el tormento interior de los personajes a los que representa y para conseguirlo, utiliza una serie de recursos que se repetirán en los años siguientes, sobre todo en las escuelas del helenismo: bocas entreabiertas, ojos hundidos y cuerpos contorsionados que se mueven en espiral **[Fig. 2.15].**

- **Praxíteles** es considerado el escultor de la belleza sensual, de suaves formas redondeadas que se acentúan al apoyar el cuerpo sobre una pierna, con lo cual se crea una de las notas características de su estilo: la llamada curva praxitelina. También a este artista se debe la utilización de los paños mojados de Fidias, como sistemas de enmarcamiento de sus figuras, y la generalización del desnudo femenino *(Afrodita de Gnido)*, que se convertirá en uno de los temas fundamentales del helenismo **[Fig. 2.16].**

- **Lisipo** es el escultor de Alejandro Magno, quizá el que se interesa más por la expresión y el realismo de los rostros, como lo demuestra el retrato que realizó para el soberano macedonio. En sus imágenes de atletas prefiere un canon más alargado — para él la altura total de la estatua ha de ser ocho veces la altura de la cabeza— y estudia su proyección en el espacio circundante a través del movimiento de las piernas y los brazos avanzados hacia delante **[Fig. 2.17].**

Helenismo

La muerte de Alejandro provocó una fragmentación en la unidad estilística del mundo griego. De esta manera, podemos ver que durante el helenismo se van a seguir realizando esculturas que siguen fielmente los principios del clasicismo sobre todo las representaciones de cuerpos femeninos desnudos como otras que combinan diferentes estilos y técnicas. Destaca especialmente la profusión de grandes grupos escultóricos, que sustituyen a las figuras aisladas y que exaltan el carácter trágico, los movimientos violentos, las actitudes forzadas y los cuerpos contorsionados y retorcidos. Este eclecticismo se va a manifestar en una serie de escuelas entre las que figuran:

- **Escuela de Pérgamo.** Su obra más destacada es el Altar de Zeus. En él se representaba la lucha de los dioses contra los gigantes. El conjunto manifiesta una gran confusión de paños, telas, animales y musculaturas poderosas que se alejan del equilibrio compositivo propio del clasicismo.
- **Escuela de Rodas.** Caracterizada por composiciones grandilocuentes y complejas en las cuales lo más característico es el estudio de la anatomía —grupo de *Laocoonte y sus hijos* **[Fig. 2.18]**—, de los paños que combinan las técnicas de Fidias —paños mojados— y de *Kalimacos* —paños transparentes—. Tiene como máximo exponente la *Niké* o *Victoria de Samotracia*.
- **Los neoáticos.** Se desarrollan en el final del helenismo en plena expansión de la conquista romana. Los temas que tratan son escenas mitológicas pertenecientes al mundo cotidiano. Al primer grupo de obras pertenece la *Venus de Milo*, en la que se combina la estructura compositiva del clasicismo y un estudio de la anatomía más próximo al mundo real. Al segundo apartado pertenece el *Espinario*.

El arte helenístico entró a formar parte del complejo mosaico de estilos que convivieron en el Imperio romano, evolucionando durante siglos. Pero lo que no cabe duda es que alejado de su ambiente original, al helenismo solo le quedaban dos soluciones: anclarse en la tradición o buscar nuevas fórmulas que darán lugar al realismo del periodo de Nerón o a la melancolía que caracteriza las representaciones de la época del emperador Adriano.



Fig. 2.17. *Apoxiomenos* de Lisipo (hacia 320 a. C.). *Representa a un atleta en el momento de limpiarse la resina con el estrígile. Debe observarse su mayor estilización, el menor tamaño de la cabeza y la proyección espacial del cuerpo a través de la colocación avanzada de los brazos (Museos Vaticanos, Roma).*

ACTIVIDADES



Fig. 2.18. *Grupo del Laocoonte* de Polidoro de Rodas (hacia 50 d. C.). *El soberbio grupo del Laocoonte fue considerado por Plinio «la mejor de todas las obras tanto de pintura como de escultura» (Museos Vaticanos, Roma).*

El sacerdote troyano se debate, con todos los músculos en tensión, por liberarse y liberar a sus dos hijos de las serpientes enviadas por Apolo. Esta obra supone el punto final de la evolución del clasicismo incorporando elementos estéticos propios de los autores del siglo IV.

3> Observa la obra y analiza de quién toman los escultores de Rodas el sentimiento trágico, la contorsiones de las figuras y la proyección de estas en el espacio circundante.



2. El arte romano: desarrollo y principales influencias

Debido a la gran extensión temporal del llamado Periodo Romano —más de mil años— enfocaremos su estudio a partir de la línea cronológica que recogemos a continuación y que centra la historia de Roma en tres grandes periodos: Monarquía, República e Imperio **[Fig. 2.19].**

El arte romano, entendido como producto de la mentalidad romana estaba ya plenamente formado a finales del siglo I a. C. y se mantuvo hasta finales del siglo IV con la llegada de las invasiones bárbaras. Se asienta sobre dos grandes pilares en un ejercicio de perfecto sincretismo, de tal manera que el legado romano constituirá una base cultural uniforme entre los pueblos de Europa hasta el desarrollo del arte románico.

Año	Política y religión	Literatura, cultura y tecnología	Arte: arquitectura y escultura
Siglo VIII al 509 a. C.	**Periodo Monárquico:** • Año 753 a. C.: fecha legendaria de la fundación de Roma. • Siglo VI a. C.: liberación del dominio etrusco.		**Arquitectura:** • Pavimentación del Foro. • Murallas Servianas. • Cloaca Máxima.
Siglo VI hasta el final del siglo I a. C.	**Periodo Republicano:** • Progresiva extensión por la Península Itálica. • Año 241 a. C.: fin de la Primera Guerra Púnica. • Años 218-201 a. C.: Segunda Guerra Púnica. • Año 218 a. C.: llegada de los romanos a Ampurias. • Año 146 a. C.: declaración de Grecia y Egipto como provincias romanas. • Dictaduras de Sila (82 a. C.). • Inicio de la época de los triunviratos (60 a. C.).	• Hacia el año 200 a. C.: invención del papel en China. • Plauto (285-184 a. C.) escribe las comedias romanas. Primeros molinos de agua. • Hacia el año 100: Edad de Oro de la literatura romana: Cicerón, Cátulo, Virgilio, Horacio, Ovidio, Tito Livio, Séneca.	**Arquitectura:** • Templo de la Fortuna Viril, en Roma, y Templo de la Sibila, en Tívoli. • Pont du Gard, cerca de Nimes (siglo I. a. C.). • Villa de los Misterios, en Pompeya. **Escultura:** • Aulo Metelo. • Ara Pacis (9 a. C.).
Siglo I a. C. hasta el siglo V d. C.	**Periodo Imperial:** • Año 31 a. C.: Octavio inicia la vida del Imperio. • Años 94-194 d. C.: época de máxima expansión territorial. Destacan los emperadores Trajano y Adriano. • Año 212 d. C.: el emperador Caracalla concede la ciudadanía a todos los hombres libres del imperio. • Años 235-285 d. C.: periodo de anarquía militar. Proclamación de la libertad de cultos. Edicto de Milán (313 d. C.). • Año 380 d. C.: declaración del cristianismo como religión oficial. • Año 395 d. C.: Teodosio divide el Imperio entre sus dos hijos: Arcadio (Orinte) y Honorio (Occidente). • Año 476 d. C.: invasión de los bárbaros: fin del Imperio romano en Occidente.	• Vitrubio: *Diez libros de arquitectura*. • Plinio el Viejo: *Historia natural*. • Se perfecciona la técnica del vidrio soplado. Año 201 a. C.: muere Galeno, físico y anatomista. • Se importa de China el cultivo de la seda.	**Arquitectura:** • Maison Carrée, en Nimes (10 d. C.). • Panteón, en Roma (125 d. C.). • Coliseo, en Roma (80 d. C.). • Palacio de Diocleciano, en Split (300 d. C.). **Escultura:** • Augusto de Prima Porta (15 d. C.). • Arco de Tito, en Roma (81 d. C.). • Columna de Trajano, en Roma (113 d. C.). • Estatua ecuestre de Marco Aurelio, en Roma (180 d. C.). • Arco de Constantino, en Roma (hacia 315 d. C.).

Fig. 2.19. Tabla cronológica, cultural y artística de las etapas del mundo romano.



Los dos pilares culturales que constituyen el sustrato del mundo romano son:

- El mundo griego: del cual toman la estatuaria (tanto temas como técnicas) y la arquitectura. En especial, los tres órdenes clásicos (a los que añadirán el toscano y el compuesto), la estructura de los templos y el teatro como edificio principal relacionado con el espectáculo.
- Etruria: imprime el gusto por el retrato, el culto a los antepasados, la estatuaria de bronce o la utilización del arco de medio punto en la arquitectura.

A estas aportaciones, los artistas romanos añaden una serie de elementos propios que convierten el arte romano en original y lo alejan de las concepciones simplistas que lo consideran una mera copia del arte griego. En primer lugar, el carácter militar de Roma hará prevalecer en sus construcciones la utilidad frente a la belleza abstracta y formal que había caracterizado al arte griego.

En segundo lugar, la estrecha relación que va a existir entre la obra de arte y el grupo de poder, la clase dominante que la encarga, la financia, la utiliza y la pone a su servicio para, con ella, exaltar su poder y mostrar su magnificencia. Se explican así los grandes edificios para espectáculos, los arcos de triunfo y las columnas conmemorativas que recuerdan al mundo el poder de los emperadores.

2.1. La arquitectura romana

A. Características generales

En los **materiales** se emplea la combinación de aparejos de sillería, mampostería y ladrillo, siendo muy características las estructuras en hormigón romano para las construcciones que requieren mayor resistencia (los pilares de puentes y acueductos, la base de las calzadas, etc.).

Como **soportes** se emplean los órdenes clásicos griegos a los cuales añaden el toscano —muy similar al dórico pero con basa— y el compuesto —mezcla de los capiteles del jónico y el corintio—. Los órdenes se emplean con mayor libertad, introduciendo variantes e incluso combinándolos en un mismo edificio con varios pisos conforme a la siguiente ordenación: toscano, jónico, corintio y compuesto (fachada del Coliseo de Roma).

En cuanto a las **cubiertas,** Roma emplea por igual la arquitectura adintelada propia del mundo griego, como la abovedada de influencia etrusca y oriental. Ambos sistemas constructivos podían utilizarse indistintamente en un mismo tipo de edificio.

Por lo general, el sistema abovedado se empleaba en las construcciones destinadas a albergar un gran número de personas en su interior, ya que permitía cubrir con un mínimo de soportes, un espacio mayor que en el caso de la arquitectura arquitrabada.

No obstante, la utilización de la bóveda en espacios grandes planteó problemas, tales como el contrarresto de las presiones laterales y la eliminación del mayor peso posible de la estructura de la cubierta. La pericia de los arquitectos resolvió estos problemas mediante la colocación de gruesos muros para contrarrestar las presiones (Panteón de Roma) y la utilización de materiales más ligeros para la estructura de la cubierta, tales como el ladrillo y la argamasa.

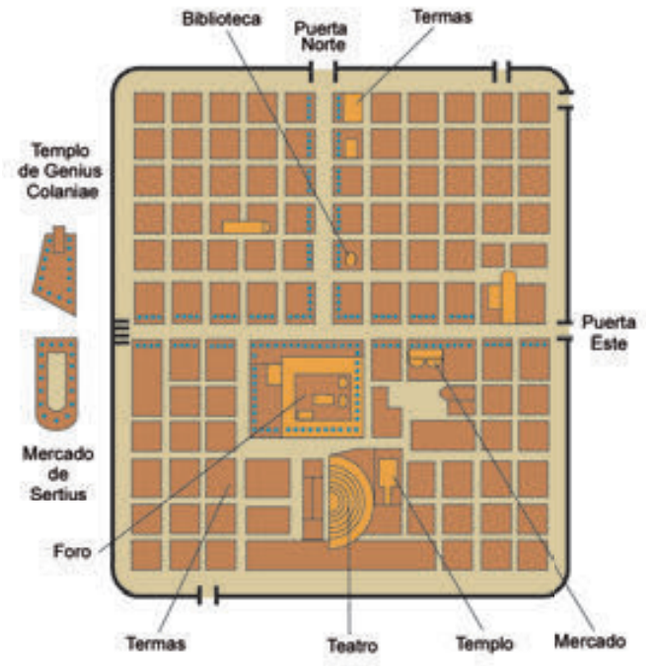


Fig. 2.20. Plano de la ciudad de Timgad (Argelia). *Construida por el emperador Trajano en torno al año 100 para albergar a los veteranos de la III Legión. Muestra un plano reticulado con el característico cruce de vías que dejan el foro en el centro.*

B. Evolución y tipos de edificios

Aunque existe una evolución en el desarrollo de la arquitectura romana, dada la extensión geográfica del Imperio y las peculiaridades autóctonas que presenta, se considera que la forma idónea para abordar el estudio de las construcciones romanas sea atender a la diversidad de construcciones y edificios. De esta manera, podemos distinguir:

- **La ciudad.** Es el centro de la vida y de la actividad comercial que reproduce el plano de los campamentos o *castra*. Se trata de una estructura reticular formada por el cruce de dos vías principales: el cardo, o vía horizontal, y el decumano, o vía vertical. En el cruce de ambas se dispone el foro donde se sitúan los edificios principales tales como las basílicas, la curia para las reuniones políticas o el pretorio. El crecimiento urbano se generaba al multiplicarse en sentido vertical y horizontal, las principales vías **[Fig. 2.20].**
- **El templo.** Sigue el modelo etrusco ya que se eleva sobre un podium (en lugar de la Krepis griega) y muestra un único acceso en la parte delantera del edificio, ya que suele estar situado en el foro, mirando al centro de la plaza. Por sus especiales peculiaridades merece citarse el **Panteón de Roma,** construido por Agripa, yerno y consejero del emperador Augusto en el año 27 a. C., como un templo que debía estar destinado a todos los dioses, de ahí su nombre **[Fig. 2.21].**

ACTIVIDADES





Fig. 2.21. Exterior e interior del Panteón de Roma (27 a. C.). *En su exterior presenta un pronaos octástilo doble que sostiene un frontón decorado con relieves en bronce dorado (que hoy se encuentran en la Basílica de San Pedro del Vaticano). En el interior una gran cúpula de media naranja construida con materiales ligeros domina todo el espacio y se apoya sobre un tambor. Una sucesión de arcos se van enlazando de forma concéntrica hasta llegar al anillo central, cubriéndose el espacio entre ellos con casetones que decrecen en tamaño a medida que se acercan a dicho anillo. La altura de la cúpula es igual al diámetro de la base.*

4> Observando la imagen, analiza cuáles de los elementos constructivos que pueden verse pertenecen a la tradición griega y cuáles a la etrusca.

Edificios para la vida privada y social

- La **casa romana,** de la que se conservan numerosos ejemplos en Pompeya, Itálica o Mérida, consta de tres partes: un acceso o vestíbulo, un patio o *atrio* al que dan las habitaciones y al fondo, una sala o *tablinum*. La casa cuenta también con una parte privada formada por un patio con columnas o *peristilo* y al fondo el comedor o *triclinium*. Las villas o casa de campo siguen un esquema análogo pero multiplicando el número de habitaciones tal y como puede apreciarse en los restos conservados en Clunia (Burgos) o la espléndida Villa de Materno en Carranque (Toledo) construida hacia el año 338.
- Las **termas** desempeñan una importante función social en el mundo romano. Constan de una sala vestuario *(apoditerium)* y salas para tomar baños fríos *(frigidarium)*, templados *(tepidarium)* y de vapor *(caldarium)*, presentando esta última una estructura abovedada como sistema de cubierta. La termas de mayores dimensiones fueron las de Caracalla en Roma (212-216 d. C.).

Edificios para espectáculos

- El **teatro** se organiza sin aprovechar un declive del terreno, como hacían los griegos, y se eleva sobre un sistema de arcos y bóvedas. La cavea o graderío para el público, dividía en sectores según la condición social de las personas que acudían a contemplar el espectáculo. Ante la *scena*, concebida como un gran frente monumental, se dispone la *orchestra*, de planta semicircular (abandonando la sección ultrasemicircular de los modelos griegos) y detrás se sitúan los jardines o peristilos para descansar durante los entreactos. En la Península Ibérica los ejemplos mejor conservados son los de Cesaraugusta (finales del siglo I) y Mérida (Badajoz), iniciado en el 16 a. C.
- El **anfiteatro** es el lugar para los espectáculos de lucha entre los gladiadores y las fieras. Tiene una planta ovalada, con arena en el centro, rodeado del graderío o *cavea*. Destacan el de Itálica en Sevilla (construido en tiempos de Adriano entre el año 76 y 138) y el Coliseo de Roma **[Fig. 2.22].**
- El **circo** se reserva para las carreras de carros y cuadrigas y tiene una planta muy alargada en cuyo centro se coloca la espina con estatuas o monumentos conmemorativos y en uno de sus extremos las jaulas para los carros. El más importante fue el Circo Máximo de Roma (iniciado en el 50 a. C.).

ACTIVIDADES





Fig. 2.22. Exterior e interior del Coliseo de Roma (70-73 d. C.). *Presenta la característica planta ovalada y el subsuelo está formado por varias dependencias para albergar el material y las fieras. Poseía unos complejos sistemas de trampas y montacargas para permitir la aparición de las fieras en el momento elegido. Se cubría la estructura por una especie de toldo o* velarium.

En los anfiteatros se combinan los sistemas de construcción adintelados y abovedados.

5> ¿En qué partes de la estructura se utilizaban cada uno de ellos?

6> Observa el exterior, ¿qué tipos de arcos se utiliza? ¿En qué orden se disponen y suceden los órdenes clásicos en la fachada?

Monumentos conmemorativos

Se disponen en el foro o en las principales vías de acceso a las ciudades. Los principales tipos son los arcos conmemorativos **[Fig. 2.23]** de un solo vano (Arco de Bará, Tarragona, 13 a. C.), de tres huecos (Arco de Constantino, Roma, 315 d. C.) o el curioso ejemplo de arco cuatrifonte de Caparra (Cáceres) de principios del siglo II. Completan esta tipología las columnas con relieves historiados, como la Columna Trajana de Roma.

En relación con este capítulo, merecen destacarse algunos ejemplos de monumentos funerarios en íntima relación con la diversidad de creencias del mundo romano (Torre de los Escipiones en Tarragona).



Fig. 2.23. Monumentos conmemorativos romanos: *a)* Arco de Constantino en Roma (315), *b)* Arco de Trajano en Djémila (Argelia) (s. I). *Conmemoraban con su estructura y decoración escultórica los triunfos militares de los emperadores.*



Fig. 2.24. Acueducto de los Milagros (s. I). *Emplea como materiales la piedra y el ladrillo y aporta como novedad el enjarje de los arcos en los pilares, con un sistema que inspirará la sala de oración de la Mezquita de Córdoba (Mérida, Badajoz).*

Obras de ingeniería. Acueductos, puentes y calzadas

La necesidad de contar con agua abundante en las ciudades determina la realización de grandes obras de ingeniería como los pantanos de los que parten las canalizaciones salvando los desniveles del terreno con sifones o acueductos. Estos últimos se forman con arquerías sobre las cuales van las canalizaciones al descubierto. Sobresalen los acueductos de Segovia o el de Los Milagros en Mérida (Badajoz) **[Fig. 2.24].**

Completan este apartado los puentes para facilitar las comunicaciones entre diversas partes del Imperio —como el de San Martín en Toledo o el de Alcántara en Cáceres— y las calzadas o redes viarias que constituyeron el elemento indispensable para que la romanización pudiera llevarse a cabo en todos los territorios bajo el poder de Roma.

En todas estas obras puede verse como el sentido de utilidad del arte romano predomina sobre su función constructiva. El empleo del hormigón romano revestido con piedra tallada en diferentes formas —denominadas *opus*—, las sucesiones de arcos enjarjados en los pilares o que se cobijan unos a otros, nos dan idea de la formación técnica de los arquitectos del periodo.

2.2. La escultura romana

Como caracteres generales de la escultura romana podemos observar la pervivencia de la doble influencia que habíamos analizado en la arquitectura: la griega, sobre todo del Periodo Helenístico. En este periodo, los griegos hacen ya retratos de hombres públicos. El parecido físico de estos no supone la inclusión de los defectos físicos del personaje ya que se entiende que la mayor perfección física se debe corresponder con la rectitud moral. A esto hay que añadir la fascinación que las clases acomodadas sentían por lo helénico y la gran cantidad de artistas griegos que trabajaban en Roma al final del helenismo. Esta corriente idealista coexistirá con otra más naturalista y procedente de la estatuaria etrusca que se manifiesta en el afán por la representación individualizada y el dominio de las diferentes técnicas, tanto el trabajo del mármol como el del bronce.

Sin embargo, no existe la misma homogeneidad presente en el arte griego, debido en buena medida a la existencia de talleres locales y provinciales que mezclan las constantes del arte romano con sus tradiciones autóctonas.

Dos son los temas y estilos que caracterizan a la escultura romana: el retrato y el relieve histórico.

A. El retrato

Deriva del *ius imaginum* o derecho a tener y exhibir imágenes de los antepasados y se utiliza no solo para representar a dioses o emperadores sino para hacerlo con cualquier persona. El retrato romano se caracteriza por su realismo: facciones enjutas, pómulos sobresalientes, nariz afilada, boca fruncida y retraída; ya que se pensaba que la imagen debía guardar el máximo parecido con el representado. Sin embargo, pronto se abrieron los escultores a la idealización helenística, tal y como se muestra en los retratos imperiales de los siglos I y II en sus tres versiones: *togata* —con la toga de patricio—, *thoracata* —con la indumentaria militar **[Fig. 2.25*a*]**— y *apoteósica* —semidesnudo como si se tratara de un dios—. Con el paso del tiempo, la iconografía imperial se enriquecerá con la imagen ecuestre del césar a caballo —como la del emperador Marco Aurelio (162-180) **[Fig. 2.25*b*]**.

A partir del siglo III se emplea la técnica del trépano en el tratamiento de los cabellos para conseguir efectos de claroscuro, se generaliza la costumbre de grabar las pupilas, las cabezas aumentan de tamaño, tendiendo incluso al colosalismo y mezclándose ya en el ocaso del Imperio romano con las influencias egipcias y bizantinas —cabeza de Constantino (siglo IV) conservada en el Palacio de los Conservadores de Roma.

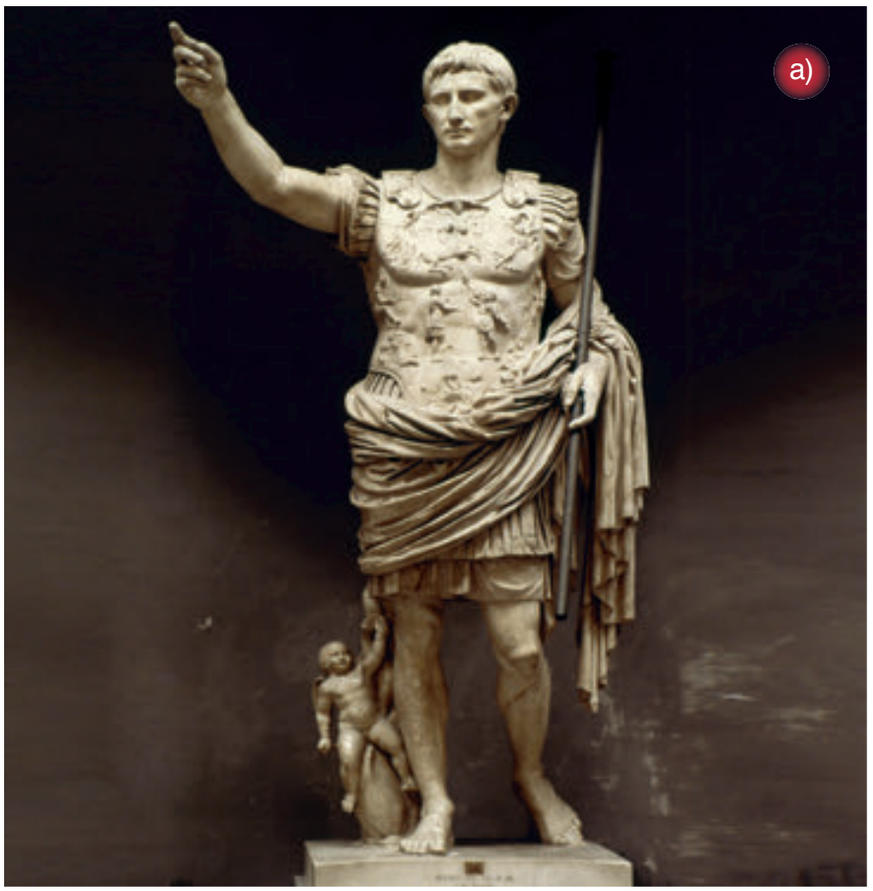




Fig. 2.25. Algunos ejemplos de retrato romano: *a)* Augusto de Prima Porta (20 a. C.). *Imagen imperial* thoracata *en la que se hace visible la influencia del idealismo helenístico (Museos Vaticanos);* ***b)* estatua ecuestre del emperador Marco Aurelio (162-180).** *Realizada en bronce, presenta un mayor realismo en el tratamiento del rostro y avances técnicos en la utilización del trépano en la barba y cabello para conseguir efectos de claroscuro (Plaza del Campidoglio, Roma).*

B. El relieve histórico

Tuvo su origen en las culturas orientales de la antigüedad. Su finalidad principal era la narración o la conmemoración de algún acontecimiento histórico relevante, y, en el caso de Roma difundir las gestas de los emperadores. El relieve siguió la misma línea evolutiva del retrato, aunque en este caso no se trataba de reproducir los rasgos del rostro, sino de narrar un hecho concreto y buscar efectos pictóricos a través de la profundidad y de la perspectiva.

Podemos seguir la evolución del relieve a través de tres ejemplos fundamentales:

- **El *Ara Pacis* de Augusto (13-9 a. C.).** Realizado para conmemorar la paz dictada por el emperador. Lo más destacado es la decoración escultórica que recubre el edificio. En el interior el friso está ocupado por guirnaldas y bucráneos.

  En el exterior los zócalos se recubren de hojas de *acanto* en forma de roleos. Los frisos exteriores tienen distinta decoración según su ubicación: flanqueando las puertas cuatro alegorías, y en los muros laterales dos procesiones. Las alegorías están relacionadas con la mítica fundación de Roma. En esta obra se conjugan varios temas y estilos de relieve diferente: *a)* la ornamentación floral en el zócalo; *b)* los orígenes mitológicos de Roma; *c)* el Emperador Augusto como *princeps* preside una procesión, un senado agradecido y un pueblo regenerado asistían al acto **[Fig. 2.26];** y *d)* la Tierra generosa completa la alegoría acerca de la Paz de Augusto y la prosperidad por ella generada. El *Altar de la paz* desempeña un papel propagandístico evidente: la Paz Augusta y la Victoria Augusta unidas a las construcciones del templo de *Mars Ultor* y del *Foro del Princeps*.

  De los cuatro lados originales solo dos se han conservado casi completos: el mejor conservado representa a la Tierra, como una mujer con dos niños, flanqueada por los genios fertilizantes del Aire sobre un cisne y del Agua sobre un monstruo marino; todo ello acompañado de frutos y animales que hacen alusión a la prosperidad proporcionada por la Paz de Augusto.

ACTIVIDADES



Fig. 2.26. *Ara Pacis* (13-9 a. C.). *Procesión de magistrados.* *Fue levantado en el Campo de Marte para conmemorar el regreso del emperador Augusto de Hispania. Está inspirado en una obra helenística (Altar de Zeus, en Pérgamo) y en modelos de la Grecia clásica. Lo más destacado es la decoración escultórica que recubre el edificio (Museo del Ara Pacis, Roma).*

La procesión de los frisos laterales representa a Augusto, su familia, amigos, magistrados y senadores, componiendo un magnífico conjunto de retratos. Para sugerir el espacio y la profundidad se combinan altorrelieves con mediorrelieves y bajorrelieves, que se manifiestan en las diferentes cabezas del cortejo y en las líneas de paños y vestiduras.

7> Observa la imagen y menciona las influencias griegas que puedes encontrar en el *Ara*. Cita en qué momentos del arte helénico y en qué autores se manifiestan elementos semejantes.

- **El *Arco de Tito* (siglo I d. C.).** En el interior del pasadizo del arco se conservan dos altorrelieves de gran formato. Uno está dominado por la cuadriga y el carro en el que el emperador Tito, a quien corona la Victoria, desfila triunfante.

  No le acompañan en este caso miembros de la familia imperial sino sólo los lictores con sus *fasces* y las figuras alegóricas de Roma: el *Genius Populi Romani* y el *Genius Senatus*. El otro relieve es una visión puramente histórica del mismo desfile: la apretada turba que lleva el botín capturado tras la victoria del emperador sobre el pueblo judío. Esta multitud camina en varios planos y sus componentes no solo tienen mayor o menor bulto o resalte sino también diferentes alturas. Esta concepción y este tratamiento del fondo dan al relieve una gran profundidad espacial y su claroscuro una plasticidad puramente pictórica.

- **La *Columna Trajana*.** Donde se relatan las campañas victoriosas de este emperador sobre los dacios (107-134). La primera mitad narra la Primera Guerra Dácica (101-102) que terminó con la creación de un Estado vasallo de Roma y la mitad superior, la Segunda Guerra, en la cual el emperador decidió convertir la Dacia en provincia romana.

  La representación comienza por abajo con el dios Danubio contemplando asombrado el paso de las legiones romanas. Más de 200 figuras, algunas de ellas repetidas, intervienen en la representación de la guerra y la preparación de los combates. Los autores son capaces de conseguir que a veces los últimos planos parezcan grabados, como ocurre a menudo en los fondos de paisaje. Los escorzos y las torsiones contribuyen a crear ilusión de profundidad y hasta de número **[Fig. 2.27].**

  De esta manera, los relieves se convirtieron en una propaganda útil para los fines expansionistas del Imperio. En todos estos ejemplos se advierte una evolución hacia la abstracción ya que se pasa del carácter pictórico de las representaciones con varios planos de profundidad al llamado estilo cristalino en el cual las figuras y los objetos se yuxtaponen de manera artificial en un espacio sin referencias naturalistas. Este estilo pasará al arte paleocristiano, más inclinado hacia el simbolismo.

  Esta evolución puede seguirse también a partir de los relieves de los sarcófagos. Al principio sus decoraciones eran simples medallones grabados que se irán transformando paulatinamente en composiciones continuas labradas a lo largo de toda la superficie frontal del sarcófago. Las escenas pueden presentarse en forma de friso corrido, al estilo del relieve narrativo que se ubica en los arcos del triunfo, pero podemos también encontrar ejemplos en los cuales el friso se divide en varios compartimentos o nichos separados por arcos y columnas.

  Los temas que podemos encontrar son muy variados y van desde los motivos abstractos, como los estrígiles, a escenas simbólicas, cuya representación manifiesta, sin embargo, notables paralelismos con la estética romana. Como ejemplos podemos citar: las uvas, vides y pámpanos, clara alusión eucarística, y la imagen de Jesucristo en la más pura tradición helenística, ataviado como un magistrado o un emperador, joven y sin barba.

ACTIVIDADES



Fig. 2.27. Columna Trajana (hacia el año 113). *Se trata de un relieve en espiral que narra las campañas en la Dacia entre los años 101 y 106. El hilo conductor es la figura de Trajano que aparece repetidas veces con indumentarias diferentes. La narración finaliza con escenas de la rendición de los supervivientes. Los elementos arquitectónicos y paisajísticos son representados en menores dimensiones que los personajes pero constituyen unas referencias al espacio que se perderán con el paso del tiempo debido a la tendencia evolutiva del relieve hacia formas más abstractas (Foro de Trajano, Roma).*

8> La tendencia a representar al personaje principal con mayor tamaño que el resto, ¿cómo se denomina?

9> ¿En qué arte anterior aparece? ¿Tendrá repercusiones posteriores en el arte medieval? Si la respuesta es afirmativa cita alguna figura o ejemplos que se traten con este tipo de perspectiva.

Veremos en la próxima unidad cómo el primer arte cristiano hace suyas estas representaciones romanas y las dota de un significado simbólico en consonancia con los presupuestos de la nueva religión. De esta manera, el *Moscóforo* griego se transformará en la imagen del Buen Pastor y las escenas de magistrados en la *Traditio Legis* o entrega de las llaves del cielo a San Pedro. No obstante, las alusiones naturalistas y los fondos de paisaje irán desapareciendo en aras de una representación más abstracta y menos preocupada por la narración que por los contenidos propagandísticos de la nueva fe.

2.3. Los estilos de pintura mural romana

La pintura mural romana es conocida sobre todo a través de las ruinas de Pompeya que quedó enterrada por las ruinas del Vesubio en el año 79 d. C. La clasificación de los tipos de pintura en cuatro estilos llamados pompeyanos se establece a través de lo que conocemos en esta ciudad, aunque existen otros ejemplos importantes dentro de los territorios del Imperio romano.

Los ciudadanos más ricos encargaban la decoración de las paredes de sus casas con el rojo ladrillo como base, simulando ricos elementos arquitectónicos y mármoles. En los temas figurados, Roma pudo copiar las famosas pinturas griegas que conocemos a través de las descripciones que sobre ellas hicieron los historiadores.

- **Estilo 1.** Simula mármoles y a veces recurre a molduras como sistema de enmarcamiento, dándoles así una apariencia más verosímil.
- **Estilo 2.** Pretende crear la ilusión de ampliación del espacio existente e incluso dar la sensación de que existen personajes en el espacio ilusorio. Esta ilusión espacial permite a los artistas introducir escenas alegóricas.
- **Estilo 3.** El muro se compartimenta a través de estilizados elementos arquitectónicos y de orfebrería como si se tratase de una estructura compuesta de diferentes escenas yuxtapuestas con colores planos.
- **Estilo 4.** Puede entenderse como el segundo estilo llevado al máximo de su complejidad compositiva y espacial al incluir perspectivas muy complejas y efectos ilusionistas. El mejor ejemplo de este estilo se encuentra en la decoración de la Villa de los Misterios de Pompeya (siglo I a. C.).



Fig. 2.28. Decoración de la Villa de los Misterios de Pompeya (s. I a. C.). *Simula la presencia de personajes en un espacio ilusorio componiendo escenas alegóricas.*



Técnicas de selectividad

PAU

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Del arte griego, que parece un culto desinteresado tributado a las ideas de armonía y abstracta belleza, pasamos a una arquitectura esencialmente utilitaria. En el sentir romano, la arquitectura se convierte en el órgano de una autoridad todopoderosa, para quien la construcción de los edificios públicos es un medio de dominación. Los romanos construyen para asimilarse las naciones sometidas, plegándolas a las costumbres de la esclavitud. La arquitectura griega se resume en el templo; la romana, en las termas y en los anfiteatros».

Choisy, A., *Historia de la arquitectura* (1958).

a. Resume el texto y comenta las principales diferencias entre la arquitectura griega y la romana.

b. Indica los tipos de edificios más utilizados por los arquitectos romanos, comentando algunas de sus características.

c. Señala de forma breve el eco de la arquitectura romana en momentos posteriores.

«Según nos relatan las embellecedoras leyendas llegadas hasta nosotros que tienden a considerar a Lisipo como la cumbre a la que se había ido encaminando la estatuaria griega en su progreso, nuestro autor tomó como punto de partida para su estética de broncista dos principios; la naturaleza y el Doriforo de Policleto. A lo largo de su dilatada existencia tuvo ocasión, en las mil quinientas obras que realizó de mostrar como entendía la conjunción de tales elementos».

Elvira, M. A., *El arte griego* (1989).

a. Resume brevemente el contenido del texto y sitúalo en el contexto histórico y geográfico del arte al que se refiere.

b. Explica los autores de escultura en el siglo iv con especial referencia a sus obras destacadas.

c. Resume la evolución de la escultura griega desde el arcaísmo hasta el clasicismo y la manera en que influye en la obra de Lisipo.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Períptero
- Anfiteatro
- Relieve narrativo
- *Tholos*
- Lisipo
- Termas
- Orden corintio
- Vitruvio
- Termas
- Fidias

Técnicas de selectividad

3. Comentario de láminas



Fig. 1. ***Afrodita*** **de Gnido (350 a. C.). Museo del Palacio Altemps (Roma).**



Fig. 2. Escena del Teatro Romano de Mérida (hacia 15-16 a. C.).

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis de los valores técnicos:

- ***a.*** Material y técnica.
- ***b.*** Composición.
- ***c.*** Papel de la luz.

2> Lugar para el que fue concebido.

3> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Estructura arquitectónica. En este apartado debes aludir a la planta y el concepto espacial, al alzado (soportes, tipos de cubiertas, vanos y plenos, empujes y contrarrestos), exterior y relación con el ámbito urbano en su caso y funciones para las cuales fue ideado el edificio.

2> Aspectos decorativos. Identificación y localización de los elementos ornamentales, el papel de la luz, el punto de contemplación y la posible inserción del espectador como participante de la propia obra de arte.

3> Estilo y cronología. Debes resolver esta cuestión de una manera concisa. Si no recuerdas las fechas concretas, no te arriesgues a aventurarlas, es preferible recurrir a una cronología general (primera mitad del siglo, último tercio del siglo, etc.). Es importante hacer una referencia a las características generales del estilo que se hacen patentes en las obras y aquellas en las cuales se aparta del mismo.

4> Paralelismos estilísticos. Compara con otras obras anteriores, contemporáneas o posteriores señalando sus analogías y diferencias.

03

ARTE PALEOCRISTIANO Y BIZANTINO. LAS INVASIONES BÁRBARAS. EL PRERROMÁNICO ESPAÑOL

La división del Imperio romano a la muerte del emperador Teodosio hará posible el desarrollo de manifestaciones artísticas muy diversas. En Occidente, los pueblos bárbaros unirán la impronta germánica de sus orígenes con la tradición del Bajo Imperio —los visigodos, ostrogodos y lombardos son los ejemplos—. En la zona oriental, sin embargo, el Imperio bizantino se esforzará por recuperar el esplendor del clasicismo y extenderá su influencia por Grecia, Italia y Rusia con un fuerte componente religioso tanto en arquitectura como en iconografía.



1. El arte paleocristiano

Tras el Edicto de Milán (313) y el bautismo del emperador Constantino, se pone fin a una etapa de persecuciones contra los cristianos a quienes se consideraba enemigos de Roma y detractores de la estructura política y social que el Imperio había constituido. Prueba de ello son las persecuciones sistemáticas que sufrieron sus seguidores, especialmente los esclavos, que vieron en estas ideas una esperanza de igualdad y de mejora en sus condiciones de vida. Las más sangrientas fueron las de Decio (249-251) y Diocleciano (303-305). Tras el reconocimiento de Constantino, el 27 de febrero de 380 Teodosio declara al cristianismo religión oficial del Imperio y podremos ver cómo esta nueva ideología va a aprovechar las formas de conquista y de expansión romanas para extenderse principalmente por áreas urbanas, en las cuales existía una mayor concentración de población. Las zonas rurales, por el contrario, continuaron siendo paganas durante mucho tiempo aún.

Podemos hablar de dos grandes etapas en el desarrollo del arte paleocristiano:

- **Etapa primitiva.** Anterior al Edicto y caracterizada por la clandestinidad y el escaso desarrollo del arte. Son ejemplos característicos de esta etapa las catacumbas y la creación de un vocabulario iconográfico, con carácter simbólico que tratará de difundir los nuevos dogmas y creencias en un periodo caracterizado por las persecuciones.
- **Periodo de la Iglesia triunfante.** Desarrollada entre los siglos IV y VI, durante la cual se desarrolla una arquitectura propia, en gran parte heredada de la romana, pero cambiando su función y su significado y por la introducción de nuevos temas en las artes figurativas que servirán de base a la escultura, pintura e ilustración del libro a lo largo de la Edad Media.

1.1. La etapa primitiva



Fig. 3.1. Galería de la catacumba de San Calixto. *En ella puede verse la complicada estructura de galerías, los enterramientos en nichos, de los cuales los más importantes se encontraban cobijados por un arco (Roma).*

La divulgación del cristianismo dentro del Imperio romano, se realizó a través de pequeñas células que se reunían al atardecer y en ellas se escuchaban lecturas, se cantaban salmos y en ocasiones, se distribuían víveres entre los indigentes. En la ciudad de Roma y según referencias literarias estas reuniones tenían lugar en las salas de recepción de las casas de algunos patricios conversos. Estas salas recibían el nombre de ***tituli*** y se han encontrado algunos ejemplos en Siria (*Doura Europos* hacia el año 230). Pero, sin duda alguna, el arte más representativo se va a desarrollar en las **catacumbas,** excavadas en el subsuelo de las grandes ciudades. Estas catacumbas eran cementerios subterráneos, constituidos por largos corredores, con múltiples bifurcaciones que permitían a los cristianos reunirse en la clandestinidad, enterrar a sus muertos en nichos y desarrollar en sus paredes una iconografía simbólica que alude al mensaje de Cristo, a la eucaristía y a la promesa de salvación **[Fig. 3.1].**

La decoración de las catacumbas presentaba dos tipos de temas:

- Los relacionados con el mundo pagano, cuyo significado conservan o alteran, según los casos. Incluimos en este apartado los símbolos de Cristo: el Cordero, el pez —cuyas letras en griego se corresponden con el acróstico *de Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador*—, la eucaristía —viñas y pámpanos— y la vida eterna —el pavo real, símbolo de la inmortalidad.

- Los inspirados en el Antiguo y Nuevo Testamento, relacionados con Moisés—el *agua de la roca*—, Daniel —*en el foso de los leones*—, *la resurrección de Lázaro* y el *buen pastor* —inspirado en el *Moscóforo* griego— referencia directa a Cristo como guía del pueblo cristiano.

1.2. La etapa de la Iglesia triunfante

Una vez reconocida la religión cristiana de forma oficial, los cristianos buscaron diferenciar sus lugares de culto de los templos politeístas que habían caracterizado a la antigua Roma. Pero, en lugar de concebir un edificio nuevo, acorde con sus exigencias litúrgicas, pensaron en la adaptación de formas preexistentes a las que van a dotar de un nuevo significado. El ejemplo perfecto es la **basílica [Fig. 3.2].**

La basílica romana era un edificio destinado a la administración de justicia y que se componía de un espacio rectangular, dividido en tres naves —la central más alta que las laterales— que permitía abrir ventanas para la iluminación interior. La nave central se remataba por un ábside que podía estar separado del resto del recinto y que en el mundo romano servía como lugar de establecimiento del magistrado encargado de los juicios. El sistema de cubiertas podía seguir indistintamente el tipo adintelado o abovedado.

Esta disposición del edificio se adaptaba a las necesidades estéticas y propagandísticas que la nueva religión quería transmitir. En primer lugar, el sentido direccional hace recorrer al fiel el espacio desde la entrada al edificio hasta el altar, lugar reservado a manifestar la presencia de Dios en la tierra y la orientación hacia el Este, lugar por el que sale el sol y la luz, muestra al hombre el poder de la divinidad. En segundo lugar, la estructura basilical está precedida por un nártex o pórtico que sirve para ubicar a los catecúmenos o no bautizados y preparar al fiel para su purificación en el espacio interno. Finalmente, la zona del altar está separada del resto del espacio, lo cual prueba su carácter sagrado, y en ocasiones se dispone sobre una cripta o *confessio* donde se cobijan las reliquias de un mártir y puede presentar dos dependencias laterales —llamadas *prótesis* y *diaconicon*, similares a las actuales sacristías, destinadas a funciones litúrgicas.

Aunque la basílica es el prototipo arquitectónico por excelencia, el arte paleocristiano ofrece también otras tipologías que tendrán notable transcendencia en el arte posterior. Se trata de los **baptisterios** y los ***martyria*.**

- **Baptisterios.** Responden a la importancia que la comunidad cristiana concede al sacramento del bautismo, símbolo de la entrada de un nuevo fiel en el seno de la iglesia. La disposición elegida para acoger estas funciones está inspirada en la sala de agua caliente o *caldarium* de las termas romanas, tiene forma circular y en su centro, se dispone la pila del bautismo. Los ejemplos más importantes serán el de *San Juan de Letrán* en Roma (finales del siglo IV) y el de *Los Ortodoxos* en Rávena (siglo V).

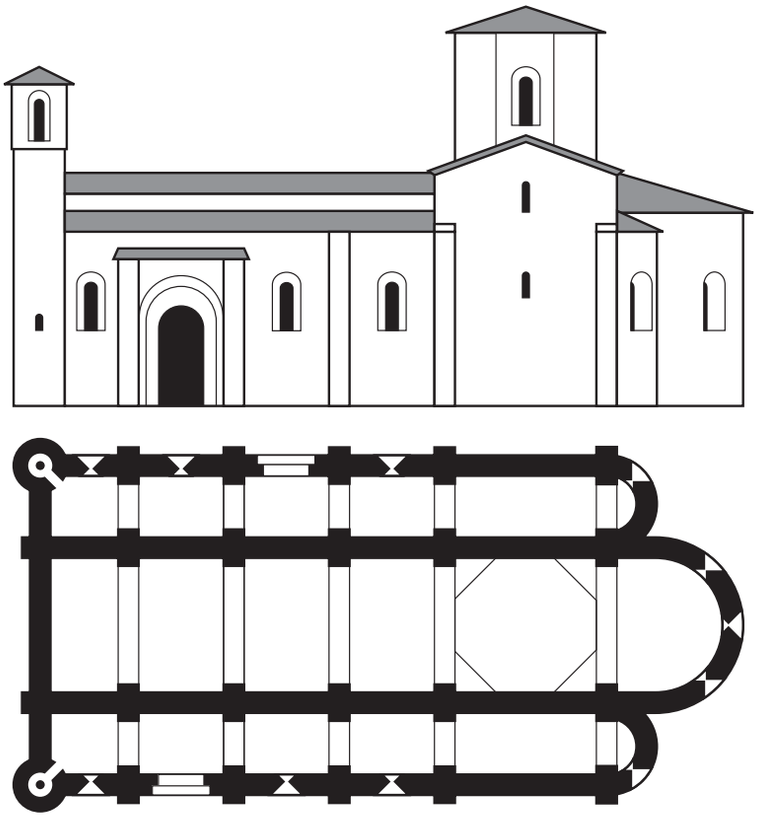


Fig. 3.2. Planta y alzado de una basílica cristiana. *En ella puede apreciarse el sentido longitudinal, la mayor altura de la nave central y el ábside destacado.*



Fig. 3.3. Interior de Santa María la Mayor (432). *Basílica cristiana en la que puede apreciarse el sentido direccional, el espacio amplio destinado a acoger fieles y el carácter sagrado del altar que aparece separado del resto de la construcción (Roma).*

- ***Martyria.*** Servían como lugar de culto a las reliquias de los mártires, adoptan también una disposición circular, que, en ocasiones puede estar cubierta por una cúpula, al estilo de los templos circulares del mundo clásico. Sus ejemplos: la Iglesia de Santa Constanza en Roma (construida hacia el año 320) y el mausoleo de Gala Placidia en Rávena (siglo V) con planta de cruz griega.

1.3. Artes figurativas paleocristianas

El arte paleocristiano desarrolla tres tipos de manifestaciones: la escultura, la pintura (tanto parietal como ilustración de libros) y el mosaico. Las tres comparten la preocupación por difundir los temas de la nueva religión, principalmente la vida de Cristo, el triunfo de la fe y el crismón o anagrama de Cristo.

Los temas de la nueva religión se refieren fundamentalmente a las historias del Antiguo Testamento que anticipan la venida de Cristo —el *sacrificio de Isaac* o *Jonás en el vientre de la ballena*— *La Traditio Legis* o Cristo entregando la ley a Pedro como cabeza de la Iglesia y la *Pasión de Cristo* como mensaje de redención. El triunfo de la fe se representa como un cielo estrellado en cuyo centro se dispone la cruz o el crismón. Esta representación tiene su origen en las iniciales griegas del nombre de Jesucristo: la X (ji) y la P (ro), sobrepuestas que puede completarse con las letras alfa y omega que simbolizan el principio y el fin de los tiempos.

El origen del crismón se relaciona con un testimonio de Eusebio relativo a la vida del emperador Constantino, quien, la noche anterior a la batalla de Puente Milvio contra Magencio vio en el cielo un crismón junto a la inscripción «IHS» (*In Hoc Signo Vinceres*: «Con este signo vencerás») que curiosamente se corresponde con las iniciales latinas de Cristo.

La estética paleocristiana se manifiesta heredera de las formas romanas en estilo, técnicas y modelos, si bien dotándola de una temática y unos significados simbólicos. Un buen ejemplo de esta simbiosis son los sepulcros que presentan formas diferentes: los *estrígiles*, los retratos de los difuntos o los temas evangélicos, bien organizados en escenas separadas por columnas o en forma de friso corrido.



Fig. 3.4. Sarcófago de Junio Basso (hacia 357). *Se aprecia la herencia escultórica romana con temas diferentes relativos a la vida de Cristo y al triunfo del cristianismo (Museos Vaticanos, Roma).*



2. El arte bizantino

2.1. Contexto histórico

A la muerte del emperador romano Teodosio, el Imperio se va a dividir entre sus dos hijos, correspondiendo a Honorio la parte occidental y a Arcadio la oriental. Mientras esta última pervivió durante mil años con el nombre de Imperio bizantino, en Europa occidental tendrán lugar una serie de invasiones que acabarán con el Imperio de Occidente provocando la aparición de un mosaico de estados nacionales bajo la autoridad de los diferentes pueblos *bárbaros* (en latín *extranjeros*).

El arte bizantino puede denominarse arte paleocristiano de Oriente y se desarrolla entre los años 330 y 1453. Se va a caracterizar por la fusión entre la Iglesia y el Estado, la exaltación de la autoridad del emperador, el extraordinario lujo y riqueza, en parte derivados de sus contactos con Oriente y la pugna ideológica entre los partidarios del uso de la imagen en el arte *(iconódulos)* y los detractores de este aspecto *(iconoclastas)* quienes consideran necesaria la eliminación de las imágenes para llegar a una unión más completa con la esencia de la divinidad.

Podemos distinguir tres **etapas** en el desarrollo del arte bizantino:

- **Primera Edad de Oro** (desde la división del Imperio hasta principios del siglo IX). En ella se inscriben las brillantes conquistas y aportaciones del emperador Justiniano (527-565) y las primeras luchas iconoclastas.
- **Segunda Edad de Oro** (primera mitad del siglo IX). En este momento, los defensores de las imágenes elaboran programas iconográficos con unos códigos figurativos que todavía permanecen en la actualidad en las iglesias ortodoxas.
- **Tercera Edad de Oro** o ***deuterobizantina*** (último cuarto del siglo IX hasta la conquista de Bizancio por los turcos en 1453). En esta fase, el poder de Bizancio se extiende por los pueblos eslavos, rumanos y rusos que son cristianizados e incluso reciben un nuevo alfabeto (el cirílico). Se crean de esta manera las bases de una nueva civilización que pervivirá más allá de la dominación política de los emperadores.

Las aportaciones del Imperio bizantino van más allá de sus formas arquitectónicas e iconográficas. Debemos referirnos al campo de las letras en el cual Bizancio constituyó un nexo de unión.

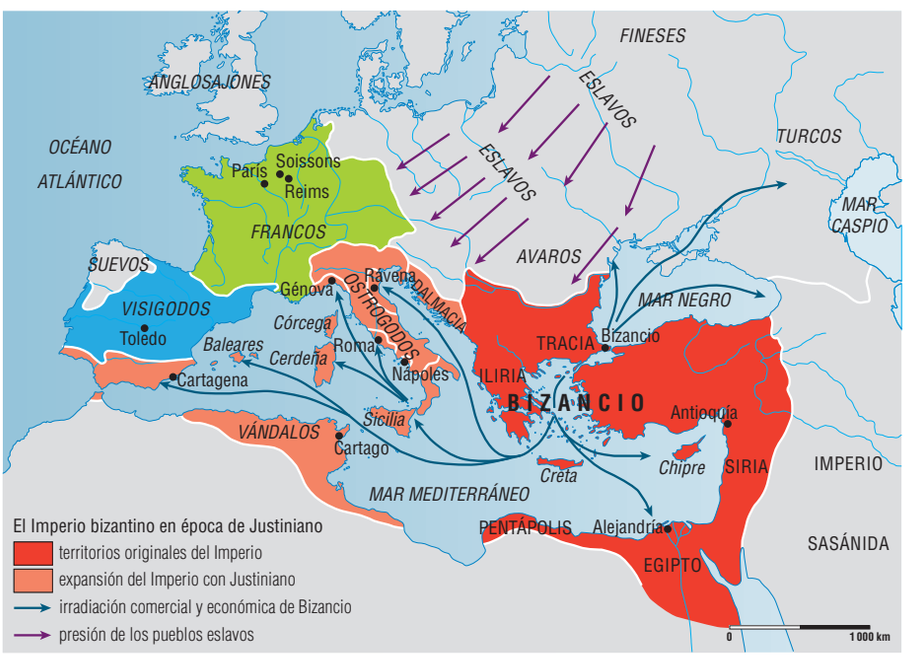


Fig. 3.5. Mapa del Imperio bizantino en la época de Justiniano. *El Imperio bizantino alcanza su época más brillante con el emperador Justiniano (527-565) durante la cual, además de Constantinopla, Rávena (península itálica) se constituye como un importante centro artístico.*

ACTIVIDADES

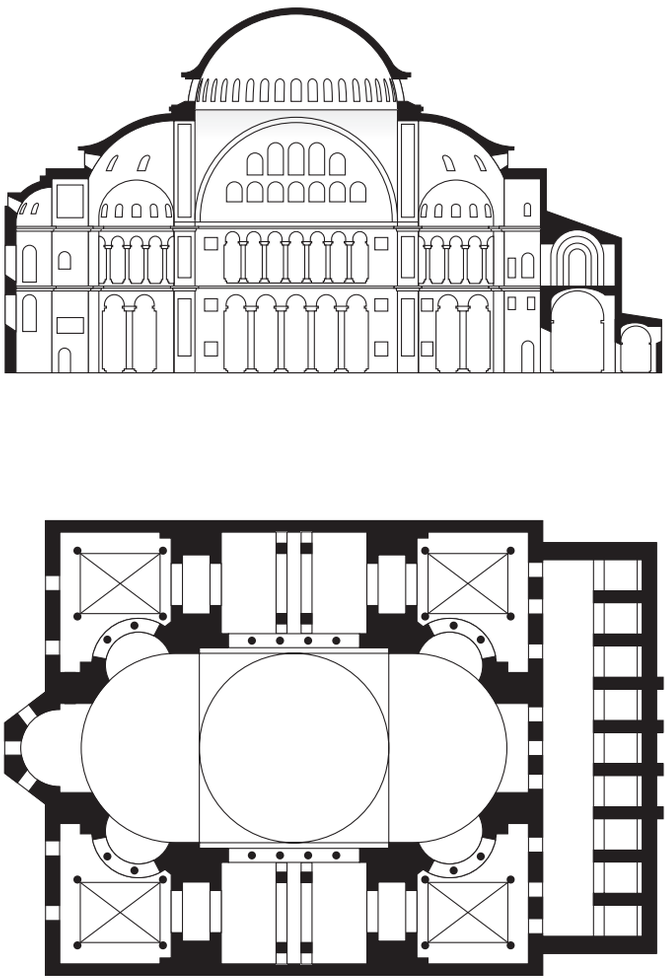


Fig. 3.6. Planta y alzado de la Iglesia de Santa Sofía. *El arte bizantino de la Primera Edad de Oro continúa la tradición constructiva de las basílicas paleocristianas a las que incorpora una cúpula de ladrillo sobre pechinas que se convierte en la auténtica protagonista del espacio interior (Estambul, Turquía).*

Se inspira en la cúpula de los temas clásicos y sobre todo en la del Panteón de Roma ya que el arte bizantino toma su repertorio arquitectónico del desaparecido Imperio romano. Lo que es más destacable es la transición del espacio cuadrado de la planta al circular de la cúpula mediante unos triángulos esféricos.

1> ¿Cómo se denomina este elemento arquitectónico?

2> ¿Conoces otras formas de efectuar la transición a una forma circular? Cita ejemplos de cada una de ellas.

2.2. La arquitectura bizantina

Las **notas definitorias** de esta arquitectura son:

- Uso de ladrillo como material constructivo, solo o combinado con piedra en los exteriores y con mosaico en los interiores.
- Como soportes se emplean las columnas con capiteles vegetales tallados a trépano o con la técnica de avispero. Sobre ellos se dispone un cimacio para elevar la altura de la nave y hacer más esbelta la construcción.
- El arco utilizado es el de medio punto, a veces con dovelas alternas de piedra y ladrillo.
- Empleo sistemático de la cubierta abovedada, sobre todo la cúpula sobre pechinas que simboliza la bóveda celeste. Estas cúpulas se construyen mediante hiladas concéntricas de ladrillo en ritmo decreciente hacia la cima.
- Contraste entre la sencillez y austeridad de los exteriores y el brillo deslumbrante de los interiores decorados con mosaico y mármol en los Balcanes, Ucrania y Rusia. Con el paso del tiempo se irán incorporando elementos decorativos en los exteriores de los edificios, tales como ventanas con molduras, elementos cerámicos o combinación de bandas de ladrillo buscando efectos de policromía. Rara vez aparece escultura en las fachadas.
- En la tipología de los edificios se advierte la preferencia por la planta centralizada en estrecha relación con el simbolismo concedido a la cúpula. No obstante, se conserva la estructura de la basílica paleocristiana aumentando el espacio del nártex y colocando delante del altar una separación denominada iconostasis, sobre la que se disponen imágenes o iconos pintados.

Entre **los edificios** que representan la evolución de la construcción bizantina, podemos citar los siguientes:

A. En la primera Edad de Oro

La iglesia de los *Santos Sergio y Baco* (primer tercio del siglo VI) y la de *Santa Sofía de Constantinopla* (construida entre los años 532 y 537). Presenta una planta de diseño casi rectangular, dominada por una gran cúpula central horadada en su parte inferior por ventanas que la dotan de gran luminosidad. Esta cúpula se asienta sobre pechinas que se apoyan en cuatro estribos con sus arcos, reforzados en el exterior por contrafuertes. El crucero es cuadrado y se prolonga en ambos lados por dos semicírculos cubiertos con semicúpulas y que llegan hasta los ábsides. El edificio fue construido por Artemio de Talles e Isidoro de Mileto y dedicado a la Santa Sabiduría personificada en la Virgen María, hecho que se recuerda al visitante con la inmensa imagen que preside su ábside **[Fig. 3.6].**

Pertenecen también a este momento las iglesias de la ciudad de Rávena: la de *San Vital* que se inspira en la planta de los Santos Justo y Baco y las de *San Apolinar in Clase* y *El Nuevo*, que siguen la clásica tipología basilical.



B. En la segunda Edad de Oro

Predomina la planta de cruz griega con cinco cúpulas realzadas mediante tambor. El ejemplo más característico es *San Marcos de Venecia*. Esta iglesia está concebida como una prolongación del Palacio Ducal y presenta un exterior adornado con mosaicos de color dorado. Se accede al interior mediante un nártex que da paso al espacio cupulado, también recubierto con mosaicos en los que se narran temas evangélicos como el Pentecostés de la nave central **[Fig. 3.7].**

C. En la tercera Edad de Oro

Tiene lugar la expansión del arte bizantino por Creta y Grecia en numerosos conjuntos monacales (Mistra, monte Athos) y también por el Danubio y Rusia, manteniéndose la tipología de cruz griega con cúpulas hasta bien entrada la Edad Moderna. Ahora los materiales ornamentales mezclan la pintura al fresco, los mosaicos y la cerámica que se dispone sobre las torres de silueta bulbosa que se van a convertir en el elemento más característico de esta arquitectura. Ejemplos del periodo son las iglesias de Santa Sofía de Kiev o la catedral de san Basilio de Moscú.

2.3. Las artes figurativas en Bizancio

A. Las técnicas

En el mundo bizantino se desarrollan diferentes técnicas del arte de la imagen:

- **Mosaico.** Destruidos en su mayor parte los mosaicos de Constantinopla, los conjuntos más sobresalientes se encuentran en Italia y Grecia. En el primer foco *San Marcos de Venecia* y las iglesias sicilianas de *Monreale*, *Cefalu* y *Palermo* anticipan los rasgos característicos e iconográficos de la decoración de los ábsides en el periodo románico.
- **Pintura al fresco.** Es menos costosa que el mosaico y los paramentos de mármol. Por eso cubre las paredes de las iglesias con el fin de expresar diferentes temas al servicio de la liturgia. La disposición arquitectónica se relaciona con la importancia de los motivos representados, situándose en el ábside la imagen del pantocrátor, en las naves diferentes ciclos de la vida de Cristo y en el nártex escenas de la vida de la Virgen **[Fig. 3.8].**
- **Iconos.** Pinturas sobre tablas con las imágenes de Cristo, la Virgen o santos que alcanzan extraordinaria difusión y que serán uno de los detonantes de la crisis iconoclasta. Desde el punto de vista formal, presenta figuras estilizadas y una gran armonía de color. Destacan los producidos en la escuela rusa, la chipriota y la griega que en la mayoría de los casos no tendrán una función litúrgica y se utilizarán como presente en las ceremonias palatinas y cortesanas.
- **Iluminación de manuscritos.** Como Biblias, salterios (libros de salmos) o evangeliarios entre los cuales cabe destacar una corriente aristocrática caracterizada por la decoración de páginas enteras (como el *Menologio de Basilio II*) y otra más popular con abundantes representaciones marginales *(Salterio de Kludov)*.

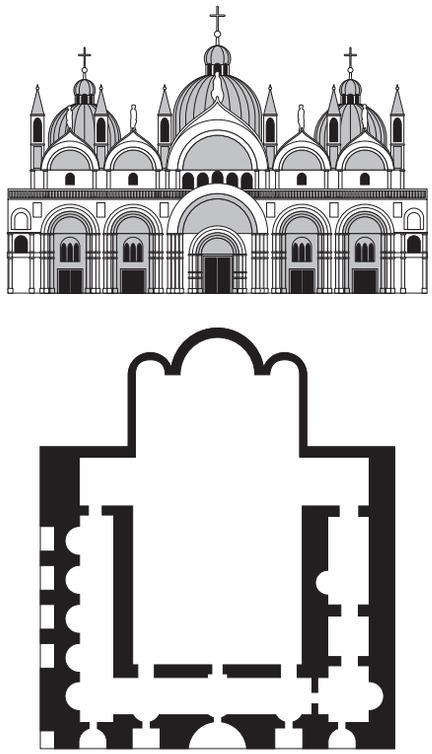


Fig. 3.7. Planta y alzado de la Iglesia de San Marcos. *En esta etapa las iglesias suelen ser de planta de cruz griega con cúpulas y a ellas se incorporan paulatinamente novedades decorativas caracterizadas por el empleo del mosaico en los interiores (Venecia, Italia).*



Fig. 3.8. Santas Vírgenes de la nave de la Iglesia de San Apolinar Nuevo (556-568). *Representa una procesión de santas ricamente ataviadas con el nimbo sobre sus cabezas, la palma, símbolo del martirio y la corona que simboliza el triunfo sobre la muerte (Rávena, Italia).*

B. La iconografía

En la primera Edad de Oro, la representación figurativa va a enlazar con la tradición paleocristiana, en la que confluyen dos tendencias: la helenística, más clásica y preocupada por el espacio y el volumen y la siria caracterizada por la representación plana y el idealismo en rostros y actitudes. Esta última habrá de imponerse debido a que la estrecha alianza entre Iglesia y Estado desarrollará un arte áulico más distanciado del pueblo y con un contenido más intelectual.

Pero, vencida la herejía iconoclasta, el segundo periodo se va a caracterizar por su simbolismo y por su vinculación a un programa iconográfico determinado: cada tema deberá ocupar un lugar fijo en razón de las ideas que se quieren expresar y los artistas emplearán colores —el azul y el blanco como colores del cielo o el rojo como símbolo de Pasión y muerte— y perspectivas jerárquicas —la figura más importante se representa en mayor tamaño que las demás— o inversa —las figuras más alejadas se presentan más grandes a los ojos del espectador que las situadas en primer término conforme al contenido litúrgico al que se sometan.

En el último periodo se enriquece la iconografía de los temas evangélicos y los artistas trabajan con mayor libertad pero con figuras cada vez más artificiosas y estilizadas. Los temas más frecuentes son:

- **Cristo.** Aunque en la iconografía paleocristiana la representación de Cristo se manifestaba influida por la tradición helenística, joven e imberbe, el modelo sirio se va imponiendo con el paso del tiempo. Este modelo presenta un Cristo barbado, de larga melena, barba partida y unos pequeños mechones en la frente. Su imagen más habitual es la de pantocrátor, bendiciendo y con el Libro de la Vida en sus manos. Es la imagen del Dios juez que pasará al arte románico.
- **La Virgen.** Los modelos creados responden a cuestiones teológicas: la imagen más frecuente representada en los ábsides es la *Kiriotissa*, o trono de Dios que tiene al Niño de frente ya que ella misma es el trono de la sabiduría. Otras formas de presentar a María son la *Theotokos* o Madre de Dios que ofrece una fruta o una flor a su Hijo, como la Nueva Eva y la *Hodigitria* que señala a su Hijo como camino de salvación. Estas iconografías pasarán al arte medieval.
- **Otros temas.** *La Anastasis* o bajada de Cristo a los infiernos y la *Deesis* que representa a Cristo con la Virgen y San Juan Bautista como intercesores de los hombres ante la divinidad. Estos ciclos fundamentales se enriquecen con la vida de los santos y las representaciones de estos con su nimbo, los libros en la mano si se trata de evangelistas y la palma como símbolo del martirio.

En escasas ocasiones podemos encontrar **temas profanos,** tales como las imágenes del emperador Justiniano y su esposa Teodora que aparecen en la Iglesia de San Vital de Rávena. La pareja imperial, cada uno de ellos representado en un mosaico diferente y acompañados de su séquito, llevan ofrendas de plata a un santuario de Cristo, y lo hacen como los mártires y las Vírgenes que en San Apolinar Nuevo, llevan sus coronas a la Virgen. Llevar sus dones a la Iglesia y renovar con ello el acto del reconocimiento supremo de Dios y simultáneamente el derivado de su propia investidura son el símbolo de la alianza entre el poder político y el poder de la Iglesia que perdurará a lo largo de la Edad Media **[Fig. 3.9].**

ACTIVIDADES



Fig. 3.9. *El emperador Justiniano y su corte,* mosaico de la Iglesia de San Vital (547). *Presenta los rasgos estéticos característicos del arte bizantino: la perspectiva jerárquica, la exactitud minuciosa del vestuario y el intento de individualizar los diferentes rostros (Rávena, Italia).*

La decoración en mosaico característica del Imperio bizantino presenta dos tipos de temática: la religiosa y la áulica o cortesana que pueden combinarse en el interior de una iglesia, como es el caso de San Vital de Rávena. Ambas crean todo un repertorio iconográfico que pasará al arte románico y genera ciertos convencionalismos en la representación del espacio y de las figuras.

3> Observa la imagen y busca ejemplos de isocefalia y perspectiva abatida y analiza si existe intento de individualización en el rostro y en las vestiduras de los personajes.



3. El arte de las invasiones bárbaras

3.1. Contexto histórico

El año 476 representa la desaparición del Imperio romano de Occidente que se va a fragmentar en diferentes reinos gobernados por los diversos pueblos que se han ido asentando en los antiguos territorios que componían el Imperio. Este hecho determina un vacío artístico ya que tanto los invasores como los poderes políticos que luchaban contra ellos se preocuparán más por la organización del ejército o el asentamiento en diferentes territorios que por la realización de obras de arte. Este periodo de incertidumbre terminará cuando los bárbaros se establezcan de forma definitiva y dominen o se fundan con las poblaciones autóctonas de los territorios conquistados, Podemos considerar el año 800 (coronación de Carlomagno) como el momento de dominio definitivo de los pueblos germanos en Europa afirmándose frente a las culturas bizantina e islámica.

Aunque cada uno de los pueblos bárbaros desarrolle su propia cultura en virtud de la zona en la que dominan y las influencias de diverso tipo que asimilen, existen tres **factores comunes** en el prerrománico europeo:

- La pervivencia del legado romano en el capítulo legislativo, político y estético, sobre todo en lo referente a las formas constructivas y al repertorio temático de las artes figurativas.
- La tradición germánica que traerá consigo un gusto por la ornamentación abstracta y geométrica, los trabajos de orfebrería y las artes aplicadas.
- El cristianismo que actúa como nexo entre las influencias anteriores y contribuye a la unificación espiritual de Europa. El reino visigodo de Toledo o los Imperios carolingio y otoniano son los mejores ejemplos.

No obstante, en las zonas periféricas como Inglaterra, Italia y el Báltico existe una evolución diferente. En el primer caso, sobresale el desarrollo del arte irlandés, en el segundo el arte de ostrogodos y lombardos se une a la influencia bizantina y en los territorios bálticos la cultura vikinga va a servir de nexo entre las civilizaciones germánicas y los pueblos asiáticos. También España participará de esta independencia y contará primero con el arte visigodo y después con dos estilos cuya evolución viene ligada a la presencia islámica: el arte asturiano y el mozárabe (véase Apartado 4).

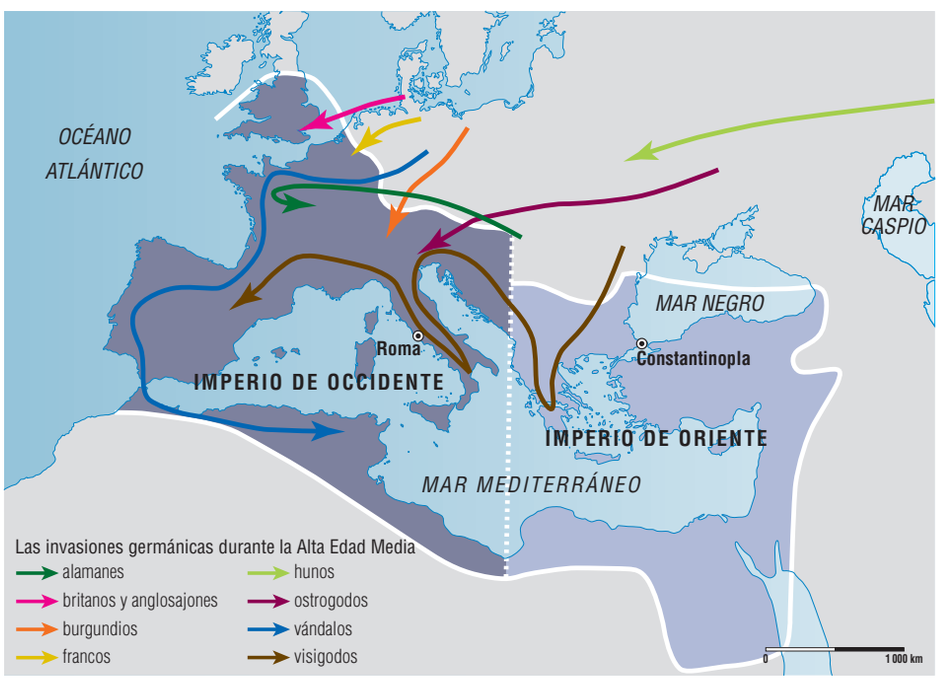


Fig. 3.10. Mapa de las invasiones germánicas en Europa durante la Alta Edad Media.

3.2. Arte carolingio

La cultura carolingia supone un proceso de renovación en el arte de los pueblos bárbaros, por cuanto nace del intento del emperador por unificar todos los territorios disgregados bajo su mandato y emular al arte imperial romano. Pero, dado su carácter cristiano, las fuentes de inspiración del nuevo arte serán también las basílicas paleocristianas y las construcciones de Rávena.

El desarrollo de la arquitectura será una de las notas características del periodo. Desde el inicio del reinado de Carlomagno, en el año 768 y hasta el año 865, fecha de la disgregación del Imperio, se van a multiplicar las construcciones sobre todo de iglesias y monasterios, lo cual supone que esta etapa se conozca con el nombre de **Renacimiento carolingio**. Egidio, el biógrafo del emperador alababa de esta manera su acción restauradora: «Sobre todo prescribió a obispos y prelados que restauraran en toda la extensión de sus estados, las iglesias que se caían por su vetustez y veló por mediación de sus enviados porque estas órdenes fueran cumplidas».

A. La arquitectura

Como notas distintivas de las construcciones carolingias podemos citar:

- Los **materiales** empleados van a ser la piedra cortada en sillares y el ladrillo y se presentan en muros articulados, con arquerías enjarjadas en ellos de tal manera que le sirven de refuerzo.
- Como **soporte** se utilizan los pilares cuadrados o rectangulares cuyos capiteles siguen las directrices esquemáticas de los elementos decorativos del arte bárbaro. A veces, y siguiendo los modelos bizantinos, se dispone sobre ellos un cimacio.
- El **arco** generalizado es el semicircular, de medio punto y la cubierta abovedada —cañón, horno y arista.



Fig. 3.11. Fachada de la iglesia abacial de Corvey (hacia el 873). *Presenta el característico desarrollo del westwerk: fachada torreada con acceso a la cripta, sobre la que se dispone una tribuna (Westfalia, Alemania).*

- **Nueva orientación de las basílicas.** Los ábsides de los templos romanos del siglo IV se ubicaban en la parte occidental, de tal manera que solo el celebrante de la misa permanecía correctamente orientado hacia el nacimiento del sol. Los constructores carolingios en su afán de mimetismo, adoptaron la moda de Occidente, dando también un tratamiento monumental al extremo oriental. De esta manera, las basílicas adquirían un aspecto simétrico en ambos lados y desarrollaban el cuerpo occidental, o *westwerk*, tal y como aparece conservado en la abadía de Corvey.

  Este cuerpo occidental daba acceso a una cripta, sobre la cual se dispone una amplia tribuna que, a su vez es una iglesia en sí misma ya que tiene en su centro un altar y palcos en su entorno. Tan compleja estructura ha dado lugar a múltiples interpretaciones que van desde un posible uso imperial hasta una significación simbólica, la de la fortaleza espiritual que se enfrenta a las fuerzas del mal que se disponen en el exterior. También debemos mencionar que la existencia de este cuerpo responde a la adecuación de la basílica cristiana a los nuevos ritos: la veneración de las reliquias de los mártires que se dispondrían en la cripta y la existencia de *schola cantorum* o templos para laicos, iniciando así una costumbre que pasará al arte románico **[Fig. 3.11].**

- **Nuevas construcciones.** Los monasterios benedictinos constituían auténticas comunidades autosuficientes que poseían una organización racional con diversas dependencias estructuradas en torno a la iglesia: claustros, torres, refectorio o comedor, y, cerrando la cuadrícula, la *cilla* o almacén. Tanto la enfermería como la casa de los novicios formaban un monasterio en miniatura dentro de esta comunidad. En este sentido, se conserva el plano de la abadía de Sankt Gallen, dibujado en tinta roja sobre un pergamino y que se fecha entre los años 816-837.

ACTIVIDADES

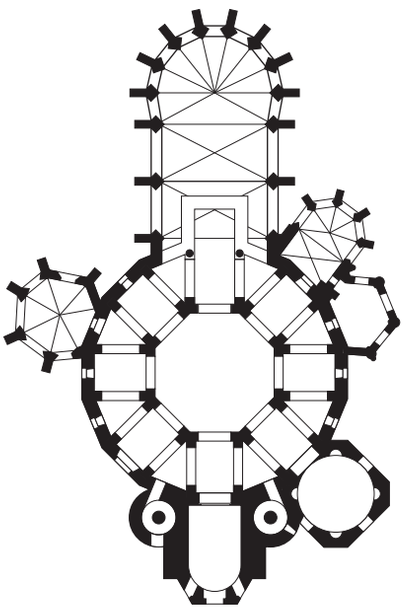




Fig. 3.12. Planta e interior de la Capilla Palatina de Aquisgrán (798). *La planta sigue el esquema centralizado de los monumentos romanos dividido en dos pisos, el inferior o ambulatorio y el superior o tribuna.*

Tras el periodo de las invasiones bárbaras que disgrega la antigua unidad del Imperio romano de Occidente, Carlomagno se convierte en el soberano sucesor de los antiguos emperadores y, al igual que ellos, muestra su magnificencia a través de la arquitectura. El conjunto de la capilla palatina se inspira en modelos paleocristianos y romanos.

4> ¿Podrías citar una tipología o un ejemplo concreto que pruebe la relación entre ambos?

5> Menciona los principales elementos arquitectónicos que puedes ver en la imagen.

Un ejemplo aparte lo constituye el **conjunto palatino de Aquisgrán,** del cual solo se conserva la capilla del palacio. Se comenzó a construir en el año 798 y se consagró en el 805. Conocemos el nombre de su arquitecto, Otón de Metz y su inspiración: la Iglesia de San Vital de Rávena. Se trata de un edificio formado por un cuerpo central octogonal, cubierto por bóveda de casquetes o paños y una nave en torno que se organiza en tramos triangulares y trapezoidales. La disposición en dos pisos permite acoger a gran número de fieles. Este templo fue dedicado a Santa María y debió servir no solo como oratorio del monarca sino también como lugar en el que se custodiaran las reliquias del emperador, entre ellas un fragmento de la capa de San Martín **[Fig. 3.12].**

B. Las artes figurativas

Son muy escasos los ejemplos escultóricos que han llegado hasta nosotros, salvo las tallas en marfil, las tapas de encuadernación de algunas obras reales y la estatua ecuestre de Carlomagno, conservada en el Museo del Louvre y que debía estar inspirada en la que se colocó en la entrada del conjunto de Aquisgrán. El capítulo más numeroso e interesante lo forman las miniaturas e ilustraciones de libros. La política imperial puso especial énfasis en la reproducción de cuantos textos romanos se pudieran encontrar. Se convierte así el libro en un objeto de lujo, con una caligrafía específica para escribir sus contenidos (la letra carolina), encuadernación en metales preciosos, marfil y pedrería y una iluminación de las diferentes escenas que denotan la extraordinaria maestría de sus autores que debían pertenecer a *scriptoria* monásticos. La escuela más significativa es la de Reims que se caracteriza por su carácter expresivo que anticipa la estética del románico **[Fig. 3.13].**



Fig. 3.13. San Mateo del Evangeliario de Ebbon de la escuela de Reims (primer cuarto del siglo IX). *Une la estética clásica con las innovaciones decorativas del arte germánico, dotando a las figuras de una gran expresividad (Biblioteca Municipal de Epernay, Francia).*

4. Arte prerrománico español

Tras la caída del Imperio romano, el establecimiento de los visigodos supone una continuidad en el mantenimiento de las expresiones culturales del mundo clásico. Sin embargo, la invasión musulmana en el año 711 va a determinar la creación de tres estilos diferentes que van a sustituir al visigodo. En primer lugar, el arte asturiano como primer núcleo cristiano que resiste al poder islámico. En segundo lugar, la presencia carolingia en Cataluña que difunde en la Península las características del renacimiento imperial. Finalmente, las comunidades de mozárabes —cristianos que conservan su religión y sus costumbres en territorio islámico—, se van desplazando paulatinamente hacia el norte y desarrollando sus manifestaciones artísticas en las zonas arrebatadas al islam y repobladas por los cristianos.

4.1. El arte visigodo

En la Península Ibérica, el pueblo invasor germano que perdurará a lo largo del tiempo serán los visigodos que se establecen en España tras ser expulsados de la Galia por los francos en la batalla de Vouillé (507). Los visigodos forman un reino con capital en Toledo e inician un proceso de unificación territorial —con Leovigildo en el siglo VI—, religioso —conversión de Recaredo al cristianismo (587)— y jurídico —*El Fuero Juzgo* de Recesvinto (654)—. Los visigodos alcanzarán su máximo apogeo en el siglo VII y permanecerán en la Península hasta la invasión islámica en el 711.

A. Arquitectura

Se caracteriza por:

- El empleo de la piedra como material, tallada en sillares y formando estructuras bien aparejadas.
- Los soportes empleados son columnas circulares con capitel vegetal y cimacio.
- Utilización de los arcos de herradura peraltados. Cubiertas abovedadas, de cañón o de arista.
- El edificio por excelencia es la iglesia, que presenta tres tipologías diferentes: la basilical de tres naves —San Juan de Baños (Palencia) **[Fig. 3.14]**—, de cruz griega —Santa Comba de Bande (Orense)— y la de una nave con cámaras laterales —Quintanilla de las Viñas (Burgos).

ACTIVIDADES



Fig. 3.14. Exterior de la iglesia de San Juan de Baños (mediados del siglo VII). *Se relaciona con modelos de basílicas paleocristianas y cumple una función votiva ya que fue mandada construir por el rey Recesvinto para agradecer a San Juan la curación de unas fiebres (Baños del Cerrato, Palencia).*

El arte visigodo es el primer estilo que sucede en la Península al arte romano y, aunque se inspira en los diseños espaciales y en el vocabulario arquitectónico imperial, muestra sin embargo otros elementos procedentes de la tradición germánica, especialmente en el capítulo decorativo.

6> Menciona y analiza los tipos de soporte, cubierta, vanos y materiales que caracterizan a la arquitectura visigoda.

7> ¿Cuáles de los elementos constructivos que se utilizan pertenecen a la arquitectura romana?

B. Escultura

Se conservan numerosos restos de relieves, frisos o tallas de capiteles en las iglesias visigodas, procedentes de los talleres de Mérida, Toledo, Córdoba y Tarragona. Sin embargo, el hecho más novedoso supone la incorporación de la escultura figurativa a la estructura arquitectónica, hecho que anticipa la decoración característica del románico. Son ejemplos importantes la decoración de la ermita de Quintanilla de las Viñas (Burgos) y los capiteles de San Pedro de la Nave (Zamora).

En el exterior de Quintanilla se disponen una serie de paneles rectangulares con temas simbólicos alusivos a la eucaristía tales como pámpanos y uvas, y flores cuadrilobuladas y cruces patadas como símbolo de la extensión de la fe. Sin embargo, lo más original de este conjunto son las piezas incrustadas en el muro sobre el que apoyan las dovelas del arco triunfal que da paso al altar: las representaciones del Sol y la Luna y la imagen de Cristo bendiciendo entre ángeles. Desde el punto de vista estético se ha abandonado la belleza clásica y el relieve narrativo dando paso a una talla plana, sin profundidad y con un tratamiento abstracto de las figuras que recuerdan a la decoración geométrica propia de los pueblos germanos **[Fig. 3.15].**

El segundo conjunto está formado por capiteles con temas del Antiguo Testamento que prefiguran la venida de Cristo y otros con las características alusiones eucarísticas de uvas, pámpanos y pájaros que representan también el Paraíso y la inmortalidad.



Fig. 3.15. Cristo bendiciendo con la cruz y los ángeles en la Ermita de Quintanilla de las Viñas (Burgos, finales del siglo VII). *Se vincula por el carácter abstracto de las representaciones y el tipo de relieve inciso con las decoraciones germanas.*

4.2. El arte asturiano

La victoria de Covadonga en torno al 722 supone el inicio del llamado arte astur. En el año 794 Alfonso II el Casto establece la capital del reino en Oviedo como primera afirmación de los reinos cristianos frente al poder musulmán. Desde entonces y hasta la muerte de Alfonso III (866-910) se desarrolla un arte deseoso de prestigiar la monarquía que quiere convertirse en heredera de la visigoda y resaltar su carácter cristiano.

A. Arquitectura

Se caracteriza por los rasgos siguientes:

- El empleo de muros de sillarejo o piedra irregular.
- Las columnas circulares como soporte.
- Arcos de medio punto peraltados.
- Cubierta abovedada, normalmente de cañón reforzada por arcos fajones que se corresponden con contrafuertes exteriores.
- El edificio más significativo es la iglesia de planta basilical de tres naves separadas por pilares con una cabecera aislada del resto del espacio mediante un muro o iconostasis —como el que aparece en Santa Cristina de Lena.
- Ornamentación interior que se compone de fustes sogueados en las columnas, medallones en las enjutas de los arcos y pinturas murales en su mayor parte desaparecidas.
- Los exteriores son de gran altura, delimitados por contrafuertes y con un importante juego de volúmenes rectangulares yuxtapuestos.
- Las ventanas, frecuentes en todos los edificios, en especial las de silueta de triple arco, solían estar cubiertas por celosías, a veces con una talla sorprendente de sogueado y círculos entretejidos como la que aparece en San Miguel de Lillo.



Fig. 3.16. Relieves de las jambas de San Miguel de Lillo (Oviedo). *Destaca por la planitud de su relieve con escenas circenses que parecen copiadas de un díptico consular romano.*

Los monumentos más significativos del arte asturiano se corresponden con el reinado de Ramiro I (842-850). Entre ellos destacan las iglesias de Santa María del Naranco y San Miguel de Lillo.

Santa María del Naranco debió formar parte de un conjunto palacial que incluía baños y una iglesia. Algunos autores destacan que la actual iglesia de Santa María es el resultado de la transformación de un palacio en lugar de culto, pues quizá se tratase de una capilla palatina en la que se entregaran las enseñas cuando el ejército cristiano partía para la guerra. Es un edificio de planta rectangular, dividido en dos pisos de los cuales el inferior es abovedado El superior se divide en tres partes, correspondiendo las extremas a un belvedere abierto al paisaje, y se cubre con bóveda de cañón con arcos fajones que se corresponden con los contrafuertes exteriores, anticipando ya soluciones del arte románico. La riqueza de la decoración es sorprendente: los fustes sogueados, los medallones en las enjutas, capiteles facetados de origen bizantino y una triple ventana en el cuerpo superior a modo de remate que se va a convertir en la nota característica de los edificios del periodo **[Fig. 3.17].**

San Miguel de Lillo conserva solo la parte correspondiente a los pies de la iglesia que poseía tres naves separadas por columnas que sostienen arcos peraltados de una gran altura. Es interesante la decoración en relieve que conserva en las jambas de la puerta de entrada: dos grandes piezas rectangulares que enmarcan tres escenas referidas a la presencia de un cónsul presidiendo unos juegos circenses y que probablemente estarían copiadas de un díptico de marfil romano **[Fig. 3.16].**

B. Orfebrería

Parece, a la luz de los documentos que existió un taller de orfebrería al servicio de los reyes y que importaba piezas de otros lugares. Pertenecen a este taller las Cruces de los Ángeles y de la Victoria, conservadas ambas en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo y la Caja de las Ágatas que muestra notable paralelismo con otras obras de arte carolingio del momento.

ACTIVIDADES



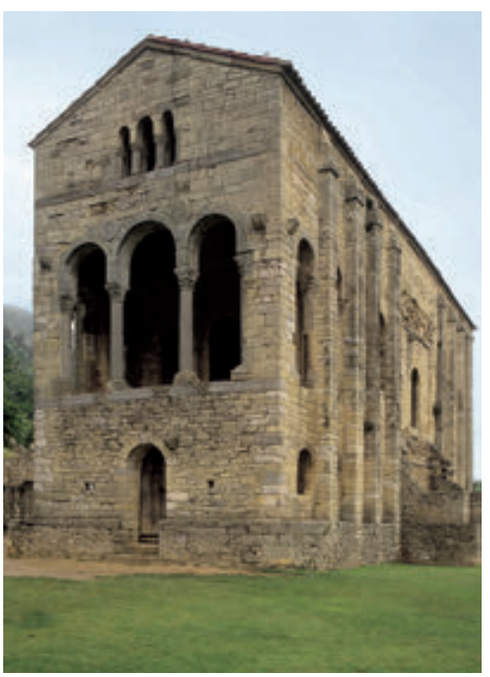


Fig. 3.17. Interior y exterior de la iglesia de Santa María del Naranco (Oviedo, 842-850). *Vinculada al periodo ramirense por la cubierta de cañón con arcos fajones, los exteriores con contrafuertes y la decoración de fustes sogueados y medallones en las enjutas de los arcos de medio punto peraltados.*

Antigua capilla palatina, manifiesta el uso de elementos que se convierten en características del estilo prerrománico: las columnas, las bóvedas de cañón con arcos fajones, los contrafuertes exteriores y los arcos de medio punto peraltados.

8> Hay, sin embargo, dos elementos, uno arquitectónico y otro decorativo que son peculiares de este estilo ¿podrías decir cuáles son?



4.3. El arte mozárabe o de repoblación

Como ya hemos dicho, el núcleo de resistencia cristiana que dio origen al arte asturiano se fue extendiendo paulatinamente a medida que se arrebataban territorios a los musulmanes. Algunas de estas zonas fueron repobladas con cristianos que procedían de la España musulmana y recibían el nombre de mozárabes.

Estos mozárabes durante su estancia en tierras musulmanas conservaron el latín como lengua y la liturgia visigoda y constituyeron un sector de población influyente en la sociedad de al-Ándalus. Sin embargo, a mediados del siglo IX tuvo lugar un enfrentamiento entre los grupos cristianos y los musulmanes, lo cual obligó a un éxodo de aquellos hacia las tierras conquistadas por los reyes astures. Esta emigración fue también alentada por el sistema de cesión de tierras empleado por los reyes cristianos y que consistía en conceder la propiedad de la tierra a sus repobladores, previo pago de una tributación real.

El arte mozárabe resulta de la unión de la tradición hispano-visigoda y la influencia musulmana, patente tanto en sus edificios como en la decoración mural y la ilustración del libro que serán sus manifestaciones más características.

A. Arquitectura

Las características constructivas del arte mozárabe son:

- Empleo de sillarejo y mampostería como materiales fundamentales, combinados con piedra y ladrillo.
- Iglesias de pequeño tamaño y plantas muy variadas.
- Empleo de columnas, generalmente de mármol, como soportes.
- Arcos de herradura califales —más cerrados que los visigodos— a veces encuadrados por el alfiz.
- Variados sistemas de cubiertas abovedadas —de nervios, califal, gallonada.
- Aleros exteriores muy sobresalientes descansando sobre modillones de rollos, muy característicos del arte musulmán.

Podemos distinguir varios grupos de iglesias mozárabes atendiendo a su distribución geográfica:

- **España islámica.** Algunas de ellas muy enraizadas en la tradición visigoda como la Ermita de Santa María de Melque (Toledo).
- **Aragón.** Con santuarios rupestres excavados en la roca: San Juan de la Peña (Huesca).
- **Cataluña.** Donde la construcción mozárabe se une a las influencias lombardas y carolingias que constituirán el sustrato del arte románico: cabecera de San Pedro de Roda (Girona).
- **Castilla y León.** Constituye el núcleo más significativo en cuanto a la abundancia y la calidad de las construcciones. Destacan tres ejemplos: la Iglesia de San Cebrián de Mazote (Valladolid), de planta basilical, transepto rematado en exedras y ábsides contrapuestos que hacen pensar en modelos orientales; la de San Baudelio de Berlanga (Soria) **[Fig. 3.18],** de planta cuadrada con una gran columna central en la que apoyan los arcos semejando las ramas de una palmera que cobija una pequeña cámara del tesoro cubierta por una bovedilla de nervios; y la de San Miguel de la Escalada (León) con un pórtico lateral de arcos de herradura. La iglesia de Escalada tiene una planta basilical de tres naves, con tres ábsides en forma de herradura al interior e iconostasis que separa el altar del resto de la iglesia **[Fig. 3.19].**



Fig. 3.18. Interior de la Iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria, siglo x). *Con el gran soporte central en forma de palmera que se convierte en el elemento protagonista del espacio interior.*



Fig. 3.19. Pórtico lateral de la Iglesia de San Miguel de la Escalada (León, siglo x). *Manifiesta la unión de formas cristianas (planta basilical e iconostasis) y musulmanas (arco de herradura y modillones de rollos).*

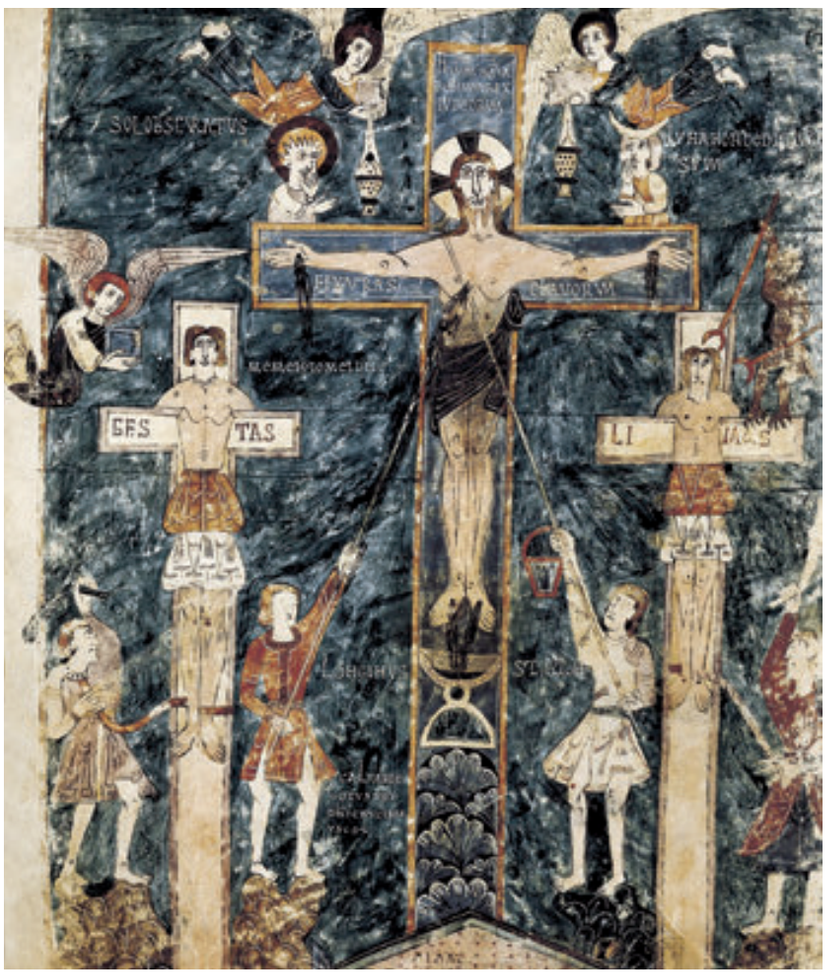


Fig. 3.20. Escena del Apocalipsis (976) del Beato de Gerona. *Por técnica y estilo anticipa la decoración figurativa del arte románico.*

B. La miniatura

Si de la pintura mural relacionada con el arte mozárabe contamos con pocos ejemplos, las ilustraciones de los libros son tan numerosas que nos permiten tener una visión bastante completa del arte pictórico del momento y aunque los talleres monásticos no alcanzaron el extraordinario desarrollo de los carolingios, sí produjeron ejemplos de una gran originalidad. *Biblias* y *Beatos* son los libros más característicos de esta producción, aunque tampoco faltaron *Salterios* o libros de salmos y antifonarias.

Conocemos como *Beatos* las obras escritas por el monje Beato de Liébana en el reino astur a finales del siglo IX y que se componían de doce libros de comentarios sobre el Apocalipsis de San Juan. Estos comentarios se caracterizan por la fuerte expresividad de las representaciones que los ilustran llenas de elementos y seres fantásticos, con contornos muy marcados y organización de las escenas en forma de registros planos.

Conocemos varias decenas de iluminadores entre los siglos X y XI. Los más significativos son: Magio, a quien corresponde el Beato Morgan y el de Tábara (Zamora); Emeterio, su discípulo continuador de su obra en el escritorio de Tábara; Florencio, quien se otorga a sí mismo el sobrenombre de *pictor peregrinus* y realiza la Biblia de San Isidoro de León y la monja Ende, la primera mujer pintora de la historia, que trabaja en el *Beato de Gerona*. En esta última obra se encuentran ilustraciones como la *Maiestas* o la *Crucifixión* que anticipan la estética y la iconografía del románico **[Fig. 3.20].**



Técnicas de selectividad

PAU

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Aquisgrán, la antigua *Aquis Granni* fue siempre un lugar utilizado por los hombres por la salubridad de sus aguas. Las viejas termas construidas por los romanos se siguieron utilizando por monarcas merovingios. Carlomagno disfrutaba de sus aguas y, por ello se decidió a renovar las antiguas construcciones y erigir su propia villa regia junto a ellas. La totalidad del conjunto se ordenaba siguiendo un plan geométrico que denuncia claramente la influencia de los modelos antiguos: las dependencias palatinas se disponían en un gran espacio organizado con la forma de un cuadrado y un triángulo isósceles. La ciudad palatina poseía dos calles principales, a la manera del *cardo* y del *decumano* romano y su orientación correspondía a los cuatro puntos cardinales. En el centro del cuadrado se levantaba un edificio rectangular, dividido en dos plantas, que eran la puerta mayor y el cuerpo de guardia. Esta construcción articulaba un corredor elevado de madera, que comunicaba la capilla palatina y el aula regia, dispuestas en los flancos meridional y septentrional del cuadrado. Mientras que estas edificaciones fueron realizadas con pretensiones monumentales, construidas con piedras y materiales nobles, el resto de los servicios de palacio adoptaron las formas de la arquitectura doméstica de la época, madera, barro y paja.»

Bango, Isidro, *El prerrománico en Europa* (1989).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Explica los propósitos de Carlomagno que se manifiestan en la fundación del conjunto de Aquisgrán.

c. Describe la capilla palatina: la estructura, la decoración y los ejemplos del mundo romano en los que se inspira.

«Las jambas de la puerta actual de San Miguel de Lillo, quizá no destinadas a este lugar, están constituidas por dos grandes piezas rectangulares enmarcando ampliamente tres escenas repetidas, la de arriba y la de abajo: es un cónsul presidiendo los juegos circenses que se dan en el rectángulo medio. Está copiado de algún díptico consular, posiblemente el de *Areobindus* (506). La manera de enfrentarse al relieve resulta muy notable. Prima la idea de destacar sobre un fondo plano la silueta de los personajes, como en lo hispano de época visigoda, trazando luego incisiones que no implican modelado para destacar rasgos y vestiduras. Pero a veces el sistema no sirve y la incisión se convierte en una superficie hueca tan profunda al menos como el fondo neutro que sirve de marco a las siluetas. La copia de un díptico [...] plantea el problema de las fuentes documentales de que dispusieron estas gentes. Poseían camafeos clásicos, como lo prueba la Cruz de los Ángeles, marfiles antiguos y telas orientales musulmanas, resultado de una batalla o de la rapiña de una expedición militar. Posiblemente algunas de estas obras formaran parte del tesoro real o de algunas iglesias [...] Sería un aspecto iconográfico buscado para conferir al edificio el carácter de iglesia real.»

Yarza, J., *Arte y arquitectura en España (500-1250)* (1979).

a. Resume brevemente el contenido del texto y sitúalo en el contexto histórico al que se refiere.

b. Explica los ejemplos de escultura en el prerrománico español, sus características y estilo al que pertenecen.

c. Cita los ejemplos más significativos del arte asturiano referentes a la arquitectura y la escultura. ¿Con qué otros ejemplos del arte prerrománico coinciden?

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Pantócrator
- Basílica
- Catacumba
- Beato
- Arte visigodo
- Edad de Oro
- Arco peraltado
- Arte de la repoblación
- Cuerpo occidental
- Perspectiva jerárquica

Técnicas de selectividad

3. Comentario de láminas



Fig. 1. Cristo pantocrátor (hacia 1100) (Monasterio de Dafni, Atenas).

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis de los valores técnicos:

a. Material y técnica.

b. Composición.

c. Papel de la luz.

2> Lugar para el que fue concebido.

3> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.



Fig. 2. Interior de la Iglesia de Santa Sofía.

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Estructura arquitectónica. En este apartado debes aludir a la planta y el concepto espacial, al alzado (soportes, tipos de cubiertas, vanos y plenos, empujes y contrarrestos), exterior y relación con el ámbito urbano en su caso y funciones para las cuales fue ideado el edificio.

2> Aspectos decorativos. Identificación y localización de los elementos ornamentales, el papel de la luz, el punto de contemplación y la posible inserción del espectador como participante de la propia obra de arte.

3> Estilo y cronología. Debes resolver esta cuestión de una manera concisa. Si no recuerdas las fechas concretas, no te arriesgues a aventurarlas, es preferible recurrir a una cronología general (primera mitad del siglo, último tercio del siglo, etc.). Es importante hacer una referencia a las características generales del estilo que se hacen patentes en las obras y aquellas en las cuales se aparta del mismo.

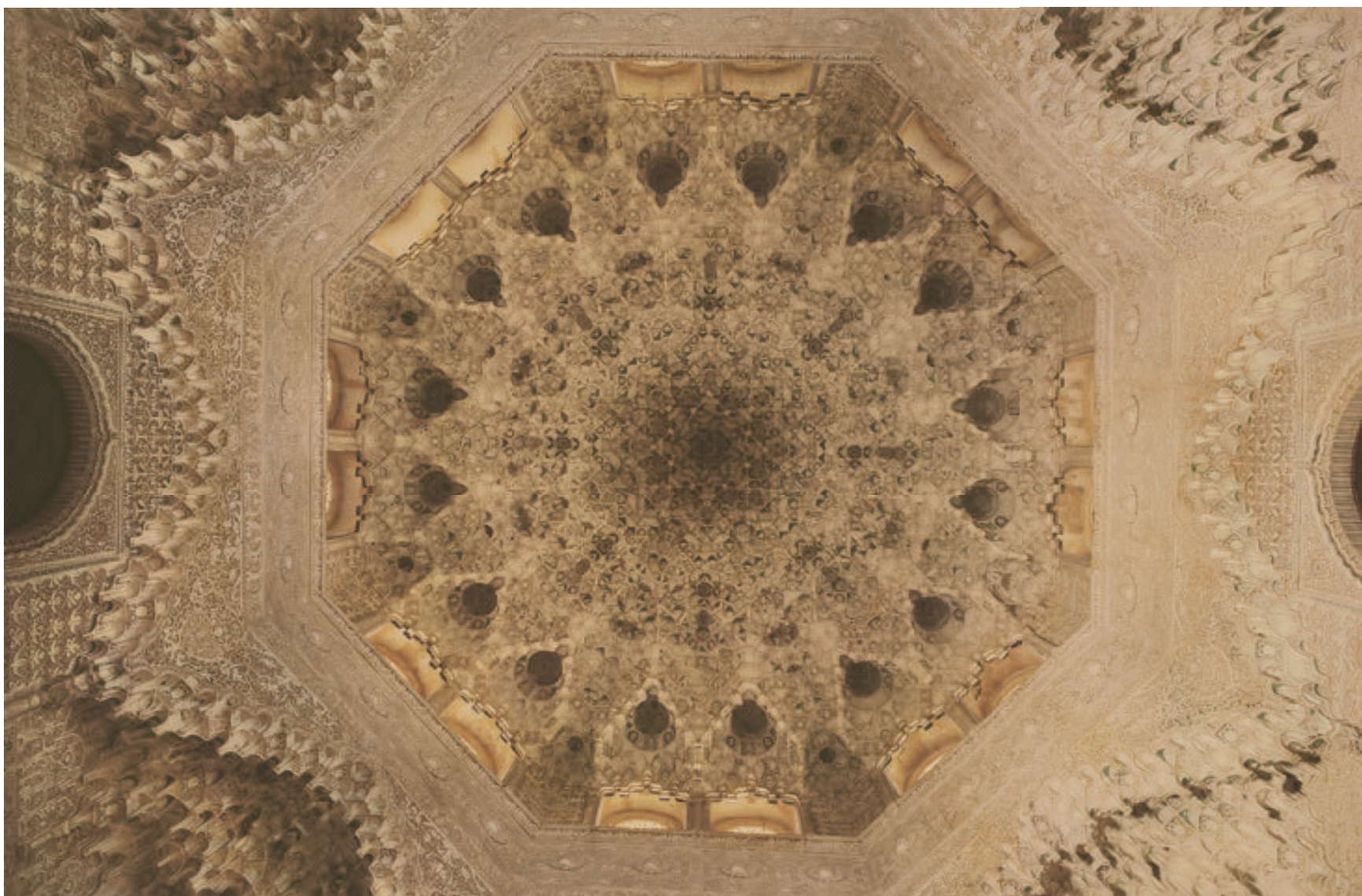
4> Autor. Identificación e inserción de la obra en una etapa de la producción general del artista.

5> Paralelismos estilísticos. Compara con otras obras anteriores, contemporáneas o posteriores señalando sus analogías y diferencias.

04

EL ARTE ISLÁMICO Y SUS APORTACIONES

La civilización islámica se origina, sobre un sustrato politeísta, a partir de las predicaciones de Mahoma en la península arábiga. La extensión del nuevo Imperio cimentado en esta religión será fulgurante, llegando de manera rápida a Persia por el Oriente y a la península ibérica por Occidente. El arte que origina esta nueva civilización será como un crisol donde se fundirán, en una síntesis original, las influencias de la Arabia preislámica, los diferentes elementos artísticos reaprovechados de los lugares conquistados, las creaciones propias y las teorías religiosas contenidas en los dictados del profeta.



1. El arte islámico. Contexto histórico

Por arte islámico entendemos todas las manifestaciones artísticas desarrolladas al abrigo de la religión musulmana, surgida hacia el año 622 en la Península Arábiga. Por tanto, podemos decir que el arte islámico es un arte eminentemente religioso, como además lo expresa el propio significado de islam: «sumisión a Dios».

Abu-l-Qasim Mohammad ibn Abd Allah, o como se le conoce universalmente, **Mahoma,** es el profeta, creador y gran impulsor de esta religión al predicar el libro sagrado, que según su testimonio, el mismo Dios le dicta a través del arcángel San Gabriel. Dicho libro es el **Corán,** fundamento de la religión musulmana y por ende de su arte. Además del Corán, el islam contará con otros textos que actuarán como corpus teórico y normativo de la vida del creyente y por tanto de las manifestaciones artísticas de esta religión, que quedan recogidas en las colecciones del Hadith, considerados también y después del Corán, como libros sacros. Estas colecciones fijan por escrito la Sunna o conjunto de tradiciones y costumbres normativas basadas en los dichos, hechos, gestos y modos de proceder del profeta.

El islam es una religión monoteísta, que fundamenta su creencia y la actuación de sus seguidores en 5 pilares o normas básicas que debe seguir todo buen musulmán, y que son: la profesión de fe, la limosna, el ayuno, la oración y la peregrinación una vez en la vida a la Meca. A estos 5 pilares se les une una grave recomendación acerca de la propagación de la fe musulmana entre los infieles o ***yihad***, muy relacionado a la postre con la guerra santa y con la expansión musulmana que fue vertiginosa, no solo circunscribiéndose a lo religioso, sino convirtiéndose en toda una conquista política y militar. Ya en 732, tan solo 10 años tras la muerte de Mahoma, el Imperio islámico llega desde Poitiers (sur de Francia) hasta el río Indo (la India) **[Fig. 4.1].**

Las repercusiones artísticas de la conquista islámica versarán en la actuación del islam como un crisol en el cual se funden elementos de todos los pueblos conquistados; persas sasánidas, bizantinos, greco-romanos, del Occidente cristiano, indios, egipcios...

Va a ser esta una de las principales características y virtudes del arte musulmán, la de asimilar influencias y elementos de todos los lugares y culturas que conquistan para aglutinarlos y crear un nuevo lenguaje propio, conocido hoy como arte islámico.



Fig. 4.1. Mapa de la expansión del Imperio islámico.

1.1. Características generales del arte islámico

Ya hemos comentado dos de las principales características del arte islámico, al igual que toda la cultura musulmana: es eminentemente religioso y sus manifestaciones recogen gran cantidad de influencias de los pueblos conquistados por el islam destacando las clásicas, las bizantinas y las mesopotámicas entre otras.

Con el tiempo, este arte irá adquiriendo un carácter propio con rasgos peculiares y localistas en las diferentes áreas geográficas de su vasto Imperio, pero con unos elementos comunes que, aparte de los ya citados, son los siguientes:

- Pese a que el profeta aconsejó al creyente que no gastase su dinero en construir, ya que estimaba esta como la más inútil de las inversiones, la arquitectura será la principal manifestación artística musulmana.
- Aunque no hay prohibición explícita en el Corán de hacer representaciones figurativas, habitualmente se tacha al arte islámico de anicónico, es decir, de carecer de la representación figurativa de imágenes. Esto desde luego es una constante en este arte, basándose en varios aspectos, el fundamental es la recomendación del propio Mahoma, recogidas en las colecciones de Hadith: «Guardaos de representar ya sea al Señor, ya sea a hombres [...] y no pintéis más que árboles, flores y objetos inanimados». A esto se unen dos ideas que subrayan esta característica: el temor a caer en la idolatría por parte del creyente y el artista musulmán, y por otro, la idea de que le único creador es Dios y el hombre no es digno de competir con él en la recreación de la realidad: «El día del juicio a los que Dios castigará con más severidad será a los pintores que imitaron a su creador». A lo dicho anteriormente cabe añadir ejemplos de representaciones de figuras de animales e incluso humanas, bien es cierto que nunca de Dios y nunca en edificios religiosos. El rigor de la norma, pues, oscila dependiendo del momento y la zona (siendo Occidente habitualmente más permisivo) **[Fig. 4.2].**

  Famosos ejemplos que desmienten la iconofobia musulmana son la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra y las decoraciones pictóricas de los palacios del desierto Omeyas, como el de Qusayr´Amra, o la riqueza de la miniatura árabe en elementos figurativos **[Fig. 4.4].**
- Ante una puntual decoración figurativa corresponderá una riquísima decoración abstracta, lo que será otra de las características destacadas del arte islámico. Dentro de la abstracción, los artífices musulmanes tendrán predilección por la **geometría** creando formas simétricas, poligonales, poliédricas, estrelladas... a base, en ocasiones, de formas vegetales estilizadas y abstraizantes como las clásicas hojas de acanto, lo que se denominará **ataurique** (entrelazo de elementos vegetales con disposición simétrica) **[Fig. 4.5],** o en ocasiones de juegos de líneas que darán elegantes y bellas composiciones, que se denominan **lacerías.** Estas decoraciones se localizarán sobre todo en los zócalos, muy a menudo cerámicos, o en las paredes de los edificios. Paralela a estas será muy importante la **decoración epigráfica** de estas mismas construcciones, a base de inscripciones coránicas, realizadas fundamentalmente en dos tipos de letras: la cúfica, escritura antigua más lineal tendente a la geometrización, y la nesji, que se asemejaría a la escritura cursiva **[Fig. 4.3].**



Fig. 4.2. Miniatura árabe. *Los libros miniados árabes contienen una rica decoración figurativa.*



Fig. 4.3. Decoración de inscripciones coránicas. *Es una de las características principales de la decoración de los edificios musulmanes.*



Fig. 4.4. Pinturas del palacio omeya de Qusayr´Amra. *Donde en época muy temprana aparece figuración y además figuras humanas. Contradice la iconofobia característica de sus representaciones.*

Otra característica básica relacionada con las anteriores va a ser el ***horror vacui,*** es decir, el horror al vacío, el gusto por decorar todas y cada una de las partes del objeto artístico, ya sea construcción, manuscritos, objetos o muebles. Ningún lugar tendrá grandes perspectivas, por tanto, y ningún espacio de paredes y techos aparecerá sin decoración.

- Unidas a las anteriores características debemos mencionar que los artífices y mecenas musulmanes buscarán la belleza decorativa en la **insistencia y repetición de los motivos ornamentales,** lo que sin duda dará un aspecto singular a los edificios propios del islam.
- Gran importancia van a tener en este arte las manifestaciones decorativas o suntuarias, no solo como decoración de la arquitectura, sino también como objetos personales (libros miniados, cerámica, joyas, telas…) **[Fig. 4.2].**
- Por último, podemos apuntar que el arte musulmán abarca un amplio periodo de tiempo, que iría del 622 a la actualidad, y que abarcaría un vasto espacio geográfico.

Para facilitar el estudio del arte islámico, la historia del arte suele hacer periodos, que a grandes rasgos serían los siguientes: *a)* **periodo omeya** (siglo VII a finales de siglo IX); *b)* **periodo abbasí** (siglo X al siglo XII), etapa en la que surgen, además, el califato de al-Ándalus y el fatimí de África del Norte con sede en Egipto; *c)* **periodo de disolución del califato** (siglo XIII al siglo XV), abarcaría nuevos califatos independientes, la pérdida momentánea de los santos lugares a manos de los cruzados, y la conquista de Irán por los mongoles y *d)* **periodo otomano** (siglo XVI), en el que el poder turco se extiende por todo el antiguo Imperio romano de Oriente.

A esta gran división correspondería, por supuesto, subdivisiones de las distintas dinastías y reyes, así como diferenciaciones regionales y evoluciones locales.

ACTIVIDADES

Fig. 4.5. Decoración de ataurique. *Como toda la civilización islámica, su arte está fuertemente basado en la religión. Un ejemplos de ello es la bella decoración epigráfica que se halla presente en muchos de los edificios islámicos ya sean religiosos o no.*

Por otra parte el arte musulmán a menudo es tachado de anicónico por la ausencia de figuras entre sus representaciones. El estudio de la decoración de sus edificios religiosos y de gran parte de sus edificios civiles respaldarían esta creencia.



1> ¿Conoces algún ejemplo de representación de figuras en el arte musulmán?

2> Investiga cuál es la razón que lleva a los artífices musulmanes a no representar figuras en los edificios religiosos.

3> Ante la imposibilidad de decoración figurada muchos edificios optan por la decoración epigráfica. ¿Puedes mencionar qué dos tipos de escritura se utilizan para esas decoraciones?

4> ¿Qué narran esas escrituras decorativas?

2. Arquitectura islámica

2.1. Características de la arquitectura islámica

Ya hemos mencionado que la arquitectura es la obra artística de referencia. Para su construcción se utilizarán gran variedad de **materiales,** tendiendo a elegir el más rápido y el más disponible en cada lugar, aunque el que más se emplee será generalmente el ladrillo. La piedra se dejará para edificios muy importantes o para lugares ricos en este material, como por ejemplo Egipto. En cuanto a los materiales decorativos destacan el yeso y la escayola, donde los artistas musulmanes llegan a altas cotas de perfección, como por ejemplo los techos de mocárabes de la Alhambra que más tarde estudiaremos.

También trabajarán de manera muy destacada la madera, la mampostería o el azulejo policromado para zócalos y pavimentos.

En cuanto a los **elementos constructivos,** el más utilizado es la columna como elemento sustentante, y en menor medida el pilar. Es característico en los primeros periodos la reutilización de los usados en edificios anteriores.

Sus **capiteles** pueden ser de influencia corintia, aunque los más genuinos son los de mocárabes (especie de estalactitas) y los de pencas (u orejas) de los que veremos grandes ejemplos en España.

Los **arcos** más utilizados varían según la zona del Imperio: en Oriente predominan el de medio punto simple y el apuntado, el de quilla de barco (sobre todo en Egipto siglo IX) y el mixtilíneo; en Occidente se dará con mayor frecuencia el de herradura y, como asimilación del visigodo, el lobulado y el polilobulado.

Las **bóvedas** más comunes son la de cañón, la esquifada, la aquillada y la de mocárabes. Las **cúpulas** serán pequeñas y de yeso. Pese a ello la techumbre más utilizada en el islam es la de madera **[Fig. 4.6].**



Fig. 4.6. Cúpula de mocárabes de la Alhambra. *La pobreza de los materiales utilizados en construcción, como el ladrillo o el yeso, obliga a los artífices musulmanes a realizar creaciones que enriquezcan y aporten suntuosidad a la arquitectura. En algunos casos, como en la Alhambra, los resultados son extraordinarios.*

2.2. La arquitectura religiosa. La mezquita

Sin lugar a dudas la mezquita es la piedra angular del arte islámico. Pese a que como hemos citado Mahoma desaconsejó la construcción de edificios, sus decisiones en esta materia, inauguraron ciertos aspectos básicos del futuro arte musulmán, pues se construyó una casa consistente en un recinto cuadrado de tapial, con cobertizos de palma y de barro además de unas cabañas de adobe adosadas al cercado. Muchos historiadores han visto en esta básica construcción el modelo que seguirán los arquitectos a la hora de crear la tipología del edificio islámico destinado al culto **[Fig. 4.8].**

El **sahn,** es el patio rectangular o cuadrangular en cuyo centro hay una fuente o **sabil,** necesaria para realizar las abluciones o lavado ritual de diferentes partes del cuerpo. El sahn suele estar rodeado de un pasillo porticado.

Adosado o muy cercano al patio, se suele situar una alta torre con diferentes formas y plantas (cuadrada, circular, elipsoidal...) que dependerán del periodo o situación geográfica, es el **alminar** o **minarete,** desde el cual el almuédano o muecín llama a los fieles a la oración **[Fig. 4.7].**



Fig. 4.7. Alminar de Samarra (Iraq).

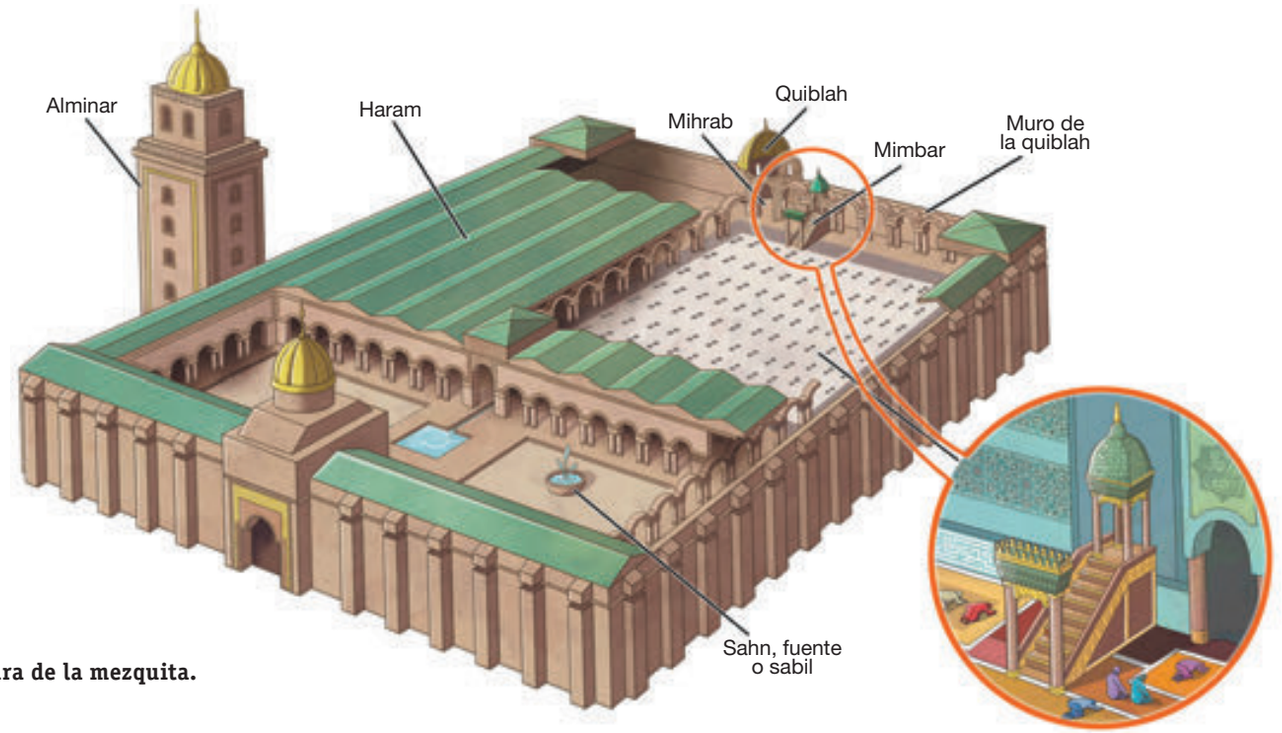


Fig. 4.8. Estructura de la mezquita.

ACTIVIDADES



Fig. 4.9. Mihrab de Córdoba. *El mihrab es la parte más decorada de una mezquita. Su valor simbólico es elevado ya recuerda el lugar preeminente en el que se colocaba el profeta para dirigir la oración de los creyentes. Además está perfectamente orientado a La Meca.*

El mihrab de Córdoba es uno de los vestigios más hermosos que la civilización islámica dejó en España.

5> Haz un análisis formal de la decoración del mihrab de la Mezquita de Córdoba.

6> Este lugar está coronado y precedido de una cúpula. ¿Crees que tiene algún valor simbólico esta cuestión?

7> ¿Bajo qué mandato se construyó este mihrab?, ¿está colocado en la actualidad en el mismo sitio para el que se diseño?

De esta parte descubierta pasaríamos al **haram,** que es la zona cubierta, lugar sagrado, por lo que el creyente accede a él descalzo. Los musulmanes rezan cinco veces al día, pero solo tienen el precepto de hacerlo en el haram de la mezquita los viernes a mediodía. Su estructura suele ser la de una **sala hipóstila** con arquerías sustentadas por columnas, y la disposición de sus naves puede ser paralela o perpendicular al muro de referencia del edificio denominado **quiblah.** La quiblah es el muro hacia el cual dirigen su oración los fieles y siempre está orientado hacia La Meca. Esta disposición de las naves obliga a los fieles a rezar en filas, lo que hace que no haya diferenciación ni jerarquías entre creyentes.

Situado en la quiblah encontramos otro elemento fundamental en toda mezquita, el **mihrab [Fig. 4.9].** Se considera el lugar más sagrado de la mezquita orientado hacia la **kaaba,** la roca sagrada de La Meca. Y suele ser por ello un lugar de profusa y rica decoración.

Dentro del haram encontramos otros elementos que suelen aparecer en toda mezquita. Frente al mihrab se sitúa la **maqsura,** es un espacio cerrado por celosías u otros elementos, más amplio entre las naves y generalmente señalado por una cúpula de rica decoración, resaltando de la techumbre plana del resto del conjunto.

Al parecer su función es la de proteger al califa y a su familia en el momento de la oración. Aparece en época abbasí.

También cercano al mihrab, suele estar el **mimbar,** que es un púlpito con escalera incluida coronado con dosel, desde donde el imán predica y dirige la oración. Suele ser un elemento móvil, y habitualmente recibe una rica decoración.

2.3. Principales obras de arquitectura religiosa islámica

Del **periodo omeya** encontramos dos magníficos ejemplos de arquitectura religiosa islámica:

- **La Cúpula de la Roca de Jerusalén.** También denominada Mezquita de Omar. Construida entre 691 y 692. No responde a la estructura tipo de mezquita ya que es de planta circular, coronada por una gran cúpula central realizada en madera recubierta de aluminio chapado en oro y elevada sobre tambor. La planta se completa con dos deambulatorios cerrados por un muro octogonal. La decoración es rica y profusa realizada a base de motivos vegetales entremezclados con jarrones y cornucopias, y con la consabida ornamentación epigráfica **[Fig. 4.10].**

  Más que mezquita, como lugar de oración, es un edificio conmemorativo del tránsito del profeta al paraíso. Llama la atención del edificio la gran influencia romana, bizantina y paleocristiana en pilares y columnas, en los capiteles con acanto y en los mosaicos.

- **La Gran Mezquita de Damasco.** Construida entre 705 y 711 en un lugar de fuerte tradición sagrada, porque antes de convertirse en mezquita en este mismo enclave hubo un templo dedicado al dios sirio de la tormenta Hadad, un templo dedicado a Júpiter, y una basílica cristiana. Consta de tres naves paralelas al muro de la quiblah, con una nave perpendicular a esta, enfrentada al mihrab, y rematada en su centro por una cúpula llamada del águila. Debió estar ricamente decorada con mosaicos de estilo bizantino que solo conserva en parte. Fue modelo para mezquitas de toda la zona de Siria.

En 754 toda la familia omeya es asesinada, cambiando así la dinastía que encabeza el islam, pasando ahora el califato a los sucesores de Abbas, tío de Mahoma, comenzando un nuevo periodo artístico, el **periodo abbasí,** caracterizado por la mayor influencia de lo oriental, en concreto de los persas, desechando la influencia helenizante.

ACTIVIDADES



Fig. 4.10. Exterior de la Mezquita de Omar o Cúpula de la Roca. *Su emplazamiento conmemora el lugar donde la tradición dice que se sitúa la roca en la que Abraham estuvo a punto de sacrificar a su primogénito Isaac como prueba de su fidelidad a Dios.*

La Cúpula de la Roca es uno de los edificios religiosos más famosos de todo el arte musulmán. Es un edificio de planta centralizada coronada con gran cúpula y su planta está conformada por un doble deambulatorio en torno a un centro, donde se encuentra la citada roca. Pese a ser un edificio insigne del arte islámico esta estructura no es la utilizada habitualmente en la construcción de mezquitas.

8> Explica cuál sería el modelo habitual de mezquita y sus elementos fundamentales explicando la función de cada uno de ellos.

9> ¿Hay alguna diferencia entre los modelos de mezquita que construyeron los omeyas con el modelo que proponen los abasidas? Pon algún ejemplo de cada uno de esos modelos.

Destaca la utilización de la técnica del ladrillo y la importante presencia de un elemento arquitectónico tomado del arte sasánida, el **iwan,** estructura cuadrangular de tres muros que alberga una sala techada o abovedada, abierta por lo que sería el cuarto lado. En otros términos podríamos decir que un iwan se asemeja a una hornacina abovedada de tamaño monumental.

En las mezquitas abbasíes suelen tener más desarrollo las galerías porticadas en torno al patio con columnas y pilares. Las principales construcciones religiosas de este periodo son; la gran **Mezquita de Samarra** del siglo IX, obra del califa Mutawaquil, en la que destaca su famoso minarete de forma helicoidal. Ese mismo califa va a construir la **Mezquita de Abu Dulaf** hacia el 859, donde se creará una estructura que será característica de las mezquitas de este periodo denominada de planta en «T», que se define por la introducción de un mayor desarrollo en la anchura de la nave central y de la paralela al muro de la quiblah.

De este momento artístico, aunque bajo dominio tulúnida en Egipto, es la **Mezquita de Ibn Tulún** (El Cairo), construida entre 876 y 879, que recuerda al modelo de Samarra tanto en su alminar como en las pilastras de la sala de oración.

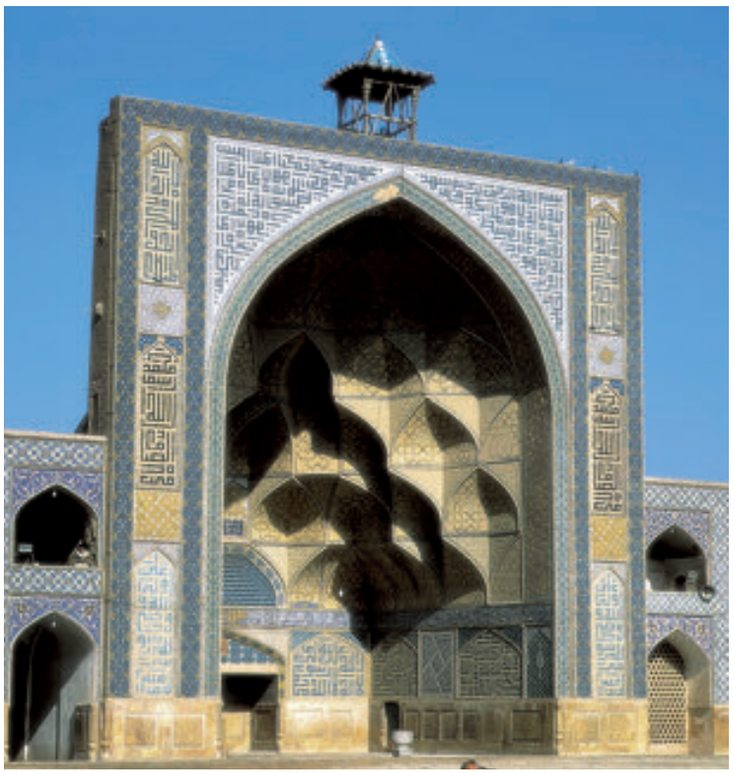


Fig. 4.11. Iwan de la Mezquita de Isfahán. *Los iwanes son elementos muy comunes en las mezquitas de tipología madrasa.*



Fig. 4.12. Exterior de Santa Sofía.

El último ejemplo de este periodo es la **Mezquita de Kairuán,** aunque parece que su construcción tuvo lugar durante periodo omeya, dadas sus posteriores reconstrucciones, en las que muestra unas características ya abbasíes (siglos VIII-IX). Su fundador es Sidi Okba y sigue el trazado de sus naves en forma de «T» típico en este periodo.

Ya en el **periodo turco selyúcida** (los turcos conquistan Bagdad en 1055), la arquitectura vuelve sus ojos a influencias omeyas y más tarde al mundo bizantino. Una de las características fundamentales de este periodo es el gran desarrollo del modelo **madrasa,** o **escuelas coránicas,** en las que se impone la planta en forma de cruz de lados iguales con gran patio y un gran desarrollo del iwan.

En este periodo también podemos incluir la iniciación y desarrollo del arte turco en Asia Menor, donde es evidente la clara influencia del mundo bizantino y de su construcción más insigne, **Santa Sofía de Constantinopla** que, después de 1453, se convertirá en mezquita **[Fig. 4.12].**

Esta influencia hará posible en nacimiento de una tipología de mezquita de planta central y una gran sala cubierta con cúpulas menores que coronan diversos espacios cuadrangulares del edificio.

Grandes ejemplos de este periodo son la **Mezquita de Solimán** en Estambul, y la **Mezquita Azul** del sultán Ahmed I también en Estambul, ya a principios del siglo XVI.

Debemos destacar también en este periodo turco el importante desarrollo de los monumentos funerarios, en los que llama poderosamente la atención el gran desarrollo de las cúpulas bulbosas, ricamente decoradas en el trasdós y con un gran desarrollo del tambor. Gran ejemplo de estas construcciones es la **tumba de Tamerlán** en Samarcanda o la **tumba de Kaitbey** en El Cairo.

2.4. La arquitectura civil. Los palacios

La arquitectura, epicentro del arte islámico, no fue únicamente religiosa. También vamos a encontrarnos obras de carácter civil de un incuestionable valor artístico. Entre las tipologías constructivas más destacadas y peculiares del arte musulmán tenemos:

- **Zocos.** Conjuntos de construcciones dedicadas al comercio, es decir, mercados. Centros de la vida de las ciudades y pueblos.
- **Caravasares.** Almacenes y fondas para caravanas y comerciantes.
- **Baños.** Con una evidente influencia romana tanto en su función como en su construcción.
- **Casas.** Caracterizadas por su austeridad exterior y su heterogeneidad dependiendo de la zona geográfica pero con un acentuado celo por guardar la intimidad de sus moradores. Habitualmente están construidas en torno a un patio y con presencia de agua y vegetación, si así se lo puede permitir el dueño. Característico es el harén, lugar reservado a las mujeres, lo más apartado posible de la entrada. Algunas casas también cuentan con el ajimez o balcón protegido por celosías que permiten ver sin ser visto.

Sin duda las construcciones civiles más relevantes del arte musulmán serán los **palacios,** también con una lógica heterogeneidad dependiendo de la zona y la época, con la característica común del patio como centro organizador de la vida y de la construcción, con el agua corriendo en fuentes y la vegetación como símbolo de lujo y placer sensual. Y con variadas dependencias destinadas a diversos usos (recepciones, baños, harén, sala del trono…) profusa y ricamente decoradas. Los ejemplos más afamados son los conocidos como palacios del desierto de los omeyas cuya función no es muy clara (defensiva, descanso, ocio…), pero que se convierten en construcciones excepcionales por la variedad de sus dependencias. Algunos palacios representativos son los siguientes:

- **Palacio de Qusayr´Amra.** Situado en Jordania (711-715). De estructura similar a las termas romanas, dispone de habitaciones, depósitos, cuadras y un baño. Es famoso también por sus pinturas realizadas al fresco. En ellas se han creído ver la representación de los reyes derrotados por los omeyas, al parecer por las inscripciones con los nombres de dichos reyes. También hay escenas de caza, música, de danza e incluso de las constelaciones **[Fig. 4.13].**

- **Palacio Qsar-el-Hair.** Al noroeste de la cuidad de Palmira, fundado por Hicham en 728. Es un conjunto de dos castillos, uno mayor que otro, con recintos cuadrados en sillares de yeso flanqueados por torres redondas. También conserva pinturas murales con motivos figurativos.

- **Palacio de Mshatta.** De difícil datación, incluso de origen anterior al islam, tiene un llamativo acceso a través de dos torres con chaflanes decoradas con bajorrelieves, mientras las murallas están apuntaladas por torres semirredondas. La planta del edificio es trebolada o tricónica, que era habitual en termas y mausoleos romanos, que luego se extenderá por Siria y Egipto. Lo más característico de este palacio es la decoración de su fachada, esculpida a base de grandes molduras. Los motivos son grandes triángulos yuxtapuestos de forma rítmica contando con grandes medallones que ocupan el centro y la zona libre entre los triángulos, desarrollándose a su alrededor un decorado floral con ramilletes de vid. También están presentes seres como leones, grifos, humanos, centauros y esfinges animados, motivos tomados de la influencia helenística aunque la decoración en general tiene reminiscencias persas **[Fig. 4.14].**

Ya en periodo abbasí encontramos extraordinarias muestras de palacios como el de Ujaidir en Bagdad que presenta elementos ya expuestos en la parte de arquitectura religiosa como estructuras en plantas en forma de «T» e iwanes.

Por supuesto una de las obras cumbres de la arquitectura musulmana es el palacio de la Alhambra, a la que dedicaremos una detallada atención en la parte del arte hispanomusulmán.



Fig. 4.13. Palacio de Qusayr´Amra (Jordania). *En estas construcciones se pone de manifiesto el gusto y la atracción omeya por el desierto, su lugar de origen.*



Fig. 4.14. Palacio de Mshatta. *Con original planta tricónica y decoración a base de triángulos yuxtapuestos.*



Fig. 4.15. Miniatura de la obra *Maqamat* de Al-Hariri.

3. Artes aplicadas

Muy escasos van a ser los vestigios de arte escultórico conservados debido al carácter anicónico del arte musulmán, aunque hay obras puntuales muy destacadas como las figuras aladas de Konia de influencia iraquí o los leones que dan nombre al patio de la Alhambra. A este contado muestrario de escultura se contrapone el gran desarrollo que alcanzaron las artes aplicadas en el mundo musulmán. Van a destacar los trabajos en marfil, entre los cuales encontramos maravillosos ejemplos en los talleres cordobeses. Son importantes las labores en seda, los tapices persas, o las obras en madera, en especial los trabajos en taracea, las obras en metal (aguamaniles, puertas de bronce y armas...) y las realizadas en cuero, en vidrio, etc. Apartados especiales por sus elevadas cuotas artísticas merecen la **miniatura** y la **cerámica.**

3.1. La miniatura

Parece ser que el secreto del papel llegó a Occidente a través del islam y que lo conocieron en el siglo IX a través de cautivos chinos, logrando así un soporte para la escritura más barato y tan fiable y resistente como el papiro o el pergamino. Ello favoreció no solo la rápida difusión de la cultura y la creencia árabe, sino también la aparición de ilustraciones y por extensión del arte de la miniatura. Así el primer libro ilustrado es el titulado *Compendio de las representaciones de las estrellas fijas* que reúne textos astronómicos griegos de en torno al año 1009. Contiene una serie de personajes que representan de forma humana distintas constelaciones.

Hasta el siglo XIII solo encontramos tratados científicos. A partir de esta fecha aparecerán ya miniaturas de temas de arquitectura y vegetales con diversos avances formales, como el de tratar de ordenar la escena con perspectiva o usar el color como modelado.

Los libros de literatura permiten el desarrollo de la ilustración y la miniatura. Las obras más conocidas son los *Maqamat* del autor Al-Hariri **[Fig. 4.15],** cuyo ilustrador es Al-Wasiti, y la famosa colección de *Kalila Wa Dimma*, cuyos héroes son dos hermanos chacales. En estas obras también se deja notar el *horror vacui*, ya que se rellenan con vegetación estilizada los huecos dejados por la arquitectura y los personajes.

De la zona persa, famosa es la obra de Firdusi *El libro de los reyes* con influencia de la pintura de extremo Oriente, y de los turcos *La danza de los Derviches Negros* con mayor carga expresiva y dinamismo de los personajes.



Fig. 4.16. Cerámica musulmana (siglos XII-XV). *En verde y manganeso, característica de al-Ándalus.*

3.2. La cerámica

En los primeros periodos del arte islámico, la cerámica estuvo fuertemente influida por el mundo clásico o el persa. Pero ya en el siglo IX en Iraq se introdujeron novedades técnicas al aplicar barnices y esmaltes como lo hacían los chinos. Así comenzaron a introducir policromía gracias a la cocción de la pieza con diversos óxidos metálicos, lo que dio lugar a varias tipologías como la cerámica verde y manganeso, que se hacía en al-Ándalus y que tanta fama tuvo como objeto de santuario tanto en suelo musulmán como en el Occidente cristiano **[Fig. 4.16].**

Para esta cerámica de lujo fue decisiva la invención de la técnica de reflejo dorado, aplicada sobre la superficie ya vidriada, que daba reflejos nacarados o rojizos, según se aplicara óxido de plata o de cobre. Este tipo tuvo gran difusión en Bagdad en el siglo X y luego en el XV en Granada. Por último, es característico el gran colorido de la cerámica islámica conseguido a base de aplicar esmaltes de distintos colores en distintas cocciones o cochuras.

4. El arte hispano-musulmán

La presencia del islam en la Península Ibérica va a diferenciar profundamente la historia medieval española de la europea occidental. El Imperio visigodo cae frente a las tropas musulmanas en 711, sin apenas resistencia, lo que permitirá el asentamiento islámico en la piel de toro hasta 1492, fecha en la cual el reino nazarí de Granada capitula ante los Reyes Católicos.

Por tanto son 782 años, casi 8 siglos, de presencia islámica en España, territorio pues dividido durante ese largo periodo entre cristianos y musulmanes; dos culturas política y religiosamente enemigas, enfrentados por estos territorios. Pero hay detrás de esta historia de reconquista otra historia, quizá menos conocida, pero mucho más rica, que cuenta los contactos, la convivencia y el enriquecimiento cultural a ambos lados de la frontera. El fruto de todo ello serán las espectaculares obras que siglos después vamos a seguir disfrutando como la profunda y rica huella que el islam dejó con sus manifestaciones artísticas en España.

Ocho siglos se hacen muy largos y no dejarán, como es lógico, un arte unitario en sus características, sino que a la par de los sucesivos momentos políticos, asistiremos a periodos artísticos claramente diferenciados, que podemos definir como: *a)* **periodo cordobés,** que recoge los momentos del emirato y el califato de Córdoba (siglos VIII al X); *b)* **periodo de los reinos de taifas** (siglo XI); *c)* **periodo almorávide y almohade** (siglo XII); y *d)* **periodo nazarí** o del **reino de Granada** (siglo XIII al XV).

4.1. Periodo cordobés

El asentamiento de Abd al-Rahmán I hizo posible en la Península el desarrollo de un arte que va a unir las influencias musulmanas con el sustrato romano y visigodo.

A. La Mezquita de Córdoba

Sin lugar a dudas el edificio que muestra bien a las claras el poder, el esplendor y la majestuosidad que alcanzó el islam en suelo hispano, es la Mezquita de Córdoba. La mezquita Aljama o de los Viernes de Córdoba no es una construcción homogénea, sino el resultado de diferentes intervenciones a lo largo de 300 años (siglos VIII, IX y X), siempre con la idea central de enriquecer y ampliar el proyecto inicial **[Fig. 4.17].**

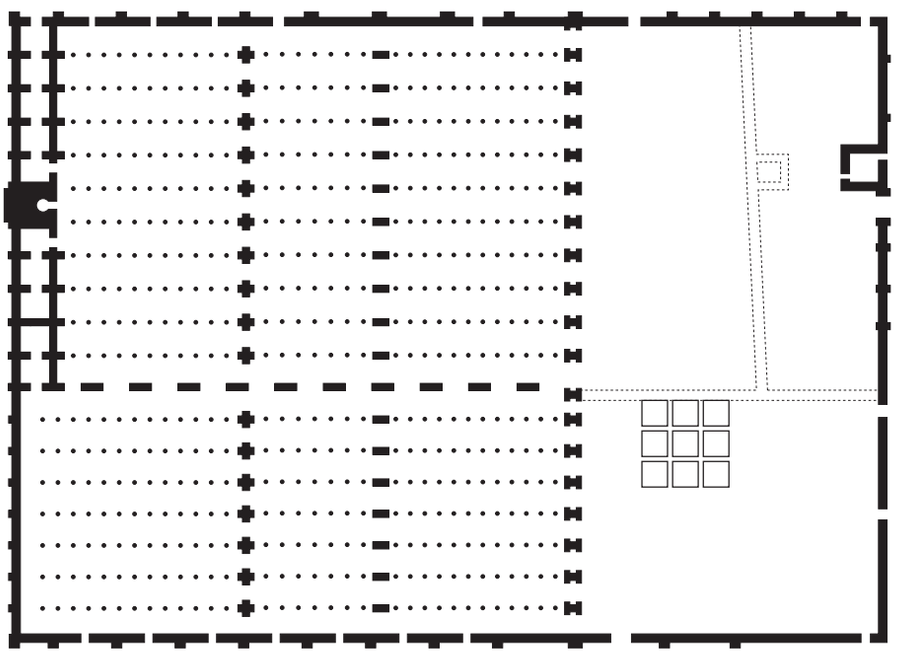


Fig. 4.17. Plano de la Mezquita de Córdoba con sus sucesivas ampliaciones.



Fig. 4.18. Bicromía de la Mezquita de Córdoba. *Elemento característico con posible influencia del acueducto de los Milagros en Mérida.*

Sabemos que el responsable de la primera construcción de esta magna obra es Abd al-Rahmán ibn Muawiga, es decir Abd al-Rahmán I, último omeya, superviviente de la matanza de toda su familia a manos de los abbasíes en 750. En 756 controla al-Ándalus, creando el emirato independiente de Damasco. Se sabe que compra la parte cristiana de la Iglesia de San Vicente para sobre ella iniciar una nueva construcción (los musulmanes tenían costumbre de compartir a medias partes los edificios religiosos de las zonas conquistadas, cuando estas lo eran por capitulación pacífica) en 784, y en 786 ya se utiliza esta mezquita a falta de la conclusión de obras secundarias.

Abd al-Rahmán I edificó una mezquita de 11 naves perpendiculares al muro de la quiblah (en Damasco eran paralelas) y 12 tramos en cada una de esas naves. A esta estructura se le adosó un sahn, o patio porticado, hoy denominado Patio de los Naranjos.



Fig. 4.19. Puerta de San Esteban. *En esta puerta podemos encontrar una de las primeras apariciones del alfiz en el arte musulmán, que constituye un elemento de carácter más decorativo que funcional.*

Como elementos del haram, tenemos basas, columnas y capiteles aprovechados de construcciones anteriores, fundamentalmente romanas. Aunque lo llamativo y prototípico de esta construcción es la forma de solventar el problema de hacer un edificio de grandes dimensiones con la altura de columnas aprovechadas y diseñadas para edificios mucho más pequeños. La solución ingeniosa y a la vez hermosa fue la superposición de arcos, de herradura y sobre columnas los bajos, y de medio punto y sobre pilares, los altos, constituyendo un sistema sin precedentes en edificios. Las dovelas a su vez se disponen siguiendo una alternancia de bicromía roja y blanca, seña identificativa de este edificio, que muchos autores remontan, al igual que la superposición de arcos, a una influencia directa del acueducto de los milagros de Mérida **[Fig. 4.18].**

Seguramente de este periodo, aunque con problemas de datación por las sucesivas reconstrucciones, sobre todo la de Muhammad I a mediados del siglo IX es la Puerta de San Esteban, de gran importancia por servir de modelo a las puertas posteriores. Se compone de un gran alfiz que enmarca un arco de herradura ciego peraltado con dovelas rojas y blancas, estas últimas con decoración de ataurique. Encima del alfil se sitúa una triple arcada ciega **[Fig. 4.19].**

La siguiente gran intervención en la mezquita se la debemos a Abd al-Rahmán II que en el 833 tira el anterior muro de la quiblah, prolongando las once naves de la mezquita primitiva en profundidad, añadiendo ocho tramos más, respetando pues, la estructura general del edificio. Se prescinde de las basas en las columnas, y ya se labrarán *ex profeso* once capiteles, aunque la mayoría de columnas seguirán siendo aprovechadas.

La novedad estilística quizá estribe en la utilización de modillones lisos de perfil convexo, y no los de rollos como en el periodo anterior.

La siguiente gran intervención en la mezquita es la protagonizada ya por Abd al-Rahmán III, en el siglo x, y entrando en el periodo propiamente califal. Su actuación prácticamente se centró en el sahn que amplió, dotó de pórticos, levantó el alminar y reforzó en la fachada. El alminar tomó la planta de su antecesor de planta cuadrada, tradicional en la zona occidental del islam (la circular es más propia de oriente). Se elevó en tamaño monumental para lo que fue necesario, a favor de su estabilidad, dividir el espacio interno en dos mitades mediante un muro transversal, acogiendo dos escaleras paralelas.

El alminar de Abd al-Rahmán III no solo embelleció la mezquita sino que durante dos siglos sirvió de prototipo a los alminares de al-Ándalus, llegando su influencia a las torres de iglesias cristianas de época románica. En la actualidad ha quedado envuelto en una estructura renacentista **[Fig. 4.20].**

Con Al-Hakam II (961-976) se lleva a cabo la más importante y quizá más bella de las intervenciones en la mezquita. Se vuelve a tirar el muro de la quiblah y se añaden otros doce tramos hacia el sur, hacia el río. De esta ampliación llama la atención su riqueza decorativa y constructiva. Las columnas serán todas iguales sin basa, azules o rosas en sus fustes y capiteles de penca, realizados todos ellos en talleres cordobeses. En los modillones se vuelve al rollo, con una aleta central que los diferencia. La mayor novedad en la planta de esta ampliación viene dada por la utilización de cuatro linternas o cimborrios, cubiertos con cúpula de arcos entrecruzados, que crearán la tipología de cúpula califal. Tres de ellas se sitúan justo antes del mihrab, constituyendo la macsura, y la otra al final de la nave, conformando en su conjunto un esquema en «T», ya explicado anteriormente.

Las cúpulas constan de gruesos nervios entrecruzados dejando siempre libre el espacio central, que se ocupará a su vez por bovedillas gallonadas. Bajo estas, se disponen columnas pareadas colocadas en profundidad sosteniendo arcos polilobulados, superpuestos y entrecruzados.

El mihrab de Al-Hakam II es una de las joyas de todo el arte hispano musulmán, y seguramente de todo el arte islámico. Es de planta octogonal, con un zócalo de mármol y una arquería ciega trilobulada sobre columnillas también de mármol **[Fig. 4.21].** Su cubierta está constituida por una bóveda de yeso avenerada. Su acceso o fachada está compuesta siguiendo un esquema (arco de herradura, alfiz y friso superpuesto de arquillos lobulados), que ejercerá gran influjo posterior. Llaman de él poderosamente la atención tanto el predominio de la decoración en yeso (influencia abbasí), como los ricos revestimientos de mosaico de reminiscencias bizantinas.

Por último, con Almanzor se llevará a cabo la última ampliación de la mezquita: la más grande y quizá la menos relevante desde el punto de vista artístico. Su obra se realiza hacia el este, por no poder continuar hacia el sur por la presencia del Guadalquivir. Derriba por tanto el lateral, añadiendo 8 naves a las 11 existentes desde Abd al-Rahmán I, lo que sin duda fue algo afortunado pues permitió conservar el mihrab de Al-Hakam II aunque quede ahora descentrado en la planta del edificio.



Fig. 4.20. Vista actual del minarete de la Mezquita de Córdoba.



Fig. 4.21. Cúpula de la capilla ante el mihrab de la Mezquita de Córdoba.



Fig. 4.22. Interior de la Mezquita del Cristo de la Luz (Toledo). *Destaca por la variedad de cúpulas que cubren los tramos de la nave.*

B. Bab-al-Mardum

Toledo acoge una joya del arte hispano musulmán, la mezquita de Bab-al-Mardum o del Cristo de la Luz, que data del año 999-1000. Realmente es un oratorio de reducidas dimensiones de planta cuadrada dividida en nueve tramos gracias a 4 columnas, dando una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. Esta planta genera en altura la posibilidad de cerrar cada uno de los tramos con una cúpula, lo que ofrece un perfecto muestrario de cúpulas de tipo califal **[Fig. 4.22].**

C. Medinat al-Zahara

Medinat al-Zahara quiere decir ciudad brillantísima. Fue iniciada por Abd al-Rahmán III en 936 y terminada por su hijo Al-Hakam II en 976. Brillante pero de corta vida, Almanzor en los primeros años del siglo XI la saqueó, pasando a partir de ahí a ser una rica cantera para construcciones posteriores **[Fig. 4.23].**

Debió alcanzar una suntuosidad y riqueza extraordinarias. Contaba con recinto amurallado, acueducto, puentes, una calzada, una alcazaba, por supuesto una mezquita de la que hoy solo quedan los cimientos y una amplia zona palacial, con dependencias de las que sobresalen el denominado como Salón Rico. Hoy es la estructura mejor conservada de la ciudad, aunque se encuentra desnudo en su arquitectura por el expolio que sufrió de la riquísima y suntuaria decoración que lo recubría.

Es un salón que presenta un pórtico rectangular, ancho y poco profundo que da acceso a las tres naves que conforman el salón. La estructura se soporta mediante arcos de herradura sobre columnas. La bicromía queda patente en los fustes de las columnas de mármol azul y rosado. De gran talla artística son además los capiteles de nido de avispa presentes en el salón **[Fig. 4.24].**



Fig. 4.23. Vista de Medinat al-Zahara. *Debió ser una riquísima ciudad califal, con un afamado centro de artesanía pero de corta vida.*



Fig. 4.24. Salón Rico de Medinat al-Zahara. *Pese a su expolio, la arquitectura muestra aún la suntuosidad y belleza que debieron albergar los palacios de esta ciudad.*

4.2. Arte de los reinos de taifas

La muerte de Almanzor lleva a al-Ándalus a fragmentarse en numerosos reinos de taifas. La nota predominante de este periodo será el acento que se pone en las construcciones civiles más que en las religiosas. Contamos como ejemplos de baños, como el Bañuelo de Granada o construcciones defensivas como las alcazabas (Alcazaba de Málaga) o palacios, cuya obra más representativa es la Aljafería de Zaragoza (1047-1081) **[Fig. 4.25].**



Fig. 4.25. Palacio de la Aljafería de Zaragoza. *Es un recinto rectangular, amurallado con 16 torres circulares inspiradas en modelos romanos u orientales.*

4.3. Arte almorávide y almohade (siglo XI)

- **Arte almorávide**

  Poco es lo que se conserva en España del arte almorávide, en muchos casos, carece de la decoración característica, o se trata de obras remodeladas por los almohades. Destacada es la introducción que hacen del mocárabe en al-Ándalus, de origen fatimí. Los mejores ejemplos están en el Norte de África (mezquitas de Argel, de Tremecen y de Qarawiggin), en España lo más significativo son las ruinas de Castillejo de Monteagudo en Murcia.

- **Arte almohade**

  Al contrario que con el arte almorávide, sí vamos a encontrar más y mejor conservados vestigios de arte almohade en España, que además van a reflejar el profundo carácter religioso y militar de este pueblo, por lo que es lógico que hagan especial hincapié en las construcciones devotas y defensivas.

  Las características generales de su arte serán la disminución de lo ornamental respecto a épocas precedentes, con decoración más simple y amplia, más clara, valorando el vacío y sus pausas. Importante será el gusto por la simetría, que se hace evidente en su principal innovación decorativa, la **sebka,** paños decorativos que enmascaran la construcción, a base de motivos geométricos romboidales y arcos lobulados entrecruzados.

  La obra más representativa fue la desaparecida mezquita de Sevilla, de la que solo nos queda su alminar; la Giralda **[Fig. 4.26].** El resto fue derribado para levantar en el siglo XIV la catedral gótica. La Giralda tiene planta cuadrangular formada por dos prismas concéntricos con una rampa. Guarda estrecha relación con otros dos alminares de época almohade; el alminar de la Qutubbiya de Marrakech y el alminar de la Mezquita de Rabat de Marruecos.

  En el capítulo de arquitectura civil destaca el Palacio de los Alcázares de Sevilla, del que solo se conserva de esta época el Patio del Yeso **[Fig. 4.27].** Y de gran fama es la Torre del Oro, una torre albarrana, defensiva, perteneciente a las murallas de Sevilla.

ACTIVIDADES



Fig. 4.26. La Giralda de Sevilla. *La celebérrima Giralda de Sevilla no es otra cosa que el alminar o minarete de la antigua mezquita de Sevilla de época almohade, destruida para construir en el mismo solar la Catedral de Sevilla. También al alminar se le agregó un cuerpo de campanas para convertirla en campanario desde el que el repicar de las campanas llamaba a la misa a los cristianos. Su estructura no ha variado desde su construcción, exceptuando el cuerpo de campanas mencionado. Es un cuerpo prismático, cuadrangular con decoración en la propia piedra en el exterior a base de una red de rombos geométricos.*

10> ¿Sabes cómo se denomina al motivo decorativo utilizado en la Giralda?, ¿esta decoración es propia de algún periodo artístico hispanomusulmán?, ¿cuál?

11> ¿Puedes mencionar otras obras del mismo periodo artístico de la Giralda en la Península Ibérica?, ¿qué características tienen?

12> La Giralda es una construcción que tiene estrechas similitudes con otros alminares del mismo periodo fuera de al-Ándalus. ¿Puedes decir cuáles? Haz una breve descripción formal de esas obras.



Fig. 4.27. Patio del Yeso de los Alcázares de Sevilla. *En el que destaca un enorme arco central lobulado decorado con cintas curvas y entrelazadas. Los laterales son decorados con paños de sebka calados.*

4.4. Arte nazarí. La Alhambra de Granada

Este periodo se desarrolla entre los siglos XIII al XV, paralelo a la supervivencia esos años del reino nazarí en el sur de una España preponderantemente cristiana. Las principales características de su arquitectura serán el gozar de un interior suntuoso frente a un austero exterior; el abandono del arco de herradura por el arco peraltado y el mixtilíneo; las columnas adoptarán un fuste cilíndrico; proliferará la presencia de mocárabes en cúpulas y capiteles; el alicatado estará muy presente en los zócalos y el agua corriendo y los jardines y huertos se convertirán en los elementos que completen el lujo y la riqueza en sus palacios.

La obra en la que podemos disfrutar todas estas características es la Alhambra de Granada **[Fig. 4.28].** Su nombre significa 'castillo rojo', aludiendo al color de la arcilla con el que fue construida. El conjunto está acotado por una fuerte y gruesa muralla de mampostería. En su interior se desarrolla una auténtica pequeña ciudad, en la que podemos distinguir diversas zonas:

- Una parte militar, formada por la alcazaba, murallas y torres.
- La parte pública o mexuar.
- La parte oficial o Cuarto de Comares, concebido como un palacio independiente, en el que destacan el Gran Salón del Trono y el Patio de los Arrayanes, con un estanque central.
- La parte privada o harén del palacio es el Cuarto de los Leones en el que destacan el famoso Patio de los Leones en torno al cual se organizan estancias como la Sala de los Abencerrajes, con una incomparable bóveda de mocárabes, la Sala de las Dos Hermanas y la Sala de los Reyes.
- Los baños, en los que sobresalen la Sala de Camas, con cerámica policromada en el suelo, zócalos y bancos.
- Los jardines; el Partal, cercano al palacio y otros más alejados de estos que conforman el conjunto del Generalife.

El **Generalife** es el más notable de los jardines, como indica su propio nombre, y es el mejor ejemplo del sentido por el gusto y el disfrute sensual de la cultura árabe. El agua es abundante y alegre su sonido al fluir por las fuentes, la vegetación a la vez halaga la vista, el olfato y el tacto, y la mesurada conjunción de ambas con una arquitectura profusamente decorada, es un verdadero placer también para los ojos **[Fig. 4.28*c*].**







Fig. 4.28. La Alhambra de Granada: *a)* vista del conjunto; *b)* Patio de los Leones y *c)* el Generalife. *Se trata sin duda una de las joyas del arte musulmán e incluso universal. Su mayor belleza no reside en su aspecto exterior sino en el gusto y el refinamiento que podemos apreciar en cada una de las salas que la componen.*

La Alhambra es una construcción civil en la que se integran de manera prodigiosa los elementos constructivos y decorativos con los jardines y el agua, que en el mundo musulmán son un claro reflejo del lujo y la ostentación. Nada puede proporcionar mayor placer estético a un musulmán, cuyos antepasados provienen del desierto, que escuchar música y poesía en un patio adornado por bellas composiciones geométricas y epigráficas, oliendo el frescor de las plantas y de las flores, mientras se percibe el sonido del agua discurriendo por fuentes y cauces.

ACTIVIDADES

13> Realiza un esquema por escrito en el que destaques los diferentes emplazamientos y partes en los que está dividida la Alhambra de Granada.

14> ¿Dentro de qué etapa del arte musulmán está construida la Alhambra?, ¿cuál es la cronología de esta etapa?

15> Elabora un pequeño informe con los principales elementos decorativos que se utilizan en la Alhambra.

4.5. Artes industriales de al-Ándalus

También al-Ándalus como todo el arte islámico, tendrá un gusto especial por las artes aplicadas. Ya se han mencionado las ricas cerámicas surgidas de talleres cordobeses. A estas podemos añadir obras de fama universal como el ciervo de bronce procedente de Medinat al-Zahara, o los botes de marfil de la Catedral de Zamora y del Louvre, obras cumbre del trabajo de eboraria o marfil.



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Es innegable que la mayor importancia de la edificación de ´Amrá reside, junto con la conservación completa de su arquitectura en el espléndido conjunto de pinturas que aún decoran de modo magnífico su interior.

Si es una grata sorpresa para cualquier viajero que llegue hasta el edificio, en el interior del desierto, descubrir sus pinturas como el desarrollo visual de una crónica palatina, luego, ante un detallado examen, irá asombrándose con la riqueza de su colorido, con la belleza de algunos de sus cuadros, con el vivo movimiento de las escenas de cacería o la intimidad que emanan las escenas del baño de las mujeres [...]».

Zozaya, J. y Almagro, A., *Qusayr´Amrá. Residencia y baños Omeyas en el desierto de Jordania* (1975).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a la que se refiere.

b. Indica y explica a partir del texto y de lo estudiado en la unidad la relación del arte musulmán con el arte de la pintura.

c. ¿De qué obra habla el texto? Sitúala en el periodo artístico y la etapa que le corresponde y analiza dicha etapa indicando y analizando brevemente las obras más destacadas de esta etapa.

«La regia estancia de la Alhambra sobresale con admirable perspectiva, cual otra segunda ciudad. Altísimas torres, espesas murallas, palacios suntuosos y otros muchos edificios elegantes hermosean aquel recinto y lo embellecen con su magnificiencia. Raudales cristalinos se despeñan, se convierten en mansos arroyos, y se deslizan murmurando entre bosques sombríos. A semejanza de Granada, huertos y graciosos vergeles dan tal amenidad a la Alhambra, que las almenas de los palacios asoman entre las bóvedas de verduras, como el cielo sembrado de estrellas en noche oscura. Por doquiera se enlazan las parras con árboles cargados de pomas y de otras frutas regaladas [...].

A doquiera que se dirija la vista se admiran torres de hermoso aspecto; las aguas corren en opuestas direcciones, ya para uso de los baños, ya para impulso de los molinos, cuyos réditos se aplican a restaurar los muros de la ciudad.»

Sánchez Albornoz, C., *La España musulmana* (1973).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto histórico-artístico al que se refiere.

b. Enumera y analiza las diferentes partes de esta construcción al hilo del texto (palacios suntuosos, aguas que corren, graciosos vergeles...) indicando cuáles son sus partes principales, el nombre de sus salas y las principales características de cada uno de estos lugares.

c. Según el texto y lo estudiado en la unidad, ¿dónde buscan y encuentran la belleza y el placer sensorial los artífices y mecenas de esta obra?

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Arte islámico
- Anicónico
- Ataurique
- Lacerías
- Decoración epigráfica cúfica y nesji
- *Horror vacui*
- Mocárabe
- Haran
- Sahn
- Sabil
- Alminar o minarete
- Quiblah
- Mihrab
- Mimbar
- Macsura
- Iwan
- Madrasa
- Cerámica de reflejos dorados
- Sebka
- Modillón de rollos

Técnicas de selectividad

PAU

3. Comentario de láminas





Para comentar las láminas deberás incluir en tu comentario los siguientes apartados.

1> Tipo y función de la obra de arte.

2> Descripción y análisis formal de la obra: materiales, técnicas empleadas, tipo de decoración si la hubiera, elementos constructivos, planta...

3> Clasificación de la obra artística, lugar donde se encuentra, cronología y periodo artístico al que pertenecen.

4> Posible relación con otras obras: influencias que recibe y aportaciones al futuro. Otras construcciones con similitudes estilísticas.



Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

1> La arquitectura islámica

Para la realización del tema deberás comenzar haciendo una brevísima contextualización histórica del islam. A continuación deberás enumerar y analizar las principales características de la arquitectura musulmana.

Después se podrá dividir el tema en los diferentes periodos de la arquitectura del islam, pudiendo ilustrar cada uno de ellos con breves análisis de las obras más características de cada periodo.

Por último se concluirá el tema explicando cuáles serán las principales aportaciones de la arquitectura del islam a la historia del arte.

2> El arte hispanomusulmán

Para elaborar este tema podrás comenzar haciendo una breve contextualización histórica, política y geográfica del periodo que vas a tratar. A continuación deberás hacer una división con las principales etapas que se dan en el arte de al-Ándalus.

A continuación deberás enumerar y analizar las principales características de cada una de estas etapas y las principales manifestaciones artísticas de cada uno de los periodos, mostrando una especial atención por aquellas obras que van a ser más determinantes en la historia del arte hispanomusulmán y español en general.

Puedes concluir haciendo referencia a las posibles influencias que tendrá este arte en el futuro.

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

	Cronología	Cuantía y localización de la ampliación	Elementos estilísticos característicos de cada etapa
Abd Al-Rahmán I			
Abd Al-Rahmán II			
Abd Al-Rahmán III			
Al-Hakam II			
Almanzor			

05

EL ARTE ROMÁNICO Y LAS RUTAS DE PEREGRINACIÓN

Tras el confuso periodo de las invasiones bárbaras en el que convivieron diferentes manifestaciones artísticas, el arte románico supone el primer arte unificado de Occidente bajo el signo del cristianismo. Los responsables de la extensión del estilo fueron los monjes de Cluny. Las rutas de peregrinación, en especial la jacobea, sirvieron para trasladar a los artistas hacia lugares diferentes y para hacer llegar a todos ellos los rasgos que van a caracterizar al nuevo arte. Las artes figurativas se subordinan a la arquitectura creando programas iconográficos que servirán para adoctrinar a los creyentes en la religión cristiana.



1. Contexto histórico

El arte románico puede considerarse como un movimiento artístico internacional que, salvo diferencias regionales, va a desarrollarse en Europa occidental a lo largo de la Alta Edad Media (mediados del siglo XI y todo el siglo XII, coincidiendo en la segunda mitad de esta última centuria con el desarrollo del arte gótico). Este nombre le fue otorgado en el siglo XIX por estimarse erróneamente que sus formas estilísticas derivaban del arte romano.

Tras la unificación cultural que caracterizó al mundo romano, las invasiones bárbaras van a provocar una importante fragmentación del poder y la formación de núcleos políticos estables en diferentes estados —como los ostrogodos y lombardos en Italia, los francos en la Galia o los visigodos en Hispania—. A finales del siglo IX y principios del X se va a desarrollar una segunda oleada de invasiones que sembrarán la inestabilidad en el antiguo *limes* romano: los normandos en la desembocadura del Sena, los húngaros y eslavos presionarán sobre los límites del Imperio carolingio y los musulmanes lo harán en la Península Ibérica. A estas incursiones se añaden las luchas por el poder entre los sucesores de Carlomagno, quien había logrado crear un Estado próspero y unificado. La destrucción por las guerras y las subsiguientes hambrunas fueron persistentes.

Durante la segunda mitad del siglo X y la primera del XI se iniciaron una serie de cambios que iban a ser decisivos en la formación y desarrollo del arte románico:

- **Contención de las oleadas bárbaras.** Los pueblos invasores asimilarán la cultura del Occidente europeo y los cristianos comenzarán a detener los avances musulmanes por el sur.
- **Inicio del feudalismo.** Mediante la consolidación de las nuevas relaciones de dependencia personal en los diferentes Estados.



Fig. 5.1. Territorios y estados en la Europa del año 1000.

- **Alianza entre nobleza e Iglesia.** Ambos estamentos comparten intereses económicos y políticos. Los monasterios son señoríos feudales que poseen tierras y siervos para trabajarlas. Los altos cargos eclesiásticos se reservan para los miembros de la alta nobleza y los dos grupos se convertirán prácticamente en los únicos clientes del arte hasta el siglo XIII.

- **Predominio cultural de la Iglesia.** Representa la continuidad de los saberes iniciada en el mundo clásico. Esta primacía se une al desarrollo de la espiritualidad en los albores del año 1000. Fueron años de calamidades, hambres y enfermedades que van a provocar el nacimiento de expresiones colectivas de fe ante el temor de la condenación eterna —hecho que explica la presencia del tema del Juicio Final en las portadas de gran número de iglesias románicas—. El alivio y el arrepentimiento, una vez pasada la fecha apocalíptica, propiciaron una situación de agradecimiento a Dios tanto en los sectores eclesiásticos como en los laicos, que realizaron cuantiosas donaciones a los monasterios o dedicaron a sus hijos al servicio de la Iglesia.

  Esta nueva espiritualidad va a conducir a dos manifestaciones diferentes: *a)* el auge de la vida monástica y la construcción de monasterios y *b)* el desarrollo de las rutas de peregrinación como métodos alternativos para conseguir el perdón de los pecados.

- **El auge de los monasterios.** El monasterio de **Cluny** en Borgoña fue fundado en el año 910 y en él se inicia la reforma de la orden benedictina. Era la más extensa de la cristiandad y su abad era la segunda autoridad en materia eclesiástica después del papa, ejerciendo el control espiritual sobre más de mil cuatrocientos prioratos y cenobios de toda Europa.

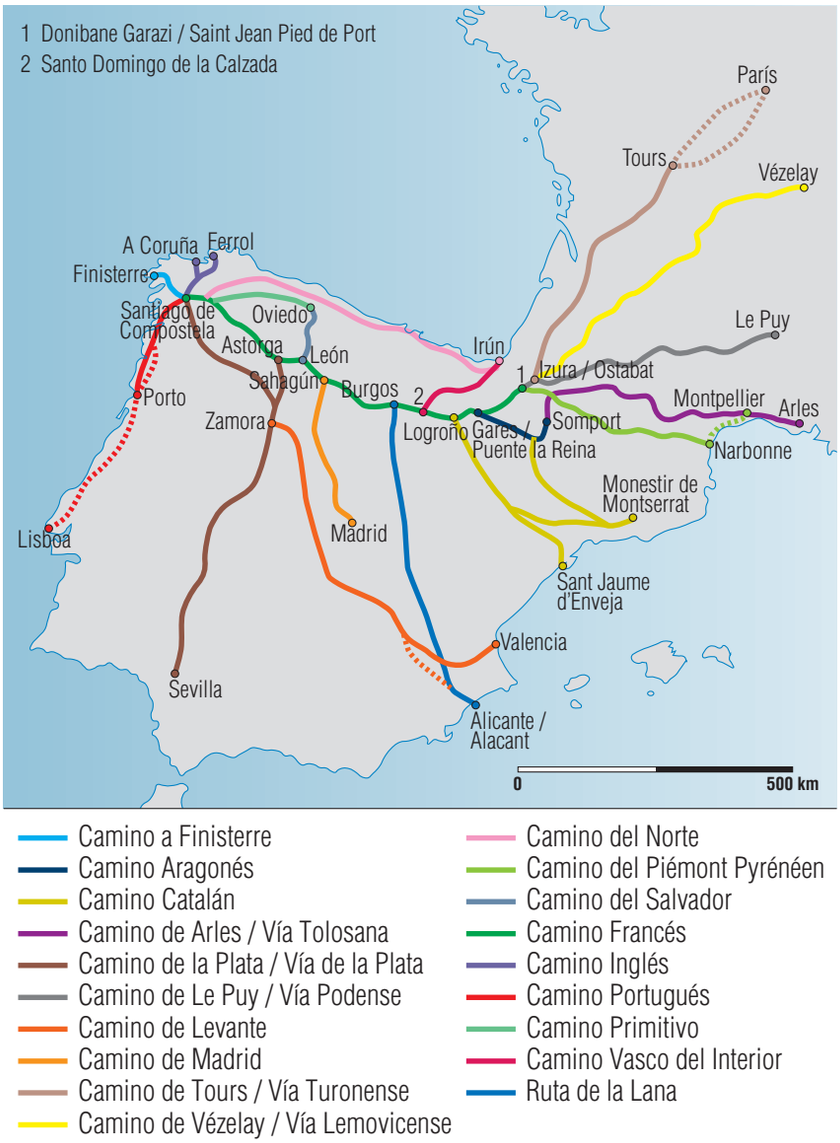


Fig. 5.2. Mapa de los principales caminos de la ruta jacobea.

- **Las rutas de peregrinación.** La Orden de Cluny interviene poderosamente en la organización de las Cruzadas y de las peregrinaciones, hecho que va a facilitar enormemente la creación y difusión de las formas románicas.

Las peregrinaciones principales se encaminan a Tierra Santa, pasando por Italia; al Monasterio de Saint Michel, en la costa bretona; a Canterbury, en Inglaterra; y, la más importante, a Santiago de Compostela o ruta jacobea. El Camino de Santiago se inicia tras haberse descubierto en el año 813 un sepulcro que, según la tradición, guardaba las reliquias del apóstol Santiago. Sobre aquel lugar, el rey Alfonso II el Casto mandó construir un templo a cuyos lados creció la urbe **[Fig. 5.2].** Más tarde sería destruido por las campañas de Almanzor y sucesivamente reconquistado.

Las rutas de peregrinación estuvieron animadas por la posibilidad de adquirir reliquias de santos a las cuales venerar, la búsqueda de curaciones milagrosas, promesas o liberación de penas. El ansia de poseer vestigios de algún santo importante condujo al desarrollo del comercio de las reliquias que llegó a ser prohibido por el IV Concilio de Letrán (1215-1216), aunque este veto no pudo impedir el asalto a iglesias ni los enfrentamientos sangrientos para acceder a tan preciados tesoros. En el ámbito artístico, las peregrinaciones facilitarán el intercambio de experiencias y fórmulas artísticas ya que las cuadrillas itinerantes de canteros podían emprender simultáneamente varias obras a lo largo de un camino.

2. Arquitectura románica

La arquitectura es la expresión más completa del arte románico. Las artes figurativas quedan supeditadas a los espacios reservados para ellas en los edificios y contribuyen, con su integración, a crear el ambiente de meditación y oración que existe en las iglesias de este estilo.

2.1. Características generales de la arquitectura románica

Los rasgos característicos de la arquitectura son los siguientes:

- El **muro** de piedra labrada en sillares que recubren estructuras internas de mampostería, que permiten tanto un trabajo constructivo más sencillo como un abaratamiento de los costes de la edificación. En algunos casos se utiliza el mármol coloreado (catedrales italianas) o el ladrillo, material que, en el caso español dará pie al desarrollo del arte mudéjar.
- Los **soportes** suelen ser pilares con columnas adosadas o pilar compuesto que nace por la necesidad de sostener cuatro arcos, dos fajones y dos formeros. En los edificios más sencillos se emplea solo la columna y en algunos ejemplos tempranos, como la Catedral de Jaca, alternan estas con los pilares.
- Los **arcos** de medio punto semicirculares que suelen presentarse doblados, es decir, uno mayor cobijando a otro de menor tamaño que le sirve de refuerzo. En las ventanas y puertas, el grosor de los muros determina la creación de arcos concéntricos con molduras que se denominan arquivoltas. En la última fase del estilo, debido a la irrupción de las formas góticas, los arcos de medio punto irán transformando su silueta en la de apuntados de amplio vano **[Fig. 5.3].**



Fig. 5.3. Iglesia de San Martín de Segovia (siglo XII). *Se aprecia el juego de volúmenes y de elementos arquitectónicos que caracterizan los exteriores del arte románico.*

- La **cubierta** más característica es la **bóveda de cañón,** de sección semicircular, dividida por arcos fajones apoyados sobre los pilares compuestos que exteriormente coinciden con los contrafuertes. Con el paso del tiempo, y debido al excesivo peso de las estructuras, la bóveda de cañón se reservará para la nave central mientras que las laterales se cubrirán con arista. También se emplean las cúpulas, bien sobre trompas o bien sobre pechinas, en los cimborrios de los cruceros y las bóvedas de cuarto de esfera para los ábsides que, en número variable componen las capillas que se disponen en las cabeceras y se acogen bajo la advocación de santos diferentes.
- Las **plantas** no siguen una disposición única sino que se van a adaptar a las necesidades para las que se levanta el edificio. Se desarrollan, sin embargo, dos tipologías fundamentales: la basilical de tres naves, con crucero señalado por la mayor anchura del tramo y cabecera con capillas semicirculares o ábsides. El otro diseño se corresponde con las llamadas iglesias de peregrinación, en las que puede verse la girola o deambulatorio que da vuelta por detrás del altar mayor, a la que se abren una serie de capillas. La aparición de la girola está ligada a la necesidad de facilitar la circulación de los fieles en torno a las reliquias que se veneraban en el altar mayor **[Fig. 5.4].**



ACTIVIDADES

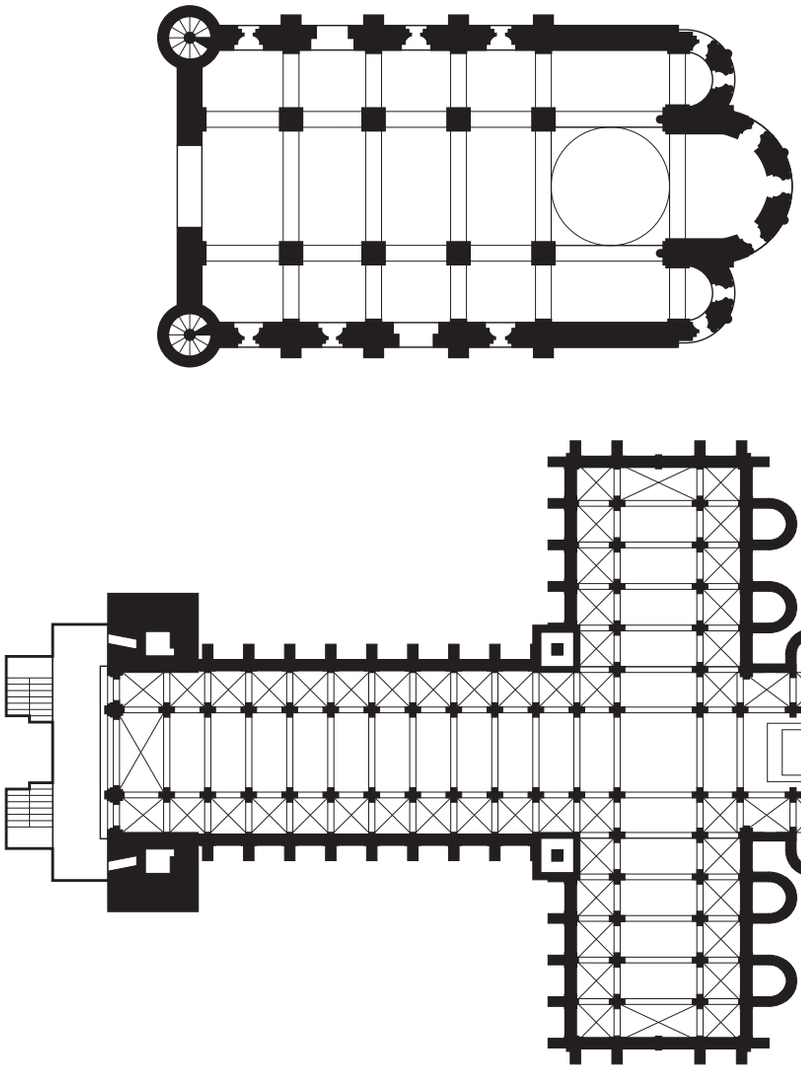


Fig. 5.4. *Ejemplos de plantas románicas:* a) *la* **basilical** *con crucero marcado en planta y tres ábsides semicirculares (San Martín de Frómista, Palencia);* b) *de* **peregrinación** *con girola o deambulatorio con la corona de capillas (Catedral de Santiago de Compostela).*

El arte románico recupera la planta de la basílica romana que ya había sido utilizada por el arte paleocristiano y bizantino. La simbología era clara: congregar a los fieles en un espacio en forma de cruz que permitiera dirigirse a la imagen divina situada en el ábside. Observa estas dos plantas.

1> ¿Qué diferencias estructurales existen entre una y otra? ¿Cuál de las dos es más tardía? ¿Por qué?

2> Explica las causas a las cuales se debe la aparición de la girola. ¿En qué tipos de iglesias aparece? Cita ejemplos de algunas construcciones que incluyan este elemento en sus plantas.

3> ¿Qué es el transepto? ¿En qué lugar de la planta se sitúa? ¿Qué tipo de cubierta solía llevar?

- El **alzado interior** presenta una nave central más elevada que las laterales, con el fin de que puedan abrirse ventanas por encima de estas últimas. Es frecuente también que en las iglesias de peregrinación se sitúe por encima de las naves laterales una tribuna, galería de la misma anchura que la nave baja y que se comunica con la nave central mediante una serie de ventanas que constituyen el triforio. Esta galería cumple una función de elemento de descarga del complejo y a la vez pesado sistema de cubiertas del arte románico ya que se corresponde con los contrafuertes exteriores que, a su vez, refuerzan los arcos fajones de la cubierta de cañón.
- Los **exteriores** presentan un ordenamiento claro y en altura de las diferentes partes que componen un edificio: la nave central es más elevada que las laterales, la torre o cimborrio en el crucero aumenta la altura de la nave central, contribuye a iluminar el espacio interior y resalta los volúmenes yuxtapuestos en el exterior. Por su parte, los contrafuertes refuerzan el muro en aquellos lugares en donde apoyan los arcos fajones de la bóveda y sirven también como un elemento plástico y de juego de volúmenes y de masa-vano en las paredes exteriores. Finalmente, las portadas organizadas a base de arquivoltas constituyen el soporte para la transmisión del mensaje iconográfico reservando los laterales o jambas y el tímpano para la decoración figurativa.



Fig. 5.5. Conjunto del Palacio y del Monasterio de Loarre del siglo XI (Huesca). *Puede apreciarse la elección de un enclave defensivo y la integración de diferentes dependencias en la estructura del castillo.*



Fig. 5.6. Reconstrucción del conjunto monástico de Cluny. *Puede apreciarse la diferenciación de funciones y distribución de dependencias en los monasterios que se inspiran en el plano del edificio carolingio de Saint Gall.*

2.2. Principales tipos de edificios

Aunque el arte románico es fundamentalmente religioso, las formas de vida y las costumbres de la Alta Edad Media van a hacer posible la aparición de edificaciones y edificios civiles que van a utilizar el mismo lenguaje constructivo empleado en las iglesias y los monasterios. Dado que la Iglesia y la nobleza eran los grupos privilegiados y los únicos capaces de promover el desarrollo del arte, los edificios más característicos del románico van a ser los castillos para la vida y defensa de los señores y las construcciones religiosas, monasterios e iglesias vinculados al desarrollo de las órdenes monásticas y de las rutas de peregrinación.

- **Los castillos.** Responden a la inestabilidad social generada por las invasiones y son el símbolo visible de las relaciones de dependencia personal que caracterizan al feudalismo. Su forma estará condicionada por la evolución de las armas de guerra y dispondrá de un recinto militar, de un espacio destinado a servir de residencia a sus señores y de una iglesia o capilla. Se construyen en lugares estratégicos, con importante presencia de la torre del homenaje y de la muralla en la que se abren orificios cuadrados o circulares destinados a la defensa del lugar y de sus moradores **[Fig. 5.5].**
- **Los monasterios.** Se presentan como una ciudad cerrada, accesible solo para una comunidad religiosa. La vida de los moradores gira en torno a la iglesia y al claustro. A la izquierda de este se sitúan las áreas de hospedería, de los novicios y de enfermería. A la derecha, el área de fraternidad que engloba cocina, bodega, refectorio (lugar de la comida) sala capitular (lugar de reunión para la oración) y, encima de ella, se dispone el dormitorio de los monjes comunicado con la iglesia. La importancia de la regla benedictina, desarrollada por los monjes de Cluny hará posible la existencia de talleres y de un huerto destinados ambos a abastecer las necesidades básicas de la comunidad **[Fig. 5.6].**
- **Las iglesias.** Realizaríamos una lectura muy simple de las iglesias románicas si nos limitáramos a considerarlas como una mera disposición de elementos arquitectónicos en un espacio determinado. Estas construcciones son también susceptibles de una lectura simbólica: la orientación hacia el Este, lugar por el que sale el sol, se identifica con la presencia de Dios en la tierra; las portadas en el lado occidental, con las imágenes del Juicio Final, preparan a los fieles para acceder a un espacio purificador, en semipenumbra que invita al recogimiento y a la meditación. Además, en gran número de iglesias, la pintura de los ábsides recuerda al creyente la venida de Dios como soberano de los hombres que va a premiar o castigar las acciones que ellos han realizado a lo largo de su vida.

2.3. Escuelas del románico fuera de España

Los grandes focos de la arquitectura románica están ligados a las grandes rutas de peregrinación y a los lugares devocionales por los que atraviesan.

A. Francia

Podemos distinguir diferentes variedades del estilo que dan origen a una serie de escuelas regionales. Las más importantes son:

- **Borgoña.** Es la zona generadora del estilo debido al importante papel desempeñado por la Orden de Cluny. Los edificios más importantes son la **Iglesia de San Lázaro de Autun** (iniciada en 1120), con planta de tres naves, crucero marcado y pilares con columnas acanaladas adosadas en sus frentes. Presenta un equilibrio constructivo que acusa la impronta de las construcciones romanas existentes en dicha ciudad. La **Iglesia de la Magdalena de Vézelay** fue un importante santuario destinado a acoger a los peregrinos que acudían a la ciudad a visitar las reliquias de la Magdalena **[Fig. 5.7].** Las obras se concluyen hacia el año 1150 presentando una disposición de tres naves, sin tribuna, con ventanales abiertos sobre las naves laterales y bóveda de cañón con arcos fajones, cuyas dovelas alternan su colorido.

- **Aquitania.** Predominan las iglesias de peregrinación con tribuna y girola como **Sainte Foi de Conques** (en torno a 1035). La diferencia con el modelo clásico de peregrinación estriba en el escalonamiento de los dos ábsides que se disponen a cada uno de los dos lados del transepto.

- **Poitou y Perigord.** En esta zona son características las iglesias con tendencia a la igualdad de las naves y con notable influencia bizantina que se manifiesta en la presencia de una hilera de cúpulas sobre pechinas que se destacan al exterior. El ejemplo más característico es la **Iglesia de San Front de Perigueux** que, por una parte, acusa la influencia de San Marcos de Venecia y, por otra, la influencia oriental traída a Europa por los cruzados **[Fig. 5.8].**

- **Normandía.** La presencia de los normandos en Inglaterra y en el Mediterráneo determina la extensión de un tipo de iglesia que se caracteriza por la disposición de dos torres en la fachada, el gran desarrollo de las naves en las que se alternan pilares y columnas como soportes y cubiertas de madera. En alzado son características las tribunas encima de las naves laterales y sobre ellas un corredor llamado *andito* que recorre interiormente todo el perímetro del templo, por debajo de las ventanas. Los ejemplos más destacados son **San Esteban de Caen** (1064) y la **Abadía de Mont Saint Michel,** importante centro de peregrinaciones. El radio de influencia de estas construcciones llegará a Inglaterra —Catedral de Durham.

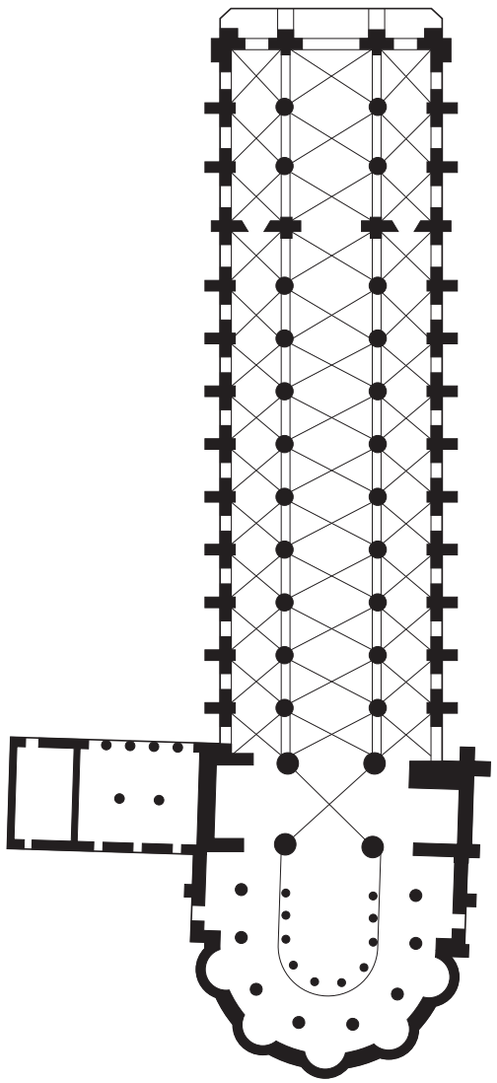


Fig. 5.7. Planta de la Iglesia de la Magdalena de Vézelay (1150). *Puede verse la morfología del interior de una iglesia románica en el tipo de soportes, planta, cubierta y girola.*



Fig. 5.8. Exterior de la Iglesia de San Front de Perigueux (siglo XII). *Se aprecia la influencia bizantina en el diseño de las cinco cúpulas resaltadas al exterior.*



Fig. 5.9. Exterior de la Catedral de Módena (siglo XII). *Caracterizada por la presencia de un pórtico avanzado sustentado por dos leones.*

B. Italia

También en este país son muy numerosas las variantes regionales, si bien algunas de ellas, como las desarrolladas en Lombardía, tendrán una amplia difusión debido a la presencia de canteros lombardos en diferentes lugares (románico catalán).

- **Lombardía.** Se caracteriza por la decoración exterior de los edificios que presenta arquillos rematando los muros acompañados de bandas verticales que reciben el nombre de *bandas lombardas*. Las iglesias pertenecen en su mayor parte al siglo XII y tienen como peculiaridad, además de la decoración citada, la presencia de un pórtico avanzado con dos columnas que apoyan en leones, las amplias criptas y la construcción independiente de baptisterio, iglesia y campanile que se convertirá en característica común del estilo en este país —Basílica de San Ambrosio de Milán o Catedral de Módena construidas a principios del siglo XII **[Fig. 5.9].**
- **Toscana.** En esta región se aprecia la influencia clásica en lo referente al empleo del mármol como material en los exteriores, la utilización de la columna como soporte y la tendencia a la horizontalidad. Se mantiene la tendencia nacional a la construcción independiente de catedral, baptisterio y torre —Catedral de Pisa **[Fig. 5.10].**
- **Italia central.** Se continúan utilizando los modelos paleocristianos que se enriquecen con la decoración de mosaicos procedentes, en muchos casos, de obras paleocristianas destruidas (estilo *cosmatesco*). De esta decoración son ejemplos destacados los claustros de **San Juan de Letrán** y de **San Pablo Extramuros** en Roma.
- **Italia del Sur y Sicilia.** En los edificios de estas zonas confluyen influencias bizantinas, árabes y normandas que les dotan de un aspecto exótico que aparentemente nada tiene que ver con el románico. Los mejores ejemplos son las **Catedrales de Cefalú** y **Monreale,** y la **Capilla Palatina de Palermo.**



Fig. 5.10. Exterior del conjunto de las dependencias catedralicias de Pisa (iniciadas en 1173). *La iglesia basilical con cimborrio en el crucero, la torre y el baptisterio se inspira en modelos paleocristianos.*



2.4. Escuelas del románico en España

El arte románico en España tiene dos etapas principales: *a)* la primera, en el siglo XI, vinculada a la ruta jacobea y *b)* la segunda, cuando las escuelas regionales asimilan los rasgos característicos del estilo.

A. El románico del siglo XI. Las construcciones del Camino de Santiago

El camino seguido por los peregrinos que acudían a visitar la tumba del apóstol Santiago en Compostela actuó como vía de comunicación entre la Península y el exterior al tiempo que amplió las relaciones entre los diferentes territorios, incluidos los que se encontraban bajo el dominio musulmán. A lo largo de esta ruta se levantaron cuatro construcciones fundamentales: la Catedral de Jaca (Huesca), en torno a 1055; la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), hacia 1066; la Colegiata de San Isidoro de León (1063-1100); y la Catedral compostelana (iniciada en 1075).

- **La Catedral de Jaca.** Es el primer edificio de la ruta ya que la ciudad, sede de la monarquía aragonesa, era lugar de paso obligado del camino de peregrinación francés. Responde a un modelo italiano caracterizado por la alternancia de pilares y columnas como soportes y manifiesta influencia mozárabe sobre todo en los arcos cruzados de la bóveda del crucero. Como rasgo original muestra una decoración a modo de cuadros de tablero de ajedrez que se denomina *taqueado jaqués* y que estará presente en otras edificaciones del camino. Esta catedral va a influir en el románico de Aragón —Castillo de Loarre (Huesca)— y Navarra —Santa María la Real de Sanguesa.
- **La Iglesia de San Martín de Frómista.** Mandada edificar por el rey Fernando I de Castilla en 1066. Su diseño espacial es semejante a la Catedral de Jaca pero con un mayor equilibrio en la disposición de los elementos y en el estudio de proporciones, lo que denota una mayor formación de los canteros. La planta es de cruz latina con el brazo del transepto sin desarrollar, pero lo que destaca sobre todo el conjunto es el exterior con las torres circulares, el ajedrezado en las líneas de imposta que recorren el edificio y el cimborrio en el crucero **[Fig. 5.11].**

ACTIVIDADES

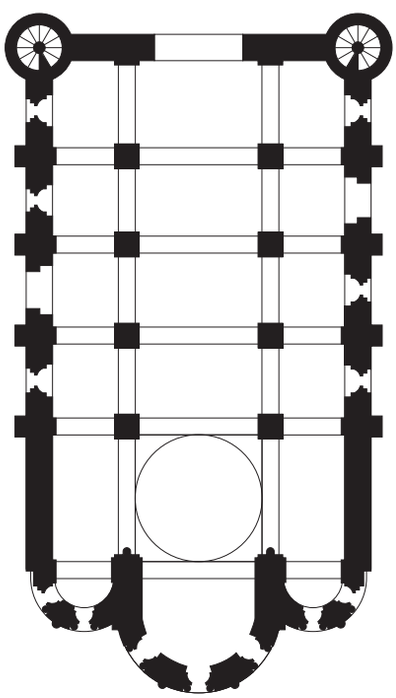




Fig. 5.11. Planta y exterior de la Iglesia de San Martín de Frómista (Palencia). *Iglesia modelo del estilo románico de peregrinación.*

4> Enumera el tipo de material, los refuerzos externos de las bóvedas, los elementos de la planta que se manifiestan en el exterior y el repertorio decorativo que nos ofrece.

5> Existe un motivo ornamental que figura en todas las construcciones de la ruta jacobea a modo de friso. ¿Qué nombre recibe este elemento? ¿Podrías citar algún otro edificio que incorpore este elemento a su decoración arquitectónica?



Fig. 5.12. Exterior de la Colegiata de San Isidoro de León (1063-1100). *Se aprecian los elementos característicos del románico y la influencia mozárabe.*

ACTIVIDADES



Fig. 5.13. Interior de la Catedral de Santiago de Compostela. *Responde a las características del llamado románico de peregrinación: presencia de girola en la cabecera, cimborrio en el crucero, pilares compuestos como soportes y bóveda de cañón con arcos fajones como cubierta.*

6> Observa su alzado interno. ¿Cómo se denomina el pasadizo que recorre la nave central por encima de la galería de arcos? ¿Qué función cumple? ¿Cuándo deja de utilizarse y por qué?

- **La Colegiata de San Isidoro de León.** Edificada por orden de doña Urraca entre 1063 y 1100. Se conoce el nombre de su maestro, Petrus Deustamben, a quien se le encargó la sustitución de un edificio de la época astur por el actual. La planta se diferencia de la Catedral de Jaca en que tiene dos tramos en la nave transversal, por lo que el brazo menor aparece resaltado. Manifiesta también influencia mozárabe en los arcos lobulados del transepto **[Fig. 5.12].**
- **La Catedral de Santiago.** Se inicia en 1075, según consta en uno de los capiteles de la capilla central del deambulatorio, para dar cabida a los peregrinos que visitaban la tumba del apóstol. Es un gran templo de planta de cruz latina de tres naves, tanto en el cuerpo de la iglesia como en los brazos del crucero.

  Posee una amplia girola con capillas, arcos de medio punto doblados y peraltados, pilares compuestos como soportes, bóveda de cañón con arcos fajones en la nave central y de arista en las laterales. Presenta una gran armonía constructiva pese a haberse levantado en cuatro fases bien diferenciadas: la primera con la obra de la cabecera (1075-1088); la segunda, con el tramo del transepto y atribuida al maestro Esteban (1100); la tercera, con la obra del brazo central y sus tres naves; y la última, la protogótica, con la obra del maestro Mateo, el pórtico de acceso a la catedral **[Fig. 5.13].**

B. El románico del siglo XII. Las escuelas regionales

Los modelos del Camino de Santiago van a influir en el siglo XII en el desarrollo de una serie de escuelas regionales.

- **La escuela castellana.** Los modelos de San Isidoro de León y San Martín de Frómista van a influir sobre numerosos edificios: San Vicente de Ávila; Santa María del Azoque, en Benavente (Zamora) con cinco ábsides en la cabecera; o Santa María la Antigua de Valladolid. Sin embargo existen ciertos ejemplos originales dignos de destacarse:
  - Las iglesias segovianas con un pórtico lateral de arcos de medio punto sobre columnas como ala de claustro y que se convertirán en un elemento característico del siglo XII —Iglesia de San Martín y San Esteban en Segovia.
  - Los elementos de influencia islámica, tales como los arcos lobulados y entrecruzados —Claustro de San Juan de Duero en Soria— o las cúpulas de crucería califal —Iglesia de San Miguel de Almazán también en Soria.

– La influencia templaria, en contadas construcciones que se inspiran en la Iglesia del Santo Sepulcro y que presentan una planta en cuyo centro se eleva un cuerpo de dos pisos, el superior con bóveda de crucería califal, altar y una ventana que debía servir para la vigilancia de las armas de los caballeros de la Orden. A este patrón corresponde la Iglesia de la Vera Cruz, de Segovia **[Fig. 5.14],** y las de Eunate y Torres del Río, en Navarra.

- **El románico catalán.** Vinculado al arte carolingio y a los primeros ejemplos lombardos, presenta en sus manifestaciones iniciales un trabajo de los muros con aparejo rústico de sillería, pilares cuadrados como soporte y decoración de arquillos y bandas por todo el perímetro del templo. Al mismo tiempo aparecen ventanas en la cabecera, precedente de la característica galería que se repetirá en las construcciones del siglo XII. Los ejemplos más significativos son la Iglesia de San Pedro de Roda y el Monasterio de Ripoll, en Girona, y la Iglesia de San Vicente de Cardona, en Barcelona.

  Los modelos evolucionan a lo largo de la segunda mitad del siglo XI y la primera del XII en las iglesias de Tahull y Bohí **[Fig. 5.15],** en el Pirineo leridano —que se caracterizan por el pequeño tamaño del cuerpo de la iglesia y el extraordinario desarrollo de la torre, dividida en pisos mediante arcadas de medio punto—. Los monasterios, que emplean ya de manera sistemática el buen aparejo de sillería y la bóveda de cañón como cubierta —San Juan de las Abadesas, en Girona.

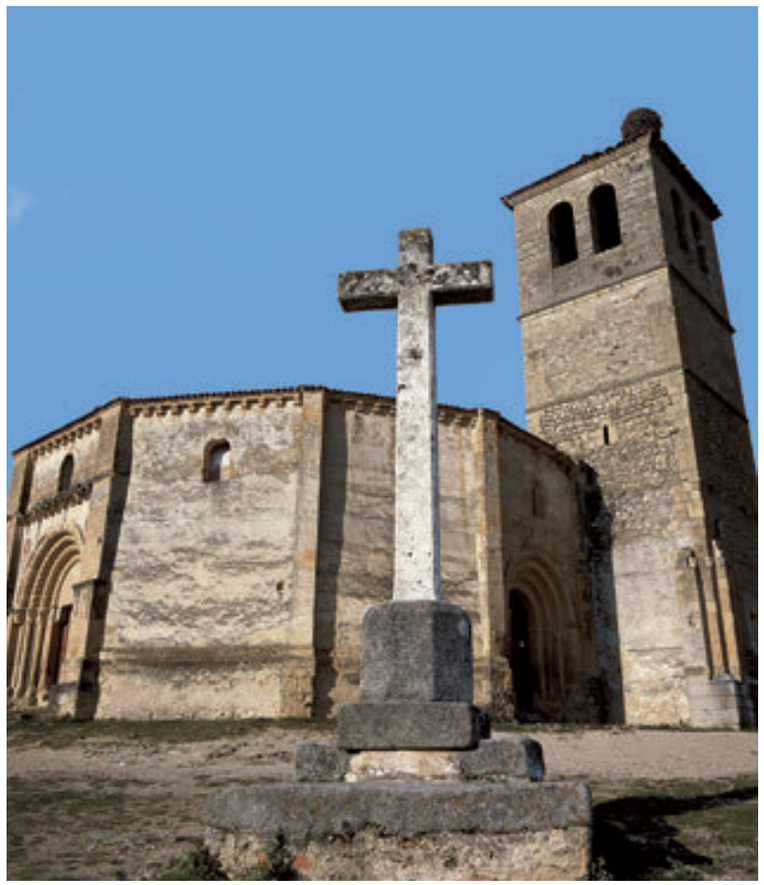


Fig. 5.14. Exterior de la Iglesia de la Vera Cruz en Segovia (consagrada en 1208). *Con la planta central y el cuerpo de dos pisos con capilla para la vigilia de las armas por parte de los caballeros.*



Fig. 5.15. Exterior de la Iglesia de San Clemente de Tahull, iniciada en el siglo XI. *Contrastando el pequeño volumen de la iglesia en aparejo rústico y el gran desarrollo de la torre.*



Fig. 5.16. Detalle del sepulcro de doña Blanca de Navarra (siglo XII). *Puede apreciarse el empleo de la perspectiva abatida en el lecho de la reina difunta (Santa María la Real de Nájera, La Rioja).*

3. La escultura románica

La escultura adquiere un importante valor en los siglos del arte románico. Su incorporación embellece el edificio mientras desempeña una función didáctica para ilustrar al creyente acerca de los nuevos contenidos dogmáticos e iconográficos del momento.

3.1. Características generales

Podemos analizar el arte de la imagen esculpida desde varios puntos de vista:

- **Técnica.** De forma general los escultores románicos trabajan el relieve, al igual que sucedía en el periodo prerrománico. Estos artistas se inspiran en los modelos heredados del arte romano y en las artes aplicadas del prerrománico, pero las formas están supeditadas tanto al material empleado como al espacio arquitectónico al que van destinadas.

  Gracias al intercambio favorecido por las rutas de peregrinación, ciertas formas de trabajar la piedra se fueron imponiendo y la escultura románica comenzó a manifestar signos de recuperación de la técnica visibles en el mejor tratamiento de los rostros, disposición de las figuras o el realismo de los paños.

- **Ubicación arquitectónica.** La decoración escultórica se concentra en los capiteles de las columnas, en las jambas y arquivoltas de las fachadas y en los tímpanos de las mismas, y esta colocación determina su forma y su adaptación al marco. También esta disposición permite la colocación de los mismos temas en los mismos espacios. De esta manera, en las fachadas occidentales de los templos podemos ver como el Juicio Final, el Pantocrátor o el peso de las almas ocupan los tímpanos; los apóstoles y profetas, las jambas; y el Cristo Majestad, el parteluz.

  Con el paso del tiempo, a la decoración arquitectónica en relieve se añadirá la destinada a la decoración de los altares que se realizará en madera policromada y estará constituida por imágenes de Cristo o frontales de altar.

- **Iconografía.** El escultor se inspira en fuentes diversas como los textos bíblicos (Antiguo y Nuevo Testamento, Apocalipsis), los Evangelios apócrifos (ampliamente difundidos por los monjes de Cluny), los bestiarios (de origen oriental en los que se describen diferentes animales que personifican los vicios y las virtudes del hombre). Los temas más frecuentes son el Juicio Final representado como el Cristo pantocrátor rodeado por el *tetramorfos* (las imágenes de los evangelistas), los veinticuatro ancianos del Apocalipsis y las figuras de los justos y los condenados al fuego eterno.

  También podemos encontrar el *crismón* o anagrama de Cristo, tema de origen paleocristiano, el Crucificado (con cuatro clavos, vestido y con los ojos abiertos, expresión de su triunfo sobre la muerte), solo o asociado al Calvario o el Descendimiento. La Virgen sigue la iconografía bizantina de la *Kiriotissa* o trono de Dios, con una gran frontalidad y una total ausencia de relación con el Hijo que lleva en brazos.

  Otros temas son los ciclos de la infancia, pasión y muerte de Cristo, y algunas leyendas hagiográficas, especialmente aquellas que hacen referencia al martirio de los santos.

- **Función didáctica como vehículo de contenidos simbólicos.** De ahí la proliferación de alegorías: el triunfo sobre la muerte en los ojos abiertos del Crucificado, la identificación de Dios con el pelícano que se pica la sangre del pecho para alimentar a sus hijos, la unión del crismón y del león para representar a Cristo, como el león fuerte de la tribu de Judá; las sirenas son las tentaciones y los monstruos los pecados y los vicios (y se muestran al creyente en los modillones o capiteles de algunas iglesias). Todas estas imágenes sirven como vehículo de un mensaje relacionado con el triunfo de Cristo sobre el pecado y la muerte **[Fig. 5.17].**
- **Estética.** Dada la finalidad y el carácter de la representación, resulta lógica la despreocupación por la belleza formal, ya que lo que interesa no es la imagen en sí misma sino los contenidos expresivos y simbólicos que transmite. Por ello parece lógica la despreocupación formal heredada en buena medida de la iconografía bizantina. Esta consideración determina una percepción incorrecta del espacio y el empleo de ciertas perspectivas condicionadas tanto a los convencionalismos iconográficos —caso de la perspectiva jerárquica— como a la función docente que quieren ejercer —la perspectiva abatida que muestra al espectador lo que comúnmente el ojo no puede ver, volcando mesas en la última cena o lechos para contemplar la imagen del difunto **[Fig. 5.18].**



Fig. 5.17. Crucifijo de Fernando I y Sancha (1063). *Puede verse la imagen de Cristo con los ojos abiertos venciendo a la muerte (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).*

3.2. Principales escuelas fuera de España

Al igual que en la arquitectura románica hablamos de escuelas, en el terreno escultórico cabe hacer la misma distinción ya que ambas partes estaban indisolublemente unidas.

- **Francia.** De todos los ejemplos del periodo, destaca en Borgoña el tímpano de la Magdalena de Vézelay, con el tema de Pentecostés **[Fig. 5.18];** el de San Lázaro de Autun, con el Juicio Final y el de Moissac, inspirado en un beato mozárabe con el tema de una visión apocalíptica.
- **Italia.** En la segunda mitad del siglo XII trabaja en Parma el escultor Benedetto Antelami, a quien se debe el Descendimiento de la Catedral. En esta obra funde las influencias bizantinas y de los marfiles prerrománicos con un intento de plasmación del movimiento en las líneas diagonales del cuerpo de Cristo, la escalera y la disposición de los ángeles.



Fig. 5.18. Tímpano de la Iglesia de la Magdalena de Vézelay. *En el centro, Cristo Majestad, a la izquierda los justos entran en el cielo, a la derecha el peso de las almas de los condenados.*



Fig. 5.19. El crismón trinitario flanqueado por leones. *Tema muy común en el románico pirenaico del siglo XI que simboliza el triunfo de Cristo sobre el pecado y la muerte (portada principal de la Catedral de Jaca, Huesca).*



Fig. 5.20. Las figuras de Eva y del rey David. *Se manifiesta el estilo del románico pleno en la obra del maestro Enrique vinculado a las obras decorativas de la Catedral compostelana (Puerta de Platerías, Catedral de Santiago de Compostela).*

3.3. Principales escuelas en España

Ya hemos aludido a la importancia artística de las rutas de peregrinación como intercambio de experiencias de obras y artistas. Podemos distinguir varios grupos de obras: las correspondientes al siglo XI, las vinculadas a las escuelas regionales del siglo XII y las del románico final en las cuales puede apreciarse la fusión de la estética del estilo con las formas iniciales del gótico.

A. Las obras iniciales (siglo XI) y el románico del Camino de Santiago

Están en relación con los talleres catalanes, en torno al Monasterio de Ripoll, y la escuela castellana de León. Los primeros manifiestan la influencia de la orfebrería prerrománica europea y la de los beatos mozárabes. Los segundos, por su parte, acusan la impronta de los marfiles otonianos con las técnicas e iconografías propias del arte mozárabe. Pero sin duda alguna, lo más significativo es la escultura monumental de los edificios del Camino de Santiago, de gran homogeneidad estilística y temática.

- En la zona de **Jaca** el tema fundamental es el crismón trinitario, con el anagrama de Cristo y las letras alfa y omega aludiendo al principio y al final de los tiempos. También se puede interpretar desde otra perspectiva: la *ro* griega es la «P» de *Pater* y añadiendo una «S» de Espíritu Santo, se completa la Santísima Trinidad. Este crismón puede presentarse solo o flanqueado por dos leones, alegorías del Cristo vencedor del mal y de la muerte. Podemos encontrar representaciones de esta iconografía en las portadas de la Catedral de Jaca **[Fig. 5.19]** y en la de San Pedro el Viejo (Huesca).
- En **León** el conjunto más sobresaliente está situado en la Colegiata de San Isidoro. En el panteón, los capiteles narran temas evangélicos, y en las dos portadas se desarrolla la alegoría del sacrificio de Cristo, con sus antecedentes (sacrificio de Isaac en la Puerta del Cordero), sus consecuencias (el calvario, la resurrección y la ascensión) representadas en la Puerta del Perdón.
- En **Santiago,** los escultores que trabajan en la catedral a finales del siglo XI y principios del XII proyectaron la realización de una compleja decoración esculpida para la fachada del crucero, aunque recompuesta por obras posteriores. La **Portada de Platerías** es la primera gran fachada monumental del románico pleno. El mensaje que las gentes podían leer en los muros de este templo tenía un carácter catecumenal: la redención que trae consigo la muerte de Cristo; con claras alusiones a su doble naturaleza humana y divina, al pecado cometido por los hombres (la posible imagen de Eva) y los antecedentes o precursores de su venida (el rey David) **[Fig. 5.20].** Desde el punto de vista estilístico, pueden distinguirse cuatro maestros en el trabajo de esta portada, si bien las figuras de mayor calidad se deben a un tal maestro Enrique, que trabajó en la Catedral compostelana entre 1100 y 1110.

B. Las escuelas del siglo XII

Los centros escultóricos creados en el siglo XI, se van a convertir en escuelas regionales muy diversas que tiene como característica común la fusión de las tradiciones de cada lugar con las influencias recibidas a través de las rutas de peregrinación. Por su originalidad destacan:

- **Cataluña.** Con la fachada del Monasterio de Ripoll, en la que se unen los característicos temas del Apocalipsis (pantocrátor junto a los veinticuatro ancianos) con los elementos relacionados con los trabajos agrícolas y los signos del Zodiaco.
- **Navarra.** Con la portada de Santa María la Real de Sanguesa que une diferentes influencias: *a)* la borgoñona en el estilo del tímpano con el tema del Juicio Final; *b)* la protogótica de Chartres en las estatuas-columna de las jambas y *c)* la escandinava en la narración de los temas de la *Saga de Sirgud* que aparecen en las enjutas del arco.
- **Aragón.** Se aprecia la influencia del estilo de Jaca en la decoración de tímpanos con el crismón y la notable serie de decoraciones de claustros, como el de San Juan de la Peña (Huesca) o Sos del Rey Católico (Zaragoza).
- **Castilla.** La impronta está marcada por la decoración del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos. El análisis formal de la escultura permite hablar de un primer maestro que trabaja en seis de los ocho relieves de las esquinas del claustro bajo con la estética del románico pleno, al igual que el autor de los magníficos capiteles en forma de tronco piramidal decorados con animales de bestiarios y con algunos pasajes evangélicos. A finales del siglo XII, un último maestro realiza los dos relieves restantes —la *Anunciación* y el *Árbol de Jesé*— con formas que anticipan el arte gótico.

C. El románico final

A finales del siglo XI, las formas románicas evolucionan hacia un mayor naturalismo que las entronca con el estilo gótico que ya se había desarrollado en Francia. Las características que comparten son la siguientes: *a)* mayor individualización de los rostros; *b)* progresiva independencia del marco arquitectónico; *c)* tratamiento detallado de los ropajes y *d)* naturalismo tanto en las expresiones de los rostros como en las relaciones entre las figuras que forman parte de un mismo conjunto escultórico. Ejemplos de este nuevo cambio son los conjuntos del Pórtico de la Gloria, en Santiago de Compostela; la Iglesia de San Vicente de Ávila; los últimos relieves del Claustro de Santo Domingo de Silos **[Fig. 5.21];** las estatuas-columna de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo; y las imágenes de Cristo y los Descendimientos de la escuela catalana (*Majestad Batlló*, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y el *Descendimiento* de San Juan de las Abadesas).

ACTIVIDADES



Fig. 5.21. *La duda de Santo Tomás.* *Muestra el carácter narrativo del románico y la manera de centrar la atención del creyente hacia la figura principal, en este caso la de Cristo mediante la inclinación de las figuras de los apóstoles que llevan el nimbo con sus nombres (claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos).*

En el arte románico la escultura cumple una serie de características estéticas e iconográficas: la adaptación al marco arquitectónico, la isocefalia, la perspectiva jerárquica y la ausencia de referencias a la naturaleza.

7> ¿En qué elementos o personajes se observan las características citadas?

8> ¿Por qué se califican las representaciones figurativas del románico como la «Biblia de los pobres»?

9> ¿Con qué obra escultórica del románico pleno se relacionan los relieves del primer maestro de Silos?

4. La pintura románica

La pintura tuvo especial importancia en el desarrollo del arte románico por varias razones: *a)* revela el dominio de los artistas en diferentes técnicas (mural, temple sobre tabla y miniatura); *b)* realza las formas arquitectónicas y contribuye a la catequización de los fieles con los temas pintados sobre las amplias superficies murales que quedaban libres en el interior de las iglesias y *c)* recupera la tradición romana unida a las influencias prerrománicas y bizantinas difundidas a través de la abadía benedictina de Montecassino (Italia) y de las rutas de peregrinación.

4.1. Características generales

ACTIVIDADES



Fig. 5.22. Cristo Majestad. *Con el libro de la vida en las manos y rodeado por el tetramorfos, iconografía frecuente en la decoración de los ábsides del arte románico (pinturas de la Iglesia de San Clemente de Tahull, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona).*

El pantocrátor es una imagen de tradición bizantina que representa a Cristo apocalíptico, sentado en un trono, con el libro de la vida en sus manos y acompañado por una serie de elementos simbólicos que refuerzan su significado.

10> ¿Cómo se denomina la representación de los cuatro evangelistas acompañados por sus respectivos símbolos?

11> ¿Qué significado tienen las letras alfa y omega situadas a los lados de la imagen?

12> ¿A qué tradición iconográfica se vincula la representación del Cristo barbado, a la helenística o a la siríaca?

- **Temas.** Se disponen siguiendo una jerarquía. El ábside se reserva para el pantocrátor y el tetramorfos; en un registro inferior, y organizados en bandas o frisos paralelos, aparecen la Virgen y los apóstoles. En las paredes de la iglesia se disponen los temas evangélicos o las alegorías sobre las virtudes y los vicios. En los pies del templo se sitúa el Juicio Final. Esta organización ideal, sin embargo, no se respeta en todas las ocasiones.
- **Técnicas.** La mayor parte de la decoración mural del arte románico está marcada por la pintura al fresco o al temple. Para la ejecución de estas pinturas se requiere una serie de operaciones: *a)* el *enfoscado*, o preparación del muro mediante varias capas de argamasa; *b)* el *enlucido*, o cobertura del muro con una capa de yeso para conseguir una superficie blanca y lisa; y *c)* el *estarcido*, o transposición de las líneas del dibujo a la pared (este dibujo previo se realiza en un pergamino) y aplicación de los colores utilizando como aglutinante sustancias naturales tales como el huevo y la cola.

  Cuando los artistas utilizan como soporte la tabla, las piezas más frecuentes son los frontales de altar que adoptan dos disposiciones diferentes: *a)* el *antepedium*, para colocar delante del ara y *b)* el retablo, que se disponía sobre la mesa de altar.

  Las técnicas utilizadas son el temple y el *pastillaje*. Esta última consiste en aplicar el yeso preparatorio de la superficie pictórica formando un relieve antes de pintar o dorar.

  Finalmente, la miniatura o ilustración del libro, de herencia prerrománica, cuenta con numerosos ejemplos: los rollos de pergamino de las iglesias del Sur de Italia, las Biblias españolas —como la de San Pedro de Roda— y los códices con textos de carácter histórico o jurídico —como el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo.
- **Estética.** Los rasgos formales de la pintura románica siguen los pasos de la escultura: *a)* adaptación al marco arquitectónico; *b)* empleo de perspectivas heredadas de la representación de los mosaicos bizantinos: jerárquica, abatida e inversa; *c)* hieratismo; *d)* falta de individualización en el tratamiento de los rostros y el empleo de ciertos convencionalismos: frontalidad e isocefalia. A estas características se añaden otras más propiamente pictóricas como son: *a)* el dibujo preciso y los contornos destacados —en la mayoría de los casos por una línea negra—, *b)* los colores planos, sin contrastes ni matizaciones y *c)* la ausencia de alusiones naturalistas en los fondos.
- **Escuelas.** Los conjuntos más completos de pintura románica se encuentran en España repartidos en dos escuelas diferentes: la catalana y la castellana.

4.2. Escuela catalana

En 1123 se consagraban las dos iglesias de Tahull: San Clemente y Santa María; sin embargo, existen dudas acerca de la contemporaneidad de las pinturas. En San Clemente, el maestro revela una extraordinaria firmeza en el dibujo, una gran habilidad compositiva y el conocimiento y aplicación de una gama de colores más abundante que la utilizada por otros pintores del románico —como lo demuestran el pantocrátor y las imágenes del tetramorfos— **[Fig. 5.22].** Debajo de la *Maiestas* aparecen la Virgen y los santos cobijados por una galería de arcos. Aunque fue destruida una buena parte de la pintura de la iglesia, quedan todavía algunos restos interesantes como el Cordero místico envuelto en un nimbo y la parábola del pobre Lázaro.

En la Iglesia de Santa María, el tema es la Virgen *Kiriotissa* con el Niño en los brazos y la Epifanía. Debajo se añadieron dibujos de animales en círculos que recuerdan las telas orientales. Aunque se conservan otros temas con interesante iconografía —como David y Goliat— el conjunto revela una formación artística menos conseguida que la demostrada por el autor de San Clemente.



Fig. 5.23. Frontal de altar. *Cristo rodeado por los apóstoles. Se debe observar la evolución del estilo en la inclinación de los grupos hacia la figura central, rompiendo con la frontalidad y el hieratismo propios de la pintura románica (frontal de la Seo de Urgell, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona).*

Es interesante también la aportación catalana en la pintura sobre tabla relacionada con los talleres de Vich y Ripoll, aunque el grupo podría estar presidido por el frontal de la Seo de Urgell. En esta obra se manifiesta la característica división tripartita de este tipo de decoraciones: el espacio central se reserva para la *Maiestas* y a los lados los apóstoles divididos en dos grupos presididos por Pedro y Pablo respectivamente **[Fig. 5.23].**

4.3. Escuela castellana

Si la huella italiana y bizantina es evidente en la escuela catalana, en los ejemplos castellanos es notoria la influencia francesa que penetra a través del Camino de Santiago. Los dos conjuntos más significativos son el de la Ermita de Maderuelo (Segovia) **[Fig. 5.24]** y el panteón de la Colegiata de San Isidoro de León.

En Maderuelo, a los pies aparece la representación del pecado, la creación de Adán y la tentación de Eva. En la bóveda el pantocrátor rodeado del tetramorfos y en las paredes laterales profetas, evangelistas y diversas jerarquías angélicas. El muro del ábside se reserva para la Virgen con Niño y la Adoración de los Reyes.

En San Isidoro, las bóvedas del panteón se decoran con temas evangélicos —la Adoración de los Pastores, el pantocrátor y escenas dedicadas a la representación del Zodiaco y los trabajos de los meses. El estilo es más elegante, naturalista y plagado de detalles anecdóticos.

Finalmente podemos hablar de un grupo de pinturas que no siguen los clásicos programas iconográficos bizantinos, sino que manifiestan la huella de los beatos mozárabes y de las telas y marfiles orientales. Esta influencia puede apreciarse en la vestimenta de los personajes y en la presencia de animales que parecen tomados del repertorio oriental, como la decoración de San Román de Toledo o las pinturas de San Baudelio de Berlanga (Soria).



Fig. 5.24. *La creación de Adán.* *Destaca la clara delimitación de los contornos mediante un trazo negro, la adaptación al marco arquitectónico y el carácter narrativo en los nombres de las figuras que aparecen representadas (Ermita de Maderuelo, Museo del Prado, Madrid).*



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Al adoptar la Iglesia la escultura monumental como complemento y adorno de la arquitectura, encontró, al mismo tiempo en sus manos, un nuevo medio para la edificación e instrucción de los fieles, que le permitía indicar el camino de la Fe en un lenguaje de piedra. Y como la decoración figurada no se limitaba al interior de las iglesias, sino que se transportó al exterior, su llamada llegó también al que pasaba por delante o se paraba ante ella».

Weisbach, W., *Reforma religiosa y arte medieval* (1959).

a. Extrae las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Explica las características de una portada románica, los lugares destinados al establecimiento de las estatuas y la función que debían cumplir.

c. Desarrolla el tema: las características y las fuentes de inspiración de las artes figurativas del románico.

«Los restos de pintura románica conservados en el Museo de Arte de Cataluña pertenecen a la pintura mural y sobre tabla. Proceden en su mayoría de iglesias o monasterios pero han conservado un extenso repertorio tanto del arte religioso como de la temática profana.

Debe tenerse en cuenta que las muestras conservadas suelen ser fragmentarias y en general no proceden de catedrales o de grandes templos monásticos, por lo que su programa iconográfico raras veces puede ser tenido por completo u original. En cuanto a su calidad pictórica, en algunos casos nos hallamos, sin duda, ante una muestra innegable de la producción de alguno de los mejores artistas occidentales de su tiempo».

Ainaud de Lasarte, J., *Museo de Arte de Cataluña* (1973).

a. Resume brevemente el contenido del texto y sitúalo en el contexto histórico y geográfico del arte al que se refiere.

b. Técnicas y estilos de la pintura románica.

c. Cita los ejemplos más significativos de pintura del románico y explica la iconografía de los principales conjuntos.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Girola
- Arcos fajones
- Cristo Majestad
- Bestiario
- Fajas lombardas
- Frontal de altar
- Cluny
- Mandorla
- Jambas
- Perspectiva abatida



Técnicas de selectividad

PAU

3. Comentario de láminas



Fig. 1. *Los discípulos de Emaús*. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (siglo XI).

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Tema e iconografía.

2> Análisis de los valores técnicos:

a. Material y técnica.

b. Composición.

c. Papel de la luz.

3> Lugar.

4> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.



Fig. 2. Interior de la Iglesia de la Magdalena de Vézelay (1140-1150) (Francia).

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Estructura arquitectónica. En este apartado debes aludir a la planta y al concepto espacial, al alzado (soportes, tipos de cubiertas, vanos y plenos, empujes y contrarrestos), exterior y relación con el ámbito urbano en su caso y funciones para las cuales fue ideado el edificio.

2> Aspectos decorativos. Identificación y localización de los elementos ornamentales, el papel de la luz, el punto de contemplación y la posible inserción del espectador como participante de la propia obra de arte.

3> Estilo y cronología. Debes resolver esta cuestión de una manera concisa. Si no recuerdas las fechas concretas, no te arriesgues a aventurarlas, es preferible recurrir a una cronología general (primera mitad del siglo, último tercio del siglo, etc.). Es importante hacer una referencia a las características generales del estilo que se hacen patentes en las obras y aquellas en las cuales se aparta del mismo.

4> Autor. Identificación e inserción de la obra en una etapa de la producción general del artista.

5> Paralelismos estilísticos. Compara con otras obras anteriores, contemporáneas o posteriores señalando sus analogías y diferencias.



Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

1> La arquitectura románica en España

A la hora de abordar el estudio de la arquitectura románica española debes referirte en primer lugar a que el románico es el primer estilo internacional unitario y cristiano frente a un Imperio romano de Occidente que se había visto asaltado por las invasiones bárbaras y que ocupará un lugar paralelo al esplendor de las civilizaciones orientales (Bizancio e islam).

A continuación debes exponer ejemplos de los rasgos destacados y propios de las construcciones: *1)* plantas; *2)* soportes; *3)* arcos; *4)* bóvedas; *5)* alzados y *6)* exteriores.

Por último destacarás las principales obras y escuelas según un criterio cronológico.

En el siglo XI y por influencia francesa el estilo románico se desarrolla en Cataluña. También en este siglo la ruta jacobea va a ornarse con construcciones tipo que permitirán un gran desarrollo posterior del estilo.

En el siglo XII surge una serie de escuelas regionales con personalidad y características propias.

2> La pintura románica

Debes realizar una pequeña introducción histórica al arte románico y a la evolución de la iconografía y de las fuentes de inspiración a lo largo de la Alta Edad Media.

Hay que mencionar que los muros anchos y fuertes de la arquitectura románica dejaban espacio libre para la decoración pictórica que se va a realizar sobre todo al fresco, aunque a mediados del siglo XII se desarrolla la pintura sobre tabla, fundamentalmente frontales de altar y algunas piezas exentas.

Sus caracteres: perspectiva jerárquica, adaptación al marco, frontalidad y carácter abstracto de las representaciones. Finalmente mencionar ejemplos significativos en Francia y en España.

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

La escultura románica

Escuelas	Rasgos generales	Características propias	Ejemplos principales
Francia			
Italia			
España			

06

LA BAJA EDAD MEDIA. CÍSTER, GÓTICO Y MUDÉJAR

La Baja Edad Media supone el despertar de las ciudades, la expansión de la clase burguesa afincada en ellas, de los artesanos y de los gremios, que se va a plasmar en la construcción de un edificio concreto: la catedral. La estructura arquitectónica elevada y luminosa tiende a la unión del hombre con Dios. Prueba de ello son los grandes conjuntos escultóricos y las representaciones de la pintura flamenca en las cuales las imágenes de la Virgen o los santos se muestran unidas a los donantes que costean la obra.



1. Contexto histórico

Europa estaba en el siglo XII evolucionando desde el sistema económico feudal hacia una prosperidad económica añorada desde los tiempos de la caída del Imperio romano. La cultura había subsistido en los monasterios, los bárbaros se habían romanizado y cristianizado a un tiempo y los musulmanes aportaron un nuevo bagaje cultural y religioso a la herencia del mundo clásico.

- **Desde el punto de vista político.** En el tránsito del siglo XII al XIII, Europa ve el progresivo afianzamiento de las monarquías ante el poder de los señores feudales y este camino hacia el autoritarismo monárquico va a generar la aparición de diversas monarquías nacionales como los Capeto franceses que se consideraban descendientes de Carlomagno **[Fig. 6.1].**
- **Desde el punto de vista socioeconómico.** El aumento demográfico va a llevar a un resurgir de las ciudades. Sus habitantes, antiguos siervos de los señores feudales son ahora libres y orgullosos de su independencia. En esta nueva sociedad urbana nace un grupo social que irá cobrando progresiva importancia: la **burguesía** que, junto a la nobleza y los grandes abades, se va a convertir en la promotora del nuevo arte.

  Paralelamente el **comercio** experimenta un espectacular desarrollo: las rutas terrestres —La Ruta de la Seda o la del Volga— y marítimas hacia los puertos del norte o hacia Oriente permitirán el intercambio de productos, el aumento del nivel de vida y la aparición de nuevas figuras como las del mercader o el cambista.
- **Desde el punto de vista del pensamiento religioso.** Durante el siglo XIII, en el seno de la Iglesia se van a desarrollar ciertos movimientos de protesta que se manifiestan tanto en la aparición de herejías —como los valdenses o los cátaros, duramente reprimidos por la Inquisición— como en la fundación de nuevas órdenes religiosas —franciscanos y dominicos. En ambos casos se reivindicaba la vuelta a las costumbres del cristianismo primitivo y a la pobreza voluntaria.

  Los problemas aumentarán en los siglos XIV —con el traslado del papado a Avignon entre 1309 y 1377 y el cisma de Occidente desarrollado entre 1378 y 1417— marcando el inicio de los conflictos entre el poder papal y el político, que se resolverán con la firma de acuerdos entre ambos poderes.



Fig. 6.1. Mapa de Europa en la Baja Edad Media. *Se puede apreciar el desarrollo de las ciudades, la formación de los Estados y las rutas comerciales.*

- **Desde el punto de vista cultural.** Debemos destacar que los conocimientos y saberes, hasta ahora custodiados por los monasterios se van a trasladar a las ciudades. En ellas se crearán **universidades** para dar respuesta al creciente número de estudiantes, procedentes de las clases acomodadas. El *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía) harán posible la renovación de los conocimientos impartidos.

A finales del siglo XV, tres hechos fundamentales van a señalar la aparición del Renacimiento: la invención de la imprenta, el descubrimiento de los ideales del mundo clásico a cargo de los humanistas italianos y los descubrimientos geográficos que van ampliar los límites del universo hasta entonces conocido.

2. La reforma cisterciense

Como hemos dicho en líneas anteriores el gótico es la expresión de la sociedad urbana y de la burguesía. Pero su nacimiento va unido a la renovación de un monasterio y a una polémica entre dos abades que manifestaban dos opiniones opuestas acerca de lo que debería reflejar una construcción dedicada a Dios. En el año 1140, el consejero del rey de Francia, Suger, abad de Saint Denis, y el superior de la Orden del Císter, Bernardo de Claraval, elaboraron dos concepciones arquitectónicas que van a dar origen a dos estilos diferentes:

- El **abad Suger** defiende la idea de que una edificación religiosa debe reflejar la belleza de Dios y permitir al fiel acercarse a Él mediante la contemplación de su grandeza. De esta manera, la luz se va a identificar con la presencia de Dios y se va a convertir en lo que será el elemento estético principal de las nuevas catedrales góticas, presentes en las recién creadas ciudades.

- **San Bernardo,** por su parte, hacía hincapié en la construcción sencilla que estuviera en consonancia con el espíritu de los más pobres a quienes debería acoger. Para defender sus ideas no duda en atacar la ostentación de los monasterios cluniacienses y de las construcciones góticas.

Surgió de este modo una forma de construir caracterizada por la austeridad ornamental y la búsqueda de soluciones espaciales que permitieran abaratar los costos en la edificación.

La disposición en planta de los monasterios cistercienses se compone de una iglesia con un claustro adosado, en torno al cual se distribuyen las dependencias conventuales, destinando las partes altas para dormitorios y las bajas para locutorio, noviciado, refectorio y sala capitular. Las bodegas, almacenes y cocinas aparecen como dependencias anejas, con frecuencia agrupadas en claustros o patios secundarios **[Fig. 6.2].**

Queda así patente su **funcionalidad,** los espacios amplios para la oración o la vida en común y el gran número de dependencias que convertían a estas edificaciones en centros de producción autosuficientes hasta tal punto, que eran los propios monjes los encargados de levantar sus monasterios en zonas boscosas o en tierras de cultivo.

Estructuralmente, el estilo cisterciense une en su lenguaje arquitectónico, elementos tanto del románico —muros gruesos, contrafuertes, ábsides semicirculares— como del gótico —arco apuntado y bóveda de ojivas—, pero rechazando las vidrieras y los elementos plásticos que enriquecieran la contemplación del edificio.

El primer monasterio que materializó los ideales de la Reforma bernardina fue el de Fontenay terminado en 1134. De la gran difusión del estilo son ejemplos destacables los monasterios existentes en la Península Ibérica: en Cataluña —Poblet y Santes Creus (Tarragona)—, en Castilla y León —Santa María de Huerta (Soria) **[Fig. 6.3],** Las Huelgas (Burgos), Moreruela (Zamora)—, Navarra —Fitero y Olite— y Aragón —Veruela (Zaragoza).

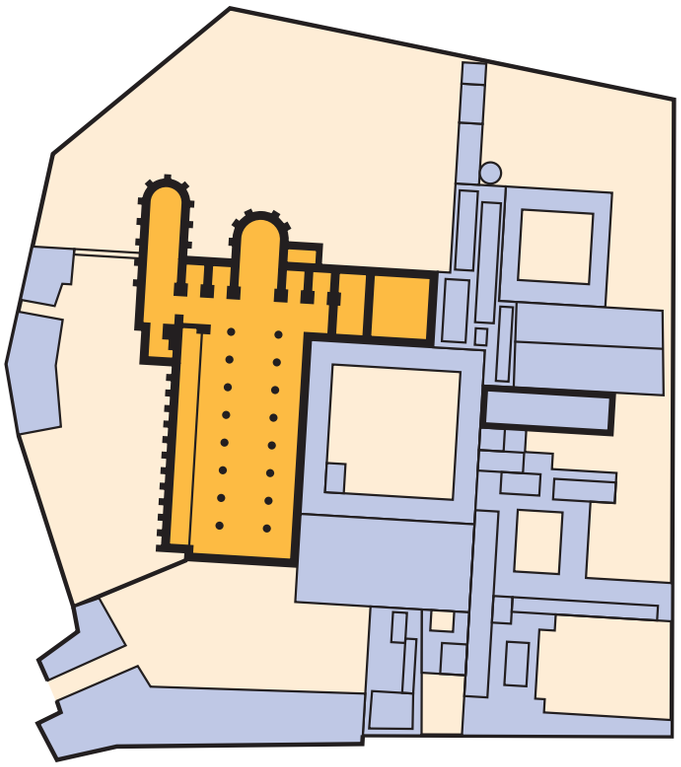


Fig. 6.2. Planta de un monasterio cisterciense. *Se pone de manifiesto la nueva interpretación de la regla de San Benito que se realizará en la Baja Edad Media.*



Fig. 6.3. Refectorio del Monasterio de Santa María de Huerta en Soria (mediados del siglo XII). *Una de las obras más importantes del arte del Císter en la Península Ibérica que se caracteriza por su valor constructivo y la escasa presencia de motivos ornamentales.*

3. La arquitectura gótica

3.1. Concepto y cronología

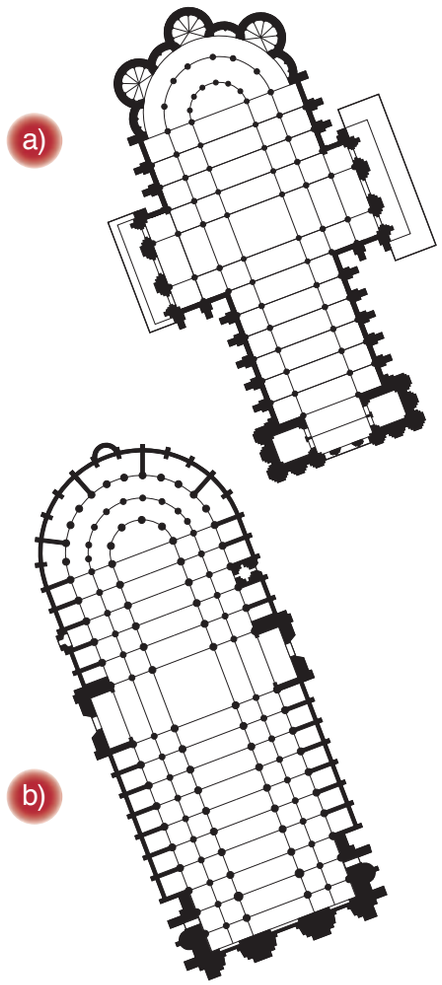


Fig. 6.4. Plantas de las catedrales francesas de Chartres *(a)* y Notre Dame de París *(b)*. *En la primera de ellas observamos la planta basilical con el transepto marcado en planta, mientras que en la segunda las cinco naves y la doble girola evolucionan hasta el modelo de planta salón.*

El término *gótico* fue acuñado por el historiador italiano **Giorgio Vasari** (1511-1574) para designar el arte de los pueblos godos o bárbaros que, en su opinión habían destruido en gran parte la cultura romana. Con el desarrollo del Romanticismo, en las primeras décadas del siglo XIX, el gótico pierde sus connotaciones peyorativas para ser considerado como un estilo universalmente aceptado y que representa las peculiaridades propias de cada país. De ahí que los estilos historicistas construyan en estilo gótico edificios tales como el Parlamento de Londres, los historiadores de la arquitectura como el francés Viollet-le Duc acometieran la restauración de las catedrales de Reims y París con gran entusiasmo, y los autores del modernismo volvieran al estilo de las grandes catedrales para escoger su vocabulario constructivo como es el caso de La Sagrada Familia de Antoni Gaudí.

En la actualidad denominamos gótico al estilo desarrollado en Europa desde la segunda mitad del siglo XII hasta finales del siglo XV, si bien existen en esta periodización algunas diferencias según los países. Así, por ejemplo, en el caso español, la **catedral de Burgos** se estaba construyendo mientras Miguel Ángel Buonarotti decoraba la bóveda de la **Capilla Sixtina.**

El estilo gótico nace en la Isla de Francia y desde allí se difunde por toda Europa, impulsado por el abad Suger quien decidió la restauración de la **Abadía de Saint Denis,** sentando con ello las bases teóricas de la nueva arquitectura. Gracias a las nuevas estructuras creadas y a los nuevos conocimientos, se erigen las catedrales que se van a convertir en el símbolo de las ciudades, en el vínculo que une espiritualmente a los ciudadanos que las han hecho posibles.

3.2. Características generales

A. Elementos constructivos

Como ya hemos visto, y frente a la austeridad de los monasterios cistercienses, las catedrales de las ciudades se van a convertir en expresión del poder urbano y en la imagen del cielo en la tierra. Para afirmar sus diferencias frente a los monjes de San Bernardo, los arquitectos góticos van a intentar presentar a los fieles un espacio religioso caracterizado por la presencia constante de Dios, presencia que se materializa a través del empleo de la luz tamizada por las **vidrieras.**

Para crear este espacio luminoso y transparente y acercar al hombre a Dios, se requería romper con la sensación de horizontalidad y robustez que había caracterizado al románico. Los nuevos elementos constructivos: el arco apuntado, la bóveda de crucería y el arbotante permitían sustituir el muro por grandes vitrales coloreados que evocaban la riqueza de los relicarios y de las piedras preciosas y que al mismo tiempo permitían la iluminación del espacio interior.

- **Plantas.** La forma más extendida es la basilical, de grandes dimensiones. Se trata de una planta salón con tres o cinco naves, que a veces adopta forma de cruz latina, tendiendo progresivamente a la desaparición del transepto. Las naves laterales se prolongarán por detrás del presbiterio para constituir una girola que llegó a duplicarse en algunas de las grandes catedrales —como es el caso de Reims—, formándose así un espacio unificado desde los pies del edificio hasta la cabecera **[Fig. 6.4].**
- **Alzado.** Para conseguir que el muro pleno del románico fuera sustituido por el vano, era necesario realizar algunas modificaciones constructivas. La principal era eliminar o contrarrestar el peso de la cubierta de una manera diferente a como se había hecho hasta entonces. Tres son los elementos que van a hacer posible este cambio: el *arco apuntado*, la *bóveda de crucería* y el *arbotante*.
  - **Arco apuntado.** Está formado por dos segmentos de círculo que se cortan, lo cual permite una mayor **esbeltez** que la conferida por el arco de medio punto característico del románico. También los arcos van a variar sus siluetas frente a la uniformidad del periodo anterior: de silueta triangular en las naves, más agudos en las girolas, rebajados en los coros y conopiales en las épocas más tardías.
  - **Bóveda de crucería.** Está formada por el cruce diagonal de dos arcos apuntados, llamados **nervios** sobre los cuales descansa la plementería o el casco de la bóveda. Al concentrarse los empujes de la bóveda en los ángulos, es factible abrir ventanales más amplios. A lo largo del estilo, aunque la disposición estructural de la cubierta será la misma, veremos cambiar su apariencia externa con variados diseños: *a*) barlonga, la más clásica, con dos nervios que se cruzan en el centro; *b*) sexpartita con otro nervio crucero; *c*) la de terceletes, con nervios rectos y las estrelladas que mezclan nervios rectos y curvos, en complicadas tracerías a medida que nos acercamos al siglo XV **[Fig. 6.5].**
  - **Arbotante.** Aunque hemos visto que la bóveda de crucería permitía abrir grandes ventanales en los templos de tres o más naves, se plantea el problema acerca de la manera de trasladar estos empujes al exterior al no poder adosarse contrafuertes. Por eso, el sistema de contrarresto fue remodelado, creándose los arbotantes que permiten enlazar los ángulos de la bóveda con los contrafuertes exteriores y que se afirman con el peso de los pináculos o remates puntiagudos al mismo tiempo que facilitan la expulsión del agua de lluvia mediante unos canales que se sitúan en el trasdós de estos arbotantes y desembocan en las gárgolas.

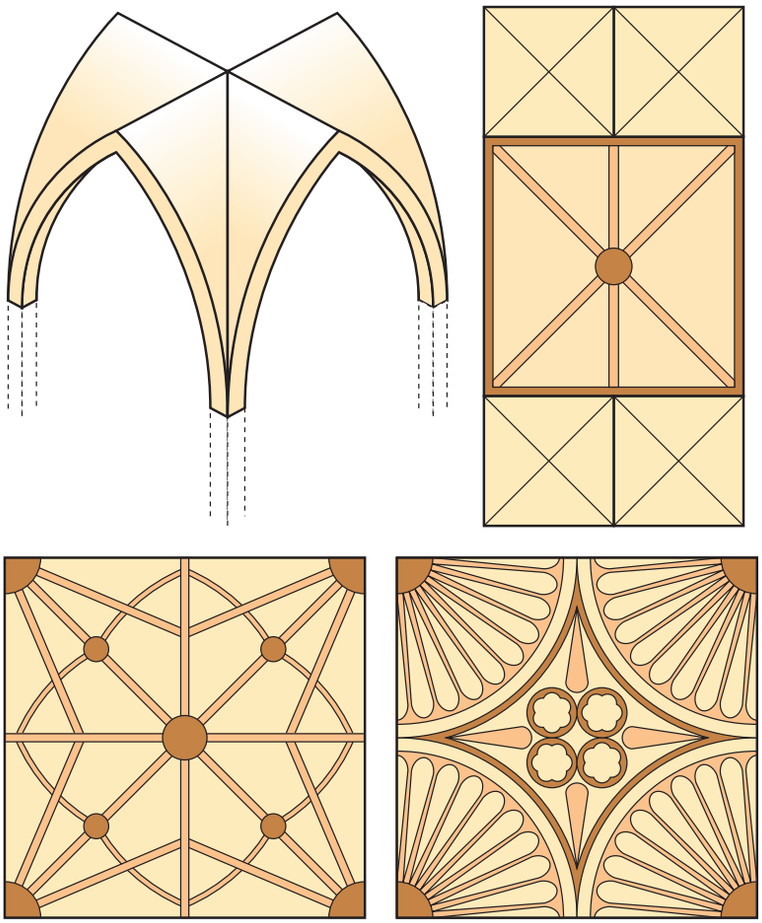


Fig. 6.5. Diversos tipos de bóvedas del estilo gótico.

Los cambios en la cubierta implicaron una adaptación de los soportes empleados y de la organización del muro. El soporte característico del románico era el pilar compuesto que, a partir del siglo XIII será sustituido por el **pilar fasciculado** o de baquetones, con columnillas adosadas que reciben y prolongan los nervios de las bóvedas.

La estructura del muro también cambia. Si las iglesias de peregrinación presentaban una tribuna sobre las naves laterales, en el gótico y con el fin de eliminar peso, la tribuna es sustituida por el **triforio** que es una pequeña galería ciega que recorre el edificio por encima de los arcos de separación de las naves. Al suprimir la tribuna, la nave central crece en altura y el muro grueso se convierte no en un elemento sustentante, sino en el llamado **muro pantalla.**

Las primeras catedrales del estilo contaron con la presencia de tribunas —Laon en Francia—, pero a medida que avanzaba el estilo, el alzado de las catedrales se divide en arcos de separación, triforio y galería de ventanales o **clerestorio.** En los ejemplos de mayor altura, el alzado interno de las catedrales se limitará a los arcos y al clerestorio lo que permitirá una mayor ligereza en la construcción y una iluminación más difusa.

- **Exteriores.** El exterior del edificio permite apreciar su disposición interna y su preocupación por la verticalidad. Este hecho se traduce en el empleo de **elementos puntiagudos** como los pináculos y las agujas, que sirven como remate a las torres, o los gabletes triangulares en las galerías superiores de las fachadas.

Las fachadas evolucionan a lo largo del estilo comenzando por multiplicar su número en consonancia con las naves que componen la catedral.

La puerta de los pies parte de la disposición entre dos torres que ya había caracterizado a las iglesias de peregrinación pero va modificando los elementos que la componen: torres con agujas, cuerpo central con un gran rosetón para iluminar las naves y una galería con imágenes de reyes que aludían al apoyo real a las nuevas ciudades frente a la nobleza feudal.

ACTIVIDADES



Fig. 6.6. Fachada de la Catedral de Notre Dame. *Característica estructura entre torres que parte de los modelos creados en el románico de peregrinación (París, Francia).*

Notre Dame de París representa el prototipo de fachada del gótico pleno, la llamada fachada en «H».

1> Explica de abajo arriba, los elementos característicos del gótico que puedes encontrar en esta estructura.

2> Uno de los principios fundamentales de la arquitectura gótica es el sistema de transmisión de empujes y el desarrollo de la construcción en altura. ¿Qué elementos arquitectónicos realizan este papel? ¿Con qué otros elementos externos se comunica?

B. Arquitectura civil

Al mismo tiempo que se difunde la idea de identificar la catedral con la imagen de la Jerusalén Celeste, las nuevas ciudades nacidas a partir del siglo XIII necesitaban de otros edificios que afirmaran su poder como los ayuntamientos, lonjas y palacios.

- Los **ayuntamientos** y sus **plazas** son los focos administrativos y jurídicos de las ciudades y se convierten en vehículo de expresión frente a la nobleza feudal. En las zonas de gran actividad comercial y con una amplia clase media, estos edificios serán comparables en belleza y magnificencia a las catedrales. Podemos citar los ejemplos italianos de Florencia o Siena y los flamencos de Brujas o Bruselas.
- Las **lonjas** son edificios característicos de ciudades portuarias con una intensa actividad relacionada con las rutas del comercio internacional que se van a convertir en una tipología muy desarrollada en la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XV —las de Valencia, Barcelona o Palma de Mallorca son los casos más destacables.
- En lo referente a los lugares residenciales veremos cómo el castillo, sin descuidar su estructura defensiva, va a dar paso al **palacio** en el cual comenzarán a cobrar importancia los aposentos privados, ahora más cómodos y suntuosos, concediendo cada vez mayor protagonismo a la decoración.

3.3. Periodización

***a*) Protogótico (segunda mitad del siglo XII).** Es una fase de pruebas y ensayos que coexiste con los últimos ejemplos de arquitectura románica. Podemos incluir en esta etapa los ejemplos cistercienses que buscan nuevas soluciones constructivas para abaratar los costes de la edificación y conseguir espacios religiosos austeros y desornamentados. Entre los rasgos característicos de la etapa destacan: el empleo de arcos apuntados doblados, muy abiertos y de bóvedas de ojivas, que permiten conservar todavía un muro grueso y con función sustentante.

***b*) Gótico clásico (siglo XIII).** Los rasgos característicos del estilo se manifiestan con toda claridad en la construcción de la catedral de Chartres: arcos apuntados equiláteros, bóvedas barlongas, cuyos nervios se enjarjan en la plementería, empleo de arbotantes y búsqueda del ritmo y de las proporciones en las sucesiones de arcos que separan las naves centrales y las laterales. La iluminación del espacio interior se consigue principalmente a través de un gran rosetón situado a los pies de la nave central. Los ejemplos más destacados son las catedrales francesas de Chartres, Reims y Amiens **[Fig. 6.7].**



Fig. 6.7. Catedral de Chartres (Francia). *Erigida con un esquema cruciforme con transepto, naves laterales y capillas en torno a la girola. Fue consagrada en 1260 en presencia de San Luis, rey de Francia.*

***c*) Gótico manierista o gótico rayonante (siglo XIV).** En este periodo van aumentando los aspectos decorativos del estilo: los arcos se estilizan, las bóvedas complican su diseño con nervios terceletes y combados y las tracerías de los ventanales repiten esquemas de trifolios o cuadrifolios.

Esta etapa se corresponde más con la ornamentación de edificios preexistentes que con nuevas construcciones y sobre todo con la plasmación de la iluminación conseguida a través de los grandes vitrales

***d*) Gótico flamígero** también llamado *fase barroca del estilo* **(siglos XV y XVI).** Se caracteriza por la preferencia por las líneas curvas y sinuosas en el trazado de los arcos, a modo de llamas —de ahí el origen del término—. El arco más característico es el conopial, las bóvedas son estrelladas y la decoración con motivos vegetales y temas heráldicos se prodiga por doquier. En suma, los aspectos decorativos predominan sobre los puramente constructivos.



Fig. 6.8. Interior de la Sainte Chapelle (París). *Construida a mediados del siglo XIII para guardar una reliquia de la Pasión de Cristo traída por San Luis. En la imagen puede apreciarse la sustitución de los muros por las grandes vidrieras.*



Fig. 6.9. Fachada de la Catedral de Siena construida a lo largo del siglo XIII. *Destaca el predominio de la línea horizontal y el característico empleo de mármoles de diferentes colores.*

3.4. Escuelas y variaciones nacionales

A. Francia

Es el país en el cual se crea el estilo con las características que a partir del siglo XIII se extenderán por el resto de Europa. En la segunda mitad del siglo XII se construyen las catedrales de Laon, Senlis y París que suponen la evolución del arte románico hacia las nuevas soluciones espaciales defendidas por los seguidores de las ideas del Abad Suger.

A la fase clásica corresponden los ejemplos ya citados de Chartres, Reims y Amiens y la Sainte Chapelle de París **[Fig. 6.8],** que se caracterizan por: presentar una gran diferencia de altura entre la nave central y las laterales, la preocupación por la verticalidad y la tendencia progresiva a sustituir el muro por las grandes vidrieras.

B. Inglaterra

El gótico inglés sigue una evolución propia independiente con respecto al resto de Europa ya que une a la influencia del continente sus propias peculiaridades, tales como el empleo de la bóveda de ojivas en la catedral de Durham a mediados del siglo XII.

Se pueden distinguir tres fases en su desarrollo.

- ***Early english*** o estilo primitivo **(hacia 1175-1250).** A él pertenecen las catedrales de Canterbury o Salisbury que se caracterizan por los espacios fragmentados, por el predominio de las líneas horizontales y por un mayor gusto ornamental plasmado en el empleo de materiales nobles en los fustes de las columnas.
- **Estilo ornamental (1250-1350).** Inspirará al flamígero europeo debido a su preferencia por la ornamentación independiente de la estructura arquitectónica: decoración floral y bóvedas con nervaduras complejas.
- **Estilo perpendicular (fines de siglo XIV-siglo XV).** Con una mayor racionalidad constructiva, sobre todo en los exteriores, mientras que en los interiores dominan las riquísimas bóvedas de abanico.

C. Italia

El arte gótico en la Península Italiana presenta unos rasgos constructivos peculiares: predominio de la horizontalidad, muros gruesos decorados con pinturas murales en contraposición a la decoración de vidrieras propia del arte francés, presencia de cubiertas de madera, ausencia de arbotantes y fachadas plaqueadas con mármoles de diferentes colores, hecho que constituye la principal diferencia con el resto del continente.

Las construcciones religiosas principales son aquellas que se vinculan a las órdenes religiosas —como la Basílica de San Francisco de Asís— y las grandes catedrales —Florencia, Siena **[Fig. 6.9],** Orvieto— pues la de Milán se corresponde con los modelos franceses y alemanes.

Merece una mención el desarrollo de la arquitectura civil en los ayuntamientos y palacios.

D. España

A finales del siglo XII se introducen en España las formas góticas, evolucionando desde los modelos protogóticos y cistercienses hasta los modelos clásicos, de influencia francesa. Nacen así las grandes catedrales de Burgos, León y Toledo. En el siglo XIV, lo más significativo será el desarrollo del nuevo estilo en los territorios de la Corona de Aragón y en la centuria siguiente, las formas flamígeras se unen al sustrato mudéjar y de esta combinación va a nacer el llamado estilo hispanoflamenco. En el siglo XVI y pese a la lenta penetración de los elementos renacentistas en el capítulo decorativo, el lenguaje constructivo y las principales tipologías seguirán siendo góticos, especialmente en los edificios religiosos.

- **Periodo protogótico (siglo XII).** Podemos distinguir varios tipos de construcciones:
  - Las iglesias catalanas que se caracterizan por el empleo de dobles columnas en los frentes de los pilares, cabecera con capillas y cimborrio en el crucero —Catedral de Tarragona.
  - La escuela del Duero. Las catedrales de Zamora **[Fig. 6.10],** Salamanca y la Colegiata de Toro. En estas construcciones se advierte la influencia del sudoeste francés y la musulmana, debido a la presencia en el crucero de una cúpula gallonada que en el exterior se recubre con un tejado escamoso flanqueado por cuatro torrecillas angulares.
  - La influencia normanda caracterizada por el empleo de la bóveda sexpartita, el triforio decorado con figuras de ángeles y los gruesos pilares todavía en relación con el arte románico —Catedral de Cuenca.
- **Fase clásica (siglo XIII).** Las influencias francesas y los nuevos elementos del estilo llegan a la Península debido a las buenas relaciones que con el país vecino mantenía el rey Fernando III el Santo. Los ejemplos característicos son las catedrales de Burgos, León **[Fig. 6.11]** y Toledo.
- **Fase manierista (siglo XIV).** La inestabilidad política del reino de Castilla hará que la arquitectura sufra un retroceso en estos territorios, aunque se inicien grandes catedrales como las de Palencia y Oviedo y se levanten capillas en las grandes obras del siglo anterior.

  Por el contrario, en el reino de Aragón, la situación de bonanza económica impulsa en gran medida las construcciones tanto religiosas como civiles que siguen el llamado **modelo mediterráneo** o **gótico horizontal,** es decir, iglesias de grandes espacios, sin contraste de alturas entre las naves y gran número de capillas de pequeño tamaño en la cabecera —catedrales de Barcelona (1298), Gerona (iniciada en 1312) y Palma de Mallorca (primer tercio del siglo XIV).

  Sin embargo, el modelo más característico en estos reinos es el de nave única, bien con cubierta de madera o bien con crucería y capillas entre contrafuertes. Este modelo se repite en estructuras civiles como las lonjas o las atarazanas.



Fig. 6.10. Interior de la cúpula del cimborrio de la Catedral de Zamora. *Se advierte la influencia francesa, musulmana y bizantina, lo cual la convierte en un modelo de gran originalidad.*



Fig. 6.11. Interior de la Catedral de León realizada por el maestro Enrique. *Traspasa los elementos clásicos franceses en el diseño espacial y en la configuración de portadas para servir de base a la decoración escultórica.*

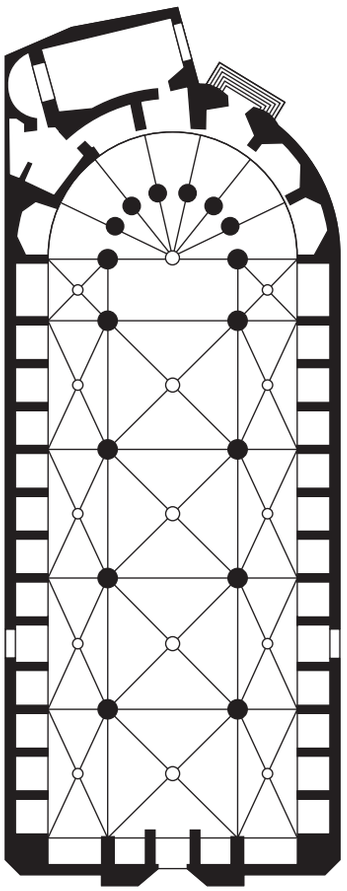


Fig. 6.12. Planta de la Iglesia de Santa María del Mar. *Se observa la planta de salón, la espacialidad y la tendencia a igualar la altura entre la nave y las capillas abiertas en los contrafuertes.*

- **Fase barroca o flamígera (siglos XV y XVI).** En los territorios de la Corona de Aragón, las formas flamígeras se aprecian en las construcciones de Guillermo Sagrera —La Lonja de Palma de Mallorca— y en múltiples casas y palacios catalanes.

  En Castilla, debido a la preferencia de la reina Isabel la Católica por las formas flamencas, **nace el estilo hispano flamenco o isabelino** que une los elementos decorativos del gótico final con el lenguaje del arte mudéjar. Este estilo se **caracteriza** por:

  – La construcción de grandes catedrales en las cuales los aspectos decorativos prevalecen sobre los constructivos —Sevilla (1402), Salamanca (1515) y Segovia (1525).

  – La difusión de formas mudéjares tales como las torres exteriores con forma cuadrada en su cuerpo bajo y octogonal en el superior.

  – Recargamiento decorativo, cierto *horror vacui* —que recuerda al arte musulmán— la disposición de elementos al tresbolillo en las fachadas, característica de la obra de Juan Guas **[Fig. 6.13].**

  – Elementos naturalistas y heráldicos en la decoración de fachadas e interiores.

Los **focos** de este estilo son:

– El **toledano** vinculado a la obra de Hanequin de Bruselas, autor de la torre de la catedral de Toledo y Juan Guas. Este arquitecto trabaja para los Reyes Católicos y para la familia Mendoza y es, sin duda el máximo representante de un estilo que anticipa la decoración en bajorrelieve del primer Renacimiento español. Entre sus obras más destacadas figuran el Palacio del Infantado de Guadalajara (construido hacia 1480) y el Monasterio de San Juan de los Reyes en la ciudad primada.

– **Burgos** y **Valladolid.** Cuentan con la presencia de Juan y Simón de Colonia. El primero de ellos fue traído a España por el obispo don Alonso de Cartagena e interviene en las obras de las agujas de la catedral y en la Cartuja de Miraflores. El segundo lo hará en la Capilla del Condestable de la catedral y en la fachada del convento de San Pablo de Valladolid.

ACTIVIDADES



Fig. 6.13. Fachada del Palacio del Infantado de Juan Guas (hacia 1480). *Se aprecia la decoración del muro con puntas de diamante y una galería sobre mocárabes, influida por el arte musulmán que sustenta un cuerpo con ventanales góticos (Guadalajara).*

En la última fase del gótico español, los elementos constructivos de este estilo se unen a la lenta penetración del estilo renacentista y a las formas mudéjares. Observa este tipo de fachada y su desarrollo en altura.

3> ¿Prefiere la verticalidad o, por el contrario, remarca la horizontalidad?

4> Analiza los elementos decorativos que aparecen en ella: su manera de disponerse sobre el muro y su temática. ¿Es propia de este estilo? ¿Qué novedades aporta con respecto a épocas precedentes?

4. La escultura gótica

4.1. Características generales

A. Contenidos ideológicos

La estatuaria del periodo gótico está íntimamente unida a tres factores importantes:

- El desarrollo del pensamiento escolástico y franciscano: que considera que todas las cosas creadas están en armonía con la esencia de Dios *(Santo Tomás)* y que todos los elementos que existen en el mundo, hombre y animales son hermanos *(San Francisco de Asís)*. Para el arte de la imagen, estas dos premisas son fundamentales ya que todos los seres creados por Dios pueden ser objeto de una representación artística. Ello implica una nueva consideración de la naturaleza y del individuo.
- La preocupación por la muerte. En una época inicial, los temas apocalípticos serán desplazados por una visión más cercana de Dios, pero durante los siglos XVI y XV, periodo de hambres y guerras, la muerte será el camino al cielo o a los horrores el infierno. De ahí también que la escultura funeraria alcance un extraordinario desarrollo.
- La influencia de la clase burguesa frente a la decadencia de la clase caballeresca. Este nuevo grupo de gran poder económico, tratará de manifestar su presencia costeando capillas o retablos y haciendo posible un mayor acercamiento a la realidad. Llegarán incluso a representarse junto a su santo patrón como donantes, abriendo paso a la creación del género del retrato.



Fig. 6.14. *San Francisco de Asís.* *Representa el modelo de la nueva devoción del gótico caracterizada por la hermandad entre todos los seres de la creación.*

B. Materiales y evolución estética

Serán del gusto de los escultores del periodo la piedra de diferentes tipos, sobre todo para las portadas exteriores, la madera policromada para las imágenes exentas, retablos, sepulcros y sillerías de coro; mármol y alabastro para los conjuntos sepulcrales y, en ocasiones excepcionales para los retablos.

La evolución de la escultura en los primeros años del estilo gótico, está estrechamente unida a la herencia románica, es decir, a la sujeción al marco arquitectónico. El nacimiento de las catedrales supone la creación de un nuevo tipo de portada esculpida, de modo que las estatuas cobraron protagonismo y empezaron a ser consideradas algo más que una mera ornamentación aplicada a las fachadas. La piedra de toque de esta evolución será la creación de **estatuas columnas** —que aparecieron por primera vez en la fachada occidental de la abadía de Saint Denis— que, aunque conservaron su papel simbólico, tendieron a diferenciarse de los pilares de la portada asumiendo un nuevo protagonismo.

Durante la fase clásica, la escultura va a iniciar la independencia definitiva del marco arquitectónico. En este proceso desempeña un papel excepcional la **escultura funeraria,** pues, cada vez en mayor medida, los sepulcros fueron concibiéndose como monumentos individualizados. El retrato cobra también una gran importancia y los rostros de las figuras yacentes fueron evolucionando hacia el naturalismo a mediados del siglo XIV. Los escultores del periodo aprendieron que las estatuas podían ser no solamente símbolos o evocaciones de una verdad moral sino también representaciones de seres vivos concretos.

ACTIVIDADES



Fig. 6.15. ***a)*** **Beau Dieu (hacia 1230)** *de la fachada occidental de la catedral de Amiens (Francia) y* ***b)*** **Virgen Blanca (hacia 1250)** *de la Catedral de León.*

Se trata de dos imágenes que demuestran el cambio entre las representaciones de Cristo y de la Virgen en el gótico. El avance del románico al gótico viene marcado por una mayor preocupación por el naturalismo y la humanización de las representaciones de Cristo, la Virgen y los santos.

5> Relaciona esta imagen con las nuevas formas de pensamiento y explica cómo los artistas han avanzado en la manera de esculpir a la Virgen.

6> ¿Qué orden religiosa va a ser la causante de esta nueva concepción de la Virgen María? ¿Cómo se llamaban sus monjes?

C. Temas y fuentes iconográficas

A diferencia del arte románico, en el cual no existía una distribución específica de los temas representados, en el gótico sí existen figuras que se representan para localizarse en un lugar determinado. Las fachadas occidentales quedan reservadas para la historia de Cristo, la norte para la Virgen y los santos y la meridional para el Juicio Final. Esta distribución se mantuvo prácticamente en todas las catedrales, gracias en buena medida a la difusión del culto mariano extendido por los discípulos de San Bernardo. Vemos así como los temas derivados de los bestiarios van desapareciendo progresivamente, cediendo paso a otros tomados del mundo pagano tales como los meses, los signos del Zodiaco y las representaciones de las virtudes y los vicios.

Las fuentes iconográficas son ahora los *Evangelios*, más concretamente el Nuevo Testamento, algunos textos apócrifos que sirven de inspiración sobre todo para los temas relacionados con el nacimiento de Cristo y la epifanía. A ellos se añaden las hagiografías o vidas de Santos, sobre todo *La leyenda dorada* de Jacobo da Vorágine, relatos o leyendas de viajeros —como los del *monje Ruyisbroeck* o el *Libro de las maravillas* de Marco Polo que aportarán elementos procedentes de culturas exóticas— y fuentes literarias —como *el Libro de Apolonio* en el caso español.

Entre los mas más frecuentes podemos citar:

- La vida de **Cristo:** ya no se presenta la imagen del Dios terrible del Apocalipsis sino la imagen de Cristo Hombre que nace —ciclos de la infancia—, que sufre Pasión y Muerte —la crucifixión— y resucita para salvar al hombre de sus pecados.
- **La Virgen** como intermediaria entre Dios y los hombres: se relaciona con su Hijo con notables muestras de afecto, alejándose de la Virgen Majestad que había caracterizado al arte románico. Pero también María sufre la Pasión de Cristo como una mujer anciana transida de dolor —es el origen del tema de la piedad, característico del siglo XV y que alcanzará gran difusión en la imaginería barroca **[Fig. 6.15].**
- **Los santos** como emisarios de Dios para ayudar al hombre, representados con los atributos que les caracterizan —el libro si es un apóstol, la palma y el atributo de su martirio y el nimbo en torno a su cabeza—. En los momentos finales de la Baja Edad Media se impone la costumbre de rendir culto a los santos patrones o protectores que aumentan sus advocaciones en portadas, retablos o esculturas exentas.
- **La muerte** a través de la estatuaria funeraria que perpetúa la memoria del difunto en ella representado e impulsa a una meditación sobre el sentido de la vida y de los placeres.
- **El hombre y la naturaleza** como imagen simbólica de lo sagrado y por tanto deseable, como el primitivo paraíso o como imagen del infierno que a finales del siglo XV reproducirá la pintura de El Bosco.

4.2 Escuelas fuera de España

A. Francia

En las catedrales del periodo clásico, se advierte la tendencia a la emancipación de la escultura, tendiendo, bien hacia ejemplos vinculados al clasicismo —la *Visitación* de Amiens— o hacia una progresiva manifestación de realismo —el «maestro de la sonrisa» de la Catedral de Reims.

En el siglo XIV desempeñan un importante papel las obras en marfil realizadas por los talleres parisinos y la escultura funeraria ligada al mecenazgo de los duques de Borgoña a finales de esta centuria. Entre estos artistas destaca la figura de un holandés afincado en esta corte, al servicio del duque Felipe el Atrevido, **Claus Sluter [Fig. 6.16].**

El *Pozo de Moisés*, denominado así por situarse sobre un pilar del que surgía el agua, constituye un basamento sobre el que se elevaba un calvario que se conserva fragmentado. Este pedestal está formado por seis profetas que anuncian la muerte de Cristo bajo las alas de seis ángeles. Las posiciones de las imágenes revelan una búsqueda deliberada de la verosimilitud, completamente nueva en el arte medieval. A ello se une el tratamiento de las vestiduras, creando inusitados contrates de líneas, ángulos, luces y sombras.



Fig. 6.16. *El pozo de Moisés* de Claus Sluter. *Esta obra sería un basamento de un monumento al calvario situado en el estanque de la Cartuja de Chapmol y que aludía al tema de la fuente de la vida (Museo de Dijon, Francia).*

B. Italia

La escultura gótica está marcada por una firme resistencia a las diferentes corrientes estéticas procedentes del norte de Europa. En principio, y debido en parte a una diferente concepción arquitectónica que se manifiesta en el empleo de mármoles de colores en las fachadas, Italia desconoció las portadas con programas iconográficos como las que se realizaban en Francia. La escultura estuvo al servicio del arte mobiliario y del funerario en las iglesias, desarrollándose sobre todo en los púlpitos monumentales. El taller más representativo será el establecido en Pisa, iniciado por Nicolás Pisano, sumamente clásico en sus obras y continuado por su hijo Giovanni en torno a 1300.

Entre los continuadores de esta escuela sobresale Andrea Pisano que realizará las primeras puertas del Baptisterio de Florencia en las que se inspirará Lorenzo Ghiberti en el Renacimiento.

4.3. España

Podemos distinguir cuatro **fases** en la evolución del estilo:

A. Protogótico (segunda mitad del siglo XII y primera mitad del siglo XIII)

Se inicia con la obra del **Maestro Mateo** en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Partiendo de las formas románicas, el Maestro muestra ya un estilo naturalista en las representaciones de apóstoles y profetas. Las figuras se liberan del marco arquitectónico de forma paulatina, aunque continúan vinculadas a un programa iconográfico. Se trata de una visión de la Gloria: Cristo Varón de Dolores se muestra en el tímpano de la portada central acompañado de los evangelistas y los ángeles con los instrumentos de la Pasión, rodeados en la arquivolta exterior por los ancianos del Apocalipsis. En las jambas, profetas y apóstoles con la imagen de Santiago en el parteluz, sobre una columna en la que figura el árbol de Jesé o la genealogía de Cristo **[Fig. 6.17].**



Fig. 6.17. Tímpano de la portada central del Pórtico de la Gloria del maestro Mateo (finales del siglo XII). *Esta obra muestra el avance hacia el naturalismo y la liberación de las formas escultóricas de su emplazamiento arquitectónico (Catedral de Santiago de Compostela).*

Los pórticos laterales de esta portada han sido objeto de múltiples interpretaciones: los precursores de la venida de Cristo —profetas—, los que extienden por el mundo su mensaje de salvación —apóstoles— o también las dos raíces de la Iglesia cristiana representadas por el mundo pagano y el judío.

La huella del Maestro Mateo se dejará sentir en la *Portada del Paraíso* de la Catedral de Orense, la *Cámara Santa* de la Catedral de Oviedo y en el *pórtico de la Iglesia de San Vicente* de Ávila entre otros.

B. Gótico clásico (segunda mitad del siglo XII)

La influencia francesa se hace notar en el nacimiento de dos talleres vinculados estilísticamente como son los de las catedrales de Burgos y León. En los claustros y las fachadas, las figuras cobran una extraordinaria expresividad y animación lo cual manifiesta una estrecha relación con los maestros que trabajan en la Catedral de Reims («El maestro de la sonrisa»).

En **Burgos,** el maestro Enrique dirige la obra de *la Puerta del Sarmental* con el tema heredado del románico: el pantocrátor, los evangelistas y sus atributos, los apóstoles en el dintel y en el parteluz, la imagen de un santo que se interpreta como San Indalecio, primer obispo de la ciudad. En relación con este taller se forma el maestro de la *Puerta de la Coronería* y los autores de las esculturas de *Alfonso X y su mujer doña Violante* que parecen mantener una animada conversación, en el claustro de la catedral.

En **León** sobresale el *Maestro del juicio final* (portadas del lado oeste) a quien corresponde el Cristo, el ángel portador de la lanza y las escenas del infierno y el paraíso en el dintel. Otro maestro trabaja en la imagen de la *Virgen Blanca* y en las esculturas de las portadas laterales de la fachada occidental dedicadas a los ciclos de la Navidad y la muerte de la Virgen.

Paralelamente a la evolución de las portadas, la **escultura funeraria** experimenta un gran desarrollo gracias a la actividad del taller del Monasterio de Las Huelgas en Burgos. En el último cuarto del siglo se crea un tipo de sepulcro que incorpora a su estructura escenas funerarias relacionadas con el momento de la muerte y la celebración del duelo, con un naturalismo y originalidad que no cuentan con ejemplos paralelos en el arte europeo. Los tipos más destacados se encuentran en Palencia (Carrión de los Condes y Villalcázar de Sirga).

C. La explosión creativa del siglo XIV

A lo largo del siglo XIV, la escultura gótica evoluciona progresivamente hacia un estilo de figuras más sinuosas, con un mayor gusto por los temas anecdóticos y por un creciente sentimentalismo. Las influencias más notables proceden de Italia y de los focos germánicos vinculados a la elegancia del estilo internacional.

Entre los **focos** principales podemos destacar:

- **Toledo.** *La Puerta del Reloj* de la catedral muestra escenas relativas a los ciclos de la infancia y la Pasión de Cristo, con una gran elegancia en el tratamiento de las figuras. La evolución hacia las formas miniaturescas del gótico internacional puede seguirse en otros ejemplos de la catedral primada como son *la Capilla de San Ildefonso y la Virgen Blanca del Coro*.
- **Navarra.** *Puerta Preciosa* de la Catedral de Pamplona con temas de la vida de la Virgen y la decoración del claustro en las cuales se manifiesta la influencia de la fase manierista del gótico francés.
- **Cataluña.** Donde es notoria la influencia de Nicolás Pisano en la obra de Jaume Cascalls que interviene en los *sepulcros reales* del monasterio de Poblet.



Fig. 6.18. Sepulcro de don Martín Vázquez de Arce conocido como *El Doncel* del maestro Sebastián de Toledo (finales del siglo xv). *Constituye un excelente retrato de un joven muerto en la guerra de Granada hacia 1485 con un cierto tono de melancolía propio de las obras de este momento (Catedral de Sigüenza, Guadalajara).*

D. La influencia flamenca en el siglo xv

En este siglo, se introduce la influencia borgoñona en los primeros años, sobre todo en Navarra y la Corona de Aragón. La huella de Claus Sluter se va a apreciar sobre todo en la escultura funeraria y pueden citarse como los mejores ejemplos: Janin de Lome —*Sepulcro de Carlos el Noble* de la Catedral de Pamplona—, Guillermo Sagrera —autor del ángel de la portada de la Lonja de Palma de Mallorca hacia 1425— y finalmente Pere Joan —*San Jorge* del Palacio de la Generalitat de Barcelona realizado hacia 1418.

En Castilla, desde mediados del siglo xv se hace evidente la influencia flamenca en tres escuelas principales: *Sevilla*, *Toledo* y *Burgos*.

- **Sevilla.** Las tardías obras de la catedral desarrollan una gran actividad en la decoración de las portadas —del nacimiento y del bautismo— y de los monumentos funerarios —del Cardenal Cervantes, obra de Lorenzo Mercadante.
- **Toledo.** El arquitecto Egas Cueman es uno de los introductores de las formas decorativas del estilo flamenco que resultaron ser muy del gusto de la reina Isabel. Discípulo de Egas es Sebastián de Toledo que trabaja en el último tercio del siglo en Toledo y Guadalajara realizando numerosos sepulcros —el de don Álvaro de Luna y doña Juana de Pimentel, en la Catedral de Toledo, o el de Martín Vázquez de Arce en la Catedral de Sigüenza **[Fig. 6.18]**—. El último escultor toledano de este momento es Rodrigo Alemán, a quien se debe la sillería del coro de la Catedral con escenas de la guerra de Granada y motivos fantásticos en encuadres y misericordias.
- **Burgos.** La producción escultórica se aglutina en torno a Juan de Colonia, arquitecto que construyó las torres occidentales de la catedral y trabajó con otros artistas en los sepulcros de la Capilla de la Visitación. Entre los años 1483 y 1500 Gil de Siloe, originario de Amberes se va a convertir en la figura indiscutible de la plástica hispano-flamenca.

  En el año 1486, la Reina Católica le encomienda las tumbas de su padre Juan II y de su madre Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores. Es una obra de alabastro en la que se ve a los yacentes sobre un lecho sepulcral en forma de estrella de ocho puntas, rodeados de figuras de santos. La minuciosidad y el detallismo en el trabajo con este material hacen de Siloe prácticamente un orfebre y un artista capaz de extraer las máximas peculiaridades y efectos plásticos de los materiales con los que trabaja. Prueba de ello es el retablo realizado para la citada cartuja tallado en madera y cuya traza se inspira en la organización de los grabados alemanes sobre el rosario **[Fig. 6.19].**



Fig. 6.19. Retablo de la Cartuja de Miraflores realizado por Gil de Siloé (1496). *Inspirada en los rosarios alemanes muestra una estructura coronada que encierra círculos con los misterios y figuras de evangelistas en los ángulos (Burgos).*



Fig. 6.20. Plafones del sepulcro de don Sancho Saiz Carrillo (hacia 1300). *La escena está pintada sobre un pergamino y reproduce con gran expresividad y sentido del dibujo una procesión de plañideros (Museo Nacional de Arte de Cataluña).*

5. La pintura gótica

La pintura gótica desde sus inicios hasta la segunda mitad del siglo XV sufre una evolución vinculada tanto al empleo de diferentes materiales como a técnicas y estilos según las zonas y los autores. Desde el punto de vista de los temas y las fuentes de inspiración, sigue las mismas pautas que el arte de la escultura: los temas evangélicos y los ciclos de la infancia, Pasión y muerte de Cristo y de la Virgen se mantienen como una constante a lo largo del tiempo, si bien en el siglo XV, las figuras de donantes, los retratos y los fondos de paisaje van abriendo camino a una mayor preocupación por el hombre y la naturaleza que anticipa el Renacimiento.

5.1. Fases de la pintura gótica

Podemos distinguir cuatro fases en la evolución de la pintura gótica:

A. Gótico lineal o franco-gótico (siglo XIII-mediados del siglo XIV)

Como ya hemos mencionado, la arquitectura gótica al abrir enormes ventanales en los interiores de las iglesias, reduce los espacios destinados a la pintura mural y limita la labor de los pintores a la decoración de vidrieras, miniaturas y madera para el ornato de los altares y de los pequeños retablos de las capillas. De ahí que las obras más características de este momento se reduzcan a estos capítulos. Francia sigue siendo la cabeza del estilo y este país determina las características de la etapa: predominio de las líneas del dibujo que delimitan superficies coloreadas con tonos intensos y planos, sencillez en el tratamiento de los temas y vinculación a programas iconográficos con una clara finalidad didáctica en consonancia con el pensamiento de la época.

En **España** las formas francesas del gótico lineal se unen a una influencia bizantina que llega a la Península tras la conquista de Constantinopla por los cruzados en el año 1204 y a la pervivencia del románico que reserva grandes superficies destinadas a la pintura mural. De ahí que podamos hablar de tres tipos de obras:

- **Pintura mural.** El conjunto más destacable es la decoración de la *Capilla de San Martín del Aceite* en la Catedral Vieja de Salamanca. En ella, los temas se organizan como retablos o vidrieras con enmarcamientos arquitectónicos, de ángeles o escudos en cuyo interior se disponen escenas de la vida de la Virgen.
- **Pintura sobre tabla.** La tabla se va a utilizar como soporte para la decoración de frontales de altar, principalmente en Cataluña. En ellos se advierte la evolución desde la estética del románico al estilo francés —*Frontal de Aviá*, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña—; retablos —como el de *San Cristóbal* en el Museo del Prado—; techumbres —como la de la Catedral de Teruel— y la decoración de sepulcros —el de Mahamud de Esgueva en Burgos.
- **Miniatura.** Las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, compuestas bajo las órdenes del rey Alfonso X el Sabio, destacan por su sencilla descripción de la vida cotidiana con un carácter ingenuo y una gran belleza en los colores y en los trazados geométricos que enmarcan cada una de las páginas.

B. Estilo ítalo-gótico (siglos XIII y XIV)

Paralelamente al desarrollo del estilo lineal en Francia, nace en Italia una escuela pictórica que manifiesta la influencia bizantina y se vincula a la decoración de grandes iglesias. Estas nuevas formas creadas en el siglo XIII *(Ducento)* se difunden por Europa a lo largo del siglo XIV.

Desde el punto de vista artístico, hay que señalar varios factores decisivos que provocaron un peculiar desarrollo de la pintura gótica en Italia: la dependencia de la estética clásica, la pervivencia de diferentes técnicas de la Antigüedad, especialmente el mosaico y el fresco, la influencia bizantina y la preocupación por el espacio y la perspectiva. Entre los rasgos característicos de esta fase se advierten: la nueva consideración del espacio como elemento pictórico, la valoración de la luz y por tanto de los colores que ahora se matizan y contrastan y la búsqueda de la emoción en los fieles debido al desarrollo del pensamiento franciscano.

Los centros productores del nuevo arte son *Florencia* y *Siena:*

- **Florencia.** El iniciador de la escuela florentina fue **Cimabue** (hacia 1240-1302) que retomó los modelos orientales dotándolos de un mayor naturalismo y expresividad y un mayor movimiento en los ropajes.

  Pero el gran maestro de esta escuela es sin duda **Giotto** (1266-1307 aprox.) que encabeza la preocupación de la pintura por la representación científica del espacio. Su primera gran obra es la decoración de la *Capilla Scrovegni* en Padua ejecutada entre los años 1304 y 1313. En este encargo, el pintor florentino no se limitó a llenar los espacios sino que pintó pilastras, zócalos y remates de mármol. Las escenas de la vida de Cristo están al servicio de una función didáctica, las figuras están tratadas de manera individual, las miradas y gestos crean una serie de relaciones entre ellas que hubieran sido impensables para un pintor bizantino **[Fig. 6.21].**

  También va a trabajar en la Basílica de Asís y en la Iglesia de la Santa Croce de Florencia con temas de la vida de San Francisco y de los Santos Juanes. En estas obras continúa mostrando sus formas majestuosas y su preocupación por insertarlas en un espacio con entidad propia.

  Las innovaciones de Giotto no solo se van a limitar a aspectos plásticos sino también a presupuestos técnicos tales como la manera de ligar los colores en la pintura al fresco, utilizando un batido hecho con jugo clarificado de yemas de arbustos, látex de higos verdes y otras sustancias que le van a permitir unas tonalidades más claras y con mayor viveza. De ahí que Giorgio Vasari dijera de él «que llegó a ser tan buen imitador de la naturaleza que desterró la manera bizantina y resucitó el buen arte de la pintura, introduciendo el retratar exactamente del natural personas vivas [...]».

- **Siena.** El iniciador de esta escuela será **Duccio di Bonisegna** (hacia 1255-1319), autor de la *Maestá* de la catedral de Siena (iniciada en 1308). Esta obra se compone de más de sesenta cuadros con una tabla frontal que representa a la Virgen y el Niño rodeados de ángeles y santos que anuncian los rasgos característicos de esta escuela: la inspiración en modelos bizantinos, la estilización, las formas sinuosas y elegantes además del empleo del oro como elemento ornamental y un colorido rico y variado.

ACTIVIDADES



Fig. 6.21. *El beso de Judas* de Giotto (1304-1313). *Anticipa el arte del Renacimiento en lo referente a la representación de grandes grupos de figuras en un espacio que comienza a sugerir la profundidad (Capilla Scrovegni, Padua).*

El Trecento italiano une la estética gótica con una nueva concepción de las figuras, concebidas como una serie de volúmenes en el espacio y un acercamiento a los elementos naturalistas y a la perspectiva que caracterizarán al Renacimiento. En esta nueva concepción del arte existirán dos líneas diferentes: la sienesa, más elegante y decorativa, y la florentina más volumétrica.

7> ¿A cuál de estas dos líneas pertenece la pintura de Giotto?

8> ¿Cuáles son las principales aportaciones de Giotto a la historia de la pintura?



Fig. 6.22. *La Anunciación* de Simone Martini (1333). *Se va a convertir en el modelo de difusión de las obras de la escuela sienesa por las cortes europeas dando lugar al nacimiento del gótico internacional (Galería de los Uffizzi, Florencia).*

Simone Martini (1285-1344) es otro artista representativo de esta escuela pues se va a convertir en el gran difusor de la *maniera sienesa* por Europa al pasar los últimos años de su vida en Avignon. Su estilo se libera poco a poco de los modelos bizantinos para crear personajes finos, con rostros graciosos y demostrar un gran interés por la moda y los ricos ropajes **[Fig. 6.22].**

- En **España** se recibe la influencia italiana, bien a través de obras importadas, bien a través del trabajo de pintores extranjeros. Lo que será claro es el origen de las diferentes corrientes artísticas en los reinos peninsulares: la raíz florentina en las obras castellanas y la sienesa en las realizadas en los territorios de la Corona de Aragón.
  - **Castilla.** Las obras más significativas son el primer retablo del Convento de San Benito, en Valladolid, y la decoración de la Capilla de San Blas en la Catedral de Toledo, ambas atribuidas a Gerardo Starnina.
  - **Cataluña.** Destacan los hermanos Pedro y Jaume Serra que reciben la influencia del refinamiento sienés seguramente conocido a través de Avignon y que regentaron un taller de gran actividad en la segunda mitad del siglo XIV. Su estilo se caracteriza por figuras menudas, estilizadas de ojos rasgados y de boca pequeña entre las cuales sobresalen las Vírgenes de la Leche y los grandes retablos como el del Monasterio de Sigena o la Seo de Manresa.

C. Estilo internacional (fines del siglo XIV-primera mitad del siglo XV)

Este estilo se crea al fundirse las influencias del gótico lineal y de los pintores del Trecento italiano gracias a la presencia de Simone Martini en la corte papal de Avignon. Entre sus características más significativas citaremos: la estilización de las figuras con gran protagonismo de la línea curva, el interés por los ropajes complicados y con numerosos pliegues, la importancia concedida a los detalles anecdóticos, el acercamiento a los fondos naturalistas y el aumento del repertorio iconográfico, sobre todo en lo referente a los temas marianos.

El estilo internacional tiene una importante base cortesana —el círculo de los duques de Borgoña— y sus artistas principales se relacionan con las miniaturas y el trabajo primoroso que constituirá el precedente más claro de la pintura flamenca de la segunda mitad de este siglo. La obra más conocida es la ilustración del libro de *Las muy ricas horas del duque de Berry* realizada por los hermanos Limburgo.

- En **España,** el estilo internacional tendrá una amplia proyección en la Corona de Aragón: en **Cataluña Luís Borrassá** (nacido hacia 1360) recoge las creaciones de los hermanos Serra dotándolas de mayor expresividad y destinándolas a una clientela burguesa o a los gremios y cofradías de Gerona, Barcelona y Tarragona —retablo de *San Pedro en Santa María de Tarrasa* o el de *Santa Clara del Museo de Vich*. **Bernard Martorell** (1400-1452) continúa su estilo con un dibujo preciso, movimientos sinuosos, personajes ricamente ataviados y gran interés por el detalle en los fondos o elementos decorativos.
  - En **Castilla,** son importantes Nicolás Francés (muerto en 1468) que trabaja en el retablo de La Bañeza (1445-1460), conservado en el Museo del Prado, y Dello Delli (1404-1466) que interviene en el retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca (1435-1447).



Fig. 6.23. *San Jorge* de Bernard Martorell (hacia 1430). *Revela la precisión del dibujo y la minuciosidad en los fondos (Museo de Arte de Cataluña).*

D. Estilo flamenco (creado en Flandes en el primer tercio del siglo XV y difundido por Europa en la segunda mitad del siglo XV)

A fines del primer cuarto del siglo XV, se inicia el estilo flamenco que arranca de las formas del gótico internacional y que tendrá una amplia pervivencia a lo largo del tiempo. Este estilo es fruto de una estructura social y política concreta: una sólida clase burguesa, una organización gremial muy desarrollada y un numeroso grupo de artistas. Estos se agrupan en corporaciones o guildas que les exigen, a través de exámenes severos, una completa preparación técnica y se nutren de encargos procedentes de la aristocracia, los gremios y la Iglesia. Además, la inclusión del condado de Flandes entre las posesiones del duque de Borgoña promociona el intercambio de influencias a la vez que promociona los encargos de pinturas y tapices.

Las **características** de este estilo son:

- **Innovaciones técnicas.** Utilización del aceite como aglutinante de los colores. Es la técnica de la pintura al óleo. Con ella, el cuadro tarda más en secar pero los colores quedan mucho más brillantes y permiten efectos de transparencia, mayor variedad cromática y la posibilidad de crear tonos compuestos. Al mismo tiempo, los pintores flamencos preparaban el soporte, generalmente tabla, con una mezcla de colas y yesos que permitía destacar sobre la estructura elegida los tonos aplicados. A partir del Renacimiento, el óleo se aplicará en sustitución del temple y habrá que esperar al Cincuecento para que los venecianos realicen otra gran aportación: la sustitución de las tablas de madera por el lienzo.
- **Minuciosidad y detallismo.** Las obras se conciben para ser contempladas desde muy cerca y por ello el artista se aproxima a cualquier elemento que plasme en su obra ya sea un rostro humano, un animal o un objeto decorativo. Este virtuosismo se consigue en parte debido al uso de veladuras obtenidas por superposición de capas coloreadas que transparentan las más profundas y permiten crear bellos efectos.
- **Tratamiento de los temas.** La temática de los artistas flamencos se corresponde en líneas generales con la propia del siglo, pero lo que es nuevo es la manera de tratar estos temas: las escenas religiosas parecen crónicas de la vida de personajes de la clase media, los retratos se liberan progresivamente de la imagen del santo protector y convierten a los personajes burgueses en protagonistas de las escenas en las que aparecen. Además, el interés por reproducir los objetos decorativos o propios de la vida cotidiana dota a esta pintura de un carácter simbólico.
- **La luz.** Los artistas flamencos demuestran una gran preocupación por estudiar la luz en los interiores de una escena —la lámpara encendida del *Matrimonio Arnolfini*—, sus reflejos sobre los objetos o la sensación de lejanía en espacios abiertos campestres o con vistas de ciudades.



Fig. 6.24. *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck (1434). *Objeto de múltiples interpretaciones debido a los elementos simbólicos presentes en la obra que subrayan el carácter sacro del matrimonio y la maternidad (National Gallery, Londres).*

5.2. Generaciones de la pintura flamenca

Podemos distinguir dos **generaciones** de pintores flamencos:

A. La primera generación o creadores del estilo

- **Los hermanos van Eyck Hubert** (muerto en 1426) y **Jan** (1390-1441). Se consideran los iniciadores del estilo. El segundo de los hermanos fue el pintor oficial de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, gozó de gran fama en vida y trabajando todavía con procedimientos artesanales supo satisfacer la demanda de las clases medias enriquecidas con el comercio. Su obra más conocida es *el Políptico de la adoración del cordero místico* pintado para la Catedral de San Bavón de Gante.

  Aportaciones importantes de este artista serán: la representación de la Virgen con el Niño y la creación de un tipo de retrato con los personajes en posición de tres cuartos en el cual el donante y los santos se funden en un solo espacio y en una misma escala —Virgen del Canciller Rolin. Entre todas las obras merece señalarse el *Matrimonio Arnolfini* (1434) que ha sido objeto de numerosas interpretaciones. El cuadro viene a ser un certificado de matrimonio en forma visual. Arnolfini toma a su esposa de la mano y hace solemnemente un voto nupcial, levantando el antebrazo. La vela encendida de la lámpara cuando es pleno día y el hecho de que los esposos se hayan descalzado subrayan el carácter sagrado de la ceremonia, unido a la rúbrica del pintor que actúa como testigo de la ceremonia **[Fig. 6.24].**

- **Roger van der Weyden** (hacia 1400-1464). Es el artista que ha ejercido mayor influencia en la creación de composiciones y en la difusión de temas relacionados con el culto a la Virgen. Su obra maestra es el *Descendimiento*, encargada por el gremio de ballesteros de Lovaina para su altar en la Iglesia de Nuestra Señora Extramuros hacia 1435 **[Fig. 6.25].** La composición evoca deliberadamente tres momentos distintos de la Pasión de Cristo: el Descendimiento, el llanto sobre Cristo muerto y el santo entierro para incitar a los fieles a meditar sobre este misterio. Pero el artista avanza más en la introducción de elementos simbólicos como los restos de Adán —que aluden al pecado original que será redimido con la muerte de Cristo—, y la *Compassio Mariae*, es decir el paralelismo existente entre las vidas de Cristo y de la Virgen subrayado por la idéntica posición de los cuerpos de la Madre y del Hijo.

ACTIVIDADES

Fig. 6.25. *Descendimiento* de Roger van der Weyden (hacia 1435). *Manifiesta las diferentes reacciones de los personajes ante la muerte de Cristo, subrayada por la presencia de numerosos detalles iconográficos (Museo del Prado, Madrid).*



La mayor innovación de la escuela flamenca consiste en la introducción de la pintura al óleo que permite notables efectos en el uso de los colores.

9> ¿Podrías explicar en qué consiste esta técnica?

10> Observa la disposición en el cuadro de dos grupos de personas que se relacionan entre sí mediante las líneas curvas marcadas por los cuerpos de Cristo y de la Virgen. ¿Tiene esta disposición algún contenido simbólico?

B. La segunda generación de pintores

Entre los artistas de este segundo grupo podemos destacar a Hans Memling (muerto en 1494); Gerard David (muerto en 1523) y **Hugo van der Goes** (1440-1482) y **Hieronymus Bosch** más conocido como **El Bosco** (hacia 1450-1516).

- **Hugo van der Goes** fue profesor en el gremio de pintores de Gante y hacia 1475 se retiró como canónigo al convento de los agustinos de Bruselas, lugar en donde se le permitió continuar con su oficio, de ahí el profundo misticismo que impregna su pintura. Su obra capital es el *Tríptico del Nacimiento* o Tríptico Portinari realizado hacia 1474-1476 por encargo del comerciante florentino Tomasso Portinari, agente de los Médici en la ciudad de Brujas.

- **El Bosco** fue un pintor admirado por Felipe II quien reunió una gran colección de sus obras en El Escorial que hoy podemos admirar en el Museo del Prado. Este artista residió en la villa flamenca de Hertongebosch, en cuya iglesia de San Juan existe una serie de gárgolas fantásticas que pudieron ser una fuente de inspiración para el universo imaginativo que compone su obra. Sus inquietantes imágenes representan el ocaso de la Edad Media y tras años de olvido fueron recuperadas por los visionarios del siglo XIX —como William Blake— y por los pintores surrealistas del siglo XX.

  La más enigmática de sus obras es *el Tríptico del jardín de las delicias* (1503-1504). La hoja de la izquierda presenta el jardín del edén y en él a Dios Padre creando a Eva, la tabla central muestra a un enjambre de hombres y mujeres desnudos que retozan y se acarician en un paisaje lleno de objetos y pájaros extraños; la hoja de la derecha es una visión del infierno en la que se presentan los castigos que los pecadores habrán de recibir por la comisión de sus faltas. La obra ha sido objeto de interpretaciones diversas: la creación de la mujer parece conducir al nacimiento de la lujuria, uno de los siete pecados capitales, castigado con el fuego del infierno. Parece que esta obra pudiera ser un cuadro de altar, tratándose de un encargo privado **[Fig. 6.26].**

Fig. 6.26. *El jardín de las delicias* de El Bosco (1504-1505). *Representa las ideas pesimistas del ocaso de la Edad Media con un simbolismo que ha dado lugar a múltiples interpretaciones (Museo del Prado, Madrid).*





5.3. La pintura hispano-flamenca

El estilo hispano-flamenco se introduce en nuestro país a través de **Cataluña** y gracias a la obra de Luís Dalmau (muerto hacia 1460), muy influido por el estilo de los hermanos van Eyck y sobre todo de **Jaime Huguet** (1412-1492). Este artista se caracteriza por la gran elegancia, heredada del gótico internacional, la construcción del espacio relacionada con el estilo ítalo-gótico de los hermanos Serra y el aire melancólico que imprime a sus figuras.

Pero la figura clave es sin duda, **el cordobés Bartolomé Bermejo** (hacia 1440-1498) establecido en tierras de la Corona de Aragón desde Valencia hasta Daroca o Barcelona. El *retablo de Santo Domingo de Silos* es la obra más destacada de este artista que une la tradición del gótico en lo referente a la profusión de oro de sus fondos con la intensidad expresiva del rostro de influencia flamenca y el interés por la minuciosidad y los detalles característico del arte mudéjar.

En Castilla, el artista más significativo es el salmantino **Fernando Gallego** (1440-1507) que representa a la perfección la interpretación personal de los modelos flamencos, acentuando su expresividad y llevando hasta la crispación los plegados de las telas y los rostros de los personajes. Decora la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca y pinta *La piedad* del Museo del Prado (hacia 1470). La huella del estilo hispano flamenco perdurará en la primera mitad del siglo XVI uniéndose a la creciente influencia de los maestros italianos del Renacimiento.

6. El arte mudéjar

Se conoce con este nombre al estilo que se desarrolla en la España cristiana a partir del siglo XII y que se caracteriza por la unión de las formas y técnicas constructivas y decorativas, tanto del mundo islámico como del arte cristiano. Entre sus rasgos distintivos destacan:

- **Empleo de materiales pobres** como el ladrillo, el yeso y la madera. El ladrillo se utiliza para los muros que se decoran con diferentes estilos y técnicas según los periodos.
- **Cubiertas de madera** a dos o a cuatro aguas, adoptando la forma de artesonado.
- **Intervención de mano de obra musulmana** a medida que avanzaba la Reconquista y las comunidades islámicas se incorporaban a los reinos cristianos en creciente expansión.
- **Extensión del estilo a diferentes tipologías.** Ya fueran iglesias, torres (San Martín de Teruel), capillas (como la de la Asunción en la Catedral de Burgos), casas, palacios (decoración del alcázar de Sevilla), murallas (Puerta del Sol en Toledo) o fortificaciones (Castillo de la Mota en Medina del Campo, Valladolid). Hay que destacar que los judíos se sirvieron del arte mudéjar para la construcción y decoración de sus sinagogas —como es el caso de los ejemplos toledanos de *El Tránsito* o *Santa María la Blanca*.

6.1. Etapas

***a*) Románico mudéjar (mediados del siglo XII-siglo XV).** Esta fase se caracteriza por el desarrollo de la arquitectura religiosa que utiliza el lenguaje constructivo del románico, pero realizado con materiales pobres. Podemos ver así pilares de ladrillo, ábsides semicirculares abovedados y en los exteriores decoración de arquerías dobles de medio punto en las cabeceras y ornamentación, a base de la disposición de los ladrillos en sardinel, verticales, en saledizo o en espina de pez. Los focos más destacados son Sahagún en León, Toro en Zamora y Arévalo en Ávila.

***b*) Gótico mudéjar (mediados del siglo XIII-siglo XV).** Se desarrolla este estilo gracias a la incorporación a los reinos cristianos de gran parte de Andalucía y de Valencia en virtud de las conquistas de Fernando III y Alfonso X de Castilla y de Jaime I el Conquistador de Aragón, respectivamente. Las nuevas características son: *a)* influencia de los elementos constructivos del gótico como los arcos apuntados y de formas flamígeras a partir del siglo XIV; *b)* importancia creciente del repertorio decorativo influido por el arte taifa primero y por el nazarí después y *c)* fusión del estilo con las formas hispano-flamencas a finales del siglo XV, reservándose las decoraciones mudéjares solo para la ornamentación de los espacios interiores.

Se distinguen cuatro escuelas: la *castellano-leonesa*, con los focos de Burgos, Valladolid y Segovia, la *castellano-manchega* que tiene como centro Toledo, la *extremeño-andaluza* y la *aragonesa:*

- **Castilla y León.** Son numerosas las iglesias que conservan los restos de la construcción mudéjar, si bien la pobreza de los materiales no ha facilitado su conservación a lo largo del tiempo. Sobresale el convento de Santa Clara de Tordesillas (antiguo palacio) construido entre 1340 y 1344 que presenta como motivo principal la red de rombos de raíz almohade —tal y como aparece en la Giralda de Sevilla— y el patio con arcos lobulados, tan característico del arte taifa.

- **Castilla-La Mancha.** En Toledo nos encontramos con iglesias de tres naves con arcos apuntados sobre pilares de ladrillo y techumbres generalmente de madera. Son características las torres con arquerías de cuerpo liso en su primer tramo, remate de friso con arquerías y cuerpo de campanas con arcos apuntados o de herradura —como la de Santa María de Illescas (Toledo); en arquitectura civil son muy características las portadas organizadas con dos soportes laterales encuadrando un vano, generalmente de arco apuntado, cobijando un dintel y a veces recuadrado por una moldura que recuerda al alfiz musulmán.

- **Extremadura y Andalucía.** La conquista de Córdoba y Sevilla entre 1236 y 1248 supone la creación de importantes centros artísticos en la geografía del mudéjar. Las construcciones religiosas manifiestan la influencia cisterciense de iglesias robustas con planta de tres naves separadas por arcos apuntados y cubiertas, bien con crucería cristiana o con cubierta musulmana en la cual los nervios no se cruzan en el centro —San Lorenzo de Córdoba.

  En el capítulo de la arquitectura civil la obra fundamental es el alcázar de Sevilla —Portada y Salón de Embajadores— que hacen gala de un exquisito repertorio decorativo basado en los elementos tradicionales del arte islámico.

  La influencia cordobesa y la toledana se entremezclan en el claustro del Monasterio de Guadalupe (Cáceres) construido a finales del siglo XIV en el cual destacan la sucesión de arcos de herradura en la parte baja y apuntados en la galería superior y el templete central con su fuente colocada en 1405.

- **Aragón.** Fue una de las regiones españolas más islamizadas y donde los musulmanes permanecieron más tiempo, constituyendo un estrato fundamental de la sociedad. La nobleza aragonesa encontraba numerosas ventajas en esta población sometida que trabajaba para ellos y por tal motivo, se resistieron a la conversión de sus vasallos. En el capítulo constructivo, se puede apreciar la influencia del estilo taifa de la *Aljafería* de Zaragoza y la preocupación por los grandes espacios decorados con cerámica esmaltada en bandas horizontales en las que se disponen una gran variedad de elementos decorativos de raíz islámica —Muro de la *Parroquieta* de Zaragoza. Destacan también los cimborrios de ladrillo muy decorados como los de la Seo de Zaragoza o la Catedral de Teruel, las techumbres de madera, a veces decoradas con lacerías y especialmente las torres. Se caracterizan estas por el empleo de cerámica esmaltada en los diferentes cuerpos, la disposición horizontal de la decoración y sus perfiles cuadrados —San Martín de Teruel **[Fig. 6.27]**— o poligonales como las de Utebo o Santa María de Calatayud (Zaragoza).

  El arte mudéjar tendrá una amplia repercusión en los siglos posteriores; durante el Renacimiento se empleará como estilo ornamental en las viviendas de la nobleza o las residencias reales, su minuciosidad inspirará la ornamentación barroca y su conexión con el pasado medieval facilitará su recreación en la arquitectura historicista del siglo XIX.

ACTIVIDADES



Fig. 6.27. Torre de San Martín (segunda mitad del siglo XIV). *Abundante empleo de la cerámica esmaltada para destacar los efectos arquitectónicos (Teruel).*

11> El arte mudéjar mezcla elementos del estilo gótico y del arte musulmán. A través del análisis de esta torre reconoce cuáles de los elementos que en ella se conjugan pertenecen al arte islámico.

12> Observa la pobreza de los materiales empleados ¿Qué efectos utilizan los alarifes musulmanes para dar sensación de riqueza?

13> Explica y cita algún elemento decorativo propio del mudéjar que reconozcas en la torre.



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«La personalidad de Suger es para nosotros tan fascinante como lo fuera para sus contemporáneos. Su carrera, que le condujo desde unos orígenes humildes a la regencia de Francia, le dio la oportunidad un talento natural de extraordinaria variedad. Sus habilidades diplomáticas hicieron que su abad se fijara en el joven monje que era entonces Suger para representar a su monasterio en el Concilio de Poitiers (1106). En los años posteriores se mostró capaz como administrador y jefe militar valeroso y lleno de ingenio que defendía con éxito las posesiones de su rey y de su monasterio de las incursiones de algunos vasallos. De esta manera en el año 1122 Suger fue elegido abad de Saint Denis. En la primera mitad del siglo XII Saint Denis se convirtió en piedra angular de la política real y en la fuente de esta concepción de esta monarquía cristiana que hizo posible la primacía de los Capetos en toda Francia y en cierto sentido, en toda Europa.»

VON SIMSON, OTTO, *La catedral gótica* (1980).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Explica la personalidad de Suger y su influencia en el desarrollo del estilo gótico.

c. Resume brevemente las ideas del abad Suger y de San Bernardo y su influencia en el desarrollo del estilo gótico y del cisterciense respectivamente. Desarrolla las características de ambos estilos.

«La idea magnífica de colocar una estatua en cada una de las columnas de una portada surgió en Saint Denis en el año 1135. Fue inspirada tal vez por los apóstoles que podían verse en Toulouse, esculpidos en bajorrelieve a ambos lados de la portada claustral de Saint Etienne. Suger que todo lo dirigía no fue tal vez ajeno a esta innovación porque transformar a los personajes en columnas es tanto una idea mística como plástica. En todo caso, Suger, escogió personalmente cada uno de los veinte personajes que decoraban las tres portadas de Saint Denis. ¿Quiénes eran estos personajes? Desde luego no eran reyes de la historia de Francia sino procedentes de la Biblia ya que el abad había querido que el Antiguo Testamento diera paso al Nuevo. Antes de llegara Jesús, el creyente pasaba por aquellos que lo habían esperado durante siglos. Si se hubieran conservado los nombres que antaño figuraban en las bandoleras de cada personaje, el pensamiento de Suger tomaría un carácter de precisión que vendría añadirse a su belleza.»

EMILE MALE, *El arte religioso* (1966).

a. Resume brevemente el contenido del texto y sitúalo en el contexto histórico al que se refieren.

b. Explica la evolución de las portadas esculpidas del románico al gótico.

c. Cita y explica los principales conjuntos escultóricos franceses, los temas que figuran en ellos y las fuentes de inspiración a las que sus autores recurren.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Pintura al óleo
- Románico mudéjar
- Gótico rayonante
- Rosetón
- Retablo
- Estilo internacional
- Estatua columna
- Giotto
- El Bosco
- Gótico lineal

Técnicas de selectividad

PAU

3. Comentario de láminas



Fig. 1. ***Políptico del Cordero místico*** **(1425-1432) de los hermanos Van Eyck (Gante, Catedral de San Bavón).**

Debes incluir en tus comentarios los siguientes apartados:

1> Análisis de los valores técnicos:

- Material y técnica.
- Composición.
- Papel de la luz.

2> Lugar para el que fue concebido.

3> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.



Fig. 2. ***Maestá*** **(1315) de Simone Martini (fresco del Palacio Público, Siena).**



Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

1> La arquitectura mudéjar

Situación histórica. Debes tener en cuenta el fortalecimiento de la Europa cristiana a partir del siglo XI, frente al poderío del califato de Córdoba en el siglo X. El avance de la reconquista cristiana, que con la toma de Toledo (1085) sitúa la frontera en el Tajo y comienza un periodo de expansión cristiana continuada.

Definición. Es el arte realizado en la España cristiana desde el siglo XII ya sea por artistas musulmanes o cristianos influidos por el gusto de aquellos.

Características. Arte que funde los estilos cristianos (románico-gótico), con los motivos ornamentales y materiales (ladrillo, yeso, madera) de al-Ándalus.

Etapas cronológicas. Hay que distinguir dos etapas: *a)* el románico-mudéjar (siglo XI y XII) y *b)* el gótico-mudéjar (entre los siglos XIII al XVI).

Principales áreas de difusión. *a*) mudéjar castellano-leonés; *b*) mudéjar andaluz y *c*) mudéjar aragonés.

2> La escultura gótica en España

Características generales. Debes enmarcar la escultura gótica española en el ámbito del estilo gótico en general, particularmente en Francia, mencionando la inspiración de los artistas en el mundo de la naturaleza, el carácter narrativo de los temas y el cambio de estética frente al románico optando por un tipo de arte menos rígido, más naturalista y expresivo.

Materiales. Predominan la piedra, el mármol, el alabastro y la madera en ocasiones dorada y policromada. A diferencia de la escultura románica muy adaptada al marco arquitectónico, las figuras del gótico van progresivamente independizándose primero a través de un alto relieve manifiesto en los tímpanos y las portadas hasta convertirse en imágenes exentas en los parteluces y altares mayores. No olvides destacar el desarrollo del retablo.

Evolución cronológica. En el caso español, el primer desarrollo (siglo XII) aparece todavía muy ligado a la tradición románica para pasar a lo largo del siglo XIII a acusar la influencia francesa sobre todo en la zona castellana en virtud a las intensas relaciones mantenidas entre los dos reinos. Finalmente en los siglos XIV-XV la influencia francesa será sustituida por el predominio del estilo italiano en el caso de la Corona de Aragón y flamenco en el caso castellano.

En el siglo XII, la escultura denominada protogótica cuenta con un ejemplo destacado en el *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago de Compostela obra del Maestro Mateo.

En el siglo XIII, la mayor influencia francesa se hace notar en el nacimiento de dos talleres vinculados estilísticamente como son los de las catedrales de Burgos y León.

En los siglos XIV-XV, se evoluciona progresivamente hacia un estilo de figuras más sinuosas, de un mayor gusto por los temas anecdóticos y por un mayor sentimentalismo.

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

Las fases de la arquitectura gótica

Fases	Protogótico	Clásico	Rayonante	Flamenco
Cronología				
Elementos sustentantes				
Elementos sustentadores				
Principales ejemplos				

07

EL RENACIMIENTO ITALIANO: *QUATTROCENTO* Y *CINCUECENTO*

El Renacimiento supone la vuelta a los ideales de mundo clásico representados a través de valores como el antropocentrismo, la nueva visión de la naturaleza y el poder de los nuevos clientes del arte: los mecenas. En lo constructivo, los logros del gótico se unen a la recuperación de la arquitectura grecorromana. Los escultores, por su parte, inclinarán sus estudios hacia la consecución de la belleza ideal y el dominio de los materiales. En pintura, artistas como Masaccio y Leonardo investigaran la construcción geométrica del espacio y los diferentes tipos de perspectiva.

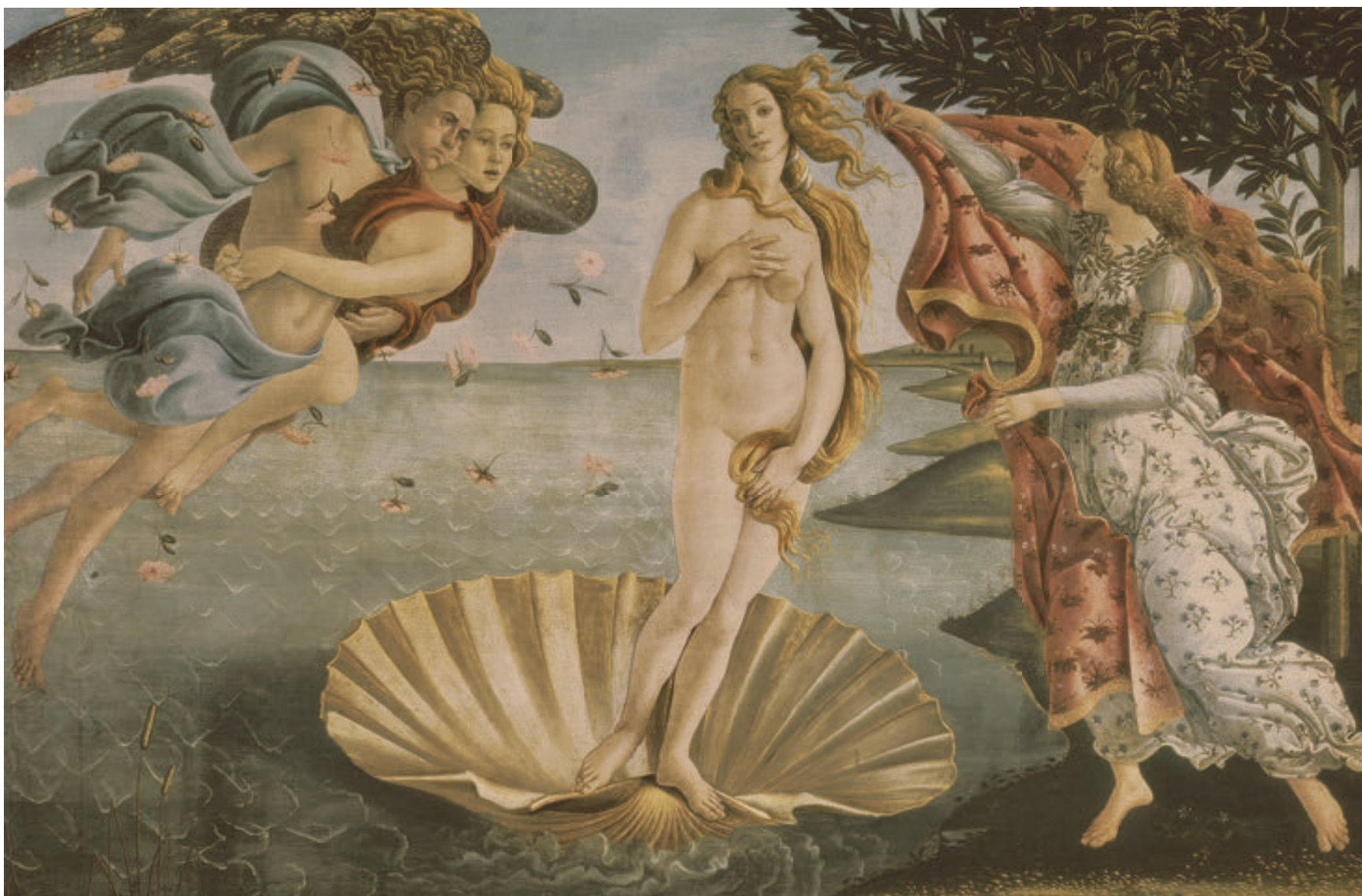




Fig. 7.1. *Mapa de la Península Itálica durante el Renacimiento.*



Fig. 7.2. *Cosme I de Médicis el Grande.* *Gran duque de Toscana y uno de los grandes mecenas del Renacimiento, financió a artistas como Cellini o Bronzino.*

1. Contexto histórico

Las condiciones políticas y sociales que existían en la Península Itálica **[Fig. 7.1]** favorecieron la creación y el desarrollo de un nuevo movimiento cultural y artístico que iba a desarrollarse a lo largo de los siglos XV y XVI.

Los factores que influyeron en la creación del nuevo estilo fueron:

- **La existencia de restos arqueológicos de la cultura romana que iban a propiciar su estudio, recuperación y su posterior valoración.** Hay nostalgias de grandezas perdidas en la Antigüedad y que ahora se intentan resucitar. La Antigüedad clásica se consideró durante toda la Edad Media en Italia como un legado nacional, el espíritu patrio estaba en el arte romano. De Grecia y Roma se tomarán referencias literarias, como el uso de latín como vehículo de expresión escrita; culturales, como la introducción de la decoración mitológica en arquitectura y pintura; y artísticas, como la expresión de serenidad y equilibrio en obras escultóricas, sin descuidar por ello la admiración por sus formas de comportamiento, tales como el culto a la belleza o la valentía, entrando en conflicto con las virtudes cristianas (esperanza, fe y caridad), que habían predominado en el mundo medieval.

- **El desarrollo urbano.** Las ciudades italianas estaban consideradas como ciudades-Estado, con su propia organización política y económica, que rivalizaban entre sí y que contaban con una clase media muy desarrollada, compuesta por comerciantes y artesanos. Tras alcanzar una total autosuficiencia económica y política con respecto a la estructura feudal o a las monarquías europeas, se buscaron una cultura y un arte no anclados en una visión medieval que contradecía las conquistas terrenales de las sociedades urbanas. Entre estas ciudades, Génova y Venecia controlaban las rutas comerciales del Mediterráneo y los intercambios comerciales con Oriente, mientras que Milán o Florencia eran importantes centros de manufacturas textiles.

- **La aparición de los mecenas.** La cultura renacentista va unida al mecenazgo, es decir al apoyo dispensado por los dueños de grandes fortunas y poder social a los escritores y artistas. El mecenas conseguía con ello un prestigio personal en vida y una fama sin precedentes al morir. Fruto de esta concepción será la construcción de grandes sepulcros que honren la magnanimidad de los grandes señores y transmitan su fama a la posteridad. Este ideal evolucionará durante el *Quattrocento* y el *Cincuecento*. En las ciudades italianas del siglo XV serán los nobles más poderosos económica y políticamente quienes ejerzan el mecenazgo: los Sforza en Milán, los Montefeltro en Urbino o los Médicis en Florencia. En el siglo XVI los monarcas en Europa ejercerán la protección a las artes y las letras, pero sobre todo el papado fue favorable a esta tendencia humanista. Fue un fenómeno anómalo, ya que en vez de ocuparse en la reforma religiosa de Lutero y Calvino, el papado estimuló la difusión de la cultura pagana.

  Si hubiera que elegir una familia como prototipo de mecenas, sin duda alguna habría que citar a los Médicis de Florencia. Esta familia consiguió afianzar su dominio en la ciudad durante toda la primera mitad del siglo XV, fundando la primera Academia. Lorenzo de Médicis, apodado *El Magnífico* (1449-1492), y Cosme I de Médicis (1519-1574) patrocinaron a los grandes artistas florentinos del *Quattrocento*. Un hijo de Lorenzo, Giovanni, fue papa entre 1513 y 1521 bajo el nombre de León X y fue el valedor de Rafael y Miguel Ángel en el *Cincuecento* **[Fig. 7.2].**

2. Características estéticas y periodización

2.1. La estética renacentista

En el aspecto artístico, el Renacimiento supone la sustitución del lenguaje formal del gótico por otro distinto apoyado en la recuperación de los modelos de la Antigüedad grecolatina:

- **Nuevo concepto de belleza.** En el mundo medieval la belleza era considerada como un reflejo de la divinidad. En el Renacimiento se considera la expresión de un orden intelectual basado en elementos matemáticos tales como la medida, el número y la proporción, aplicables tanto a la arquitectura como a las artes figurativas (pintura, escultura, etc.).
- **Antropocentrismo.** El ser humano, y no Dios, es ahora el centro del mundo y de la cultura. Los pensadores que, en este periodo manifestaron su interés por el hombre, se conocen como *humanistas*, la mayor parte de los cuales eran laicos y trabajaban en las cortes de los grandes mecenas de Florencia, Urbino y Mantua.
- **Naturalismo.** El Renacimiento es una vuelta a la naturaleza, lo cual significa renovación en el arte, búsqueda de nuevas técnicas para plasmar con mayor fidelidad la realidad. La naturaleza es obra de Dios pero saber apreciarla y degustarla es una cualidad humana.
- **Individualismo.** El arte se va a ir desvinculando poco a poco de la influencia eclesiástica y paralelamente se difunde la idea de que cada individuo debe vivir intensamente su propia existencia y sacar partido de ella. Si en la época del arte románico y del gótico, los artistas tendían a ser anónimos, artesanos y adscritos a los gremios, en la época renacentista, los creadores van a sentirse orgullosos de su actividad, y van a manifestar deseos de darse a conocer y de exhibir públicamente sus obras.

  El nuevo artista no va a heredar los saberes de la formación en un taller familiar, sino que va a ser capaz de escribir sus tratados sobre la rama del arte en la que trabaja. De esta manera el florentino León Battista Alberti escribirá su tratado *De Re Aedificatoria* (terminada hacia 1450), y el veneciano Andrea Palladio sus *Cuatro Libros de Arquitectura* (en 1570). No serán solo los arquitectos quienes formulen su nuevo lenguaje a través de la tratadística, también los pintores divulgarán el nuevo estilo: Piero della Francesca, en el *Quattrocento*, y Leonardo da Vinci, en el *Cincuecento*, serán los mejores ejemplos.



Fig. 7.3. Representación del hombre como microcosmos por Leonardo da Vinci. *En el Renacimiento, el punto de partida es el hombre, que se convierte en medida de todas las cosas. La figura humana puede descomponerse en módulos geométricos capaces de aplicarse a la arquitectura y a la pintura.*

2.2. Periodización

La vuelta a los ideales de la Antigüedad clásica tuvo lugar en varias fases:

- **El *Quattrocento* (coincide básicamente con el siglo XV).** Constituye el inicio de la ruptura con la estética medieval y la implantación de los nuevos ideales renacentistas. En este periodo todavía coexisten algunos elementos del pasado con las nuevas aportaciones que el Renacimiento traía consigo.
- **El Alto Renacimiento (1490-1530).** Una vez que se adoptan las nuevas tendencias, los artistas centran sus preocupaciones en el hombre y en sus relaciones con el mundo en el que vive, principalmente la naturaleza.
- **El Bajo Renacimiento o manierismo (1530-1600).** Es la etapa final en la cual la influencia de Miguel Ángel hará que la emulación del mundo clásico presente en periodos anteriores sea sustituida por la maniera, es decir por la personal interpretación que el artista florentino hará de los presupuestos estéticos de la Antigüedad. Es un movimiento que afecta más a las artes plásticas pero coincide con el momento en el cual el arte del Renacimiento dejará de ser exclusivamente italiano para difundirse ampliamente por el resto del continente europeo.



Fig. 7.4. Francesco Petrarca (1304-1374). *Es considerado uno de los principales precursores del Renacimiento por su riguroso conocimiento de la Antigüedad frente a la teocéntrica visión medieval.*

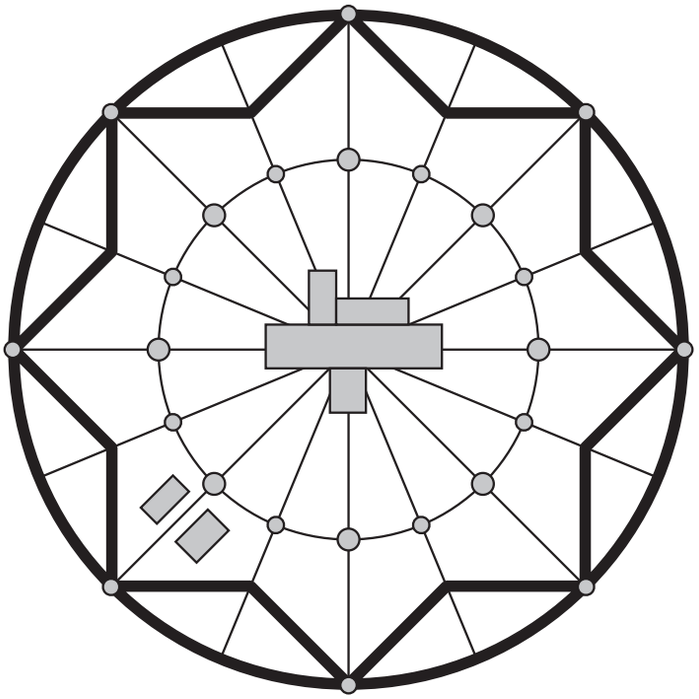


Fig. 7.5. La *Sforzinda* de Filarete. *Está concebida como una estrella que se inscribe en un círculo que actúa como fortificación. En su centro, una plaza rectangular alberga a los poderes públicos: el religioso, en la catedral, y el civil, en el palacio. Representa la combinación de los ideales de proporción y equilibrio con la idea platónica de que en una ciudad ordenada arquitectónicamente debería haber menos conflictos sociales.*

3. La evolución de la arquitectura

3.1. El *Quattrocento*

El *Quattrocento* supone la adaptación de las formas constructivas bajomedievales a los estudios de recuperación de la Antigüedad postulados por los grandes mecenas.

A. Características generales

La primera etapa del Renacimiento va a estar marcada por la formación y la consolidación de nuevas tareas arquitectónicas que alcanzan su apogeo en el siglo siguiente. Los ideales de proporción y armonía junto con la constante mirada hacia el mundo clásico van a unirse al descubrimiento del tratado *De Architectura* del arquitecto romano Vitruvio en 1416. A partir de estos elementos se desarrollará un lenguaje constructivo que se caracteriza por los siguientes rasgos.

- Se intenta recuperar el concepto de **orden arquitectónico** como conjunto de reglas formales que unen entre, sí de manera preestablecida, todas las partes de un edificio. Pero en el siglo XV estas soluciones proporcionales se consiguen mediante un módulo y con soluciones matemáticas nuevas. Un módulo es un rectángulo cuyas proporciones se aplican en todas las partes del edificio. Según Bramante el módulo ideal sería un cubo de 1 metro de alto por 1,618 metros de largo (número Fi).
- **Proporciones humanas.** En el gótico las dimensiones están hechas para Dios pero en el Renacimiento el hombre es quien domina al edificio.
- **Sencillez y pureza.** Proporciones sencillas, ceñidas a una geometría simple y comprensible ya que la belleza se halla más cerca de la pureza y la sencillez que de lo artificioso.
- Lo **horizontal** prevalece sobre lo vertical a base de molduras, líneas de imposta, separación de plantas, etc.
- **Plantas.** Coexisten las áreas basilicales del periodo medieval, propias de los lugares de culto, con las plantas centralizadas recuperadas del mundo clásico para conseguir espacios más diáfanos.
- **Alzados.** Los soportes son sobre todo columnas de órdenes clásicos: dórico, jónico, corintio y, sobre todo, compuesto. Se utilizan los arcos de medio punto y las cubiertas adinteladas o con bóvedas de cañón o arista. La cúpula adquiere un gran protagonismo ya que no solo representa los ideales matemáticos de proporción y equilibrio, sino también se reviste de un significado simbólico como expresión de la divina perfección.
- **Decoración.** Basada también en la recuperación de elementos clásicos: frontones esculpidos, medallones, hornacinas y bajorrelieves con motivos vegetales utilizados con gran libertad. También mezclan elementos animales y antropomorfos. Estos motivos se conocen con el nombre de grutescos y se desarrollan a raíz del descubrimiento de la *Domus Aurea*, la villa romana de recreo del emperador Nerón. El grutesco tendrá una mayor extensión en la arquitectura del norte de Italia y en el primer Renacimiento español.
- **Tipos de edificios.** Las iglesias continúan la tradición basilical reservándose la cúpula para cruceros o capillas privadas. Los palacios y villas campestres se convierten en edificios muy extendidos de acuerdo con los ideales de antropocentrismo y de individualismo presentes en este momento.
- **Planes de urbanismo.** Responden a la idea platónica de identificar el orden de la ciudad con la moralidad de sus habitantes. Uno de los proyectos más conocidos es el de la *Sforzinda* de Filarete (1400-1469) **[Fig. 7.5].**



Fig. 7.6. Panteón de Agripa (25 a. C.). *Es el elemento inspirador de los sistemas de cubierta en la arquitectura del* Quattrocento, *ya que a los modelos de proporción y armonía añade también la recuperación de las formas constructivas de la Antigüedad.*

B. Autores y obras

El primer gran arquitecto de este periodo es el florentino **Filippo Brunelleschi** (1377-1446), considerado como prototipo de hombre renacentista. Su gran admiración por el mundo clásico, le llevó a hacer un viaje a Roma para ver los restos arqueológicos de la Antigüedad romana que habrían de inspirar sus obras.

Su construcción más novedosa fue la **cúpula de Santa María de las Flores** en la catedral de Florencia, iniciada en 1418 **[Fig. 7.7].** Adaptándose a un espacio previo, la catedral medieval, el arquitecto construye una cúpula elevada todavía sobre un tambor octogonal pero con unas dimensiones colosales resultantes de un alarde técnico. En realidad, Brunelleschi construye dos cúpulas unidas, una interior semiesférica y una exterior apuntada. Al crear entre ambas una cámara hueca, el peso de la estructura es menor y la cúpula exterior va a contrarrestar los empujes de la interior. Además al sustituir la piedra como material por la argamasa y el ladrillo, disminuye el peso final de la estructura. De esta manera, la inspiración en los modelos de la Antigüedad permite ahora, en manos de los arquitectos, conseguir grandes innovaciones constructivas.

La búsqueda de la proporción y la armonía se va a reflejar también en el desarrollo de una serie de edificios religiosos: las **basílicas de San Lorenzo** (1420) y del **Santo Espíritu** (1436) **[Fig. 7.8]** en la ciudad de Florencia. Ambas poseen una planta basilical, propia de las primeras iglesias cristianas y en alzado están constituidas por galerías de arcos de medio punto sustentados por columnas clásicas a las que se añade un elemento nuevo: un segmento de entablamento interpuesto entre el capitel y las columnas, lo que hace a la construcción más elevada y esbelta.

Brunelleschi fue también el creador del modelo de palacio renacentista mediante un sistema de fachada almohadillada que se convertirá en un elemento característico de la arquitectura florentina. Sus discípulos, Michelozzo, arquitecto del Palacio Medici-Riccardi (terminado hacia 1460), o Benedetto da Maiano, autor del Palacio Strozzi repiten este esquema enriqueciéndolo con nuevas aportaciones como la cornisa volada.

El otro gran arquitecto del *Quattrocento* es **León Battista Alberti** (1404-1472) que escribió también uno de los tratados fundamentales de la arquitectura del periodo: *De Re Aedificatoria* (ca. 1450). En su obra se manifiesta la preocupación introducir en la práctica constructiva, el resultado de sus investigaciones sobre las formas arquitectónicas y la inserción de los elementos tomados de la Antigüedad.

Entre sus obras destacamos, en primer lugar, el diseño de la fachada de **Santa María Novella** de Florencia que comienza hacia 1458 y en la que une el cuerpo central a los laterales mediante dos grandes volutas, unificando todo el conjunto.

ACTIVIDADES



Fig. 7.7. Cúpula de Santa María de las Flores de Filippo Brunelleschi (1418). *Inspirada en las cúpulas clásicas une en su construcción alardes técnicos como el contrarresto de empujes a través de la propia construcción, propios del sabio renacentista.*

1> ¿Cuáles de los siguientes elementos arquitectónicos reconoces en la cúpula: cimbras, tambor, nervios, óculos?

2> ¿En qué consiste la innovación de Brunelleschi de colocar dos cúpulas de silueta diferente unidas en una misma estructura?

En arquitectura religiosa, Alberti construye la **Iglesia de San Andrés de Mantua** (1460), con un diseño basilical en el interior pero fundiendo la nave única y las capillas laterales con un crucero cubierto con cúpula. En esta iglesia se crea el prototipo de templo jesuítico que, alentado por la Contrarreforma se desarrollará en el siglo siguiente. Su fachada se inspira en los arcos de triunfo romanos y se articula en torno a un eje ocupado por el arco de ingreso que se prolonga hacia el interior mediante una bóveda de cañón. A ambos lados y enmarcadas por columnas corintias, elemento característico del arte clásico, se disponen tres ventanas que convierten al muro en un elemento escultórico. Todo el conjunto se unifica mediante la colocación de un gran frontón triangular **[Fig. 7.9].**

Si hemos visto las aportaciones de Alberti al campo de la arquitectura religiosa, debemos destacar también su contribución a la arquitectura civil. La fachada del **Palacio Ruccellai** de Florencia (1446-1460) se inspira en los diseños de Brunelleschi, pero aporta una serie de modificaciones interesantes, como el uso plástico del almohadillado que se convierte casi en un elemento plano y la superposición de los tres órdenes clásicos en la misma fachada, sistema decorativo que se aplicó ya en el Coliseo de Roma. La cornisa volada continúa el prototipo florentino de los arquitectos de la época.

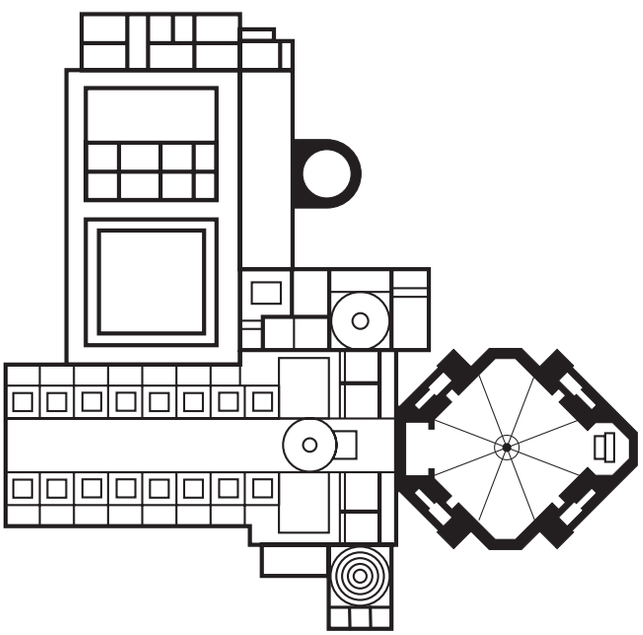


Fig. 7.8. Planta de la Iglesia de San Lorenzo de Brunelleschi (1420). *El modelo basilical del arte paleocristiano, se une ahora a la recuperación de elementos clásicos como las columnas y la decoración casetonada de la cubierta.*



Fig. 7.9. Fachada de la Iglesia de San Andrés de Mantua de Alberti (hacia 1460). *Anticipa en su diseño las iglesias jesuíticas del siglo XVI.*

3.2. El Alto Renacimiento

A. Características generales

Los rasgos más significativos de esta etapa del Renacimiento son:

- **Pérdida de la importancia artística de Florencia frente a Roma y Venecia.** La ciudad papal experimentó un gran crecimiento desde principios del siglo XVI y este incremento de población irá unido a la transformación urbana: derribo de edificios antiguos, construcción de nuevos palacios y ampliación de las calles para dar cabida a los peregrinos que llegaban a ella.

  Venecia, por su parte, no se vio sacudida por ninguna de las revoluciones políticas y sociales que afectaron a la península italiana durante el siglo XVI y además era un activo centro comercial que incrementaba la riqueza de sus gentes y de su gobierno: la República.

- **Cambio en el mecenazgo.** A partir de 1500, el mecenazgo cambia de signo: los grandes señores de las ciudades del *Quattrocento* son sustituidos por los papas. En torno a la corte pontificia de Julio II (1443-1513) y después con León X (1475-1521) se van a agrupar artistas de diversa procedencia.

- **Nuevo concepto del artista que se caracteriza por tres rasgos.** *a)* Su identificación con los ideales de grandeza y la necesidad de propaganda del papado. *b)* Su versatilidad y capacidad para trabajar en obras tanto relacionadas con el campo de la arquitectura como con el de las artes figurativas, como es el caso de Leonardo o Rafael. *c)* Su formación y capacidad de transformar el legado de los arquitectos anteriores y el del mundo clásico en una visión personal como hizo Miguel Ángel Buonarotti.

B. Autores y obras

La primera diferencia que podemos observar entre la arquitectura del Alto Renacimiento y la del *Quattrocento* es la creciente preocupación por la grandiosidad de las construcciones y el deseo de equiparar los edificios nuevos con las construcciones de la Roma imperial, en estrecha relación con el mecenazgo papal.

Donato Bramante (1444-1514) se formó en la corte renacentista de Federico de Montefeltro en Urbino y trabajó en Milán dentro de los postulados de Miguel Ángel y Alberti, pero sin perder de vista las tradiciones locales.

Una vez establecido en Roma, Bramante renuncia a la ornamentación propia de la comarca de Lombardía y comienza a cambiar su estilo, caracterizado en adelante por la preferencia de superficies simples y por la valoración estética de los propios elementos arquitectónicos. Así Bramante lleva a cabo la construcción del **Templete de San Pietro in Montorio** (1502) bajo estos presupuestos.

El templete fue un encargo de los Reyes Católicos para conmemorar el lugar en el cual fue martirizado San Pedro. Para subrayar la importancia del lugar, el arquitecto recurre a la planta centralizada y al orden dórico, el más masculino y sobrio de los clásicos. El resultado es una estructura circular, rodeada de un doble anillo de columnas, cubierto por una cúpula semicircular y con un remate de balaustrada que repite el diseño circular. La decoración se reduce a los sencillos capiteles y a los símbolos del martirio del santo representados en las metopas del entablamento **[Fig. 7.10].**

ACTIVIDADES



Fig. 7.10. *San Pietro in Montorio*, obra de Donato Bramante (1502). *Recupera el valor simbólico de la planta centralizada en un edificio de pequeñas dimensiones en el cual la decoración está representada por los propios elementos arquitectónicos.*

3> ¿Cuál crees que es el módulo constructivo que se aplica en este templete?

4> ¿Por qué escoge Bramante el orden dórico en la construcción de este templo?

5> ¿Qué crees que predomina en esta estructura, lo constructivo o lo decorativo?

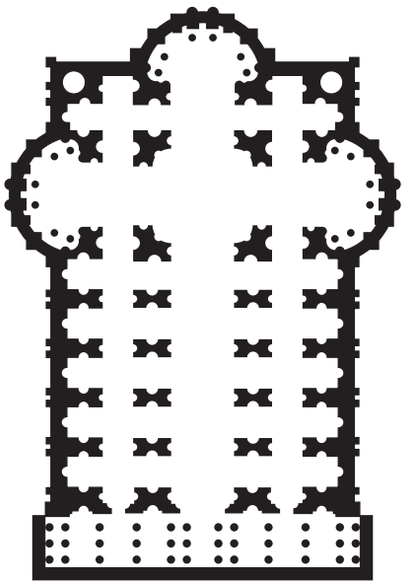


Fig. 7.11. Proyecto para San Pedro del Vaticano de Donato Bramante (1506). *Utiliza la planta centralizada para destacar el lugar simbólico de la tumba de San Pedro, fundiéndola con la tradición basilical cristiana.*

El otro gran proyecto que ocupó la etapa romana de Bramante fue la construcción de la **Basílica de San Pedro del Vaticano.** La necesidad de renovar el gran centro de la cristiandad fue rápidamente comprendida por los papas. Julio II encargó el proyecto a Bramante, pero las enormes dimensiones de la obra y lo costoso de su realización trajeron consigo que arquitectos de concepciones diferentes y en momentos cronológicos distintos se encargaran de transformarlo. Bramante ideó una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, símbolo de los cuatro puntos cardinales y de la extensión del poder de la Iglesia. El punto de encuentro de los cuatro brazos, bajo el cual se encuentra la tumba del apóstol se cubría con una enorme cúpula circular.

El proyecto de Bramante es hoy totalmente irreconocible por las transformaciones posteriores **[Fig. 7.11].** A su muerte, Rafael Sanzio continúa las obras siguiendo los planos de Bramante y Antonio da Sangallo cambia la idea original por un proyecto de basílica longitudinal con un gran desarrollo de la cabecera y un pórtico a los pies.

A la muerte de Sangallo, Miguel Ángel continúa la obra y vuelve a la idea de planta central dominada por la enorme cúpula sobre tambor **[Fig. 7.12].** Tras la intervención de artistas como Vignola o Giacomo della Porta, el edificio se concluye en los inicios del siglo XVII, prolongando uno de los brazos de la cruz griega inicial hasta la fachada de acceso y construyendo la simbólica columnata.

Fuera de Roma, en Venecia se desarrolla también un tipo de arquitectura de influencia florentina que une a la recuperación de los elementos clásicos, la diafanidad en las estructuras y la profusa decoración escultórica que tendrá amplia repercusión en la arquitectura manierista de la comarca. Jacopo Sansovino (1486-1580) une estas características en la fachada de la **Biblioteca de San Marcos** iniciada en 1537.

3.3. El Bajo Renacimiento o manierismo

A. Características generales

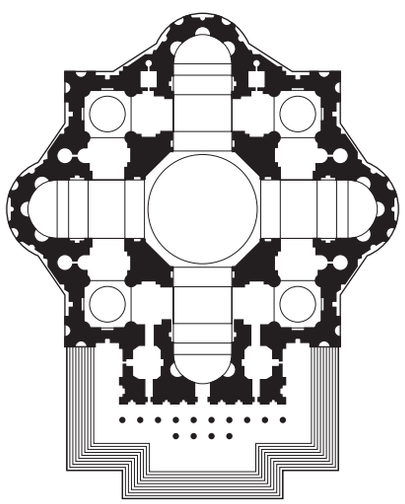


Fig. 7.12. Proyecto para San Pedro del Vaticano de Miguel Ángel (1547). *De planta central de cruz griega con un solo acceso y cuatro robustos pilares para poder sostener, sobre pechinas y un prominente tambor, una gran cúpula circular. Para contrarrestar su peso la rodeó de otras cuatro cúpulas menores.*

En la segunda mitad del siglo XVI, a la severidad y equilibrio de Bramante le sucede un estilo que se ha dado en llamar manierismo. El término se deriva de la palabra italiana *maniera* que trata de designar la interpretación arbitraria y personal de los elementos arquitectónicos. Se considera a Miguel Ángel Buonarotti como el iniciador de este nuevo estilo que tendrá una amplia repercusión en Italia, en Europa y en todos los campos artísticos, principalmente en las artes figurativas.

Los rasgos definitorios de este estilo podrían enunciarse de la siguiente manera:

- **Coexistencia de las plantas basilicales y centralizadas.** A veces unidas en un mismo edificio. De ahí el nacimiento de las iglesias jesuíticas para albergar a gran número de fieles e impresionarles con el poder simbólico de la cúpula del crucero. El ejemplo más destacado será la **Iglesia del Gesú** de Roma construida por Vignola en 1568.
- **Libre utilización de elementos arquitectónicos.** Tomados del *Quattrocento* y de la Antigüedad para conseguir efectos de capricho y fantasía. Es el caso de la **Biblioteca Laurenziana** de Florencia proyectada en 1559 por Miguel Ángel, o del **Teatro Olímpico de Vicenza,** obra de Andrea Palladio realizada en 1580 **[Fig. 7.13].**
- **Interpretación personal del estilo.** En función de las vivencias o sentimientos personales del artista o de la influencia de la Contrarreforma que provocó crisis de espiritualidad e introspección en muchos autores como el propio Miguel Ángel.
- **El nuevo mecenazgo.** Va a hacer posible el desarrollo de nuevas tipologías arquitectónicas adaptadas a las exigencias de la nueva clientela. Es el caso de las reformas urbanísticas de Miguel Ángel en el Campidoglio Romano o de la construcción de villas en el Véneto, actividad en la que destacó el arquitecto Andrea Palladio.



- **Desarrollo de la tratadística.** Con el fin de codificar las experiencias anteriores y proporcionar repertorios de plantas, alzados y elementos decorativos a otros artistas. Destacamos *Los cuatro libros de arquitectura*, de Andrea Palladio (1570), o *La regla de los cinco órdenes de la arquitectura*, escrito por Vignola en 1562 **[Fig. 7.13].**



Fig. 7.13. Teatro Olímpico de Vicenza de Andrea Palladio (1580). *Se caracteriza por la libre interpretación de los elementos clásicos para conseguir efectos de ilusionismo espacial y, en ocasiones, de capricho.*

B. Autores y obras

Miguel Ángel Buonarotti (1475-1564) escultor, escritor y pintor también es quien inicia esta nueva manera de construir y utilizar el vocabulario arquitectónico codificado en el siglo anterior.

En 1546 se hace cargo de las obras de la **Basílica de San Pedro del Vaticano** continuando con el proyecto de planta diseñada por Bramante **[Fig. 7.14].** Su aportación supone la mayor monumentalidad concedida a la estructura y al protagonismo concedido a la cúpula.

Esta última, de forma circular, se levanta sobre un tambor con doble fila de columnas monumentales que se marcan también en el exterior; las dobles columnas corintias (orden griego dedicado a glorificar a los dioses), la alternancia de los frontones triangulares y semicirculares, la decoración de guirnaldas y el tratamiento escultórico de las superficies, se van a convertir en los rasgos distintivos del estilo de Miguel Ángel.

Con anterioridad a su trabajo en el Vaticano, Miguel Ángel había realizado otras obras como la **escalera de la Biblioteca Laurenziana** de Florencia, proyectada en 1559, o en la iglesia florentina de San Lorenzo las **capillas de los Médicis.** En la primera de estas obras crea numerosos efectos de tensión en un espacio reducido y lo hace tratando los elementos arquitectónicos como esculturas que juegan con el espacio.

Utiliza pilastras en lugar de columnas ante la falta de espacio y las hace apoyar sobre ménsulas curvas que repiten su estructura en la unión de los cuerpos superiores de la escalera. La alternancia de frontones triangulares y semicirculares y el juego de superficies cóncavas que reciben espacio en su interior y convexas, que proyectan su silueta al entorno circundante, convierten esta obra en el inicio del manierismo arquitectónico **[Fig. 7.15].**

ACTIVIDADES



Fig. 7.14. Cúpula de San Pedro del Vaticano construida por Miguel Ángel (1561). *Se caracteriza por inspirarse en el modelo romano del Panteón de Agripa y en la obra de Brunelleschi pero gana en monumentalidad y en plasticidad debido al tratamiento escultórico del muro y del vano.*

6> ¿Qué módulos clásicos sirvieron de inspiración a Miguel Ángel en la construcción de la cúpula vaticana?

7> Cita tres características de la arquitectura del clasicismo que se manifiesten en la cúpula vaticana.



Fig. 7.15. Escalera de la Biblioteca Laurenziana de Florencia proyectada por Miguel Ángel en 1559. *Los elementos arquitectónicos del mundo clásico se tratan como superficies escultóricas.*

Jacopo Barozzi de Vignola (1507-1573) se forma en Roma en contacto con Miguel Ángel y va a trabajar en villas como la encargada por el papa Julio III en 1550 y denominada por ello **Villa Giulia** y en edificios religiosos como la **Iglesia del Gesú [Fig. 7.16]** de Roma, proyectada en 1568, que se convertirá en el modelo de las basílicas del arte barroco. Inspirándose en San Andrés de Mantua de Alberti, dispone el espacio interior en una sola nave cubierta por una bóveda de cañón con lunetos, capillas laterales y un amplio crucero dominado por una gran cúpula circular.

La fachada fue terminada por otro arquitecto, Giacomo della Porta y se basa en el diseño de Alberti para **Santa María Novella:** un amplio cuerpo bajo y otro más estrecho que se une al anterior mediante aletones laterales. El conjunto se unifica por la colocación de un frontón. Este tipo de fachada tendrá una amplia repercusión en el barroco romano.

Andrea Palladio (1508-1580) une en su arquitectura elementos del estilo romano y veneciano. Su aportación más personal la encontramos en el campo de la arquitectura civil sentando las bases del posterior estilo neoclásico que se va a inspirar más en sus diseños que en los modelos clásicos. Su rasgo más característico será la repetición de un motivo arquitectónico, el llamado motivo palladiano consistente en un arco de medio punto situado entre dos dinteles y que parece tomado de la ventana termal romana **[Fig. 7.17].** Las iglesias venecianas de **San Giorgio** y de **El Redentor** anticipan la tipología del barroco, pero, sin duda, su mayor fama se la debe a la construcción de villas campestres y palacios urbanos en donde emplea el orden gigante o las columnatas decoradas con estatuas.

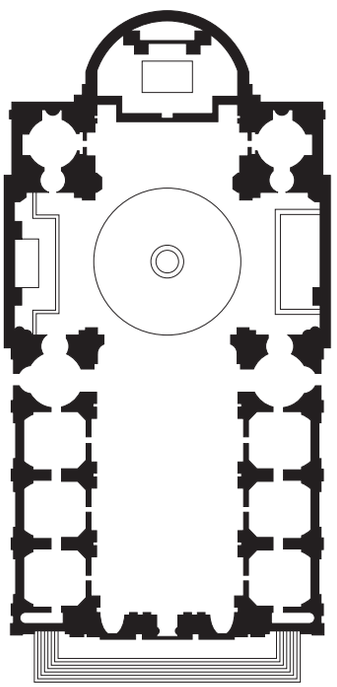




Fig. 7.16. Planta y fachada de la Iglesia del Gesú en Roma de Vignola (1568). *Servirá de inspiración a las iglesias jesuíticas del barroco.*



Fig. 7.17. Basílica de Vicenza obra de Andrea Palladio (1549). *Puede apreciarse la recuperación de la ventana termal romana como elemento constructivo y decorativo.*

4. La evolución de la escultura

4.1. El *Quattrocento*

La escultura italiana de este periodo nace, como la arquitectura, apoyada en los modelos clásicos pero sin desvincularse totalmente de las enseñanzas de los grandes maestros del *Trecento* y con numerosas aportaciones e innovaciones procedentes del trabajo de los grandes artistas.

A. Características generales

Como rasgos generales podemos citar:

- **Empleo de materiales diversos.** En especial mármol y bronce, y también barro cocido y cerámica vidriada en el caso florentino.
- **Variedad de temas.** Además del género religioso, vemos surgir el nacimiento de temas profanos y alegóricos, mitológicos y retratos que abandonan la representación de tipo simbólico para centrarse en una imagen individualizada del personaje que representa.
- **Emancipación de los programas iconográficos medievales.** Con el fin de interpretarlos como si de elementos alegóricos se tratase. Así, el tema de David se convertirá en el símbolo del triunfo de la República florentina sobre sus enemigos.
- **Inspiración en los modelos de la Antigüedad.** En lo referente a la esbeltez de proporciones y al gusto por los detalles naturalistas propios del relieve narrativo romano.
- **Liberación de los marcos impuestos por la arquitectura.** Para desarrollar en toda su plenitud las técnicas tanto de bulto redondo como del relieve.

B. Autores y obras

El primer escultor que puede ser considerado como plenamente renacentista es **Lorenzo Ghiberti (1378-1455)** que en 1402 vence en el concurso de ejecución para las Puertas del Baptisterio de Florencia, concurso en el que también participaba Brunelleschi.

Aunque están distribuidas aún a la manera gótica, con medallones lobulados, las puertas muestran una gran novedad en el tratamiento de la anatomía y en el interés por la naturaleza.

En 1425 se le encargan las segundas puertas del Baptisterio que decide organizar de manera diferente: diez grandes recuadros rectangulares con escenas de composiciones complejas en las que se muestra un gran interés por la introducción de la perspectiva, ordenando la composición en planos que están graduados por el uso que el artista hace de las luces y de las sombras. La inspiración clásica es evidente **[Fig. 7.18].** Basta con recordar los relieves del *Ara Pacis* y de la columna trajana.

El escultor más importante de este periodo es **Donatello** (1386-1466), creador del estilo escultórico renacentista, trabajando los más diversos materiales y técnicas **[Fig. 7.19** y **7.20].**

La preocupación fundamental del artista es la representación del hombre desde la infancia hasta la vejez, aumentando con el paso del tiempo su interés por los rasgos de la vejez y el sufrimiento.



Fig. 7.18. Segundas Puertas del Baptisterio de Florencia, obra de Ghiberti (1425-1452). *Se aprecia la influencia del relieve narrativo romano pero con un manejo plástico de las superficies que revela la formación técnica del artista.*



Fig. 7.19. *David* (1430) de Donatello (Museo del Bargello). *Fue encargado por los Médici florentinos y es el primer desnudo completo del renacimiento. Está inspirado en modelos griegos, fundamentalmente Praxíteles.*



Fig. 7.20. *María Magdalena* (1453-1455) de Donatello (Baptisterio de Florencia). *Escultura en madera que representa el abandono de la belleza idealizada y el acercamiento a la realidad.*

Entre las innovaciones de Donatello, podemos destacar la realización del primer retrato ecuestre del Renacimiento: el condotiero **Gattamelatta** de Padua, esculpido entre 1447 y 1453. Parte de la estatua ecuestre del emperador romano Marco Aurelio para representar a un guerrero que va a ser glorificado por sus actos.

La idea de gloria es uno de los ideales renacentistas que mayores repercusiones tendrá en escultura y pinturas. Las obras posteriores como el *Colleoni* de Verrocchio tendrán como punto de partida la técnica y el estilo de Donatello y revivirán el interés por las grandes obras públicas ya que estos monumentos se concebían para ser exhibidos en lugares públicos **[Fig. 7.21].**

No podemos olvidar la obra de un grupo de artistas cuyas obras en cerámica vidriada forman parte de la ciudad de Florencia tanto como sus edificios. **Lucca della Robbia** (1400-1482) es el creador de este estilo que se caracteriza por la utilización de figuras blancas sobre fondos azules y con elementos vegetales de gran colorido. Además, Lucca fue un excelente escultor en mármol y, como Donatello, también realizó una Cantorías para la Catedral de Florencia. Su estilo tendrá numerosos continuadores hasta bien entrado el siglo XVI.

En Venecia, **Andrea Verrocchio** (1435-1488), maestro de Leonardo y también pintor, realiza la estatua ecuestre del **condotiero Colleoni** en la que, partiendo de la obra de Donatello, logra una mayor expresividad a través del rostro del personaje que denota sus dotes para el mando. La composición es un ejemplo de medida y de cálculo. El caballo se apoya solo en tres de sus patas, lo cual obliga a un estudio de los volúmenes para equilibrar el peso de la escultura. Al mismo tiempo, el animal gira el cuello para contraponerse a la posición del jinete **[Fig. 7.21].**



Fig. 7.21. *El condotiero Colleoni* (1481-1496) de Verrocchio. *Consigue expresar con la fiereza de su rostro y su disposición sobre el caballo, el ideal de dominio de un jefe militar.*

4.2. El Alto Renacimiento y el manierismo

A. Características generales

En contraposición con el siglo XV, y en estrecha relación con lo sucedido en la arquitectura, el siglo XVI manifiesta un predominio de lo romano sobre lo florentino y en consecuencia una mayor tendencia hacia la monumentalidad. Se abandonan ahora los rasgos de delicadeza propios del primer Renacimiento para optar por composiciones más grandiosas y con menor interés por el detalle en aras de unas formas que adquieren pleno significado en sí mismas.

Sin duda alguna, la obra de **Miguel Ángel Buonarotti** (1475-1564) marca todo el periodo. Arquitecto y pintor, el artista florentino se consideraba por encima de todo escultor y concebía su proceso creador como una experiencia mística y atormentada que se llevaba a la práctica mediante un gran esfuerzo físico. La influencia de este artista se prolongará a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, si bien con una tendencia a la elegancia, un tanto amanerada que va a caracterizar a las artes figurativas durante el manierismo.

B. La obra escultórica de Miguel Ángel

Sus inicios como escultor tienen lugar en Florencia, su ciudad de nacimiento, de la mano de los Médicis. En este momento recibe las influencias de la escultura clásica y de la obra de Donatello, además de interesarse por la filosofía neoplatónica en la Academia Florentina.

A su llegada a Roma se pone en contacto directo con las obras de la Antigüedad que existían en las colecciones vaticanas, mucho más ricas y variadas que las mediceas. En este momento esculpe la ***Piedad* vaticana** (1495) **[Fig. 7.22].** Se trata de una composición piramidal, pero muy equilibrada, con volúmenes puros y cerrados y un acabado del material con grandes calidades pictóricas presentes en el juego de los paños y el estudio de la anatomía del cuerpo de Cristo.



Fig. 7.22. La *Piedad* vaticana (1495) de Miguel Ángel. *La representación figurativa se corresponde con el estado anímico del artista.*

ACTIVIDADES



Fig. 7.23. *Moisés* (1515) de Miguel Ángel (Roma, Iglesia de San Pietro in Vincoli). *Escultura realizada para la tumba de Julio II.*

8> A través de la expresión del rostro de Moisés explica el concepto renacentista de *«terribilitá»*.

9> Se ha hablado de efectos pictóricos en la obra de Miguel Ángel. ¿En qué aspectos de la pieza pueden encontrarse ejemplos de ese tratamiento?



Fig. 7.24. *Pietá Rondanini* (1564) de Miguel Ángel (Milán, Castillo Sforza). *En su última obra muestra su angustia interior en el* non finito *de las figuras.*



Fig. 7.25. *Perseo* (1554) de Benvenuto Cellini (Florencia, Loggia dei Lanzi). *Obra que manifiesta la influencia del* Quattrocento *y de la expresividad miguelangelesca que habrá de influir en la estética del manierismo europeo.*

En 1503 vuelve a Florencia y esculpe la colosal imagen del *David* para la Plaza de la Signoria. Nos encontramos aquí con un tema que ya se había tratado en el *Quattrocento*, aunque con un estilo diferente. Miguel Ángel no se inspira ya en los prototipos creados por Donatello o Verrocchio sino en las representaciones clásicas que había estudiado durante su estancia en Roma. En esta obra ya están presentes todos los principios de estudio anatómico, fuerza y expresividad que caracterizarán sus creaciones posteriores.

Entre los años 1505 y 1534 se desarrolla el periodo de madurez del artista plasmado en dos grandes obras, una romana, la **Tumba de Julio II,** y una florentina, los **sepulcros de los Médicis** (1520-1534) en la Iglesia de San Lorenzo.

La Tumba de Julio II respondía a un proyecto que integraba una estructura arquitectónica y un conjunto de cuarenta esculturas de tamaño natural. Miguel Ángel avanzó en la realización del grupo escultórico que, por razones políticas y económicas, acabó reducido a la talla de **Moisés [Fig. 7.23],** las esculturas de Lía y Raquel y a las figuras de algunos esclavos que hoy se encuentran en el Museo del Louvre.

Mientras concluía el encargo del papa y realizaba las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina, el artista esculpió también las esculturas destinadas a la decoración de las tumbas de los Médicis en Florencia. Estas figuras se enmarcan en un programa iconográfico muy influido por el neoplatonismo florentino. Se trata de las figuras sedentes de Giuliano, joven guerrero, y Lorenzo conocido como *Il Pensieroso* por su actitud de pensador. Ambos representan los dos caminos para llegar a Dios, la vida activa y la vida contemplativa, y se unen a unas figuras muy vinculadas a la escultura helenística: el día y la noche y la aurora y el crepúsculo, que aluden al principio y al fin de la existencia humana.

A partir de este momento, las tallas ya no van a presentar el acabado característico de sus primeras obras sino que van a manifestar el deseo del artista por mostrar el *non finito*, lo inacabado que alude a lo fugaz de la existencia humana.

Estas últimas obras coinciden con una crisis espiritual y personal en la vida del escultor, como lo demuestran los poemas de sus últimos años, llenos de amargura y de soledad. Esta crisis personal coincide con el espíritu de la Contrarreforma y encuentra en el tema de la piedad el campo perfecto para expresar estos sentimientos. De esta manera han de entenderse la *Piedad de Santa María dei Fiore* (1550-1553) y la ***Pietá Rondanini*** (1564) **[Fig. 7.24].**

C. Otros escultores

Todos los escultores italianos del último tercio del siglo XVI manifiestan en mayor o menor grado la influencia de Miguel Ángel que en algunos casos es muy explícita, como en Baccio Bandinelli (1493-1560) autor del grupo de *Hércules y Caco* en la Plaza de la Signoria de Florencia.

En otros casos refleja una mayor creatividad y elaboración personal, como en el caso de **Benvenuto Cellini** (1500-1574) quien realiza el espléndido ***Perseo*** de la Loggia dei Lanzi de Florencia **[Fig. 7.25].** Las fuentes de inspiración se remontan a las primeras obras en bronce del *Quattrocento*, especialmente las de Donatello y Verrocchio pero cubiertas por un estudio riguroso de la anatomía y una fuerza expresiva derivada de la «*terribilitá*» que Miguel Ángel había iniciado en el *Moisés*. Cellini trabajó en la corte de Francisco I de Francia y va a ser el responsable, junto a **Juan de Bolonia** (1529-1608), de la extensión de las innovaciones estéticas del manierismo en el resto de Europa.

5. La evolución de la pintura

5.1. El *Quattrocento*

Tras la renovación pictórica del *Trecento* representada por Giotto, hay que esperar al siglo XV para que la pintura italiana vuelva a evocar lo antiguo y a recrearse en la observación de la naturaleza y al dominio de la perspectiva. Los primeros años del siglo XV fueron un periodo de aprendizaje sobre los modelos clásicos aunque sin olvidar las importantes enseñanzas de la pintura gótica.



Fig. 7.26. *La batalla de San Romano* (1450) de Paolo Uccello (París, Museo del Louvre). *Artista florentino más preocupado por la construcción del espacio que por el verismo de las representaciones.*

A. Características generales

Podemos citar como características principales las siguientes:

- **Materiales y técnicas.** Continua la tradición italiana de pintura al fresco que permite el desarrollo de amplios escenarios que sirven al artista para encuadrar la figura humana y estudiar la perspectiva. En la pintura de caballete se sigue utilizando la tabla como soporte y la técnica del temple. Solo en la segunda mitad de siglo, y por influencia flamenca, se introduce el uso del óleo, especialmente en Venecia.
- **Temas.** Continúa la pervivencia de los ciclos religiosos de la vida de Cristo y de los santos aunque uno de los temas preferidos por los artistas será la sacra conversación que representa a la Virgen rodeada de santos en actitud de diálogo. Se cultivan algunos temas mitológicos o profanos en la decoración de palacios y por encargo de algunos mecenas, temas de la vida cotidiana o de la historia de la ciudad (decoración del Palacio Médici). También el retrato irá ganando terreno para exaltar el individualismo y el poder del mecenas y se irá abandonando la representación idealizada por otra cada vez más naturalista.
- **La perspectiva y la representación del espacio.** La aplicación de los principios teóricos al campo de la pintura fue iniciada por los estudios de perspectiva realizados por Brunelleschi, al que pronto secundaron Paolo Uccello o Piero della Francesca. Todos ellos estudiaban y escribían múltiples tratados: sobre las líneas de fuga, sobre el movimiento o sobre la función de la luz. La soluciones indagadas para la representación espacial fueron varias: la perspectiva lineal basada en la superposición de varios planos lineales (***Batalla de San Romano*** de Paolo Uccello) **[Fig. 7.26],** el espacio cúbico (***Flagelación de Urbino***, de Piero della Francesca), o la gradación lumínica de los planos como si circulase aire entre las figuras (Leonardo).
- **Escuelas.** En líneas generales, durante la primera mitad de siglo, los pintores van a preferir los estudios de perspectiva y la incorporación de elementos clásicos en la decoración como es el caso de Masaccio o Paolo Uccello. Algunos pintores, sin embargo, manifestarán una estrecha vinculación con el gótico (Fra Angélico). En la segunda mitad de siglo, se generaliza el gusto por un mayor dinamismo, la elegancia y la sensualidad de las figuras (Botticelli). Fuera de Florencia, las diferentes escuelas se van a caracterizar por el predominio de la construcción espacial (Piero della Francesca en Urbino o Andrea Mantegna en Padua) o por la tendencia a establecer la primacía del color sobre el dibujo.

ACTIVIDADES



Fig. 7.27. La Trinidad (1420-1425) de Masaccio (Florencia, Iglesia de Santa María Novella). *Obra que resume la mezcla entre los elementos iconográficos medievales y la nueva construcción espacial.*

10> Observa el enmarcamiento arquitectónico de la Trinidad. ¿Qué elementos propios de la arquitectura del *Quattrocento* encuentras en ella?

11> Se considera a Masaccio como introductor de la perspectiva de punto de fuga en la pintura. Explica de qué elementos se sirve el artista para destacar la profundidad.



Fig. 7.28. *La Anunciación* (hacia 1430-1432) de Fra Angélico (Madrid, Museo del Prado). *Representa la combinación entre la religiosidad medieval y las nuevas formas renacentistas.*

B. La escuela florentina

El siglo XV se abre en Florencia con la obra de dos artistas muy diferentes, uno vinculado al gótico y otro al nuevo concepto de espacio renacentista. **Fra Angélico** (1387-1455) representa la continuidad del espíritu de religiosidad medieval pero poco a poco va introduciendo elementos decorativos tomados del repertorio clásico y una gran preocupación por la anatomía y por la luz que incide sobre pequeños detalles naturalistas de sus fondos **[Fig. 7.28].**

Masaccio (1401-1428), como la mayor parte de sus contemporáneos, alternó la pintura al fresco con la de caballete. Fue el primero en romper con la tradición medieval y aplicar las leyes de la perspectiva, como se manifiesta en los frescos de la **Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmen** (Florencia) y en la **Trinidad de Santa María Novella [Fig. 7.27].**

En los primeros, la sensación de espacio y de atmósfera se encuentra muy conseguida, así como la expresividad de los personajes que manifiestan su estado de ánimo y reacción ante diferentes hechos de su vida. La obra de Santa María Novella es totalmente novedosa: el tema de la Trinidad con la figura de Dios padre sustentando la cruz permite crear una composición piramidal unificada por un arco de medio punto que apoya sobre las imágenes de la Virgen y San Juan. La escena se enmarca por una arquitectura clásica (muy similar a las iglesias de Brunelleschi) compuesta por dos pilastras corintias rematadas por un dintel y con decoración de medallones en las enjutas. Fuera de esta estructura el retrato de los donantes en posición de oración, anticipan ya el género del retrato que se iniciará en las décadas posteriores.

En la segunda mitad de siglo, la escuela florentina va a contar con la influencia de la pintura flamenca que llega a través del comercio. Este hecho unido al refinamiento de los mecenas y a la presencia en la ciudad de grupos de banqueros, hará evolucionar la pintura hacia una mayor elegancia y refinamiento. El máximo exponente de esta tendencia será **Sandro Botticelli** (1445-1510). Contó con la protección de Lorenzo *El Magnífico* y bajo su patrocinio realiza una serie de composiciones mitológicas finamente dibujadas y con numerosos personajes que reproducen temas tomados de *Las metamorfosis* de Ovidio, como ***La primavera*** o ***El nacimiento de Venus*** **[Fig. 7.29];** o adquieren un importante valor alegórico, como ***La calumnia*****.** En los temas religiosos expresa siempre una cierta melancolía que en sus últimos años fue evolucionando hacia una mayor expresividad.



Fig. 7.29. *El nacimiento de Venus* (1485) de Botticelli (Florencia, Galería de los Ufizzi). *Combina la recuperación de los temas de la Antigüedad con un dibujo preciso y unas formas elegantes y curvilíneas.*

C. Otras escuelas

Fuera de Florencia, los pintores van a optar por dos direcciones diferentes: la marcada por Masaccio, que tiene como objetivo el dibujo y la representación matemática del espacio —escuelas de Urbino y Padua— y la influida por los artistas flamencos y la pintura al óleo —los maestros venecianos.

Andrea Mantegna (1431-1506), de la escuela de Padua realiza ***El Cristo muerto,*** que constituye un autentico estudio de anatomía, visto en escorzo desde los pies, de manera que sus dimensiones se acortan en exceso **[Fig. 7.30].** Este original punto de vista determina una construcción espacial que nada tiene que ver con la Antigüedad a la que tanto admiraba este artista. Las figuras que acompañan a Cristo manifiestan una rigidez casi escultórica subrayada por la geometrización de sus pliegues.

Piero della Francesca (1416-1492) trabaja para Federico de Montefeltro, uno de los grandes mecenas del Renacimiento en Urbino. Influido por Masaccio combina un preciso dibujo y una construcción espacial muy rigurosa plasmada en temas variados como los frescos del ciclo de la ***Historia de la verdadera cruz*** en la Iglesia de San Francisco de Arezzo, las *Sagradas conversaciones* y los diversos retratos **[Fig. 7.31].**



Fig. 7.30. *El Cristo muerto* (1500-1505) de Andrea Mantegna (Milán, Pinacoteca Brera). *Hace compatible una visión desde los pies con un acentuado dramatismo que se revela en el tratamiento de las heridas del cuerpo de Cristo.*

5.2. El Alto Renacimiento y el manierismo

Esta etapa supone al mismo tiempo la culminación y la crisis del Renacimiento en pintura, ya que, por un lado, la suprema perfección del humanismo y el equilibrio de las composiciones encuentran en la obra de Rafael un modelo elaborado. Por otro lado, la crisis de los valores personales y la meditación sobre la religión marcará la obra final de Miguel Ángel.

A. Características generales

Las circunstancias políticas determinaron una serie de cambios:

- **La dispersión de los artistas.** En el año 1527 tiene lugar el saqueo de Roma por las tropas españolas y eso hace que los discípulos de Rafael, que se encontraban trabajando en la ciudad, se vean obligados a dispersarse.
- **La lucha entre Reforma y Contrarreforma.** Va a influir en un mayor desarrollo de la propaganda de la Iglesia a través de en numerosos ciclos de frescos: Las Estancias Vaticanas, de Rafael, o la Capilla Sixtina, de Miguel Ángel.
- **Cambios en la clientela.** El papado en Roma ejerce su protección sobre los grandes artistas pero en numerosas ciudades la nobleza dominante se vuelve caprichosa y adquiere obras más refinadas y extrañas. Es el momento del manierismo.
- **Focos artísticos.** Además de Roma, Venecia es un centro artístico de primer orden debido a su predominio económico. Ello hará posible la existencia de un arte en el que se manifieste el goce sensorial y la alegría de vivir dentro del espacio que la ciudad proporciona.
- **La coexistencia de grandes figuras de la pintura.** Como Leonardo, Rafael y Miguel Ángel que llevarán a la práctica los ideales de individualismo y de genialidad que se habían acuñado durante el primer Renacimiento.



Fig. 7.31. *Retrato de Federico de Montefeltro* (1472) de Piero della Francesca (París, Museo del Louvre). *En esta obra se manifiesta el profundo sentido del dibujo con la introducción de un paisaje detallado propio de la pintura flamenca.*



Fig. 7.32. *La Virgen de las Rocas* (1485) de Leonardo da Vinci (París, Museo del Louvre). *Se hace patente la técnica del* sfumato *y los contrastes lumínicos.*



Fig. 7.33. *La Gioconda* (1505-1506) (París, Museo del Louvre). *La introducción del paisaje y de la perspectiva aérea convierten a esta obra en uno de los cuadros más enigmáticas del Renacimiento.*

B. Los grandes pintores

Leonardo de Vinci (1452-1519) representa el tránsito del *Quattrocento* al *Cincuecento* y es el prototipo de sabio renacentista. Cultiva todas las disciplinas alentado por su curiosidad y capacidad de observación del mundo que le rodea: ciencias, tecnología, literatura, filosofía y artes pláticas y en todas ellas realiza algún tipo de aportación.

Como pintor es el creador de dos conceptos pictóricos que van a tener un gran desarrollo en los siglos posteriores: *el sfumato* y *la perspectiva aérea*. Ambas realizaciones van estrechamente unidas y suponen el rechazo de la construcción matemática del espacio que había caracterizado a la primera fase del Renacimiento. Consisten en la creación de una especie de neblina que invade los fondos de los cuadros y difumina los últimos planos, de tal manera que parece como si el aire circulase entre las figuras. La línea y el dibujo pierden intensidad y los contornos de los rostros se hacen más reales gracias a este tratamiento de la luz. Estas dos técnicas pueden apreciarse en *La Gioconda* o retrato de Madonna Elisa Gherardini, realizada en 1503 y una de las obras más conocidas de todos los tiempos.

El artista estuvo durante toda su vida preocupado por problemas técnicos y eso motivó que el número de cuadros que pintó fuera escaso. Pero también estuvo muy vinculado a los avatares políticos de las ciudades italianas, trabajando con diferentes mecenas. Por ejemplo, para el gobierno florentino realizó la ***Batalla de Anghiari*** y para Ludovico Sforza en Milán elaboró un boceto de estatua ecuestre muy influyente en el Barroco.

Otra de las obras del artista que más ha llamado la atención ha sido el fresco de la ***Última cena*** realizado para el convento de Santa María de las Gracias en Milán (1495-1498) en el cual llevó a la práctica el *sfumato*, la perspectiva aérea en el paisaje de fondo, el estudio psicológico de los personajes que expresan diferentes reacciones ante Cristo, la construcción matemática del espacio (el punto de fuga está situado sobre la cabeza de Jesús) y la experimentación técnica ya que gran parte de esta obra se ha perdido puesto que el artista probaba nuevas experiencias en el campo de la pintura, cuyo resultado a veces desconocía.

Rafael (1483-1520) es, pese a su corta vida, el artista que mejor representa el ideal de clasicismo del siglo XVI. Era un sabio que poseía una gran capacidad de síntesis de las influencias que recibió a lo largo de su vida: la de la escuela de Umbría y el Perugino en un primer momento, la de Leonardo, presente en sus *Madonnas* y por último la de la obra de Miguel Ángel, que va a marcar la realización de los frescos pintados para las Estancias Vaticanas.

En toda su obra coexiste un profundo sentido del dibujo, lo cual no impide que su paleta cromática sea una de las más ricas del periodo y que sus personajes muestren el interés del artista por evidenciar aspectos de su psicología a través de la representación clásica de los rasgos físicos.

En los frescos de las *Estancias Vaticanas*, que Rafael y su equipo tardaron seis años en concluir, se manifiesta la presencia de la arquitectura clasicista, el dominio de la perspectiva y la exhibición de un mensaje: mostrar la autoridad y el liderazgo de la Iglesia y del papado.

En algunos de ellos, como ***La liberación de San Pedro*** o ***La expulsión de Heliodoro,*** intentaban explicar que en algunas ocasiones la intervención divina puede proteger a sus fieles, en otros como ***El triunfo de la eucaristía*** o ***La escuela de Atenas*** **[Fig. 7.34],** pretenden mostrar las dos vías de conocimiento para llegar a Dios (la fe y el conocimiento).

Finalmente nos queda mencionar la intensa actividad de retratista que Rafael desarrolló a lo largo de su vida. Mujeres, escritores e incluso papas posarán para él dejándonos retratos de una gran belleza.

ACTIVIDADES



Fig. 7.34. *La escuela de Atenas* (1509-1510) de Rafael (Roma, Estancias Vaticanas). *Obra en la que se representa a los sabios de la Antigüedad como precursores de las enseñanzas cristianas.*

Una de las innovaciones de la pintura de Rafael es la relación entre figuras y espacio consiguiendo un perfecto equilibrio entre ambas.

12> ¿Qué tipo de composición presenta? ¿Se trata de una estructura circular o piramidal? Justifica tu respuesta.

13> ¿Podrías reconocer algún edificio clásico en el que se inspire el marco arquitectónico de este fresco?

Miguel Ángel (1475-1564). Ya hemos estudiado su importancia como escultor y arquitecto, pero no podemos olvidar que también cultivó la pintura y que ejerció una gran influencia sobre las generaciones posteriores. El artista se consideraba fundamentalmente escultor, y eso hace que cuando pinta, las figuras se vuelvan poderosas y se dispongan en posiciones difíciles para que el artista pueda mostrar su habilidad en la composición de escorzos y complejas perspectivas.

En Roma y por orden del papa Julio II realizó la decoración de la bóveda de la **Capilla Sixtina [Fig. 7.35].** En ella recoge toda la historia de la humanidad desde sus comienzos hasta el nacimiento de Cristo, según el Antiguo Testamento. La lectura comienza desde la entrada y avanza hacia el altar, en donde se sitúa la Creación. A medida que se avanza hacia el altar las figuras son más musculosas y las composiciones más complejas. Las referencias del mundo clásico propias del Primer Renacimiento, también están aquí: los *putti* o cupidos, los *ignudi* o desnudos, tomados de su conocimiento de la escultura antigua, principalmente del grupo del Laocoonte. Lo que sorprende es el tratamiento del color, brillante, intenso, hecho que se ha revelado tras el proceso de restauración, ya que se pensaba que para el artista, fundamentalmente escultor, el color debería de ser algo secundario.

Ya en su madurez, entre 1533 y 1540, realiza ***El Juicio Final*** en el testero de la Capilla Sixtina. Estos años coinciden con la crisis espiritual y personal del artista, que se traduce en un gran dramatismo, posiciones forzadas, composiciones abigarradas y un espacio que, por voluntad del artista queda apenas definido. Las imágenes de los condenados al infierno, descendiendo violentamente, se contraponen con las de los justos que ascienden al cielo tras la llamada de las trompetas de los ángeles de Juicio Final. La figura de Cristo, en el centro de la composición, presenta una fuerza y una presencia importante, hecho que ha provocado que la palabra *«terribilitá»* designe el estilo de las figuras del artista en esta etapa.



Fig. 7.35. Bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512) de Miguel Ángel. *En ella encontramos referencias al mundo clásico, a las esculturas realizadas por el artista con un intenso colorido en la que se representan a los sabios de la Antigüedad como precursores de las enseñanzas cristianas.*

C. La escuela veneciana

Desde principios del siglo XVI, Venecia se mantiene al margen de los problemas políticos que se desarrollan en el resto de Italia y sus artistas realizan grandes progresos técnicos en lo referente al trabajo de la pintura al óleo sobre lienzo que permite retoques y elimina la necesidad de mezclar colores y de meditar durante largo tiempo las composiciones, ya que el fresco no permitía retoques. Como ya hemos dicho, al ser Venecia una ciudad que mantenía relaciones comerciales con Oriente, se impuso el gusto por los colores vivos y los encargos de mecenas, del Gobierno de la Signoria y del clero de la ciudad llovían para los artistas.

Tiziano (1490-1576) es el máximo representante de esta escuela y debido a su larga vida manifestó una evolución personal y artística relacionada con la historia del momento. Sus orígenes se encuadran en los principios renacentistas más puros: espacio, perspectiva y color, ya que los venecianos siempre mostraron mayor interés por el colorido que por el dibujo preciso. En el transcurso de su vida se vio inmerso en los ideales de la Contrarreforma que le infundieron un nuevo sentido del movimiento, contrastes acentuados de luces y figuras desdibujadas y dramáticas que anticipan el arte barroco. Los temas de Tiziano son muy variados: continúa pintando escenas religiosas, retratos y temas mitológicos en línea con la tendencia iniciada por Boticcelli.



Fig. 7.36. *Dánae* (1553-1554) de Tiziano (Madrid, Museo del Prado). *La humanización del tema mitológico tomado de Ovidio se manifiesta en la presencia de la criada recogiendo las monedas.*

Paolo Veronés (1528-1588) es el gran decorador de la escuela veneciana: gran colorista que prefiere una gama clara y fría en contraste con las tonalidades intensas y cálidas de Tiziano. Amigo de Palladio, concibe sus composiciones en grandes escenarios que exaltan las glorias de su ciudad, más que interesarse por el misticismo o el sentido religioso. Sus composiciones destacan por un repertorio de detalles anecdóticos, de lujo y ostentación que desvían la atención del tema principal. Su obra más conocida es la decoración del **Palacio Ducal.**

Jacopo Tintoretto (1518-1594) es el artista veneciano que mejor recoge la influencia de Miguel Ángel y que lleva a la práctica las características del manierismo. Todo ello lo combina con las características propias de su escuela tan aficionada a la luz, al color y al paisaje. Fue un pintor muy rápido en la ejecución de grandes lienzos bíblicos y evangélicos (decoración de la **Escuela de San Rocco** de Venecia), y un excelente retratista del mundo de los magistrados, funcionarios y hombres vinculados a las letras y a las artes con un estilo que influirá mucho en El Greco.

D. El desarrollo del manierismo

Como ya hemos dicho, la crisis del humanismo, la existencia de grandes maestros que cerraban el camino a artistas más jóvenes y sobre todo, la influencia de Miguel Ángel, harán posible el desarrollo del manierismo en pintura. Como características específicas del estilo podemos citar:

- **Libertad y arbitrariedad en el tratamiento de la realidad** que casi siempre se presenta como algo deformado conforme al capricho del pintor.
- **Alteración de las proporciones** de las figuras tendiendo al alargamiento.
- Espacio sometido tanto a las **amplias perspectivas** como a estructuras apretadas que provocan sensación de ahogo.
- **Tratamiento irreal de la luz y del color** que llega a extremos de absoluta frialdad, perdiendo toda vinculación con la realidad.
- **Individualismo** y **libertad** a la hora de plasmar sobre el lienzo las influencias de los grandes maestros del momento.
- **Vinculación con una clientela aristocrática** y amante del capricho y la extravagancia como es el caso de los Farnesio en Parma.

Los artistas más destacados del manierismo son los florentinos **Andrea del Sarto** (1486-1531) y **Jacopo Pontormo** (1494-1556) influidos por Miguel Ángel. Los representantes de la escuela de Parma Antonio Allegri, **Correggio** (1493-1534) y **Parmigianino** (1503-1540) funden las influencias del *sfumato* de Leonardo, la sensualidad de Rafael y las perspectivas y escorzos de Miguel Ángel. El manierismo tendrá una gran repercusión en la pintura europea del siglo XVI especialmente en Alemania y en España, siendo la obra de El Greco su mejor ejemplo.





Fig. 7.38. ***La Virgen del cuello largo*** **(1540) de Parmigianino (Galería Uffizzi, Florencia).**

Fig. 7.39. ***Los desposorios místicos de Santa Catalina*** **(1520-1525) de Correggio (National Gallery, Washington).**

ACTIVIDADES



Fig. 7.37. ***El lavatorio*** **(1547) de Tintoretto (Madrid, Museo del Prado).** *Obra con un formato excesivamente apaisado en la cual el tema principal aparece relegado a un extremo del cuadro, casi eclipsada su atención por una amplia perspectiva de un paisaje veneciano.*

La escuela veneciana posee unas características propias que la diferencian de otros centros productores del arte en el Renacimiento.

14> ¿Cuáles de las características de esta escuela que menciona el texto puedes encontrar en esta obra?

Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Ahora comprenderemos mejor el porqué un arte preocupado principalmente por la figura humana debe atender ante todo al desnudo, así como la razón de que este haya constituido el problema más apasionante del arte clásico de todas las épocas [...]

El primero en comprender plenamente, desde la gran época de la escultura griega, la identidad del desnudo con el gran arte figurativo, fue Miguel Ángel. Antes de él había sido estudiado con miras científicas, como un recurso para plasmar la figura envuelta en ropajes. Miguel Ángel vio que entrañaba un fin en sí mismo, e hizo del desnudo la suprema finalidad de su arte. Para él, arte y desnudo eran sinónimos. En ello reside el secreto de sus triunfos y sus fracasos.»

Berenson, B., *Los pintores italianos del Renacimiento* (1954).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Principales características del estilo de Miguel Ángel en relación con el texto.

c. Menciona algunas obras de escultura y pintura realizadas por Miguel Ángel en Florencia y en Roma.

«Del mismo modo, las partes de que se componen los edificios sagrados han de tener exacta correspondencia de dimensiones entre cada una de ellas y su total magnitud. Así mismo, el centro natural del cuerpo es el ombligo, de tal modo que en el hombre tendido boca arriba con las manos y los pies extendidos, si se tomase como centro el ombligo y se trazara con el compás un círculo, este tocaría los dedos de ambas manos y de los pies. Y lo mismo que se adapta el cuerpo a la figura redonda se adapta también a la cuadrada; por eso, si se toma la distancia que hay de la planta de los pies a lo alto de la cabeza y se confronta con la de los brazos extendidos se hallará que la anchura y la altura son iguales, resultando un cuadrado perfecto [...] La simetría o proporción es una concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con la otra.»

Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*.

a. Resume brevemente el texto, exponiendo la idea principal.

b. Relaciona la teoría aquí recogida con el ideal estético del Renacimiento.

c. Ejemplos de artistas o edificios influidos por las tesis de Vitrubio.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- *Sfumato*
- Manierismo
- Planta central
- Escorzo
- Palladio
- Vitruvio
- Donatello
- Mantegna
- Perspectiva lineal
- Escuela veneciana

Técnicas de selectividad

PAU

3. Comentario de láminas



Fig. 1. *David* (1430) de Donatello (Museo del Bargello).



Fig. 2. *Capilla sixtina. El Juicio Final* (1537-1541) de Miguel Ángel.

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Tema e iconografía.

2> Análisis de los valores técnicos:

- ***a.*** Material y técnica.
- ***b.*** Composición.
- ***c.*** Papel de la luz.

3> Lugar.

4> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.



Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

1. La arquitectura italiana en el siglo XVI

Debes situar en primer lugar, una breve referencia al contexto histórico de Italia en el siglo XVI y a los cambios que tuvieron lugar respecto al *Quattrocento*.

A continuación, harás una descripción de las características generales: tipo de artista, mecenas, plantas, alzados, sistemas de cubierta y tipologías arquitectónicas, seguida de una periodización (recuerda: Alto Renacimiento durante la primera mitad del siglo y Bajo Renacimiento o manierismo en la segunda mitad) y para terminar, la mención de aristas y obras más importantes.

Así en el primer periodo te referirás a Bramante (San Pietro in Montorio, proyecto para el Vaticano) y en la segunda etapa a Miguel Ángel (Cúpula Vaticana, Biblioteca Laurenziana) y a los manieristas Vignola (Iglesia del Gesú) y Palladio (Basílica de Vicenza, Teatro Olímpico).

2. La escultura italiana del *Quattrocento*

Debes situar en primer lugar, una breve referencia al contexto histórico de Italia en el siglo XV (mecenazgo, individualismo, antropocentrismo, nueva consideración de la naturaleza y papel social del artista sin olvidar aludir al nacimiento del humanismo).

A continuación, los rasgos estéticos generales (materiales, técnicas, temas, recurso a la Antigüedad y referencias a la herencia medieval).

Finalmente menciona artistas y obras (Ghiberti y las Puertas del Baptisterio de Florencia, Donatello con el *David*, el altar de Padua y el *Gatamelatta*, los Della Robbia y la cerámica esmaltada y Verrocchio con el *Colleoni* de Venecia).

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

La pintura del renacimiento italiano

	Quattrocento	*Cincuecento*
Cronología y periodos		
Caracteres generales		
Escuelas		
Principales autores y obras		

08

EL RENACIMIENTO Y SU DIFUSIÓN EUROPEA. EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

La expansión del Renacimiento fuera de Italia trae consigo la fusión de los postulados estéticos nacidos en la península italiana, con las tradiciones propias de cada país. En el caso español pervive el sustrato gótico y a él se van incorporando lentamente elementos decorativos, primero, y constructivos después, procedentes tanto del *Quattrocento* como del *Cincuecento*. La síntesis se llevará a cabo en el reinado de Felipe II coincidiendo con el desarrollo de la Contrarreforma.



1. La arquitectura fuera de Italia

La arquitectura italiana se va a difundir muy pronto fuera de las fronteras de este país gracias a una serie de factores fundamentales:

- **La presencia de arquitectos italianos** en las diferentes cortes.
- **La difusión de los presupuestos renacentistas** a través de los grabados.
- **Los viajes** realizados por los diferentes artistas fundamentalmente a Roma.
- **El aprendizaje de la construcción a partir de los tratados** de Alberti, Vignola y Serlio, y la recuperación de Vitruvio.

El proceso de creación del nuevo estilo se manifestará inicialmente en la incorporación de elementos decorativos a estructuras fundamentalmente góticas, pero poco a poco, las innovaciones afectarán a la nueva manera de construir, especialmente en el último tercio del siglo XVI, durante el Bajo Renacimiento o manierismo.

Analizaremos a continuación algunos ejemplos:

- **En Francia.** Gracias al mecenazgo del rey Francisco I, enamorado de la arquitectura italiana y la confluencia en el país de artistas como fray Giocondo de Verona, editor de Vitruvio, Juan de Bolonia y Leonardo da Vinci, se desarrolla una arquitectura que incorpora elementos renacentistas a las estructuras de los castillos góticos. El mejor ejemplo es el patio cuadrado del Louvre **[Fig. 8.1].** Esta recreación francesa del Renacimiento, sentará las bases del clasicismo francés que se desarrollará durante el siglo XVII.
- **En Inglaterra.** Convive el estilo gótico Tudor con elementos palladianos que tendrán una extraordinaria difusión en el siglo XVIII tanto en las islas como en las colonias del Norte de América.
- **En los Países Bajos.** Existe también, durante la primera mitad del siglo XVI una lenta incorporación de los elementos decorativos italianos tomados sin duda por medio de los grabados. En la segunda mitad, sin embargo se hará patente la influencia francesa en la arquitectura civil, como es el caso del Ayuntamiento de Amberes.



Fig. 8.1. Patio cuadrado del Palacio del Louvre de Pierre Lescot (1546). *Se manifiesta la influencia del Renacimiento italiano más en el capítulo decorativo que en los aspectos estructurales.*

2. La escultura renacentista fuera de Italia

Como en el caso de la arquitectura, la difusión de los presupuestos estéticos en el capítulo de la escultura, va unida a la presencia de artistas italianos o a la formación de los autores nacionales que valoraban los logros italianos como ejemplo máximo de recuperación de la Antigüedad.

El caso más destacable es el de **Francia** ya que las nuevas formas van a unirse a comienzos del siglo XVI con una cierta influencia de la estética borgoñona que había sido característica del gótico final.

Pero en torno a 1530 se va a desarrollar la **escuela de Fontainebleau** que cuenta con la presencia de autores italianos como Primaticcio o Rosso Florentino que traen al país vaciados de esculturas clásicas y los rasgos característicos del manierismo: alargamiento de las formas, refinamiento en las actitudes y formas serpentinatas.

En este ambiente se formará una nueva generación de artistas entre los cuales sobresalen **Germain Pilon** (1536-1590), más alegórico y clásico, y **Ligier Richiez** (1500-1567), especialista en escultura funeraria.

En **Alemania** también conviven los elementos góticos con un estilo manierista traído por artistas flamencos y que será el sustrato fundamental sobre el que se asiente el primer arte barroco. El artista más destacado es **Hubert Gerard** (1550-1620) **[Fig. 8.2].**



Fig. 8.2. *San Miguel* de Hubert Gerard (1585). *Representa la asimilación de los modelos italianos a través del trabajo en bronce y la talla en madera heredadas de los artistas flamencos y borgoñones de finales del gótico (Iglesia de San Miguel, Munich).*

3. La evolución de la pintura fuera de Italia

3.1. La escuela alemana

Durante el siglo XV se había desarrollado en Alemania un tipo de pintura que unía el estilo de los primitivos flamencos caracterizado por la expresividad y el dramatismo con los modelos italianos que irán transformándose paulatinamente gracias al desarrollo de la Reforma luterana. El Renacimiento alemán se nos presenta , pues, más sobrio y austero que el italiano pero abierto a todo tipo de influencias, sin perder la vinculación con los talleres y artistas nacionales que destacarán especialmente durante el reinado del emperador Maximiliano, confiriendo a la estética del momento, aspectos muy novedosos.

Los artistas más destacados son:

- **Mathias Grunewald** (1460-1528). Autor del *Retablo de Isemheim*, obra de una expresividad extraña y exagerada. En su tabla central se representa La Crucifixión que dispone un eje central con la figura de un Cristo con actitud atormentada y crispada. A su izquierda, la Magdalena, la Virgen y San Juan Evangelista se disponen de tal manera que la composición resultaría desequilibrada a no ser por la presencia, en el otro flanco, de San Juan Bautista con el Cordero Místico, señalando a Cristo como mensaje de salvación **[Fig. 8.3].**

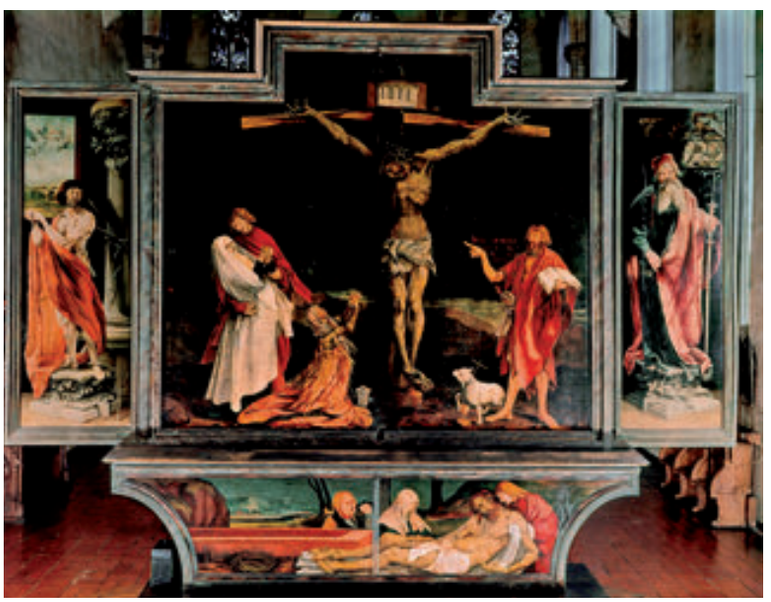


Fig. 8.3. *Retablo de Isemheim* de Mathias Grunewald (1510). *Representa el dramatismo del último gótico que se convertirá en elemento característico de la escuela alemana del primer Renacimiento (Museo de Colmar).*



Fig. 8.4. *Autorretrato* de Alberto Durero (1498). *Representa la unión de la minuciosidad de los primitivos flamencos con el colorido veneciano (Museo del Prado, Madrid).*



Fig. 8.5. *Retrato de Enrique VIII* de Hans Holbein *el Joven* (1539-1540). *El artista une su gusto por el detalle en telas y joyas con su deseo de realizar un retrato psicológico (Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma).*

- **Alberto Durero** (1471-1528). Representa, junto a Leonardo da Vinci, una de las figuras clave en lo que se refiere a la investigación del cuerpo humano como objeto de la pintura. Estaba absolutamente convencido de que el pintor debía adquirir una serie de conocimientos que no le proporcionaba la práctica de taller. Así, por ejemplo, amplía su dominio de las técnicas de grabado viajando a Basilea y a Venecia. Centrará finalmente su actividad en Nuremberg y fundará su propio taller para poner en práctica los conocimientos aprendidos. Como teórico, escribirá una serie de tratados, publicados en vida e ilustrados por sus propios grabados, sobre perspectiva, proporciones e ideales de belleza que le van a convertir en un modelo de humanista en los países del norte de Europa.

  En su obra se encuentran todos los temas y técnicas:

  – Religioso. Como las representaciones de los apóstoles de Munich, que constituyen verdaderos estudios de los distintos temperamentos humanos, o Adán y Eva que prueban su conocimiento del desnudo clásico.

  – Retratos de una gran penetración psicológica y expresividad gestual. En este sentido sus autorretratos suponen un estudio del natural, al tiempo que reivindican su carácter de artista alejado del artesano medieval **[Fig. 8.4].**

  – Grabados y xilografías. Evolucionando desde la expresividad característica del último gótico hasta el profundo clasicismo relacionado con su formación de humanista.

- **Hans Holbein *el Joven*** (1497-1543). Formado en la tradición gótica, el artista va a ser uno de los mayores admiradores de la obra de Rafael. Trabaja temas religiosos en algunas ocasiones, pero sin duda alguna, su actividad más destacada es la de retratista tanto de amigos, como Erasmo de Rotterdam como de personajes oficiales como los realizados en la corte del rey Enrique VIII de Inglaterra, a cuyo servicio trabajó. Su influencia fue muy grande y será el creador del tipo de retrato oficial característico de Inglaterra en el siglo XVI **[Fig. 8.5].**

  Este tipo de retrato se caracteriza por la profunda captación de la psicología del retratado que destaca sobre un fondo neutro, acompañado de una serie de atributos —la vestimenta, el cetro, la espada— que exaltan su papel en la sociedad del momento y aluden a la jerarquía social en la que se encuentra.

- **Lucas Cranach** (1472-1553). Es el artista más vinculado a la Reforma luterana y al humanismo. Su conocimiento de las lecturas humanistas le permite tratar ciertos temas clásicos, con una intención a veces satírica o a veces moralizante, adaptados a la sensibilidad y al gusto del gótico. Se trata de desnudos muy dibujados, nerviosos y muy lineales que parecen episodios contemporáneos del artista más que alegorías mitológicas.

  La elegancia de sus representaciones femeninas, en las que une la influencia de Tiziano con la procedente de la tradición local permite hacerlas protagonistas tanto de temas cortesanos como de escenas mitológicas. La propia diosa del amor, Venus, se transforma gracias a su pincel en la imagen de una cortesana del momento.

3.2. Los Países Bajos

La importancia de la tradición flamenca se pierde en el siglo XVI debido a la separación entre Bélgica, que permanece católica, y Holanda, conocida como Provincias Unidas del Norte que adopta como seña de identidad el protestantismo. Las luchas religiosas se convertirán en un hecho frecuente y el protagonismo de ciertos sectores iconoclastas traerá consigo la destrucción de pintura religiosa y al mismo tiempo, el nacimiento de nuevos géneros que cobrarán especial desarrollo durante el Barroco: el **paisaje** y los **temas costumbristas.**

En Bélgica la lenta asimilación de lo italiano corre parejo a la decadencia de Brujas como centro artístico y su sustitución por Amberes, ciudad en la cual los artistas unirán principalmente las influencias de Rafael y Leonardo. En este sentido destaca obra de Jan Gossaert conocido por **Mabuse** (1478-1535) y la de **Bernart van Orley** (1488-1541).

A mediados de siglo aparece un artista excepcional, cuyos cuadros no responden a los parámetros italianos que se estaban poniendo de moda. Se trata de **Pieter Brueghel *el Viejo*** (1520-1569). Su viaje a Italia le pone en contacto con el paisaje y la vida popular, sin perder la tradición imaginativa con matices de ironía propia de los artistas tardo-medievales como El Bosco. Sin embargo en su estilo hay elementos nuevos como el sentido del color y las complejas composiciones que sentarán las bases del desarrollo de la pintura de género en el siglo XVII.

En la segunda mitad del siglo, tanto en Flandes como en Holanda, se va a desarrollar una nueva generación de pintores que van a encontrar en el **retrato,** su vehículo de expresión principal para plasmar el interés psicológico del personaje y su gusto por el detalle. Entre todos ellos destaca **Antonio Moro** (hacia 1516-1576) que fue retratista de Felipe II de España y creador de un tipo de retrato cortesano que se va a difundir pronto por muchas zonas de Europa. Consiste en colocar a la figura en posición de tres cuartos, ni totalmente de frente ni de perfil riguroso, recortado sobre un fondo neutro **[Fig. 8.6].** Se mantiene pues en la línea de Cranach pero con mayor austeridad en la representación de los detalles que identifican al personaje.



Fig. 8.6. *Retrato de María Tudor, reina de Inglaterra* de Antonio Moro (1554). *Une el dominio técnico con el estudio psicológico del personaje (Museo del Prado, Madrid).*

4. El Renacimiento español

4.1. Contexto histórico

El Renacimiento español va unido a la combinación de diferentes factores:

- La **unificación peninsular** y la **Reconquista,** conseguidas ambas durante el reinado de los Reyes Católicos y el descubrimiento de América que hará posible el desarrollo de la monarquía hispánica en el siglo siguiente.
- El establecimiento del **poder imperial** y de la hegemonía española en Europa en los reinados del emperador Carlos V y su hijo Felipe II.
- La **influencia de Italia.** Llegará a nuestro país gracias a la política mediterránea de Fernando el Católico y será continuada por su nieto el emperador Carlos V. También serán determinantes los viajes realizados a este país por parte de artistas vinculados al mecenazgo de las grandes familias nobiliarias. Esta nueva influencia se unirá a la pervivencia de la tradición flamenca y del gótico final, produciendo curiosos ejemplos de eclecticismo entre ambas corrientes.



Fig. 8.7. Fachada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid de Lorenzo Vázquez (1492). *Arquitecto del cardenal Mendoza a quien se considera introductor de los motivos decorativos del Renacimiento italiano.*

- **El mecenazgo.** Ejercido, sobre todo en la primera mitad de siglo por las familias nobles que rivalizan en magnificencia y poder y emulan a los soberanos en sus gustos y aficiones. La primera familia en traer a España los motivos propios de la arquitectura italiana y permitir su unión con la tradición gótica, serán los **Mendoza** castellanos. El primero de ellos, don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana introducirá el gusto por los libros clásicos por la idea de fama y gloria que habían difundido los Médici italianos. Sus hijos, los condes de Tendilla, y el gran cardenal don Pedro González de Mendoza, Canciller de los Reyes Católicos, serán los responsables de la introducción del nuevo estilo. Esta tendencia nobiliaria será continuada por la Iglesia y la Corona en la construcción de palacios, templos, capillas, retablos y hospitales.

- **Desarrollo de nuevos focos artísticos.** A pesar de la unificación realizada por los Reyes Católicos, las diferencias entre las regiones peninsulares eran importantes. Castilla y Andalucía mostrarán un mayor crecimiento económico, a raíz del descubrimiento del Nuevo Mundo frente a Cataluña que se mantendrá alejada del esplendor que tuvo en los últimos momentos del gótico. El nuevo arte renacentista se desarrollará en Sevilla, en las grandes residencias reales —Toledo, Valladolid y Madrid en el último tercio del siglo— y en los núcleos culturales o de gran importancia religiosa —Alcalá de Henares, Salamanca o Granada.

4.2. Desarrollo cronológico y principales etapas

Podemos distinguir tres etapas en el desarrollo del arte renacentista en España:

- El **Primer Renacimiento** que coincide cronológicamente con el primer tercio del siglo XVI y también, aproximadamente, con el final del reinado de los Reyes Católicos y el inicio del poder del emperador Carlos I. En este momento penetran las influencias decorativas lombardas y se unen con la tradición flamenca y el gótico final tan queridos por Isabel la Católica. Sin embargo, un grupo de arquitectos vinculados a la familia de los Mendoza comienza a viajar a Italia y a introducir en nuestro país elementos decorativos propios de la recuperación de la Antigüedad que se estaba iniciando en Italia. Por tanto, en este momento encontramos ejemplos de decoración renacentista sobre estructuras góticas —el llamado estilo plateresco— y otros modelos, sobre todo en la arquitectura, de rigurosa importación italiana —las obras de Lorenzo Vázquez en la provincia de Guadalajara.

- El **Renacimiento Imperial** que se desarrolla en el segundo tercio del siglo y que se corresponde con la penetración de modelos arquitectónicos y cánones estéticos imperantes en el arte italiano del momento, sin descuidar la tradición flamenca, ya que los Países Bajos eran propiedad de la Corona española.

- El **Renacimiento Final** y **manierismo,** en el último tercio del siglo XVI y coincidiendo plenamente con el reinado de Felipe II. Las influencias que se recibieron en las etapas anteriores se asimilan y adquieren un carácter más nacional. Los artistas italianos y españoles al servicio del rey muestran en algunas ocasiones características propias del manierismo que anticiparán, sobre todo en lo constructivo, el clasicismo propio de los primeros años del siglo XVII.



5. La evolución de la arquitectura

5.1. El Primer Renacimiento

La arquitectura renacentista tardó en imponerse en un país en el que coexistían múltiples estilos, alimentados por las tradiciones góticas y musulmanas. El lenguaje **gótico** se fue enriqueciendo con diferentes aportaciones como las flamígeras, las hispano-musulmanas y lentamente las italianas. Los Reyes Católicos construyen los **Hospitales Reales de Santiago de Compostela** (1501-1511), **Santa Cruz de Toledo** (1504-1514) y el **Hospital Real de Granada** (iniciado en 1511), estructuras que continúan utilizando un sistema constructivo propio del gótico.

Estas mezclas son un elemento común y ello hace que podamos distinguir en este primer periodo dos tipos de edificios:

A. El Protorrenacimiento o plateresco

Este estilo deriva de la vertiente ornamental del gótico final y de las influencias del repertorio decorativo italiano del Norte y que tiene en el grutesco su mejor ejemplo. Este mal llamado estilo plateresco se caracteriza por tres rasgos fundamentales **[Fig. 8.8]:**

1) La fachada retablo que imita las estructuras de madera dispuestas en los testeros de las grandes catedrales, con un gran desarrollo vertical, y decoración en bajorrelieve dispuesta en registros horizontales. En ellas, los elementos ornamentales del gótico —como las arquivoltas o los arcos conopiales o escarzanos—, se conjugan con otros tomados del arte italiano y del hispano-musulmán —lacerías, estrellas, atauriques— y los blasones y enseñas que aluden al patronato nobiliario.

2) La segunda característica de este estilo es el empleo de grutesco con disposición en torno a un eje longitudinal o *candelieri*. La mayor parte de los grutescos españoles de este momento se inspiran en dibujos italianos bien realizados por artistas españoles que han viajado a Italia o bien difundidos a través del grabado.

3) Finalmente, el protorrenacimiento incorpora a las fachadas remates de candeleros o columnas abalaustradas que, en ocasiones se unen a las cresterías propias del gótico final.

Salamanca es, por excelencia, la ciudad del arte plateresco, no solo por la confluencia de artistas que trabajaran dentro de esta corriente sino también por la extraordinaria calidad de su piedra, fácil de tallar y con un color dorado característico en su acabado. **Juan de Álava** (muerto en 1576) se forma en este estilo al que aporta paulatinamente soluciones espaciales propias del plateresco, como lo prueba la construcción del Convento Dominico de San Esteban (1530-1537). Lo mismo sucede con el también salmantino **Rodrigo Gil de Hontañón** (muerto en 1577) y **Gil de Siloe,** afincado en Burgos, que realiza la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos (1519-1523).

ACTIVIDADES



Fig. 8.8. Fachada de la Universidad de Salamanca (1533) obra atribuida a Enrique Egas. *Conjuga el grutesco, la decoración floral y los motivos heráldicos alusivos a la monarquía española.*

1> Las primeras fachadas del Renacimiento español se conocen como «fachadas retablo». Explica el significado de este término y las partes del retablo que aparecen en la fachada.

2> La obra pertenece a la primera fase del Renacimiento español que se conoce con el nombre de Protorrenacimiento o plateresco. ¿Se refiere este término a los elementos constructivos o decorativos? Justifica tu respuesta.



Fig. 8.9. Fachada del Palacio de Carlos V en Granada (1527). *Representa la asimilación de las ideas de Bramante y Rafael en la arquitectura española.*

B. Los ejemplos italianos

Como ya hemos dicho, la familia Mendoza representa el papel de pionera en lo referente a la introducción del arte italiano en la Península. Los primeros edificios renacentistas van a ser el **Colegio de Santa Cruz** en Valladolid, construido por Lorenzo Vázquez en 1492 y con un importante peso del arte gótico, y el **Palacio de Cogolludo** (Guadalajara), edificado entre 1492 y 1495. En este último edificio, el cardenal Mendoza se dejó influir por su sobrino, el conde de Tendilla, que fue embajador de los Reyes Católicos en Roma y allí pudo contemplar de forma directa los ejemplos de arte clásico y renacentista que habrían de inspirar los edificios vinculados a su mecenazgo y al de su familia. Entre ellos podemos citar el Palacio del Infantado de Guadalajara (1483), el de don Antonio de Mendoza en la misma ciudad (1507) y los castillos-palacio de la Calahorra en Granada y de Vélez Rubio en Almería (1505-1515). La huella de Lorenzo Vázquez va a ser recogida por otros artistas que trabajarán en el segundo tercio de siglo, especialmente Alonso de Covarrubias.

5.2. El Renacimiento Imperial o estilo purista

El prestigio adquirido por el arte italiano hizo posible que a lo largo del reinado del emperador Carlos V, se iniciara una depuración decorativa del primer estilo renacentista para atender a los problemas puramente constructivos y espaciales, así como a las teorías de armonía, canon y proporciones que se estaban desarrollando en Italia.

Los arquitectos aumentan su preparación técnica acudiendo a Roma, leyendo tratados de los maestros italianos, traduciendo algunos de ellos e incluso realizando otros nuevos como es el caso de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, publicado en Toledo en 1526.

Al mismo tiempo, el programa de exaltación imperial elaborado por el emperador Carlos V, exigía una arquitectura diferente. Como la corte no tenía residencia propia, las obras reales abarcaron los palacios y residencias distribuidos por toda España, y a tal efecto se nombró en 1537 a Alonso de Covarrubias y a Luis de Vega como maestros mayores de dichas obras.

Entre las **características** de la nueva arquitectura podemos citar:

- Preferencia por el arco de medio punto olvidando las formas ornamentales del gótico final.
- Cubiertas de cañón con casetones y bóvedas vahídas, para sustituir a las crucerías del estilo anterior.
- Aumento del volumen de la decoración escultórica respecto al grutesco y que, a diferencia de este se va a concentrar en los vanos y puntos destacados de las fachadas.

Los artistas vinculados a esta corriente son:

- **Pedro de Machuca** (muerto en 1550). Se educa en Italia en el entorno de Miguel Ángel y Rafael y a su regreso, realiza el Palacio de Carlos V en el recinto de la Alhambra de Granada (1527). Es quizá la construcción más puramente renacentista de todas las realizadas en la España imperial. El núcleo central del edificio lo constituye un patio circular donde se superponen los órdenes dórico y jónico, a la manera de Alberti. En el exterior, las cuatro fachadas se ordenan siguiendo el mismo esquema: almohadillado rústico en el piso bajo, y en un segundo cuerpo, pilastras jónicas sobre cuerpos con relieves. Los ventanales con frontones clásicos se rematan por óculos y un complicado programa iconográfico alusivo a las virtudes del soberano y a la exaltación de su idea imperial **[Fig. 8.9].**



- **Rodrigo Gil de Hontañón** (muerto en 1577). Representa la polémica entre la tradición gótica y la introducción de nuevos elementos renacentistas. Fue maestro de obras de las catedrales de Segovia y Salamanca, a las que dota de espacios diáfanos y monumentales, acordes tanto con los planteamientos del gótico como con las enseñanzas de la arquitectura italiana. Pero también realizará obras de arquitectura civil como el Palacio de Monterrey en Salamanca (1539) y sobre todo la fachada de la **Universidad de Alcalá de Henares [Fig. 8.10].** En esta última, la alternancia de vanos triangulares y semicirculares, la concentración de decoración en el eje principal y la armoniosa división en zonas, recuerdan al arte italiano, mientras que la crestería y la balaustrada de remate la vinculan con el último gótico (1549).

- **Alonso de Covarrubias** (1488-1570). Sus inicios en el gótico final fueron superándose gracias a su vinculación con las obras de la familia Mendoza y a su viaje a Italia en torno a 1513. Entre sus obras figura el **Hospital de Tavera** o de Afuera en Toledo. Aunque fue una obra larga y los planes del arquitecto no se llevaron a cabo en su totalidad, su huella es apreciable en la regularidad del conjunto y en los patios. En ellos se combinan arcos de medio punto y pilares toscanos en la planta baja con otros escarzanos sobre columnas jónicas en el segundo piso **[Fig. 8.11].**

- **Diego de Siloé** (hacia 1495-1561). Su realización más ambiciosa será la **Catedral de Granada,** obra que dirigió a partir de 1528. El proyecto primitivo, de estructura gótica se transformará en un complejo conjunto renacentista que iba a constar de una inmensa rotonda, la Capilla Mayor, prolongada por una basílica de cinco naves con capillas. Siete arcos de medio punto abocinados comunican la girola con el presbiterio, sobre el que se eleva una cúpula horadada con grandes ventanales. Es una aplicación constructiva del esquema de arco triunfal como elemento destinado a unir un santuario circular y una basílica, reto que el arquitecto resolverá con gran maestría. Su diseño se repetirá en la Catedral de Málaga, obra del mismo arquitecto (realizada a partir de 1549), y en la de Jaén que realizará Andrés de Vandelvira (1548).

- **Andrés de Vandelvira** (1509-1575). En relación con el estilo de Siloé, supo dotar a su arquitectura de una gran personalidad, convirtiéndola en precursora del manierismo. Son obras suyas la **Iglesia del Salvador de Úbeda** (1536), el **Hospital de Santiago** en la misma ciudad y las obras de la Catedral de Jaén **[Fig. 8.12].** Entre todas ellas destaca la Sacristía de dicha catedral: espacio armonioso cubierto con una bóveda de cañón con lunetos, utilizando dobles columnas corintias como soportes y arcos de medio punto con un elegante estudio de proporciones.

ACTIVIDADES



Fig. 8.10. Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, obra de Rodrigo Gil de Hontañón (1549). *Representa el predominio de los elementos constructivos sobre los decorativos, característica del estilo purista.*

3> Explica las características de la segunda fase del Renacimiento español o estilo purista a través del análisis de los elementos arquitectónicos que aparecen en esta fachada: tipo de arcos, de soportes, repertorio decorativo, organización simétrica de los elementos y temática iconográfica.

4> ¿A qué reinado corresponde?



Fig. 8.11. Patio del Hospital de Tavera en Toledo de Alonso de Covarrubias (1541). *Une la tradición del gótico final con la del clasicismo italiano iniciado por Bramante.*



Fig. 8.12. Nave lateral de la Catedral de Jaén, obra de Andrés de Vandelvira (iniciada en 1548). *Manifiesta una simplicidad constructiva y un manejo de los elementos arquitectónicos como los arcos, columnas y el arquitrabe que anticipan soluciones manieristas.*

5.3. Renacimiento Final y manierismo

El último tercio del siglo XVI, que coincide cronológicamente con el reinado de Felipe II (1556-1598), ve desarrollarse un estilo arquitectónico muy diferente al de las etapas anteriores, que abandona los elementos decorativos del *Quattrocento* y asimila las influencias del purismo de Siloe y Vandelvira.

El arte de esta última etapa se relaciona estilísticamente con el de los maestros italianos del Manierismo: Vignola, Palladio y los discípulos de Miguel Ángel. Sin embargo, los artistas españoles aportan al estilo ciertas innovaciones:

- **La religiosidad de la Contrarreforma** que impulsa la construcción de iglesias y edificios conventuales así como el desarrollo de la literatura dentro de los más rigurosos preceptos de la ascética y la mística.
- **El mecenazgo del rey Felipe II** que adopta el clasicismo como vehículo de exaltación religiosa y de prestigio personal, creando un arte oficial con características propias que se aplicarán a los grandes edificios del periodo.
- **Desarrollo y difusión de la tratadística** como las ya citadas *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo y la traducción de los *Libros III y IV* de Serlio en 1552.

La obra que mejor encarna esta fase de la arquitectura española es, sin duda, la fundación del **Monasterio de San Lorenzo de El Escorial** (1563) para agradecer al santo titular la victoria sobre los enemigos franceses en la batalla de San Quintín. Este complejo arquitectónico estaría formado por un palacio, un templo, un monasterio y el Panteón de la monarquía de los Habsburgo, fundada por el emperador Carlos V.

Felipe II encargó el proyecto a **Juan Bautista de Toledo,** arquitecto español formado en Italia dentro de la arquitectura civil influida por Miguel Ángel. El proyecto de Juan Bautista va a ser modificado por su sucesor, **Juan de Herrera** a quien se debe la configuración actual del edificio y el carácter simbólico que de esta estructura se deriva. La integración de espacios diversos, la sobriedad decorativa y el estudio de las proporciones serán las bases de este nuevo proyecto, que, sin embargo, mantendrá vinculaciones espaciales con el diseño de Juan Bautista de Toledo.

La obra que mejor encarna esta fase de la arquitectura española es, sin duda, la fundación del **Monasterio de San Lorenzo de El Escorial** (1563) para conmemorar la victoria sobre los franceses en la batalla de San Quintín en el día de san Lorenzo.

Felipe II encargó el proyecto a **Juan Bautista de Toledo [Fig. 8.14],** quien cumplía todos los requisitos para convertirse en artista de corte tanto por su conocimiento de los tratados italianos como por su formación intelectual. Tras su muerte en 1567, habiendo construido tan solo el Patio de los Evangelistas **[Fig. 8.13],** su proyecto va a ser modificado por **Juan de Herrera** (1530-1593).

La planta del monasterio se articula en torno a varios patios y recuerda las disposiciones de los Hospitales Reales fundados por los Reyes Católicos en Toledo y Granada, en los cuales pareció inspirarse Juan Bautista de Toledo. En ella cobra especial importancia la iglesia con planta de cruz griega, precedida de un *nartex* o vestíbulo **[Figs. 8.14 y 8.15].**

La **Basílica,** de planta central, presenta un coro alto a los pies y una gran cúpula. El presbiterio está elevado para hacerlo más visible y debajo del mismo se dispone el Panteón Real que fue concluido en el reinado de Felipe IV. En la cabecera se dispone el altar mayor y a sus lados, los retratos familiares de Carlos V y Felipe II.

En el **Palacio,** los aposentos del rey están junto al presbiterio de la Basílica y destaca en sus dependencias la ausencia total de espacios de ostentación, tan propios de la arquitectura cortesana del momento. Y este hecho obedece a la necesidad de subrayar este palacio como un lugar de retiro espiritual de un monarca que se consideraba a sí mismo como defensor de la cristiandad.

La **Biblioteca** es el nexo de unión entre la zona del convento y la del estudio, es decir, entre el mundo sagrado y el profano, idea que se refuerza por su decoración basada en un complejo programa iconográfico: la alegoría de las artes liberales y la unión de la razón y de la fe (simbolizadas en la filosofía y la teología respectivamente) para adquirir un conocimiento más completo del mundo.

Todas las funciones religiosas, la estructura y la decoración del edificio se subordinan a un plan simbólico de conjunto: el monasterio es la imagen del Templo de Salomón descrito en la Biblia y sus medidas y proporciones estarían de acuerdo con las tesis de Vitruvio y con las proporciones de la figura cúbica que, en palabras del propio arquitecto «es la figura más perfecta ya que contiene en sí misma todas las operaciones matemáticas posibles y la plenitud del ser y del orden».

Su planta rectangular con testero plano habrá de influir en la arquitectura hispanoamericana y su desnudez y sobriedad harán posible la creación del llamado **estilo herreriano** (muy influyente en las construcciones del primer barroco madrileño) caracterizado por: *a)* desnudez decorativa; *b)* rigor geométrico y gusto por las proporciones matemáticas entre lo elementos constructivos, utilizando el hexaedro o cubo como módulo constructivo; *c)* empleo del orden gigante, tomado de la arquitectura de Vignola y Palladio; *d)* fuerte predominio de las líneas horizontales, rompiendo con la tradición ascensional propia del arte gótico y *e)* sistema de cubiertas de chapiteles de madera recubiertos al exterior por pizarra y decorados con pirámides y bolas.

Juan de Herrera va a desarrollar su labor de arquitecto en otras obras tales como la Casa de Contratación de Sevilla, el Ayuntamiento de Toledo y la Catedral de Valladolid (1587).



Fig. 8.13. Patio de los Evangelistas del Monasterio de El Escorial de Juan Bautista de Toledo (1563-1567). *Con influencia de la línea clasicista italiana iniciada por Bramante y que contrastará con las soluciones manieristas adoptadas por su sucesor en la obra del monasterio: Juan de Herrera.*

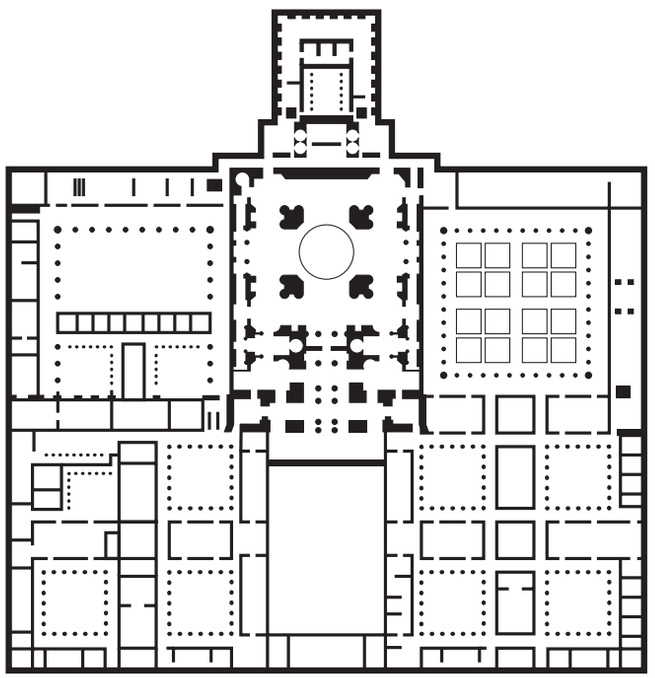


Fig. 8.14. Planta del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera (1562-1571). *Recuerda por la disposición de sus dependencias una parrilla como homenaje al martirio de San Lorenzo, santo titular del monasterio.*

ACTIVIDADES

Fig. 8.15. Exterior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera (1562-1571). *Manifiesta el gusto de su segundo arquitecto por las formas cúbicas y las líneas horizontales a las que dota de un profundo sentido simbólico.*

5> El monasterio de San Lorenzo de El Escorial recoge en su planta y alzado elementos creados durante el *Cincuecento* en Italia. ¿Cuáles de estos elementos has podido ver en la obra?

6> Juan de Herrera crea un vocabulario arquitectónico que se va a repetir posteriormente, sobre todo en la primera fase del estilo barroco. Cita al menos tres elementos que puedas ver en el barroco madrileño de los primeros años del siglo XVII.



6. La escultura

6.1. Características generales

El rasgo más característico de la escultura del Renacimiento en España es la gran producción de retablos, sepulcros, sillerías de coro e imaginería. Las tradiciones góticas y flamencas muy arraigadas se van a unir con las italianas y darán lugar a escuelas y creadores que practicaron un arte variado y original, llegando a coexistir estilos diversos dentro de un único taller, en la producción de un autor e incluso dentro de una misma obra.

Pese a estas diferencias podemos subrayar las siguientes características generales:

- **Predominio de la temática religiosa.** Heredada de la tradición gótica y que irá suavizando su expresividad a medida que penetran las influencias italianas.
- **Pervivencia de la escultura funeraria** que irá incorporando el repertorio decorativo del Renacimiento italiano.
- **Pervivencia de la madera como material tradicional frente a las innovaciones de mármol y bronce procedentes de Italia.** El mármol y el alabastro se usan en proporción muy reducida y escasamente para figuras de culto pero son el material predominante en la escultura funeraria.
- **Realización de grandes retablos y sillerías de coro en madera.** Elaborados generalmente en talleres dependientes de los grandes escultores. No hay que olvidar que este tipo de obras exigían una estrecha colaboración entre diferentes disciplinas: un arquitecto o tracista diseñaba la estructura, cuyas piezas eran montadas por un ensamblador, el entallador realizaba los elementos decorativos como columnas, capiteles o entablamentos, los escultores ejecutaban las esculturas de bulto o los relieves y los pintores se ocupaban de la policromía y el dorado de las piezas.

6.2. El Primer Renacimiento

Las formas renacentistas entraron en España de la mano de los artistas italianos que estaban establecidos en nuestro país desde principios del siglo XVI. Al mismo tiempo, los mecenas nobiliarios, afines a las ideas humanistas, importaron algunas obras italianas del Quattrocento, con lo cual el repertorio clásico comenzó a ser conocido poco a poco. Las tendencias toscanas llegaron a través de las obras de Domenico Fancelli mientras que el clasicismo se desarrollaba en la producción escultórica de Pietro Torrigiano.

Poco a poco y sobre todo a partir de 1525 se desarrolla la primera generación de artistas españoles que trabajan la madera policromada sobre todo realizando retablos.

A. Los artistas italianos

- **Domenico Fancelli** (1469-1519). Introduce en la Península un arte elegante, de gran perfección técnica y modelado suave con decoración clásica de medallones, virtudes en hornacinas, cartelas y grutescos en relieve que une al clásico tema del difunto en posición yacente **[Fig. 8.17].**
- **Pietro Torrigiano** (1472-1528). Artista violento de espíritu atormentado que entronca con la expresividad del gótico final y las últimas obras de Donatello. Su obra tendrá una gran influencia en el segundo tercio del siglo y en la imaginería del siglo XVII **[Fig. 8.16].**

B. Los artistas españoles

Los modelos italianos dejarán huella en la producción nacional en artistas como el borgoñón **Felipe Vigarny,** autor del trascoro de la Catedral de Burgos iniciado en 1498; **Vasco de la Zarza** autor del sepulcro de El Tostado en la Catedral de Ávila en 1518; **Bartolomé Ordóñez** (muerto en 1520) que trabaja en los sepulcros de Juana la Loca y Felipe el Hermoso en la Capilla Real de Granada, siguiendo la línea iniciada por Fancelli y el valenciano **Damián Forment** (muerto en 1540) que realiza el retablo de la Iglesia del Pilar de Zaragoza con una distribución todavía gótica pero con una expresividad enteramente renacentista, como lo es también el empleo del alabastro como material.



Fig. 8.16. *San Jerónimo Penitente* de de Pietro Torrigiano (hacia 1527). *Anticipa la expresividad característica de los artistas del segundo tercio de siglo y la técnica del trabajo en madera propia del Barroco (Museo de Sevilla).*



Fig. 8.17. *Tumba de los Reyes Católicos* de Domenico Fancelli (1517). *Sigue el tipo de sepulcro del* Quattrocento *que consiste en una disposición en forma de túmulo con las estatuas yacentes de los difuntos labradas en mármol de Carrara (Capilla Real de Granada).*

6.3. El segundo tercio del siglo XVI

El proceso de traducción del Renacimiento italiano a la estética hispana, tendrá lugar en el segundo tercio del siglo gracias a dos artistas formados en Italia y que unirán en su producción artística la tradición gótica, la estética clásica y la sensibilidad religiosa propia del arte español. Se trata de Alonso Berruguete y Juan de Juni.

- **Alonso Berruguete** (1488-1561). Hijo del pintor Pedro Berruguete se formó en Italia donde conoció la obra de Miguel Ángel y asistió al descubrimiento del *Laocoonte*. De vuelta a España se instaló en Valladolid y obtuvo la protección del emperador Carlos V. Su estilo se va a caracterizar por los siguientes rasgos: *a)* gran expresividad y nerviosismo en la disposición de las figuras; *b)* gusto por las posiciones inestables, el canon alargado y las figuras *serpentinatas* que anuncian el manierismo y *c)* trabajo en madera policromada y en la realización de grandes retablos confeccionando en solitario tanto la estructura arquitectónica como la pintura y el dorado de las piezas. Entre sus obras destacan el retablo de San Benito de Valladolid (1526-1532) y la sillería del coro de la Catedral de Toledo (1539-1548) **[Fig. 8.18].**

- **Juan de Juni** (1505-1577). Nacido en Borgoña y educado en Italia une en su estilo influencias propias de su origen, relacionadas con Claus Sluter, y otras italianas como el tratamiento del relieve donatelliano y la monumentalidad de Miguel Ángel. El tercer elemento de su arte fue su afán de perfección y la lentitud de su trabajo que le llevan a realizar importantes conjuntos en estrecha relación con la religiosidad del momento. Encontramos a este artista trabajando en España en 1533 en los relieves de la fachada del Convento de San Marcos de León, para trasladarse a Medina de Rioseco, Salamanca y establecerse definitivamente en Valladolid. En un primer momento, su producción se caracteriza por los amplios escorzos y el acentuado dramatismo que dará paso a efectos manieristas y composiciones complejas. Su capacidad para transmitir el sufrimiento, le convierte en un adelantado del barroco hispánico **[Fig. 8.19].**

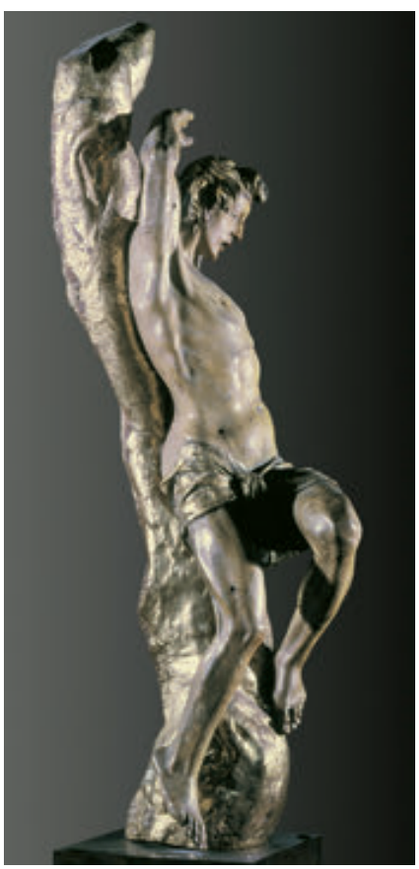


Fig. 8.18. *San Sebastián* de Alonso Berruguete. *Procedente del retablo de San Benito de la misma ciudad (1526-1532) en la que incorpora postulados del manierismo tales como el canon alargado y la figura serpentinata (Museo Nacional de Escultura, Valladolid).*



Fig. 8.19. *Retablo del Santo Entierro* de Juan de Juni (1571). *Con una escena central a modo de medallón, flanqueada por figuras de guerreros oprimidos por columnas corintias. Destaca por su espiritualidad, la forma serpentinata y el espléndido estudio anatómico.*



6.4. El último tercio del siglo XVI

Berruguete y Juni fueron los más destacados representantes de un primer manierismo que todavía no se había desprendido de la herencia gótica: las proporciones alargadas, las composiciones inestables y el exagerado patetismo. Esta plástica fue dando paso en el último tercio del siglo a una nueva tendencia relacionada con la escultura de Miguel Ángel y que se va a caracterizar por la monumentalidad, los volúmenes macizos y las amplias masas que el artista pone al servicio de una idea escultórica a la vez serena y grandiosa.

Podemos hablar de dos tendencias en la escultura de este último periodo del siglo XVI: una vinculada a la construcción de grandes retablos, representada por Gaspar Becerra y otra, en estrecha consonancia con el arte de la monarquía triunfante que empleaba materiales nobles y que tiene como autores principales a León y Pompeyo Leoni.

A. Los grandes retablos

El iniciador de esta corriente de marcada influencia de Miguel Ángel es **Gaspar Becerra** (1520-1568). Nacido en Valladolid, formado en Italia junto con los discípulos de Buonarotti como Vasari o Volterra, trabaja a su regreso a España, fundamentalmente como pintor pero dejó una obra clave en el arte del momento, como es el retablo mayor de la Catedral de Astorga (León) entre 1558 y 1562.

Esta obra pone de moda un tipo de retablo severamente estructurado, influido por la arquitectura de Vignola, con órdenes superpuestos, frontones sobre las cajas y una decoración más simplificada que combina el bulto redondo y el relieve **[Fig. 8.21].**

B. El foco cortesano

Al margen de las principales corrientes escultóricas, se desarrolla en los ambientes cortesanos un arte oficial en relación con el foco de artistas italianos contratados por Felipe II para la decoración del Monasterio de El Escorial. Los artífices de esta escuela fueron el italiano **León Leoni** (hacia 1509-1590) y su hijo **Pompeyo Leoni** (1533-1608).

La depurada técnica del primero queda patente en el grupo de *Carlos V dominando al Furor*, inspirado en una de las Victorias que Miguel Ángel esculpió para la tumba del papa Julio II **[Fig. 8.20].** No menos impresionantes son los retratos que realizó de diversos miembros de la familia real y en especial de la emperatriz Isabel de Portugal.

Pompeyo Leoni instala en Madrid un taller de fundición en el cual se elaboran las esculturas del retablo mayor de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial y los retratos orantes del emperador Carlos V y su hijo Felipe II con sus familias para el presbiterio de dicha iglesia **[Fig. 8.22].** El primero, comenzado en 1590 presenta al emperador arrodillado en actitud orante junto con sus hermanas e hijas, el segundo, en disposición semejante, con el monarca acompañado por tres de sus cuatro esposas, ricamente ataviadas con vestiduras adornadas por esmalte de colores. Estas representaciones ejercerán notable influencia posterior, repitiéndose el tipo a escala menor y en otros materiales en numerosos sepulcros nobiliarios de Castilla y León, como es el caso del cenotafio de la Colegiata de San Pedro en Lerma (Burgos).

ACTIVIDADES



Fig. 8.20. *Carlos V dominando al Furor* de León Leoni (fundida en 1551). *La originalidad de la escultura radica en el hecho de que el cuerpo y la armadura se elaboran de manera independiente. Esta puede separarse de la figura mostrando un desnudo de influencia clásica (Alcázar de Toledo).*

7> Recuerda que una de las técnicas escultóricas del Renacimiento es el trabajo del bronce «a la cera perdida». Explica en qué consiste este procedimiento.

8> En la temática renacentista desempeña un importante papel la alegoría o fábula mitológica. Explica el significado de la imagen del emperador con el «Furor» encadenado.



Fig. 8.21. Retablo mayor de la Catedral de Astorga (León) de Gaspar Becerra (1558-1562). *Con una estructura vignolesca de cinco calles en las que se disponen figuras de rotundas anatomías con un relieve heredado de Donatello.*



Fig. 8.22. Cenotafio de Felipe II de Pompeyo Leoni (1590-1600). *La calidad del retrato y de los ropajes revela la habilidad del artista para el trabajo en bronce con la técnica heredada de Donatello y Benvenuto Cellini (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid).*

7. La pintura

7.1. Características generales

La pintura española del Renacimiento se caracteriza, como la escultura, por la escasez de temática profana, salvo el retrato y la profusión de asuntos religiosos. Tan solo en los círculos nobiliarios y en las colecciones reales, es posible encontrar pintura mitológica que está realizada, casi exclusivamente por artistas italianos.

Los artistas españoles tendrán reducida su clientela al ámbito de obispados, conventos y parroquias y se mantendrán dentro de la corriente de influencia flamenca tan de moda en la corte de los Reyes Católicos. Quizás haya que buscar en este hecho la razón por la cual los pintores tardarán en incorporarse a las novedades renacentistas.

La presencia en España de artistas italianos y la importación de obras fundamentalmente venecianas, así como la actividad de artistas flamencos conocedores de las formas renacentistas, fueron decisivas para la superación del goticismo presente en toda la pintura del siglo XV.

De esta manera, en el primer tercio del siglo XVI, los artistas prefieren mostrarse más conservadores de la tradición y, salvo escasas excepciones, como Yáñez de la Almedina, limitan las penetraciones italianas a los fondos arquitectónicos y a los detalles decorativos. En la segunda fase, llegan directamente las nuevas ideas de Leonardo y Rafael —como es el caso de Juan de Juanes— y aunque no se pierde la vinculación con Flandes, esta se va a reducir a la relación con los manieristas nórdicos. En el último tercio del siglo, irrumpe en nuestro arte una doble influencia: la del estilo de Miguel Ángel y la de los maestros venecianos.

7.2. El primer tercio de siglo

Las primeras novedades del Renacimiento en pintura datan de los últimos años del siglo XV y coexisten con la influencia flamenca. Sin embargo, se manifiestan numerosas diferencias regionales ya que no existe todavía un foco cortesano definido y vinculado al mecenazgo real. Así mientras en Valencia, Rodrigo de Osona introduce el arte de los maestros de Padua y Ferrara, en Castilla, Pedro Berruguete incorporará a la tradición gótica el sentido del espacio y de la luz típicamente renacentista aprendido durante su estancia en Urbino.

A. Castilla

Pedro Berruguete (1450-1504). Natural de Paredes de Nava, viajó por Italia y trabajó en la corte de Urbino para Federico de Montefeltro. De esta manera va a combinar el empleo del oro y el gusto por los detalles, propios de los flamencos, con el modelado, la luz y los fondos arquitectónicos característicos del Quattrocento. Entre sus obras destaca el *Retablo de la Virgen* de su pueblo natal, el realizado para la iglesia de Santa María del Campo en Burgos y el de la Catedral de Ávila, su última obra **[Fig. 8.23].**

Una evolución similar experimentó la pintura de **Juan de Borgoña** (1465-1535). Demuestra su profundo conocimiento de la pintura florentina de finales del Quattrocento en la utilización del grutesco, los fondos de arquitectura clásica y los rostros idealizados. Sin embargo, la tradición flamenca no pasa inadvertida para él en el empleo de techumbres y lacerías moriscas y el gusto por el detalle propio de esta escuela. Su obra más significativa es la decoración al fresco de la sala capitular de la Catedral de Toledo (1509-1511).

B. Valencia

La obra de **Fernando Yáñez de la Almedina** y **Fernando de Llanos** supone un importante avance estilístico: el conocimiento y la asimilación de la obra de los maestros del primer Cincuecento, en especial de Leonardo da Vinci —personajes, paisajes— y de Bramante en los fondos de arquitectura. Juntos realizarán las puertas del altar mayor de la Catedral de Valencia (1507-1510) y separados, Yáñez trabaja en Cuenca y Llanos en Murcia extendiendo las características, ya adaptadas al gusto peninsular de los artistas italianos **[Fig. 8.24].**

7.3. El segundo tercio del siglo XVI

Representa la irrupción del estilo rafaelesco en la pintura y el abandono del detallismo flamenco por parte de los artistas. Las diferencias regionales siguen existiendo aunque cobran mayor protagonismo: Valladolid, por el establecimiento de la corte; Toledo, por la interpretación personal que sus artistas hicieron de las aportaciones italianas; Valencia, por la importante presencia rafaelesca y Andalucía, por la confluencia de autores que iniciarán el camino hacia el manierismo.



Fig. 8.23. *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* de Pedro Berruguete (1497-1498). *Pintado para el Convento de Santo Tomás de Ávila. Con su organización en dos partes, Berruguete consigue una escena viva y detallada gracias al dominio del espacio y de la perspectiva, así como la individualización de los personajes a los que representa (Museo del Prado, Madrid).*



Fig. 8.24. *Santa Catalina* de Yánez de la Almedina (hacia 1510). *Se hace evidente la influencia del estilo de Leonardo y el equilibrio en la composición del Renacimiento (Museo del Prado, Madrid).*

A. Valencia

Vicente Massip (1475-1550) y su hijo **Juan de Juanes** (hacia 1523-1579) unen el arte de Rafael con algunos recuerdos de las obras de Yáñez. El hijo dulcifica la expresión de las figuras e incorpora una serie de detalles devocionales propios de la religiosidad popular que le convirtieron en un pintor de gran fama en su tiempo. Se constata documentalmente que realizó un viaje a Italia donde conocerá el manierismo romano que se hará patente sobre todo en sus últimas obras **[Fig. 8.25].**

B. Castilla

El intenso eco que alcanzó Berruguete en el norte de Castilla, no alcanzó a los pintores toledanos que continuaron con su peculiar interpretación de los modelos italianos. En Toledo, **Juan Correa de Vivar** (muerto en 1576) representa el paso del estilo de Juan de Borgoña hacia el manierismo reflejado en su gusto por las figuras alargadas y las complejas composiciones repletas de escorzos. De esta corriente participa también Alonso Berruguete, cuyo incipiente manierismo hemos analizado en el capítulo de la escultura. El estilo de ambos maestros alcanzará una gran difusión por Castilla-La Mancha, en especial en las provincias de Guadalajara y Madrid.

C. Andalucía

El arquitecto **Pedro Machuca** compagina en Granada su labor constructiva y su actividad como pintor. Su estilo se caracteriza por el interés por las anatomías poderosas derivadas de Miguel Ángel, las iluminaciones efectistas y las composiciones complejas en las cuales se agolpan los personajes a la manera de los pintores manieristas romanos.

La importancia creciente de Sevilla lo largo del Renacimiento repercutirá no solo en la vida económica de la ciudad sino también en lo referente al arte y a su proyección en América debido al intenso comercio con el Nuevo Mundo. A **Pedro de Campaña** (1503-1563) se le debe la introducción de los elementos rafaelescos y manieristas aunque con una elaboración muy personal sobre todo en lo referente a los estudios lumínicos.



Fig. 8.25. *Santa cena* de Juan de Juanes (hacia 1550). *Inspirada en la obra de Leonardo y muy cercana a la religiosidad del momento (Museo del Prado, Madrid).*

7.4. El último tercio del siglo XVI

La influencia del manierismo, desarrollado en Valencia y Andalucía y la formación de artistas españoles en Italia se incrementarán en los últimos años del siglo debido al mecenazgo de Felipe II. Bajo su patrocinio se asimilarán las influencias recibidas en los dos primeros tercios de siglo y se pondrán al servicio de un arte áulico que va a exaltar al mismo tiempo a una monarquía poderosa y a una Iglesia católica triunfante.

Tras el Concilio de Trento, la Iglesia apostó por las formas grandiosas y el estilo de Buonarotti que tan bien se adaptaba al mensaje que quería transmitir al mundo. En España esta interpretación del arte de Miguel Ángel tendría, por una parte, una aplicación palaciega con contenidos alegóricos y paganos, solo comprensibles para ciertas minorías cultas —es el caso de la decoración al fresco del antiguo Alcázar de Madrid y la decoración del Palacio de El Pardo realizadas por **Gaspar Becerra** entre 1562 y 1565—. Por otro lado, se desarrollaría una versión más popular dirigida al pueblo llano, sobre todo a través de los retablos y las imágenes devocionales realizadas por artistas como **Luis de Morales.**

Pero más importante que la influencia de Miguel Ángel había de ser la de los pintores venecianos que a través de las colecciones reales influirán a los artistas del momento, como Navarrete *el Mudo* y a los artistas italianos que se encargarán de la decoración del Monasterio de El Escorial.

Finalmente, junto a los artistas escurialenses que cultivan el óleo y el fresco, la pintura religiosa, en la Corte de Madrid se desarrolla un grupo de pintores que se van a dedicar al retrato uniendo influencias flamencas y venecianas que alcanzarán una rápida difusión —**Alonso Sánchez Coello** y **Juan Pantoja de la Cruz** son los mejores ejemplos.

En el resto de la Península y con excepción de El Greco, no existen artistas de excepcional importancia, si bien se va a advertir en ellos el cambio de estilo y la adaptación a los esquemas de la Contrarreforma que anticipan ya el Barroco.

A. Luis de Morales (1515-1584)

Su estilo personal va a unir el gusto flamenco por el detalle, el *sfumato* de Leonardo y un conocimiento del manierismo italiano a través de los artistas toledanos y andaluces, en especial Pedro de Campaña. Sus tipos de *Madonnas con Niño* **[Fig. 8.26]** y los *Ecce Homo* dolientes tendrán una amplia difusión y gozarán de una gran popularidad tras su muerte, generando un gran número de seguidores e imitadores.

B. La influencia veneciana: Navarrete *El Mudo* (1526-1579)

Su mérito consiste en haber sido el primer artista autóctono que se acerca al colorido de los venecianos interpretándolo de una manera sobria al estilo querido por el rey Felipe II. Realizó bastantes obras para el Monasterio de El Escorial, aunque fue censurado, como también lo fue el veronés, por permitirse ciertas licencias realistas e incorrectas desde el punto de vista religioso en sus cuadros de tema sacro **[Fig. 8.27].**



Fig. 8.26. *Virgen con el Niño* de Luís de Morales (hacia 1550). *Representativa de la religiosidad íntima que la valdrá el calificativo de* el Divino *(Museo del Prado, Madrid).*



Fig. 8.27. *Degollación de Santiago* de Navarrete *el Mudo* (1570). *Representativa de la influencia veneciana y de los contrastes lumínicos que anticipan el tenebrismo (Monasterio de El Escorial, Madrid).*



Fig. 8.28. Decoración de la Biblioteca de El Escorial de Peregrino Tibaldi (1591). *Se hace evidente la preocupación por las anatomías poderosas y la decoración clasicista (Monasterio de El Escorial, Madrid).*

C. Los decoradores de El Escorial

El Monasterio de San Lorenzo es el lugar donde se van a unir las corrientes finales del manierismo, del colorido veneciano y de la anticipación del tenebrismo que habían iniciado Pedro de Campaña y Navarrete *el Mudo*. Todos los artistas entre los que destacan **Lucca Cambiaso** (1527-1585), **Federico Zuccaro** (1543-1609) y **Peregrino Tibaldi** (1527-1596) se van a poner al servicio del rey Felipe II y del teólogo humanista, Benito Arias Montano, creador del programa iconográfico de la Biblioteca del Monasterio. Está dividida en siete compartimentos en los que se representan las artes liberales y escenas relativas a cada una de ellas completadas con grutescos y decoraciones de tipo pompeyano. Los dos arcos de medio punto de los testeros se reservaron para las dos ciencias principales que encaminan el conocimiento: la teología, basada en la fe, y la filosofía, basada en la razón **[Fig. 8.28].**

D. Los retratistas

- **Alonso Sánchez Coello** (1531-1588). Fue discípulo del flamenco Antonio Moro y toma de él la precisión en el tratamiento de los trajes y joyas y la penetración psicológica aunque el colorido revela la influencia veneciana. Retrató a Felipe II, sus esposas, hijas y a gran parte de la nobleza del momento.
- **Juan Pantoja de la Cruz** (1553-1608). Discípulo del anterior, sigue fielmente el estilo del maestro aunque con una técnica más dibujística y figuras menos expresivas. Además lleva a su extremo los detalles decorativos en las gorgueras de encaje que visten sus modelos.

E. El Greco (1541-1614)

Es, sin duda, la figura capital en la pintura española del siglo XVI. La formación del artista es muy compleja: de una primera etapa bizantina aprende el sentido simbólico de la imagen religiosa tradicional en los iconos. En 1567 viaja a Venecia y entra en contacto con Tiziano y Tintoretto heredando su técnica suelta y libre además del rico colorido de gamas frías —azules, carmines, amarillos y blancos— y las composiciones complejas. Hacia 1570 llega a Roma obteniendo por mediación del miniaturista Julio Clovio, la protección del cardenal Alejandro Farnesio. A partir de este momento, la influencia que va a plasmar en su pintura será el **manierismo:** figuras alargadas, escorzos en las composiciones e iluminaciones fantásticas.

Su venida a España estará determinada por la fama de El Escorial y el deseo de trabajar para el soberano más importante del momento: Felipe II. De hecho, llegó a preparar un lienzo para el Monasterio, *El Martirio de San Mauricio,* que no gustó en absoluto al soberano, sin duda porque no se atenía a los cánones compositivos dictados por la Contrarreforma **[Fig. 8.29].**

Se establece definitivamente en Toledo y allí por encargo del deán de la catedral realiza el *Retablo de Santo Domingo el Antiguo* y el *Expolio* para la sede catedralicia. Su taller se hizo cargo de la decoración de los principales conventos de la ciudad, llegando a firmar más de doce réplicas sobre San Francisco de Asís. Este hecho, unido a la costumbre del pintor de conservar en lienzos pequeños los originales de cuanto había pintado, explican la repetición de series y temas como el *Apostolado* o *La expulsión de los mercaderes del templo*.

Sin duda sus obras toledanas más significativas son *El expolio* (1577-1579) y sobre todo *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588), obra encargada por el párroco de la Iglesia de Santo Tomé de Toledo para honrar la memoria del piadoso caballero Gonzalo Ruiz que, según la tradición fue sepultado por San Agustín y San Esteban en agradecimiento a sus buenas obras **[Fig. 8.30].**

En su última etapa, el artista opta por alargar no solo las figuras sino también los formatos y abandona cualquier cálculo de perspectiva, valorando los escorzos, los colores irreales y los fondos casi fantasmagóricos como *La vista de Toledo* (1600) y el *Laocoonte* (1612-1614).

Despreciado largo tiempo por la crítica neoclásica, debemos a los impresionistas el redescubrimiento y la valoración positiva del artista cretense que influirá a todos los movimientos de vanguardia del siglo XX, sobre todo a las dos generaciones expresionistas.

También su figura tendrá una gran transcendencia sobre todo en lo referente a la reivindicación de la condición social del artista como personaje que vive de su trabajo y que, por lo tanto, debe recibir dinero tanto por el montante de la obra acabada como en concepto de anticipo para la compra de materiales y pigmentos. Se conservan numerosos pleitos del artista negándose a pagar las alcabalas que gravaban su obra, a las parroquias y conventos toledanos. Los más conocidos son los referentes al encargo y ejecución de *El entierro del señor de Orgaz* y que enfrentaron al artista y al párroco de Santo Tomé. El pintor, pues, ha pasado durante el Renacimiento de ser un artesano anónimo a convertirse en artista de renombre. Esta concepción se mantendrá hasta finales del siglo XIX.



ACTIVIDADES



Fig. 8.29. *San Mauricio y la legión tebana* de El Greco (1580-1582). *Composición típica del manierismo por el colorido frío y el canon alargado de las figuras, tan característico de su estilo (Monasterio de El Escorial, Madrid).*
Observa el uso del tiempo que El Greco hace en esta obra: en primer término el compromiso de san Mauricio y sus compañeros aceptando el martirio antes que perder su fe. En un segundo plano el martirio propiamente dicho y en la parte alta, el cielo abierto con los ángeles llevando palmas y coronas para expresar el triunfo sobre la muerte. Este rasgo es común a otras obras de El Greco.

9> ¿Podrías citar algún ejemplo?

10> Observa y explica la gama de colores utilizada por El Greco en esta obra. ¿Cuáles son los colores dominantes? ¿Tienen algún significado simbólico?

Fig. 8.30. *El entierro del señor de Orgaz* de El Greco (1586-1588). *En la parte inferior representa el milagro del entierro del señor de Orgaz por San Esteban y San Agustín, al que asisten personajes toledanos de su época. En la parte alta una visión de la gloria a la que asciende un ángel con el alma del piadoso caballero (Parroquia de Santo Tomé, Toledo).*



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Juan de Juni, ese extranjero, francés, se identifica de tal modo con el alma y la estética castellana, que logra las creaciones más características y, al mismo tiempo, las que más influencia han de ejercer en el último tercio de siglo, al fundirse con el manierismo introducido en Castilla por Gaspar Becerra. Por su clásico monumentalismo, su estilo es en las formas, aparentemente diverso al de Berruguete, pero su raíz estética es la misma, esto es, el predominio del espíritu. En Juni, la grandiosidad, el heroísmo mítico de las figuras determina las formas hercúleas [...] que se contorsionan, se revuelven y se agitan [...] buscando el perfil helicoidal, al que tan aficionados fueron los discípulos de Miguel Ángel.»

Azcárate, J. M., *Escultura del siglo xvi. Ars Hispaniae* (1958).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Principales características del estilo de Juan de Juni en relación con la información contenida en el texto.

c. Menciona algunas obras del artista en las que se aprecie la influencia de Miguel Ángel.

«En nuestra España es a donde más tarde que en todas las otras naciones vinieron las buenas letras y artes y donde más combatidas han sido de bárbaros, pues no ha habido tan señaladas obras hasta agora, que de algunos años a esta parte se han empezado los naturales della a dar a las buenas habilidades. Hay algunas obras curiosamente labradas y templos magníficamente hechos, aunque algunos dellos no son hechos a lo antiguo sino a lo moderno, como son en Toledo, Sevilla, agora hacen en muchas partes.»

Lázaro de Velasco, traducción de *Los diez libros de arquitectura* de *Vitruvio* (1550-1565).

a. Resume brevemente el contenido del texto y sitúalo en la etapa del arte español con la que se corresponde.

b. Explica el sentido que los términos «antiguo» y «moderno» tienen dentro de las ideas estéticas del Renacimiento español.

c. Cita artistas de los focos que menciona el texto, cuyas obras estuvieran influidas por la teoría arquitectónica derivada de Vitruvio.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Pináculos
- Estilo herreriano
- Fachada retablo
- Pedro Berruguete
- Retablo renacentista
- Alonso Sánchez Coello
- Sepulcro tumular
- Grabado
- Peter Brueghel
- Alonso de Covarrubias



Técnicas de selectividad

PAU

3. Comentario de láminas



Fig. 1. *La Trinidad* de El Greco. *Pintada para el retablo del Convento de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579) (Museo del Prado, Madrid).*

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Tema e iconografía.

2> Análisis de los valores técnicos:

a. Material y técnica.

b. Composición.

c. Papel de la luz.

3> Lugar.

4> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.



Fig. 2. Nave central de la Catedral de Valladolid. *Obra realizada por Juan de Herrera (iniciada en 1585).*

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Estructura arquitectónica. En este apartado debes aludir a la planta y el concepto espacial, al alzado (soportes, tipos de cubiertas, vanos y plenos, empujes y contrarrestos), exterior y relación con el ámbito urbano en su caso y funciones para las cuales fue ideado el edificio.

2> Aspectos decorativos. Identificación y localización de los elementos ornamentales, el papel de la luz, el punto de contemplación y la posible inserción del espectador como participante de la propia obra de arte.

3> Estilo y cronología. Debes resolver esta cuestión de una manera concisa. Si no recuerdas las fechas concretas, no te arriesgues a aventurarlas, es preferible recurrir a una cronología general (primera mitad del siglo, último tercio del siglo, etc.). Es importante hacer una referencia a las características generales del estilo que se hacen patentes en las obras y aquellas en las cuales se aparta del mismo.

4> Autor. Identificación e inserción de la obra en una etapa de la producción general del artista.

5> Paralelismos estilísticos. Compara con otras obras anteriores, contemporáneas o posteriores señalando sus analogías y diferencias.



Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

1. La pintura renacentista fuera de Italia: Alemania y Países Bajos

Debes situar en primer lugar, una breve referencia a la manera de difundirse fuera de Italia las ideas del Renacimiento tales como la presencia de artistas italianos fuera de su país de origen, la formación de pintores franceses, alemanes y procedentes de los Países Bajos en la cuna del Renacimiento y la proliferación de dibujos y grabados que contribuyeron a la enseñanza de los postulados pictóricos del nuevo estilo. A continuación, deberás mencionar las características de los grandes maestros italianos que van a ser aprendidas por sus contemporáneos europeos, unas veces asimilándolas y haciéndolas formar parte de un estilo personal y otras fundiéndolas con las tradiciones locales o copiándolas literalmente. Para finalizar introducirás el contexto histórico y características de cada uno de los focos y mencionarás sus representantes y obras más destacados: en el caso alemán Grunewald y Durero y en el flamenco, Brueghel y Holbein.

2. La evolución de la arquitectura española en el siglo XVI.

Debes situar en primer lugar, una breve referencia al contexto histórico de España a lo largo del siglo XVI: el cambio de la monarquía de los Reyes Católicos a la idea imperial desarrollada por el emperador Carlos y su hijo Felipe II. A continuación mencionarás las etapas en las que se divide el siglo y la manera en la que van penetrando las influencias italianas fundiéndose y más tarde arrinconando la tradición flamenca. Finalmente menciona artistas y obras de cada una de ellas, sin olvidar los rasgos propios de cada etapa: coexistencia de obras italianas y del último gótico en la primera etapa, la lenta introducción del purismo y para terminar la introducción del manierismo patente en la realización del Monasterio de El Escorial y la formación del estilo herreriano.

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

La pintura española del siglo XVI.

	Primer tercio del siglo XVI	Segundo tercio del siglo XVI	Último tercio del siglo XVI
Principales escuelas			
Influencias italianas que penetran			
Corrientes o tendencias estilísticas			
Autores y obras			

09

LA EUROPA BARROCA. LA ARQUITECTURA Y LA ESCULTURA

Los rasgos que caracterizan al arte del Barroco se manifiestan con gran fuerza en la arquitectura: una cultura urbana, de masas, en la cual los hombres se integran en el espectáculo del teatro, las procesiones o las grandes fiestas del periodo. La persuasión y la transmisión de diferentes mensajes serán los medios utilizados por los grandes clientes del arte: la Iglesia, sobre todo la romana, y las grandes monarquías nacionales, en especial la francesa.



1. Contexto histórico del arte barroco

Acercarnos al mundo del barroco supone acercarse no solo a una época de cambios políticos y sociales, sino también a un momento de crisis espiritual respecto al antropocentrismo que había caracterizado el Renacimiento.

- **En el ámbito religioso.** Europa vive inmersa desde mediados del siglo XVI en la lucha entre la nueva Iglesia protestante y la católica de Roma robustecida tras la Contrarreforma. El protestantismo estaba denunciando a los papas y a los príncipes de la Iglesia que invertían elevadas sumas de dinero en vestimentas lujosas, ritos de ostentación y un arte a su servicio. Por su parte, la Contrarreforma y el Concilio de Trento (1545-1563) constituyen una reacción del catolicismo que, en un principio imponen la vuelta a la disciplina, la severidad y que poco a poco irán creando un lenguaje destinado a exaltar su poder y su mensaje por el mundo. La Contrarreforma abrirá una brecha inmensa en Europa, dividiendo su territorio en dos zonas claramente diferenciadas: la Europa católica, con España a la cabeza, y la Europa protestante liderada por Inglaterra y Suiza.

  Ambos movimientos, **Reforma** y **Contrarreforma,** opuestos en su nacimiento, perseguían, sin embargo, un mismo fin, la mejor vivencia del cristianismo, y ambos contribuyeron a crear una sólida base estilística y temática dentro del arte barroco: las vidas de Cristo y los santos, el movimiento, la teatralidad y la persuasión de las multitudes a través de complejos mensajes simbólicos e iconográficos que exaltan las virtudes cristianas y el premio o castigo después de la muerte.
- **En el terreno político.** Conviven dos realidades diferentes. Por un lado, las **monarquías absolutas** que alcanzaban la cima de su poder. En ellas, el soberano va a tratar de obtener la adhesión unánime en torno a su persona y recurre al arte para mostrar la magnificencia de su poder: arquitecturas grandiosas, amplias plazas y avenidas, fiestas y espectáculos llamados a cautivar y también a persuadir al pueblo que debe servirle. Por otro lado, se inicia el **parlamentarismo inglés** debido a las tensiones entre el Parlamento y la monarquía Estuardo —que condujeron a una revolución y a la ejecución del soberano Carlos I—. Este hecho trajo consigo una mayor moderación de las construcciones que se inclinan hacia el palladianismo, patente en la obra de Christopher Wren.



Fig. 9.1. Mapa de Europa en el siglo XVII. *La Paz de Westfalia (1648) estableció en Europa un sistema de equilibrio político tras el periodo de guerra provocado por la pugna religiosa y el expansionismo de Francia y Suecia.*

- **En materia económica.** Coexisten también dos sistemas diferentes: un incipiente capitalismo en el campo inglés frente a la pervivencia del sistema feudal y de los grandes terratenientes —dueños de las tierras y también de las vidas de sus siervos— en la mayor parte de las zonas dominadas por las monarquías absolutas.
- **En el capítulo cultural.** El siglo XVII es un periodo de grandes cambios. En la **ciencia** y la **filosofía,** la experimentación directa y la duda metódica van abriéndose camino hasta conducir al racionalismo que alcanzará su máximo desarrollo en el siglo siguiente. En **literatura,** el teatro se consagra como la manifestación más destacada por la importancia de sus temas, su puesta en escena y su capacidad de persuasión sobre las masas, tan querida por el estilo barroco. En la **música,** las melodías y composiciones se colocarán al servicio del protestantismo —*La Pasión según San Mateo* de Juan Sebastián Bach—, de la Iglesia triunfante —el *Gloria* de Vivaldi— o de la monarquía absoluta —las majestuosas composiciones de Lully para el Rey Sol **[Fig. 9.2].**



Fig. 9.2. Baldaquino de San Pedro del Vaticano obra de Bernini (1623). *Muestra el juego de los volúmenes plásticos y las superficies en movimiento dentro de la arquitectura (Roma).*

1.1. Características estéticas del barroco

La etimología del término *barroco* es discutida por muchos autores. Para unos, proviene de la voz castellana *barrueco* que denomina a una perla irregular. Para otros procede de un término de origen literario, *barocco*, que significa engaño y que originariamente se aplicó a productos de arte que eran irregulares, extravagantes y grotescos. Genéricamente, sin embargo, designa un momento de la cultura occidental que comprende todo el siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII.

En esta visión negativa del estilo, que se prolongó hasta los inicios del siglo XX, intervinieron los pensadores ilustrados que consideraban que era necesario recuperar la norma renacentista —de ahí el nacimiento del neoclasicismo—, rechazando cuanto se gestó en el siglo XVII por extravagante y recargado. Considerar el Barroco como una ruptura total con respecto al Renacimiento es una idea que no tiene ningún fundamento ya que supone el desarrollo de los presupuestos estéticos del siglo XVI y responde a las características políticas y sociales de la Europa del momento.

Entre sus rasgos principales podemos destacar:

- **Fuerte contenido ideológico.** Por un lado, supone la apoteosis de la Iglesia católica tras el Concilio de Trento y, por otro, implica la exaltación de las monarquías absolutas. Sin embargo, en los países protestantes, el arte se coloca al servicio de la burguesía comercial.
- **Carácter urbano.** Con una fuerte participación popular en los espectáculos que se ofrecen, en los cuales la arquitectura, la escultura y la pintura se subordinan a la transmisión de un mensaje concreto.
- **Dualismo constante.** A la razón y la belleza exaltadas por el Renacimiento, van a suceder dos tendencias distintas. Por un lado, un mayor interés por la realidad, por lo inmediato y lo cotidiano. Por otro, un interés por lo monumental, lo sorprendente, lo rico y lo deslumbrante como expresión del poder y de la autoridad, tanto de la monarquía como de la Iglesia.
- **Nace y se desarrolla en Italia.** Desde allí se difunde por toda Europa occidental, presentando mayor variedad que el Renacimiento y uniendo en su representación factores diversos según los países. Roma tuvo un papel predominante en el desarrollo del estilo, ya que los papas pretendieron seguir el ejemplo de sus antecesores en el siglo anterior y mantener su hegemonía en el contexto europeo.



2. La evolución de la arquitectura barroca

2.1. Características generales

Las manifestaciones más llamativas del Barroco son sin duda la arquitectura y el urbanismo. Se continúan utilizando los mismos elementos constructivos que en el Renacimiento pero con mayor libertad en la aplicación de los órdenes clásicos y de los elementos decorativos. Los frontones ahora se ondulan, los entablamentos se quiebran y el ornamento invade tanto las fachadas como los espacios interiores. Los artistas prefieren las líneas curvas, el desequilibrio, y persiguen la integración del edificio con el espacio urbano circundante, como si de un decorado teatral se tratase.

- **Plantas.** Se buscan los espacios centralizados, los ovales y la cruz griega para conferir mayor movimiento a las estructuras arquitectónicas. Se abandona así el círculo, símbolo de la perfección, y se buscan con otros diseños efectos de innovación, sorpresa e irregularidad frente al orden y al canon renacentista.
- **Alzados.** Los soportes son columnas de orden clásico, sobre todo corintio por su carácter divino, de tamaño colosal o de tipo salomónico, retorcidas y adornadas con uvas y pámpanos como símbolo eucarístico. Los arcos son de medio punto, las cubiertas adinteladas, de cañón o arista y con un gran protagonismo de la cúpula que, en ocasiones, repite la forma irregular de la planta en el interior y en el exterior busca el contraste con torres de diferentes perfiles.
- **Fachadas.** Desarrollan un gran sentido del movimiento: dos cuerpos con aletones, cóncavas y convexas, sustituyendo la línea recta característica del Renacimiento por el trazado curvo. De ahí que la luz tome un papel protagonista por la alternancia de vanos y plenos, de hueco y pared.
- **Decoración.** Es variada y exuberante y se aplica con total libertad respecto a la estructura arquitectónica, incidiendo nuevamente en el papel de la luz. Los frontones, molduras y entablamentos se quiebran en formas caprichosas que generan volutas y cilindros. Las guirnaldas, hornacinas con imágenes y los medallones cubren exteriores e interiores con total libertad.
- **Variedad en los tipos de edificios.** Desde los religiosos, con cúpulas muy desarrolladas —Iglesia de la Sorbona en París o San Pablo de Londres—; palacios —Louvre, Versalles—; obras públicas —Puente Carlos de Praga o Puente de Toledo en Madrid—; u obras de beneficencia —Hospicio de San Fernando en Madrid.

2.2. El urbanismo barroco

Ya hemos explicado que el Barroco se considera una **cultura urbana,** ya que concibe la ciudad, no solo como un conjunto de edificios bien dispuestos dentro de un tejido urbano, sino también como una respuesta a las funciones y a los usos de los ciudadanos. Siguiendo el ejemplo de la Roma papal, todas las ciudades europeas organizaron sus espacios, derribaron murallas y ampliaron sus perímetros.

El elemento fundamental del nuevo urbanismo es **la plaza,** que se utilizó no solo como elemento organizador del entramado de la ciudad sino también como símbolo de poder. Así, la Plaza de San Pedro de Roma se realiza para ordenar el espacio frente a la basílica y para permitir el acomodo de grandes masas de fieles a los cuales *abraza* como la Iglesia hace con sus fieles. Las plazas reales francesas, como la Place Vendôme de París, supusieron la creación de un espacio cívico destinado a las expansiones festivas del pueblo y una exaltación del poder del soberano, simbolizado por la colocación de una estatua del mismo en el centro del espacio de la plaza.

Las plazas mayores españolas, como las de Madrid y Salamanca, integran a gobernantes y pueblo en ceremonias religiosas, espectáculos de cañas y toros, y autos de fe como evasión a la cruda situación económica por la que atravesaba el país.

Junto a estas grandes obras se desarrolló un urbanismo a menor escala que levantó otras plazas, **fuentes** y **monumentos** para cambiar tanto la estructura de la ciudad como el aspecto externo de la misma, demostrando también que no se había perdido la preocupación por la simetría del Renacimiento. Podríamos citar varios ejemplos: *a)* la Piazza Navona, con la Iglesia de Santa Agnese, obra de Borromini, el Palacio Pamphilli y tres fuentes, la del Moro, la de Neptuno y, en el centro, la de los Cuatro Ríos, obra de Bernini, con un gigantesco obelisco; *b)* la Piazza del Popolo **[Fig. 9.3],** en Roma, con dos iglesias gemelas; y *c)* la Plaza de Spagna, con una gran escalinata que conduce a la Iglesia de Santa Trinitá del Monte, obra de Spechi y Sanctis, diseñada ya a principios del siglo XVIII.



Fig. 9.3. Piazza del Popolo. *Se observa la construcción de dos iglesias gemelas, obra de Carlo Rainaldi (1662-1679), en la confluencia de tres calles que convergen hacia un obelisco central (Roma).*

2.3. La arquitectura barroca en Italia

Ya hemos analizado cómo, a finales del siglo XVI, la Contrarreforma hizo posible el desarrollo de una arquitectura monumental y solemne que tiene en la obra de Vignola su mejor ejemplo. Pero, a mediados del siglo XVII, esa desnudez va abriendo camino a una nueva estética de la arquitectura que evoluciona desde el clasicismo —la obra de Maderno y Bernini—, a la imaginación desbordante y el libre manejo de los elementos constructivos —Borromini, Longhena y Guarini—. Estas serán, pues, las dos corrientes del barroco italiano a lo largo del siglo.

A. El barroco clásico

- **Carlo Maderno** (1556-1629). Sigue el modelo del Gesú en la Iglesia de Santa Susana de Roma **[Fig. 9.4].** Su fachada se basa en una casi matemática concentración de vanos, órdenes y decoración hacia la parte central, lo cual crea un mayor efecto de claroscuro y dinamismo, ya que en los intercolumnios más estrechos sitúa la decoración escultórica, mientras que en el central, más ancho, coloca la puerta de acceso y un balcón. Característico de este autor es el remate del frontón con una balaustrada, solución que adoptará más tarde su sobrino Francesco Borromini.

  A este arquitecto se debe también la transformación de la Basílica de San Pedro del Vaticano, a la que añade una larga nave, convirtiendo la cruz griega de Miguel Ángel en una cruz latina, más acorde con el espíritu de la Contrarreforma.

  También realiza la fachada de la Basílica, demostrando su conocimiento de los presupuestos constructivos tanto de la Antigüedad como del manierismo de Vignola y Palladio: un orden gigante, coronado por frontón, y en los laterales alterna vanos semicirculares y triangulares al estilo de Miguel Ángel. Esta fachada, sin embargo, ocultaba la cúpula, símbolo de la cristiandad y habrá que esperar a la realización de la Plaza de San Pedro por Bernini para potenciar todos los efectos plásticos de los que su creador le había dotado.



Fig. 9.4. Fachada de la Iglesia de Santa Susana de Carlo Maderno. *Se manifiesta la inspiración en el Gesú de Roma pero avanzando hacia un mayor contraste de luces y sombras (Roma).*

- **Pietro de Cortona** (1596-1669). Fue también un pintor de gran prestigio, pero su obra arquitectónica pone de manifiesto su conocimiento y su interpretación personal del vocabulario constructivo de la Antigüedad, especialmente en las fachadas. En las iglesias de los Santos Lucca e Martina (1635-1650) y Santa María de la Paz (1656-1657) experimenta con una pared curva en sentido convexo, al contrario de lo que hará Borromini. Además la peculiaridad de estas fachadas no solo reside en su curvatura, sino también en su movimiento y en el empleo de la luz, utilizada como elemento estructural.
- **Gian Lorenzo Bernini** (1598-1680). Supo encarnar, como escultor y arquitecto, el deseo de exaltar la magnificencia de la Roma papal. Inicia su carrera con el baldaquino de San Pedro del Vaticano **[Fig. 9.2],** grandioso altar de bronce sostenido por cuatro columnas salomónicas. Esta obra responde al deseo del papa de destacar la zona del altar mayor de la basílica. No es un baldaquino al uso, sino una estructura dinámica, transparente y grandiosa con unas columnas que testimonian la continuidad del mensaje cristiano por su referencia al Templo de Salomón. En el baldaquino, Bernini logra integrar las tres artes: el color oscuro y dorado del bronce contrasta con el blanco de los pilares, que sostienen la cúpula, y la rectitud de estos se opone a los pliegues helicoidales de las columnas. La cúpula se reduce a grandes volutas abiertas contra el fondo y permite jugar con la luz y provocar efectos diferentes según la colocación del espectador.

  En la Plaza de San Pedro **[Fig. 9.5],** el arquitecto tuvo en cuenta las ceremonias papales como la bendición *Urbi et Orbi* y la que el papa dirige a los peregrinos desde una de las ventanas de sus aposentos privados. Era consciente, además, de que la fachada requería una aproximación a gran escala y por ser la más importante dentro del mundo católico, necesitaba recintos cubiertos para las procesiones y una estructura simbólica que envolviera a cuantos visitaran este lugar. De ahí la elección de una forma oval que permitiera al espectador tener una visión de conjunto de la estructura y corregir el sentido horizontal de la fachada de Maderno. La plaza se rodea por una columnata exenta, casi escultórica, con entablamentos rectos y soportes de diferente anchura para corregir errores visuales. El conjunto se completa con un obelisco que supone un *contraposto* vertical con la fachada y las dos fuentes y que integra el conjunto en la trama urbana.

ACTIVIDADES



Fig. 9.5. Plaza y columnata de San Pedro del Vaticano realizadas por Bernini (1656-1663). *El arquitecto incorpora a la estructura de la basílica y a la cúpula de Miguel Ángel, dos brazos elípticos que acogen simbólicamente a los fieles en el seno de la Iglesia (Roma).*

Uno de los logros fundamentales de la arquitectura barroca es la preocupación por el urbanismo y por la inserción de un edificio en el espacio al cual va destinado. Esta fachada cumple varias funciones: una de ellas está en relación con la corrección de la horizontalidad de la fachada de Maderno.

1> ¿Podrías hablar de su función simbólica?

2> ¿De qué elementos constructivos se vale el artista para conseguirla?

En la construcción de **iglesias,** Bernini prefiere la planta central, de cruz griega, circular u oval. Su conocimiento de la Antigüedad y de la obra de Miguel Ángel, le hacen utilizar pórticos de columnas coronadas por frontón, inspiradas en el Panteón de Roma, como es el caso de San Andrés del Quirinal (1658-1670). Pero les confiere dimensiones nuevas y efectos visuales sorprendentes para un arquitecto del momento, como el muro ondulante con contrastes de luces y sombras. En el interior se aprecia el mismo deseo de conducir la visión del espectador hacia un lugar concreto: el altar.

En **arquitectura civil,** utiliza el orden gigante para configurar las fachadas, le coloca basamentos almohadillados, balaustradas de remate y alterna frontones en los vanos dotando a las fachadas de ese carácter plástico que denota su condición de escultor. Responden a esta tipología los palacios Barberini y Chigi-Odeschalchi, con amplia influencia en la arquitectura francesa, a través de su propio proyecto para el Palacio del Louvre, encargado por Luis XIV y que no llegó a realizarse.

B. El Barroco pleno

- **Francesco Borromini** (1599-1667). Es la gran figura del Barroco romano. Generalmente se contrapone a Bernini por su libertad absoluta en el empleo de elementos constructivos: si Bernini respeta siempre los órdenes clásicos y las proporciones en la aplicación de los mismos, Borromini rompe con todas las reglas, inventa formas nuevas para los capiteles, ondula entablamentos y cornisas, retrae y hace sobresalir los muros con un dinamismo sin precedentes. Sus construcciones son en general más modestas y con materiales más pobres que las realizadas por Bernini, pero su inventiva las convierte de igual forma en obras maestras. Su fuente de inspiración no será solo la Antigüedad, sino también las formas de la naturaleza y el arte gótico que le proporciona arcos mixtilíneos y bóvedas nervadas con numerosas posibilidades expresivas.

  Los mecenas de Borromini tampoco contaban con los recursos económicos de los que disponían quienes patrocinaron a Bernini. Sus clientes fueron las órdenes religiosas menores, filipenses o trinitarios descalzos, las familias nobles como los Barberini. Solo en una ocasión estuvo al servicio de los grandes poderes por orden de Inocencio X, decorando la Basílica de San Juan de Letrán.

  Su obra más famosa es San Carlos de las Cuatro Fuentes (1665-1667) **[Fig. 9.6],** de planta oval y fachada ondulada, en la cual destaca el empleo de curvas y contracurvas que permite dotar a un espacio de reducidas dimensiones, de una gran monumentalidad.

ACTIVIDADES

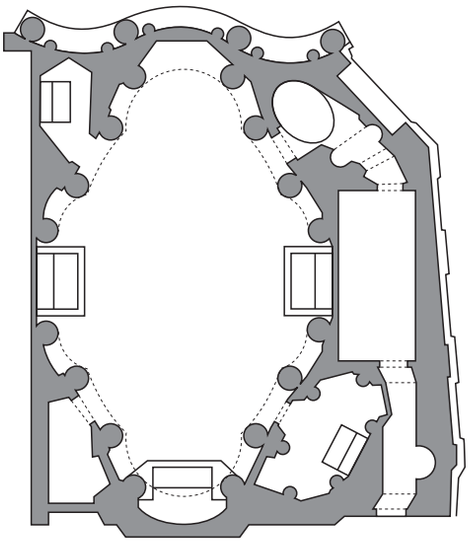




Fig. 9.6. Planta y fachada de la Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes de Borromini (1665-1667). *La originalidad del conjunto se subraya por el templete situado en el centro de la fachada o el medallón oval que la corona (Roma).*

La arquitectura de Borromini supone un auténtico manejo escultórico de los elementos constructivos: fachadas curvas, intercolumnios de escasas dimensiones, columnas sobresalientes. Observa cómo la adaptación al espacio urbano, en este caso una manzana en esquina es muy diferente a la que realiza Bernini en la Plaza de San Pedro.

3> Señala qué elementos arquitectónicos y qué tipo de disposición elige Borromini para aumentar la sensación de espacio y volumen.

4> Subraya las diferentes concepciones arquitectónicas de Bernini y de Borromini.



Fig. 9.7. Fachada de la Iglesia de Santa Agnese de Borromini (1663-1667). *En ella queda patente el libre manejo de los elementos arquitectónicos y el juego de cóncavo y convexo tan característico de este artista (Piazza Navona, Roma).*



Fig. 9.8. Exterior de la Capilla del Santo Sudario obra de Guarino Guarini (1667). *Obra en la cual el artista une las proporciones matemáticas a la inspiración en modelos hispanomusulmanes (Catedral de Turín).*

- **San Ivo Della Sapienza.** En la antigua Universidad de Roma (1643-1652) presenta una planta en forma de estrella y un curioso alzado que remata al exterior en una cúpula coronada por una linterna. Esta linterna lleva superpuesta una estructura helicoidal y un cuerpo en forma de llama que sostiene una esfera y una cruz. Esta forma se ha relacionado con los zigurat mesopotámicos como la Torre de Babel, torre de la sabiduría a la que está dedicada este templo.

  También destaca la Iglesia de Santa Agnese en la Piazza Navona de Roma. Es una estructura muy dinámica en la cual el arquitecto juega con las líneas cóncavas y convexas y en la que la gran cúpula central parece inclinar hacia delante todo el conjunto que queda flanqueado por dos torres que se integran así con la estructura urbana circundante **[Fig. 9.7].**

El foco veneciano: Baltassare Longhena (1598-1682). Este artista recibió el encargo de proyectar en Venecia una basílica dedicada a la Virgen como exvoto de acción de gracias tras una epidemia de peste en la ciudad. Situada en el comienzo del Gran Canal, esta iglesia, conocida como Santa Maria della Salute, es un templo octogonal formado por un espacio central cubierto por una cúpula y un deambulatorio del que salen una serie de capillas, una de las cuales se prolonga para formar un presbiterio que antecede al altar. De esta manera, Longhena consigue combinar la planta longitudinal y la central creando posibilidades escenográficas propias del Barroco.

El foco piamontés: Turín

- **Guarino Guarini** (1624-1683). Representa el último eslabón de la arquitectura barroca del siglo XVII y, al mismo tiempo, se convertirá en modelo de todo el barroco centroeuropeo de la centuria siguiente. Su formación como sacerdote teatino y matemático, le llevará a combinar la fantasía aprendida de Borromini con las proporciones matemáticas y elementos tomados de la tradición hispanomusulmana o siciliana —como las cubiertas nervadas que utiliza en San Lorenzo de Turín entre 1668 y 1687 o en la capilla del Santo Sudario **[Fig. 9.8].**
- **Filippo Juvara** (1678-1736). A pesar de trabajar en Turín, la influencia que recibe su arquitectura no será la de Guarini sino la de Bernini, con la que entró en contacto durante su estancia en Roma. Su obra más conocida es la Basílica de la Superga, edificada sobre una colina, enclave elegido por la mayor parte de los santuarios centroeuropeos. La iglesia está adosada a un monasterio, lo cual permite que solo tres cuartas partes de su planta circular se reflejen en el exterior. Al cuerpo central se le añade un pórtico, solución ya adoptada por Bernini y Cortona. A este arquitecto se deben los primeros proyectos para el Palacio Real de Madrid en los que de nuevo manifiesta la influencia de Bernini, esta vez de los diseños que el arquitecto romano realizó para el Palacio Chigi y para el Louvre.

Tomando como referencia la obra de los tres grandes arquitectos italianos (Bernini, Borromini y Guarini), la arquitectura barroca se difundió ampliamente por Europa, adecuándose a las peculiaridades de cada territorio e inspirándose en el arte y las tradiciones locales.

2.4. La arquitectura en Francia

A. Caracteres generales

En Francia, la reconstrucción del país tras las guerras de religión a principios del siglo XVII, crea formas simples y sobrias que obtienen un gran éxito entre las clases más altas.

Entre los arquitectos se presta especial atención a la construcción de palacios suburbanos en los cuales se irá evolucionando desde la estética manierista hasta el clasicismo romano. De ahí que los franceses hayan acuñado el término «clasicismo francés» para designar a todo el arte del siglo XVII.

Podemos destacar como características generales de este estilo las siguientes:

- **Importancia de París y Versalles como centros generadores del arte.** La razón es doble. Por un lado, cuando Enrique IV fue proclamado rey de Francia en 1594, centró todos sus esfuerzos en convertir París en una capital digna de su reino.

  Por otro, tras el ascenso al trono de Luis XIV en 1661, la monarquía consolidó la política absolutista, controlando a la nobleza y ennobleciendo a la burguesía. Versalles se convirtió entonces en el generador del arte francés desde el siglo del Barroco hasta la Revolución francesa.

- **Los promotores del arte van a ser sobre todo los monarcas.** Enrique IV inició la construcción de importantes plazas en París como la de los Vosgos (1605). Luis XIII destaca como impulsor del urbanismo de jardines y Luis XIV potenciará la construcción de los grandes palacios como el Louvre y Versalles. Junto a los reyes, los primeros ministros como Richelieu, Mazarino o Colbert desempeñaron un papel muy significativo en el impulso de la arquitectura y de las artes plásticas.

  La Iglesia tendrá muy poca importancia como mecenas en la arquitectura.

- **La importancia de la Academia y de la formación de los artistas.** Desde el ascenso al tono del Rey Sol en 1665 se inicia un férreo control del arte por parte del Estado. Todos los puestos oficiales, los encargos públicos, y las reglas de obligado cumplimiento, eran elaborados por la Academia, con el fin de crear un arte francés que emulara de manera propia el gran arte de la Roma papal.

- **Apertura a las influencias italianas.** Sobre todo en lo referente a elementos decorativos, pero elegirá la arquitectura de Bernini como referencia tanto para las construcciones religiosas como para las civiles. Si el artista romano se había convertido en el realizador de las reformas papales, en Francia se adaptará al papel que el Estado absolutista iba a conceder a la arquitectura.

  Sin embargo, el país producirá su propia teoría arquitectónica en obras como *Paralelo entre la arquitectura antigua y moderna*, de Roland Freart de Chambrai (1650), *El sistema de los cinco órdenes de columnas*, de Claude Perrault (1683), y *Curso de arquitectura*, de Francois Blondel (1675-1698).

- **Predominio de la arquitectura civil sobre la religiosa.** Se debe al deseo de afirmación de la monarquía absoluta. Incluso dentro de la arquitectura religiosa tuvo un papel destacado la construcción las iglesias y capillas integradas en conjuntos civiles.



Fig. 9.9. Exterior de la Iglesia de la Sorbona de Jacques Lemercier (1635). *Obra en la que se manifiesta la influencia de las iglesias jesuíticas del primer barroco romano (París).*



Fig. 9.10. Exterior de la Basílica de los Inválidos realizada por Jules Hardouin Mansart (1679-1691). *Revela la importante influencia de Bernini en la cúpula, las columnas y el pórtico de fachada (París).*

B. Artistas y obras

Arquitectura religiosa

- **Jacques Lemercier** (1585-1684). Realiza la Iglesia de la Sorbona de París en la cual dispone dos fachadas: una principal hacia la calle y otra secundaria que da al patio de la Universidad **[Fig. 9.9].**

  La fachada principal revela inspiración romana, con un cuerpo central de dos pisos, coronado por un frontón triangular y flanqueado por dos cuerpos laterales unidos por volutas de pequeño tamaño. En el interior sigue un modelo de planta longitudinal con transepto no sobresaliente en planta.

- **Jules Hardouin Mansart** (1648-1708). El conjunto de los Inválidos de París fue mandado construir por el Rey Sol para acoger a los mutilados de guerra y debía integrar un hospital y una iglesia **[Fig. 9.10].** Esta fue diseñada por Jules Hardouin Mansart y construida entre 1679 y 1691.

  Su planta es de cruz griega, con capillas circulares en los ángulos, y en alzado presenta un complejo entablamento, sostenido por columnas exentas y un baldaquino sobre el altar mayor que se inspira en la obra de Bernini.

  En el exterior, los elementos arquitectónicos revelan un gran clasicismo, pero pertenecen al barroco el adelantamiento de los cuerpos hacia el centro y la prolongación visual de las líneas del pórtico hacia el tambor de la cúpula y de allí al obelisco que corona el conjunto.

C. Los palacios: Louvre y Versalles

El Louvre

Una de las ideas más persistentes del ministro de Luis XIV, Colbert, fue la terminación del Palacio del Louvre que habría de convertirse en la residencia del Rey Sol. Sin embargo, el monarca optó por Versalles desde 1664. Esto no fue obstáculo para terminar la obra.

Tras un complicado proceso para elegir un proyecto definitivo —entre los cuales se encontraban dos dibujos de Bernini—, Colbert creó una comisión integrada por Louis Le Vau, Charles Lebrun y Claude Perrault que, en 1667, se decidió por una fachada con fuerte desarrollo horizontal. Esta fachada se eleva sobre un basamento con ventanas en su piso bajo y por encima de él corre una gigantesca columnata que sostiene el entablamento. Se organiza con base en un cuerpo central con frontón, dos alas de unión y dos pabellones laterales, modelo que se pondrá de moda en la arquitectura civil francesa del momento.

Versalles

Este palacio se vincula a la figura del Rey Sol que desde su infancia no se había sentido a gusto viviendo en París y prefería Versalles que entonces era tan solo un pabellón de caza construido por su padre. En 1661, el monarca decidió ampliar el palacio y conferirle tales dimensiones que fuera capaz de albergar a toda la corte y a los miembros de su gobierno. Cuatro años más tarde, las obras estaban tan adelantadas que decidió trasladar allí la corte, caracterizada por su lujo y ostentación.

La construcción del palacio consagró a una serie de artistas entre los cuales podemos destacar a Louis Le Vau (1612-1670) y Jules Hardouin Mansart como arquitectos, Le Brun como pintor decorador y Le Notre como diseñador de los jardines.

Como se puede observar en la planta **[Fig. 9.11],** Le Vau envolvió el edificio antiguo en uno nuevo que lo ocultó totalmente por el lado del jardín, formando un bloque central en forma de «U». Hardouin Mansart prolongó ese cuerpo central ligeramente sobresaliente, con dos alas simétricas, la izquierda, destinada a los príncipes y la derecha a despachos ministeriales.

Entre las dependencias del palacio destaca la **capilla** (1688), concebida en función de su carácter palatino: el primer piso, con columnata corintia, es el espacio destinado a acoger al rey y su séquito, y la planta baja, con sobrias arcadas de medio punto estaría destinada a la nobleza. El **Salón de los Espejos** refleja la importancia simbólica de la decoración destinada a exaltar la monarquía. Este espacio tiene como finalidad ampliar de forma ilusoria una sala de reducidas dimensiones y mostrar temas de planetas, mitologías y hazañas de la monarquía francesa para transmitir un mensaje de glorificación de la misma.

Los jardines del Palacio de Versalles obedecen también a un proyecto arquitectónico. El palacio, por el lado de Poniente resulta más elevado que el terreno que lo circunda y esto obligó a disponer escalinatas que descienden al plano del jardín. Una amplia avenida arbolada extiende la vista hacia el horizonte y cobija en su centro el **Grand Bassin,** un estanque con grandes surtidores que ofrece un bello espectáculo visual a la caída de la tarde.

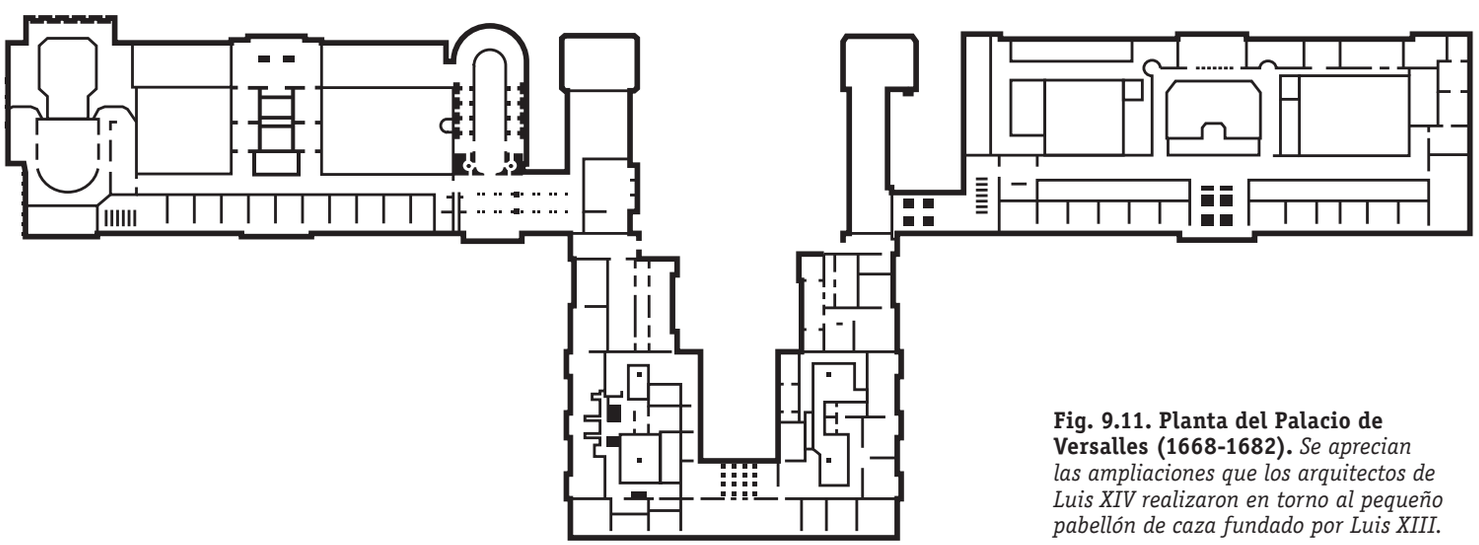


Fig. 9.11. Planta del Palacio de Versalles (1668-1682). *Se aprecian las ampliaciones que los arquitectos de Luis XIV realizaron en torno al pequeño pabellón de caza fundado por Luis XIII.*

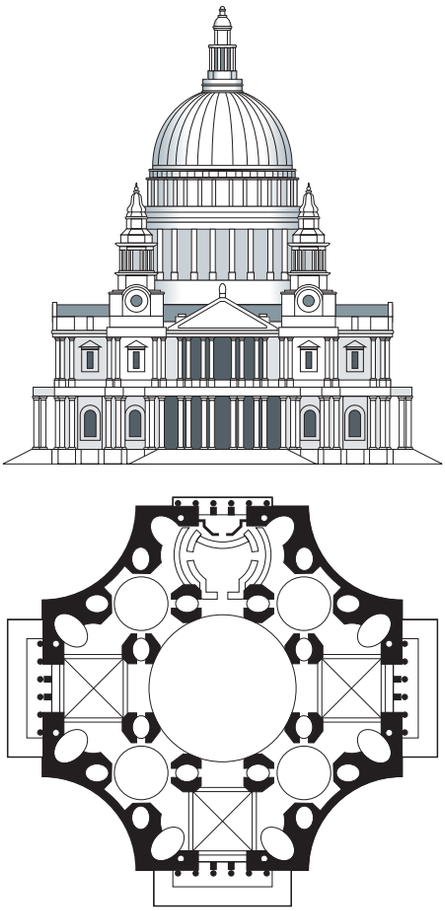


Fig. 9.12. Planta y alzado de la Catedral de San Pablo de Christopher Wren (1675-1713). *Se aprecia la influencia italiana, del clasicismo francés (columnata del Louvre) sin olvidar la corriente palladiana inglesa (Londres).*

2.5. Otros focos europeos

A. Alemania y Austria

Tras la Paz de Westfalia (1648) que pone fin a la Guerra de los Treinta Años, no podemos hablar de una arquitectura barroca centroeuropea. El artista más destacado es **Fischer von Erlach** (1656-1725). Su estancia en Italia le permite conocer la obra de Bernini, Borromini y Guarini, y desarrollar un arte que le relaciona con el clasicismo francés, como lo demuestra la Iglesia de San Carlos Borromeo de Viena, construida entre 1715 y 1737.

B. Inglaterra

Debido a la pervivencia de la tradición constructiva del gótico Tudor y del renacimiento palladiano, en este país debemos esperar a finales del siglo XVII para encontrar una corriente barroca que incorpore las influencias citadas. El incendio de Londres en 1666 desató la actividad constructiva de los arquitectos en el campo de la arquitectura religiosa y de la civil.

Destaca **Christopher Wren** (1632-1723), que en la Iglesia de San Pablo de Londres quiso hacer una réplica anglicana de San Pedro del Vaticano **[Fig. 9.12].** Su primera fuente de inspiración fue el proyecto de Bramante que el arquitecto inglés convirtió en una planta de cruz latina. En segunda instancia se inspiró en los Inválidos de París y en Santa Agnese de Borromini al combinar la cúpula central con las torres laterales y colocar un pórtico de entrada a la manera clásica.

2.6. La arquitectura barroca en España

A. Características generales

Las condiciones sociopolíticas de España en el siglo XVII van a imponer a la evolución arquitectónica un desarrollo diferente al señalado para el resto de Europa. La pérdida de la hegemonía en Europa y las sucesivas crisis económicas, determinarán que la actividad constructiva y el urbanismo tengan una gran importancia para hacer extensivo a los ciudadanos la magnificencia del poder real unido indisolublemente con la Iglesia.

Como características específicas podemos citar:

- **Mecenazgo de la monarquía y de la nobleza** que quiere emular en gusto y poder a los reyes. La mayor parte de los artistas tendrá como destino Madrid, sede de la corte porque este será el lugar en el que puedan prosperar y obtener los mejores encargos. Sin embargo, no podemos olvidar las ansias culturales de los validos de los reyes que ejercen el mecenazgo tanto en las artes como en las letras: los duques de Lerma, Uceda y el conde duque de Olivares se encuentran entre los principales promotores.
- **Importancia de la Iglesia.** En la España contrarreformista y católica, en la cual se va a desarrollar el culto a los santos mártires y fundadores de órdenes religiosas y de la Virgen María, es normal que las órdenes religiosas, obispados y cofradías, coparan el mayor número de encargos de iglesias, conventos, retablos e imágenes e incluso muchos de sus miembros desarrollaran actividades artísticas. Es el caso del Hermano Bautista o Fray Lorenzo de San Nicolás en arquitectura, Baltasar Gracián o Tirso de Molina en literatura y Sánchez Cotán en pintura, por citar solo algunos ejemplos.

- **Desarrollo del urbanismo.** La crisis económica despobló muchas ciudades del interior, manteniéndose la demografía en las urbes de la periferia. Madrid es la que experimentó un mayor desarrollo demográfico lo que condujo a una intensa actividad remodeladora y constructora. El cambio de fisonomía se impuso desde los espacios habitables (casas, palacios y conventos), los lugares de culto y reunión (iglesias, teatros, plazas), hasta las obras de utilidad (fuentes, conducciones de agua) y lugares simbólicos (monumentos civiles y religiosos, arquitecturas efímeras) pasando por hospitales, cárceles y colegios. Los artífices de esta remodelación fueron Francisco de Mora, arquitecto de Felipe III, y Juan Gómez de Mora que trabajó para Felipe IV.
- **Importancia de la tratadística.** La teoría arquitectónica española del siglo XVII se basaba principalmente en textos de carácter práctico y utilitario a los que se va a incorporar una búsqueda especulativa de nuevas soluciones. Destacan en este sentido el *Arte y uso de la arquitectura*, de Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679); *Breve tratado sobre todo género de bóvedas regulares* (1661), de Juan de Torrijos, y el *Compendio sobre arquitectura y simetría de los templos* (1681), de Simón García.
- **Arquitectura religiosa.** Predominan hasta la mitad del siglo los motivos herrerianos que se adaptan a las exigencias de la Contrarreforma: las iglesias son simples en lo constructivo, ya que se elevan con materiales pobres, reservándose la piedra para vanos y portadas o para las decoraciones exteriores. En el caso de Madrid, los edificios tienen una fuerte proyección horizontal y en su mayoría se adaptan al espacio de la calle. Las cúpulas son generalmente fingidas, de yeso con armazón de madera (son las llamadas cúpulas encamonadas). En general, los exteriores son sencillos, de volúmenes simples y claros y las fachadas se conciben como retablos que evolucionan desde el clasicismo herreriano a las complicadas fantasías de finales del siglo XVII en las que se trata la piedra como si fuera madera.
- **Arquitectura civil.** La tipología civil está al servicio de los poderes del momento, como los reyes o los ayuntamientos. Ejemplos clave serán el Palacio del Buen Retiro, construido entre 1632 y 1640, escenario de grandes celebraciones y fiestas que aislaron a la monarquía de sus súbditos, y los edificios proyectados por Gómez de Mora para la Plaza Mayor de Madrid **[Fig. 9.13].**

ACTIVIDADES



Fig. 9.13. Plaza Mayor de Madrid proyectada por Juan Gómez de Mora en 1617. *Representa la organización espacial en torno a una planta rectangular rodeada de soportales, destacando en los lados principales las casas de la Panadería y de la Carnicería.*

Uno los rasgos característicos del urbanismo barroco es la creación de espacios destinados a albergar un gran número de personas y permitir el desarrollo en ellos de espectáculos y ceremonias relacionadas con la liturgia y el teatro del momento.

5> Describe la estructura de la plaza e indica por qué y con qué función se resaltan los lados mayores.

6> Explica cuáles de los elementos sustentantes y sustentados del arte barroco puedes ver en esta plaza.



Fig. 9.14. Fachada del Monasterio de la Encarnación de Madrid, obra de Fray Alberto de la Madre de Dios (1612-1616). *Repite el tipo de fachada creada por Francisco de Mora en el Convento de San José de Ávila.*

B. Periodización

Podemos dividir la evolución de la arquitectura española del siglo XVII en dos periodos:

- El primero, conocido como **barroco clásico,** se desarrolla en la primera mitad del siglo mientras perviven los modelos del estilo herreriano. Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora son los autores más destacados.
- El segundo, llamado **barroco castizo,** ocupa la segunda mitad de siglo y las primeras décadas del siglo XVIII y coexistirá con el neoclasicismo. En esta etapa, la influencia italiana se asimila plenamente y da lugar a la aparición de nuevos elementos constructivos —fachadas, hornacinas, placas recortadas— y a una decoración exuberante de carácter naturalista.

  Los arquitectos principales son José, Alberto y Joaquín de Churriguera y Pedro de Ribera.

C. La primera fase: barroco clásico

Se caracteriza por la pervivencia del estilo herreriano a través de la obra de tres arquitectos:

- **Francisco de Mora** (1553-1610). Trabaja en Ávila, Valladolid y Madrid. En la primera de estas ciudades construye el Convento de San José, de cuyo tipo deriva la fachada del Convento de la Encarnación de Madrid: carácter vertical, remate con frontón triangular y el tripórtico de ingreso, elementos que se convertirán en característicos del barroco madrileño.
- **Fray Alberto de la Madre de Dios** (1575-1635). Realiza sus obras en Guadalajara, la villa de Lerma, trabajando para el valido de Felipe III y en la capital del reino. Obras suyas son el Palacio del Duque de Uceda en la calle Mayor y el convento de la Encarnación que durante mucho tiempo se atribuyó a Francisco de Mora **[Fig. 9.14].** Este monasterio se levantó a expensas de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Las características se vinculan con los rasgos generales del periodo, utilizando materiales pobres, piedra en fachadas y huecos y con una destacada presencia de elementos constructivos tomados del lenguaje escurialense. El tipo de fachada será la característica del barroco madrileño en la primera mitad del siglo.
- **Juan Gómez de Mora** (1586-1648). Su estilo es sobrio y geométrico. Utiliza pilastras e impostas que dividen la superficie arquitectónica buscando efectos de claroscuro. En los conventos coloca pórticos con arcos que en el exterior se convierten en vestíbulo abierto y que en el interior sirven para sujetar el coro alto que se dispone a los pies de la iglesia. Este elemento se repetirá en la arquitectura religiosa castellana a lo largo de todo el siglo.

  Entre sus obras destaca el Colegio de la Clerecía de Salamanca construido para los jesuitas e iniciado en 1617. Consta de una sola nave con planta rectangular y cubierta con bóveda de cañón con lunetos, también muy característica de este artista.

  La influencia de Gómez de Mora tras la construcción de la Plaza Mayor de Madrid será muy importante en la capital, debido al trabajo de una serie de arquitectos que unen la tradición herreriana con las aportaciones del manierismo italiano —el Gesú de Vignola— y del barroco clásico de Bernini. Entre este grupo de discípulos destacan los jesuitas Pedro Sánchez y Francisco Bautista, que realizan entre 1620 y 1664 el Colegio Imperial de Madrid (hoy Colegiata de San Isidro).

En otras zonas de España las influencias son diversas. Así, por ejemplo, en Levante, aunque existen ejemplos de estilo herreriano se introduce muy pronto la fachada retablo; en Aragón se mantiene la tradición constructiva en ladrillo, propia del mudéjar; en Andalucía son características las iglesias de planta rectangular con cubiertas de madera y ecos de decoración musulmana como los azulejos en las fachadas —Hospital de la Caridad en Sevilla—. Solo Galicia, por su abundancia en granito y la tradición de canteros, cuenta con modelos vinculados al clasicismo herreriano —Convento de Monforte de Lemos.

D. La segunda fase: el barroco castizo

Desde 1650, el gusto por las formas cada vez más ricas lleva a sustituir la influencia herreriana por los efectos decorativos y los juegos de luces y sombras propios ya del **barroco pleno.** Las novedades de esta etapa son:

- Fachadas retablo que se difunden en Levante y Cataluña, incorporando las columnas salomónicas.
- Presencia de cúpulas encamonadas y chapiteles utilizadas ya en la arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XVII.
- Presencia de torres para enmarcar las fachadas, contribuyendo al juego de verticales y horizontales y de cóncavo-convexo.
- Juego con los espacios interiores colocando en la cabecera retablos de compleja arquitectura —San Esteban de Salamanca— sagrarios y camarines que obligaban al fiel a atravesar una serie de espacios hasta acceder al encuentro con la divinidad. Sus mejores ejemplos son el camarín de la Iglesia de los Desamparados de Valencia y la sacristía de la Cartuja de Granada.

Los ejemplos más significativos de la **segunda mitad del siglo XVII** se localizan en Madrid, Levante y Andalucía.

- **Madrid.** Pedro de la Torre y José de Villarreal (muerto en 1662) realizan la Capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés (1642-1669), a modo de camarín para albergar los restos del patrón de la ciudad; y los hermanos Manuel y José del Olmo, la Iglesia de las Comendadoras de Santiago, de planta de cruz griega con los brazos terminados en exedras y una cúpula central encamonada pero de una gran majestuosidad.
- **Valencia.** La Torre de Santa Catalina de Juan Bautista Viñes en 1688 muestra la influencia mudéjar en su diseño hexagonal y la incorporación en los exteriores de la rica ornamentación barroca y la columna salomónica.
- **Andalucía.** El escultor y pintor **Alonso Cano** (1601-1667) crea en la fachada de la Catedral de Granada un sorprendente efecto de profundidad al rehundir tres grandes arcadas que reproducen el esquema de arco triunfal **[Fig. 9.15].** Consta de tres calles divididas en dos cuerpos por una cornisa horizontal y cubiertas por arcos de medio punto, cuyas pilastras de apoyo tienen medallones en lugar de capiteles. La decoración con placas vegetales completa el esplendor del conjunto.



Fig. 9.15. Fachada de la Catedral de Granada proyectada por Alonso Cano en 1667. *En ella se funden los elementos del clasicismo con la ornamentación barroca.*



Fig. 9.16. Fachada del Obradoiro, obra de Fernando Casas y Novoa, realizada entre 1739 y 1750. *Levantada sobre la antigua fachada románica para proporcionar un acceso monumental a los peregrinos (Catedral de Santiago de Compostela).*

En torno a 1700, coincidiendo con la incorporación al trono de la nueva dinastía de los Borbones, se desarrolla un **barroquismo recargado** y **excesivo** que se opone a las tendencias clasicistas vinculadas a la corte y al trabajo de los arquitectos italianos al servicio de Felipe V. El barroco castizo perdura gracias a la actividad de una serie de artistas o familias de arquitectos que van a aportar su propia visión personal del arte de construir. Entre ellos destacan:

- **Los Churriguera.** De orígenes catalanes pero establecidos en Madrid y Salamanca. Su importancia llegó a ser tan grande que el término «churrigueresco» sustituyó en muchos casos a la denominación de barroco español. De esta extensa familia, el más importante de los arquitectos es **José Benito** (1665-1725) autor del complejo urbano de Nuevo Baztán (Madrid) con iglesia, palacio, plaza de fiestas y viviendas para los obreros de la fábrica de vidrios. Pero la obra que mejor define su estilo es el retablo de la Iglesia de San Esteban de Salamanca en la cual figuran las columnas salomónicas de orden gigante, la ornamentación vegetal que cubre toda la estructura, los estípites y las formas curvadas que se contraponen con la sobriedad renacentista del edificio.

Su hermano **Alberto** (muerto en 1740) realiza la Plaza Mayor de Salamanca. Inspirada en los diseños de Juan Gómez de Mora para la plaza de Madrid, conjuga todas las funciones del espacio urbano: ferias, mercados, corridas de toros con unos elementos arquitectónicos clásicos: arcos de medio punto separados por pilastras cajeadas, medallones en las enjutas y decoración de placas recortadas.

- **Pedro de Ribera** (muerto en 1742). Es un artista de imaginación desbordante y con gran gusto por las fachadas ondulantes, al estilo de Borromini, al que añade ciertos elementos personales como son los baquetones quebrados para encuadrar los huecos y los estípites fajados. Fue nombrado arquitecto municipal, lo cual le permitió dejar su huella en numerosos edificios madrileños como el Cuartel del Conde-Duque, el Puente de Toledo o el Hospicio de San Fernando (hoy Museo Municipal).
- **Narciso Tomé.** En el *Transparente* de la Catedral de Toledo une elementos de arquitectura, escultura y pintura para conseguir un efecto escenográfico en el cual la luz juega un importante papel al incidir sobre los materiales nobles con los que está realizado.
- **Fernando Casas y Novoa** (hacia 1700-1749). Realiza la Fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela entre 1738 y 1750 a modo de gigantesco telón para proteger el Pórtico de la Gloria y, al mismo tiempo, dotar a la plaza de un remate monumental que impresionara a los peregrinos **[Fig. 9.16].** La fachada entre torres es característica del barroco de este periodo, pero el movimiento de las superficies y la inclusión de ventanales para jugar con la luz responden a los efectos ilusionistas creados por los arquitectos italianos.

3. La evolución de la escultura

La escultura barroca es la escultura del movimiento frente al equilibrio patente en las obras del Renacimiento. Su evolución será más lenta que la experimentada por la pintura y será también diferente según los países: en España, por ejemplo, la pervivencia de las tradiciones medievales se renueva; mientras que en Italia o Francia se van a imponer con mayor fuerza los nuevos criterios estéticos vinculados al mecenazgo de los papas y los reyes y al trabajo de los artistas contratados por ellos.

3.1. Características generales

Los **rasgos más destacados** de la escultura barroca son los siguientes:

- **Empleo de materiales diversos.** Denota un gran dominio técnico por parte de los artistas. Los más utilizados son mármol, bronce o madera policromada. En todos ellos, las superficies se tratan de modo diverso —zonas muy pulidas junto a otras más rústicas a fin de potenciar el contraste— para intentar reproducir las calidades de los objetos.
- **Temas.** Continúan la línea renacentista pero con referencias propagandísticas a la Iglesia y al Estado. En los temas religiosos se busca la propagación de los dogmas de la Contrarreforma —santos, crucifijos, Inmaculadas— y en los mitológicos la alegoría del absolutismo.
- **Aspectos técnicos.** *a)* Los esquemas clásicos del Renacimiento se sustituyen por composiciones en aspa, paños flotantes y teatralidad exagerada; *b)* deseo de buscar efectos pictóricos tanto a través de la policromía —España—, como utilizando mármoles de diferentes colores —Italia—; *c)* sentido escenográfico y de proyección espacial con el fin de despertar en el espectador emociones y efectos dramáticos, convirtiéndole así en parte integrante de la obra y *d)* inclusión de la obra en un marco determinado. No podemos olvidar que el urbanismo barroco reclama una importante participación de la escultura en monumentos ecuestres o en fuentes destinadas al embellecimiento de las nuevas plazas.
- **Focos artísticos.** Existen numerosas diferencias regionales: *a)* en Italia, los artistas trabajan para el engrandecimiento del papa y de la ciudad cuna de la cristiandad —Bernini—; *b)* en Francia, lo harán para la monarquía absoluta de Luis XIII y Luis XIV, con complejas iconografías mitológicas —Palacio de Versalles—; *c)* en España, la temática es casi exclusivamente religiosa —de ahí la realización de retablos para iglesias, pasos procesionales e imágenes devocionales.



Fig. 9.17. *Milón de Crotona* de Pierre Puget (1671-1682). *Se acerca al barroco pleno de la línea iniciada por Bernini (Museo del Louvre, París).*

3.2. La escultura en Francia

Si en Italia hemos visto cómo la escultura se colocaba al servicio de la religión, en Francia estará claramente bajo las directrices del poder civil —reyes y nobleza—, con la clara misión de exaltar sus hazañas. En realidad, las líneas maestras del arte serán dictadas por la **Academia** fundada por Luis XIV en 1648. Esta institución era la escuela oficial para la formación de los artistas, con programas precisos de carácter técnico —estudios de dibujo y anatomía— y de carácter científico y humanista, como astronomía, matemáticas, geografía y ciencias naturales. La etapa de formación terminaba con un viaje a Italia para conocer las obras clásicas y renacentistas y tras este viaje el estudiante podía obtener su título académico.



Fig. 9.18. *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini (1645-1652). *Presenta la visión mística de la santa como una representación teatral en la que participa la luz incidiendo de manera diferente sobre el material (Capilla Cornaro, Iglesia de Santa María de las Victorias, Roma).*

Como **rasgos característicos** de la escultura francesa podemos citar:

- Empleo del mármol como principal material.
- Temas: retrato de busto, ecuestre y mausoleos funerarios, con el tema del triunfo sobre la muerte, y los grandes conjuntos mitológicos con proyección urbana.
- Importancia de los programas iconográficos tendentes a la exaltación del soberano, en particular, y de la monarquía absoluta, en general.

Los escultores más destacados de esta etapa son François Girardon, Antoine Coysevox y Pierre Puget:

- **Francois Girardon** (1620-1715). Era un gran amante de la obra de Bernini, de Algardi y en general de las obras procedentes del mundo clásico grecolatino. Sin embargo, no pudo escapar del control de la Academia, como lo prueba su conjunto de *Apolo y las ninfas* realizado para los jardines de Versalles, y el *Mausoleo de Richelieu* en la Iglesia de la Sorbona, realizado entre 1675 y 1677.
- **Antoine Coysevox** (1640-1720). Tras una serie de trabajos iniciales para los jardines de Versalles y controlados por la Academia, el escultor fue ganando prestigio entre los círculos cortesanos y se convirtió en un excelente retratista y decorador de interiores —estucos del Salón de la Guerra, del Palacio de Versalles, o el *Mausoleo de Mazarino*.
- **Pierre Puget** (1622-1694). Alejado del círculo parisino, se educa en Roma y allí se impresiona con el conocimiento de la obra de Bernini. A su regreso se instala en Marsella y envía algunas obras a Versalles que no fueron del agrado del rey, ya que no se atenían a la mesura propugnada por la Academia **[Fig. 9.17].** Es quizá el autor más plenamente barroco entre los franceses por su dramatismo, tensión dramática, preferencia por las formas helicoidales y por la búsqueda de juegos de luces y sombras.

3.3. La escultura en Italia

La escultura barroca italiana va unida al nombre de **Gian Lorenzo Bernini** (1598-1680). De origen napolitano, comenzó a trabajar en Roma a las órdenes de su padre, el escultor Pietro Bernini. Con solo diecinueve años entra en el círculo del cardenal Scipione Borghese, sobrino del papa Paulo V. Sus cualidades técnicas y humanas le llevarán pronto a ser conocido como *«il cavaliere Bernini»* y a ser admitido en los círculos papales de Gregorio V y Urbano VIII, ambos grandes mecenas de las artes. Vivirá siempre en Roma, excepto durante un breve periodo en que se desplaza a París, con objeto de cumplir un contrato firmado con Luis XIV para la construcción del Palacio del Louvre. Contó siempre, como Rubens, con un excelente taller que le permitía hacer compatibles los encargos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos.

Las características más destacadas de su estilo son la inspiración en la escultura del helenismo, preferencia por formas *serpentinatas* y helicoidales, el virtuosismo en el tratamiento del mármol convirtiéndolo en carnes, telas o vegetales, la preocupación por el movimiento y el deseo de comunicar un mensaje, religioso o político, que conmueva al espectador.

Sus obras más conocidas son las siguientes:

- **Monumentos funerarios.** Como los sepulcros de los papas Urbano VIII y Alejandro VII en los cuales crea una tipología que se va a repetir posteriormente. En la primera, el pontífice aparece sentado sobre un basamento decorado con figuras alegóricas de las virtudes y, como nexo de unión, un esqueleto que arranca los títulos del difunto. En la segunda, presenta al papa orante ante una tumba abierta, con un reloj de arena y su tiara pontificia tirada en el suelo. En ambas, la combinación de mármol y bronce, crea efectos de gran plasticidad.

- **Decoraciones urbanas.** Como la Fuente de los Cuatro Ríos, realizada para la Piazza Navona entre 1648-1651, con una complicada alegoría de exaltación al papado, la Iglesia y la familia del papa Inocencio X, cuyo palacio se alza en la misma plaza.

- **Temas religiosos.** El artista manifiesta su preocupación por la escenografía y los efectos dramáticos, estudiando también el espacio al cual van destinadas. Cabe destacar el *Éxtasis de Santa Teresa* para la Capilla Cornaro en la Iglesia de Santa María de las Victorias (1645-1652) **[Fig. 9.18],** y la *Beata Albertona* para la Iglesia de San Francisco a Ripa en Roma (1676). En la primera de ellas puede apreciarse cómo las dos figuras, la del ángel y la de la santa, aparecen iluminadas desde una ventana superior oculta y el resultado es una blancura especial del material que parece desmaterializar a las figuras, confiriéndoles un carácter místico como la propia visión de la santa.

- **Retratos.** En ellos traduce con extraordinaria maestría los rasgos y el carácter psicológico de los personajes, dando mucha importancia a los ropajes que concibe como un elemento para realzar la dignidad de los personajes retratados. En Francia realizó un retrato de Luis XIV que ejerció una gran influencia sobre la escultura francesa del momento.

  Bernini tuvo muchos discípulos y colaboradores que contribuyeron a la prolongación de su estilo hasta bien entrado el siglo XVIII. Entre ellos sobresalen Francois Duquesnoy (1594-1643), autor de la imagen de *San Andrés* en el Vaticano, y Alessandro Algardi, formado en Bolonia junto a los hermanos Carracci, pintores de la línea clasicista, que se traducirá en el modelado pictórico de sus relieves y el equilibrio compositivo de sus obras monumentales —*Degollación de San Pablo* para la Iglesia dedicada al Apóstol en la ciudad de Bolonia entre 1641 y 1647.

- **Temas mitológicos.** Como *Apolo y Dafne* **[Fig. 9.19]** o *El rapto de Proserpina*, en las cuales se aprecia el tratamiento del mármol contrastando superficies pulidas, y otras menos trabajadas, jugando con la luz y preocupándose por el movimiento contenido y la tensión en los rostros.

ACTIVIDADES



Fig. 9.19. *Apolo y Dafne* obra de Bernini (1620-1622). *El artista capta el momento inicial de la metamorfosis de la ninfa en un laurel (Galería Borghese, Roma).*

Las características fundamentales de la plástica berniniana son el modelado de las superficies con una gran preocupación para trabajar unas zonas hasta conseguir superficies lisas en contraste con otras más rugosas, como puede apreciarse en los brazos de la ninfa que se van convirtiendo en ramas de laurel.

7> ¿Recuerdas qué escultor renacentista inició esta forma de trabajo, recuperando técnicas del mundo clásico?

8> ¿Podrías citar alguna de sus obras en las que se manifieste esta forma de esculpir?

9> Cita alguna obra de Bernini en la que se revelen los efectos pictóricos en el tratamiento del mármol.

3.4. La imaginería española

A. Características generales

Las peculiares circunstancias históricas por las que atraviesa España en el siglo XVII, hacen que la madera policromada y la temática religiosa se conviertan en elementos casi exclusivos de la escultura. El objetivo contrarreformista en este periodo será aproximar la realidad religiosa del hecho representado, para mover al espectador hacia la piedad, y la identificación de lo sobrenatural con algo cotidiano y próximo a su persona.

Se desarrolla también en esta etapa, la costumbre de sacar las imágenes en procesión, de forma individual —Cristos, Vírgenes o santos— o formando grupos que narran una secuencia concreta de la vida de los santos y, sobre todo, de la Pasión y Muerte de Cristo. Son los llamados **«pasos».** El deseo de realidad multiplica los efectos, primero en la pintura de las imágenes que abandonan poco a poco la técnica del estofado renacentista y la van a sustituir por colores enteros en las vestiduras.

La pintura de imágenes constituyó una verdadera especialidad y estuvo muchas veces en manos de grandes pintores. Francisco Pacheco policromó esculturas de Martínez Montañés considerando que en una cabeza encarnada por él, se unían dos artes: la talla de un gran escultor y el retrato de un buen pintor.

A la policromía y las vestiduras se añaden los postizos: uñas de cuerno, dientes de pasta, ojos de cristal, pestañas y cabellos naturales y toda clase de vestiduras de tela: la Virgen lucirá miriñaque y pañuelos de encaje, y Cristo llevará vestiduras moradas en su camino al Calvario. Nacen así las **imágenes de vestir,** que solo tienen talladas cabezas, manos y pies.



Fig. 9.20. *Piedad* de Gregorio Fernández (1617). *Realizada para las Agustinas de Valladolid. El naturalismo se une aquí a la búsqueda de efectos y actitudes teatrales (Museo Nacional de Escultura, Valladolid).*

En sus inicios, la escultura española permanece totalmente al margen del dinamismo y la teatralidad propias del arte italiano, y continúa la línea iniciada en el siglo XVI por Berruguete y Juan de Juni. Sin embargo, el avance hacia el naturalismo es cada vez mayor y ello es debido también a la ausencia de temáticas mitológicas e incluso de monumentos funerarios. A mediados de siglo, la influencia de Bernini llegará a la corte y a la obra de los grandes autores andaluces y levantinos, cuyo estilo se prolongará hasta mediados del siglo XVIII, siendo el murciano Francisco Salzillo el mejor ejemplo de esta pervivencia. No obstante debemos mencionar la existencia de un foco cortesano en Madrid con una serie de artistas italianos que trabajan realizando monumentos ecuestres en la capital —Pietro Tacca, autor del retrato ecuestre de Felipe IV en la Plaza de Oriente de Madrid—, o decorando fuentes con temas alegóricos que no han llegado hasta nosotros —la Puerta del Sol y la Fuente del Humilladero de San Francisco.

B. La escuela castellana: Valladolid

- **Gregorio Fernández** (1576-1635). Es la figura clave en la creación de imágenes religiosas en la mitad norte de la Península, con encargos importantes desde Portugal —Retablo de Miranda do Douro—, Oviedo, Vitoria y Madrid. Su actividad creadora se enmarca en el fervor de la sociedad castellana y en el corto periodo del traslado de la corte a Valladolid, durante el cual se estableció en la ciudad una clientela de nobles poderosos que iban a patrocinar obras destinadas a los grandes conventos e iglesias.

Su evolución artística parte de las influencias del manierismo de Juni y de los Leoni hasta conseguir un gran naturalismo a través del tratamiento anatómico de las figuras, los ojos cerrados, la boca entreabierta y las manos crispadas. En sus últimas obras, las características citadas se unen a la influencia de Bernini y a la preocupación por los efectos de teatralidad y los contrastes de luces y sombras. Los temas difundidos por el artista serán:

- **Vida de Cristo.** Atado a la columna y coronado de espinas y, sobre todo, la figura de Cristo muerto, yacente, con una gran herida en el costado, las llagas en manos y pies y la cabeza inclinada hacia un lado.
- **Virgen Inmaculada.** Con el fin de difundir uno de los dogmas más significativos del Concilio de Trento y sobre todo piedades en las cuales una María de edad avanzada sostiene a su Hijo muerto en su regazo. En estas imágenes se acentúan los gestos teatrales y el patetismo, invitando a los fieles a participar en el dolor por la muerte de Cristo **[Fig. 9.20].**
- **Santos.** Sobre todo aquellos que habían sido canonizados recientemente, como Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y otros vinculados a la piedad popular como San Isidro Labrador.

C. La corte: Madrid

Junto a la difusión de la obra y del estilo de Gregorio Fernández, se establece en Madrid un escultor portugués, **Manuel Pereira** (1588-1683), dotado de un espíritu clásico y con gran contención expresiva, tanto en los rostros de las figuras como en sus posiciones y los pliegues de sus hábitos. Su iconografía más difundida es la de San Bruno, santo cartujo a quien esculpe mirando la calavera con un gesto de gran serenidad.

D. La escuela andaluza

Dos son los focos que destacan en el panorama escultórico andaluz: Sevilla y Granada. Ambos acentúan el realismo de la representación sacra e introducen una serie de motivos iconográficos de carácter devocional, entre los cuales destacan la Inmaculada, San José o la Magdalena penitente.

- **Sevilla: Martínez Montañés.** Papel semejante al que desempeña en Castilla Gregorio Fernández, lo desarrolla en Sevilla Juan Martínez Montañés (1568-1648), aunque sus discípulos tienen personalidades diferentes y extienden su estilo en diversas direcciones.

  Martínez Montañés evolucionará desde la influencia manierista del San Jerónimo de Torrigiano y de Miguel Ángel, hasta un realismo con carácter didáctico —los encargos jesuíticos— y un profundo conocimiento de la anatomía. Paulatinamente su taller gozará de un gran prestigio y a sus tareas de escultor incorporará las de tracista y ensamblador, lo cual le permitirá intervenir en gran número de retablos. Sus obras más destacadas son las Inmaculadas y los Cristos crucificados **[Fig. 9.21].**

ACTIVIDADES



Fig. 9.21. ***Cristo de la Clemencia*** **de Martínez Montañés (1603)** *obra que opone al naturalismo castellano una serenidad más propia del Renacimiento (Museo Catedralicio, Sevilla).*

La imaginería barroca española posee unos rasgos propios que la diferencian de los modelos italianos: el empleo de la madera policromada con diferentes técnicas, el repertorio temático exclusivamente religiosos y vinculado a las doctrinas de la Contrarreforma y la formación de dos escuelas principales: la castellana en torno a Gregorio Fernández y la andaluza con Martínez Montañés como iniciador del estilo.

10> ¿Podrías explicar qué técnicas del trabajo en madera puedes ver en la obra?

11> Con la información recogida en la lectura del texto destaca las diferencias entre la escuela castellana y la andaluza.



Fig. 9.22. ***Inmaculada*** **de Alonso Cano (1655).** *El suave giro de la cabeza y la disposición lateral de las manos rompen el acostumbrado diseño geométrico (fascistol del coro de la Catedral de Granada).*



Fig. 9.23. ***Magdalena penitente*** **obra de Pedro de Mena,** *realizada en 1635 en la que se manifiesta su gusto por los ademanes teatrales (Museo Nacional de Escultura, Valladolid).*

Entre sus discípulos cabe destacar a **Juan de Mesa** (1583-1677), que añade al estilo de su maestro un gran dramatismo y violencia expresiva como lo demuestran sus grandes crucificados y la conocida imagen devocional de Jesús del Gran Poder (1620). Finalmente, **Pedro Roldán** (1624-1670), lleva a su máximas cotas el dramatismo y las complejas escenografías integradas en retablos y conjuntos escenográficos como el retablo mayor de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Esta obra fue concebida como una representación teatral con lo cual los personajes del primer término fueron ejecutados con gran realismo, resaltando los efectos de luz y sombra y de fondo se colocó un paisaje pintado con el Gólgota y las tres cruces.

- **Granada: Alonso Cano (1601-1677).** Une a su actividad de escultor las de arquitecto y pintor. Recoge la influencia de Montañés en lo relativo a la contención expresiva y el clasicismo y el legado renacentista en lo referente a la estilización y el gusto por lo delicado y lo menudo que casi anticipa el rococó. Entre sus temas más repetidos están las Inmaculadas **[Fig. 9.22],** la Virgen con Niño y los santos, creando modelos iconográficos de larga permanencia en el tiempo. Entre 1638 y 1652 se traslada a la corte, donde recibe la contribución de Velázquez y de las colecciones reales, que influirán mucho en su estilo. Cano crea en Granada una escuela de seguidores con personalidades diferentes. El artista más destacado es **Pedro de Mena** (1628-1688) que tras aprender con el maestro, se traslada a Málaga donde realiza el coro de la Catedral y funda un taller que gozará de gran fama en su tiempo. Entre los modelos iconográficos que difunde se encuentran los bustos de Dolorosas y eccehomos absolutamente expresivos en su dolor que crearán auténticas series repetidas por escultores posteriores como Manuel Salvador Carmona y Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773). También son obras de su creación las imágenes de San Francisco, inspiradas en la momia del Santo, y las Magdalenas penitentes **[Fig. 9.23],** con actitudes teatrales pero con un gran realismo en el tratamiento del rostro y la vestimenta de estameña.

E. Levante: el foco de Murcia

Durante el siglo XVII, la escultura realista no tuvo un gran desarrollo en el Levante español. Sin embargo, a finales de la centuria, existe un número reducido de autores que entran en contacto con Italia, especialmente con Génova y Nápoles, y que van a unir la sensibilidad del barroco con un gusto por figuras delicadas y frágiles que anticipan el rococó.

En este contexto, el murciano **Francisco Salzillo** (1707-1783) representa la unión entre ambos estilos y entre los siglos XVII y XVIII. Su trabajo coincide con el desarrollo económico de la ciudad de Murcia debido a la construcción de la fachada de la Catedral y la llegada de numerosos comerciantes del ramo de la seda. Es un continuador de la tradición barroca pero con mayor inclinación hacia el color y el movimiento que le hace crear figuras muy delicadas y frágiles que se ajustan a los gustos de la burguesía enriquecida que quiere hacer pública su devoción. Es autor de importantes pasos procesionales y de figuras de Belén en las cuales la expresividad y el realismo son más libres por no tener que ajustarse a las normas iconográficas del arte religioso.



Técnicas de selectividad

PAU

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«La planta más frecuente en las iglesias madrileñas es la de salón con un eje longitudinal muy corto, respecto al ancho de la nave. Sus características vienen determinadas por el empleo de materiales y técnicas que favorecieron un tipo que se adaptaba perfectamente a las necesidades del culto y del gusto de la época. Su origen es el producto de la evolución de un tipo muy frecuente en Europa, que tiene precedentes en la arquitectura gótica española: iglesias de una sola nave con capillas laterales entre contrafuertes interiores. Con la Iglesia del Gesú de Roma, este tipo de planta pasó a ser el de mayor aceptación hasta el siglo XIX. Pero en Madrid, en donde son poco frecuentes las iglesias con capillas laterales [...] tenemos que tener en cuenta la influencia decisiva de las iglesias de carmelitas de una sola nave con retablos colocados en hornacinas en los dos muros laterales de la misma. Estas iglesias que también proporcionaron el tipo de fachada más característico de lo madrileño (el tripórtico con remate de frontón), son estrechas y profundas y carecen de cúpulas, y las madrileñas, en cambio, al emplear muros estrechos y cúpulas encamonadas, amplificaron el espacio de la nave, logrando salones más amplios y de mayor articulación».

BONET-CORREA, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII* (1961).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Cita y explica las características principales del primer barroco madrileño a partir de la información recogida en el texto.

c. Menciona algunos arquitectos del barroco español que participaran de la influencia del estilo herreriano y de las iglesias jesuíticas y explica alguna de sus obras en las que se manifiesten dichas influencias.

«La verdadera revelación de la personalidad de Martínez Montañés se logra en la imagen del Cristo de la Clemencia, contratado en 1603 con el arcediano de Carmona don Mateo Vázquez de Leca [...] estaba destinado al oratorio privado del arcediano, quien lo cedió luego a la Cartuja de Santa María de las Cuevas y secularizada esta pasó al Oratorio de los Cálices de la Catedral de Sevilla. En líneas generales este crucifijo sigue las líneas de Rojas, el maestro de Montañés aunque los de aquel están siempre muertos y el de la Clemencia debería estar vivo, según reza el contrato con el arcediano como si hablase al que está orando a sus pies [...] Esta imagen puede servir como prototipo del Cristo andaluz, casi sin sangre, con un desnudo tallado con insuperable maestría, los pies cruzados y sujetos con dos clavos, lo que evita lo forzado de la sujeción con un clavo solo, el sudario, muy amplio se ciñe con un nudo [...]. El arte de Montañés une aquí la emoción plástica con una emoción religiosa profunda... hablando más al alma que a los sentidos. Pintólo, como tantas obras de Montañés, Francisco Pacheco, introductor en la imaginería sevillana de de la policromía mate, hecha al óleo con pincel, como sobre el lienzo frente al pulimento de las encarnaciones renacentistas que semejaban, en frase del propio Pacheco, a platos vidriados».

GÓMEZ MORENO, M., *Breve historia de la escultura española* (1951).

a. Resume brevemente el contenido del texto y sitúalo en el contexto histórico del autor al que se refiere.

b. Explica las diferencias entre las dos escuelas de escultura barroca española.

c. Cita artistas de cada uno de los focos escultóricos del Barroco español y explica los prototipos iconográficos creados por los principales autores.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Alonso Cano
- Columnas salomónicas
- Plaza Mayor
- Borromini
- Pasos procesionales
- Baldaquino
- Salzillo
- Encarnado
- Versalles
- Juan Gómez de Mora

Técnicas de selectividad

3. Comentario de láminas



Fig. 1. ***La oración en el huerto*** **(hacia 1730), Museo Salzillo (Murcia).**

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis de los valores técnicos:

a. Material y técnica.

b. Composición.

c. Papel de la luz.

2> Lugar para el que fue concebido.

3> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.



Fig, 2. Sacristía de la Cartuja de Granada, obra de Hurtado Izquierdo (1755-1760).

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Estructura arquitectónica. En este apartado debes aludir a la planta y el concepto espacial, al alzado (soportes, tipos de cubiertas, vanos y plenos, empujes y contrarrestos), exterior y relación con el ámbito urbano en su caso y funciones para las cuales fue ideado el edificio.

2> Aspectos decorativos. Identificación y localización de los elementos ornamentales, el papel de la luz, el punto de contemplación y la posible inserción del espectador como participante de la propia obra de arte.

3> Estilo y cronología. Debes resolver esta cuestión de una manera concisa. Si no recuerdas las fechas concretas, no te arriesgues a aventurarlas, es preferible recurrir a una cronología general (primera mitad del siglo, último tercio del siglo, etc.). Es importante hacer una referencia a las características generales del estilo que se hacen patentes en las obras y aquellas en las cuales se aparta del mismo.

4> Autor. Identificación e inserción de la obra en una etapa de la producción general del artista.

5> Paralelismos estilísticos. Comparar con otras obras anteriores, contemporáneas o posteriores señalando sus analogías y diferencias.

10

LA EUROPA BARROCA. LA PINTURA

La pintura barroca es tan diversa como lo es el contexto histórico de las diferentes escuelas que la representan. Así en Italia el espíritu contrarreformista encontrará su vehículo de expresión en Caravaggio; la brillantez de Flandes en la pintura mitológica de Rubens y la tradición intimista y observación del paisaje en las obras de Rembrandt o Vermeer. En España los encargos de órdenes religiosas y de la monarquía permitirán el nacimiento de maravillosos retratos —Zurbarán, Velázquez, Carreño— y de interesantes programas iconográficos –Sacristía de Guadalupe o Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.





Fig. 10.1. *Cesta de frutas* de Caravaggio (1590). *Manifiesta el acercamiento a la naturaleza, huyendo de las formas artificiosas del manierismo (Pinacoteca Ambrosiana, Milán).*

1. Características generales

En contraste con el Renacimiento, los rasgos predominantes de la pintura barroca son: *a)* la importancia concedida a la luz y al color, frente a la preocupación renacentista por la construcción geométrica del espacio; y *b)* el empleo de composiciones complicadas con escorzos y diagonales, en oposición a la equilibrada estética de los maestros de los siglos XV y XVI.

No obstante, son patentes las influencias de los grandes maestros como Leonardo, Rafael y sobre todo, Miguel Ángel.

Como rasgos generales podemos citar:

- **Materiales y técnicas.** Se desarrolla tanto la pintura al óleo como los grandes conjuntos iconográficos y decorativos al fresco para cubrir bóvedas y cúpulas, con una clara búsqueda del ilusionismo espacial.
- **Composiciones.** Son deliberadamente desequilibradas y se estructuran con escorzos y diagonales. Los fondos pueden ser neutros, destacando el papel de la luz que incide sobre el rostro de los personajes, con paisajes o elementos arquitectónicos para sugerir la visión del espacio en profundidad y con *rompimientos de gloria* en estrecha relación con la apoteosis de la Iglesia triunfante.
- **Temas.** Religiosos, mitológicos —a veces, como en el caso español, con un mensaje moralizante—, escenas de la vida cotidiana — Flandes y Holanda—, retratos —individuales y de grupo— y cobran protagonismo el paisaje y el bodegón como géneros pictóricos. Dependiendo de cuál fuera su clientela, los artistas se especializan en una temática determinada, hasta el punto de llegar a dominarla a la perfección. De ahí que sea posible encontrar grandes retratistas, como Van Dyck; a pintores que atienden a los encargos de la burguesía, como Vermeer; a compositores de escenas mitológicas, como Carracci o Poussin; a paisajistas, como Claudio de Lorena; y a autores de grandes programas iconográficos, como Zurbarán o Velázquez.
- **Figuras.** Suelen representarse con un gran realismo, sin elegir los aspectos más desagradables o cruentos de la vida y la muerte. Los cuerpos se colocan en posiciones complejas, contorsionadas con escorzos que parecen querer salir del plano. El retorno al mundo real fue una reacción lógica a las formas artificiosas del manierismo que se limitaban a repetir los estilos de Miguel Ángel y Rafael y se corresponde con la necesidad de la Iglesia romana de acercarse a los fieles. Los modelos se toman del natural, entre las clases populares, lo cual hace posible la humanización del mensaje que Estado e Iglesia quieren transmitir.
- **Estudio de la luz.** En un principio se proyecta luz artificial, sobre zonas concretas, en especial el rostro y las manos, dejando el resto en penumbra. El creador de esta tendencia fue el italiano Caravaggio. El estilo vinculado a este artista recibe el nombre de tenebrismo y contó con numerosos seguidores dentro y fuera de su país de origen: Francia, con Georges de La Tour; Holanda, con Rembrandt; y España con las obras de Ribera, Zurbarán y el primer Velázquez.
- **Colores.** Se inclinan hacia la gama de los cálidos tales como el ocre, los marrones y los rojizos. En general predomina la mancha de color sobre el dibujo, buscando perspectivas aéreas y planos de profundidad.



1.1. Principales escuelas

Aunque el siglo XVII es por excelencia el siglo de las nacionalidades, de nuevo vuelve a ser Italia quien proporciona los elementos estéticos básicos que cada país va a ir transformando en función de sus circunstancias históricas y de la personalidad de sus autores. Tanto por la crisis del manierismo como por el nacimiento de las dos líneas pictóricas del barroco, naturalismo y clasicismo, la península italiana vuelve a convertirse en foco artístico de primer orden.

Antes de pasar a explicar las características y los representantes de cada una de las escuelas, te proponemos que observes el siguiente cuadro en el que se recogen las principales escuelas del Barroco y sus tendencias y representantes más destacados.

Cronología y países	Escuelas y caracteres	Autores y obras
Italia (siglo XVII)	**Tenebrismo.** Iluminación indirecta que contrasta zonas oscuras con otras fuertemente iluminadas. Búsqueda de modelos del natural.	**Caravaggio** (1571-1610). *Conversión de San Mateo*.
	Clasicismo. Temas mitológicos. Búsqueda de la belleza ideal y equilibrio compositivo.	**Anibal Carracci** (1560-1609). Bóveda del Palacio Farnesio de Roma.
	Barroco decorativo. Decoraciones que buscan el ilusionismo espacial.	**Pietro da Cortona** (1596-1669). Bóveda Palacio Barberini de Roma.
Francia (siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII)	**Naturalismo.** Buscando contrastes lumínicos a través de la luz de una vela introducida en el cuadro.	**George La Tour** (1593-1652). *Magdalena penitente*.
	Clasicismo. En línea con el mecenazgo real y las clases aristocráticas eruditas.	**Poussin** (1594-1665). *Los pastores de la Arcadia*.
	Arte académico. Centrado en la decoración del Palacio de Versalles y la preparación de cartones para la fábrica de tapices gobelinos.	**Lebrun** (1619-1690). *La historia de Alejandro*.
Países Bajos: Flandes y Holanda (siglo XVII)	**Flandes.** Clientela burguesa, bonanza económica e importancia de las órdenes religiosas. Temas mitológicos, religiosos y retratos.	**Rubens** (1577-1640). *Las tres Gracias*. Descendimientos. Retratos. **Van Dyck** (1599-1641). *Retrato de Carlos I de Inglaterra*. **Jordaens** (1593-1678). *El rey bebe*.
	Holanda. Clientela comerciante que demanda temas tomados de la vida cotidiana, paisajes y retratos corporativos.	**Rembrandt** (1607-1669). *Síndicos de los pañeros* y *Ronda de noche*. **Franz Hals** (1584-1666). *Retrato de bufón tocando el laúd*. **Vermeer** (1632-1675). *El arte de la pintura*.
España (siglo XVII)	**Valencia.** Influencia de Caravaggio en el tenebrismo y naturalismo. Temas religiosos.	**Ribera** (1591-1652). *Martirio de San Felipe*.
	Sevilla. Encargos de las órdenes religiosas a base de grandes programas, temas cotidianos y representaciones alegóricas de la muerte (*vanitas*).	**Zurbarán** (1598-1664). Sacristía de Guadalupe. **Murillo** (1617-1682). Inmaculadas, *Niños comiendo fruta*. **Valdés Leal** (1622-1695). *In ictu oculi*.
	Madrid. Trabajo de artistas vinculados a la monarquía en un momento de crisis del poder político. Variedad de influencias y temas (retrato, temas religiosos, paisaje y mitología).	**Velázquez** (1599-1660). *Las meninas*, *Las hilanderas*, retratos de bufones. **Claudio Coello** (1642-1693). *Adoración de la Sagrada Forma*.

Fig. 10.2. Escuelas y autores de la pintura barroca.

2. La pintura en Italia

Tres son las corrientes estilísticas que configuran la pintura barroca en Italia: naturalismo, clasicismo y barroco decorativo.

ACTIVIDADES



Fig. 10.3. *Tránsito de la Virgen* de Caravaggio (1606). *En la que muestra la preferencia por los tipos populares y los ademanes teatrales de las figuras (Museo del Louvre, París).*

Caravaggio es el fundador de la escuela tenebrista cuya principal característica es la preocupación por la luz que contrasta zonas muy luminosas con otras que aparecen en penumbra. El tenebrismo lleva consigo también un cambio temático y un mayor acercamiento a la realidad patente en los personajes que integran la obra.

1> Cita y explica la manera que tiene el autor de utilizar los recursos pictóricos y la finalidad que con ello quiere conseguir.

2> En esta obra todavía se perciben algunas de las características del manierismo. ¿Cuáles son?

2.1. El naturalismo o tenebrismo

Michelangelo Merisi, **Caravaggio** (1571-1610), fue el pintor que inició el cambio pictórico del manierismo al barroco abandonando la idealización y tomando a la naturaleza como modelo. Este artista, que llevó una vida azarosa plagada de episodios violentos que le obligaron a huir de Roma y pasar los últimos años de su vida en continuo tránsito de unos lugares a otros, decidió inspirarse directamente en los modelos del natural y realizar estudios lumínicos en sus obras.

Nace así el tenebrismo que tiene como **características** principales:

- **Abandono de las figuras idealizadas.** En las representaciones tanto mitológicas como religiosas. El tratamiento de algunas escenas como la *Muerte de la Virgen* **[Fig. 10.3],** llegó a escandalizar a algunos de sus contemporáneos, sobre todo cuando se difundió la sospecha de que había utilizado como modelo a una mujer ahogada en el río. En cualquier caso, las representaciones son más cercanas al espectador y humanizan el hecho religioso, aunque para algunos de sus contemporáneos la excesiva vulgaridad de los tipos podría producir una sensación de falta de respeto hacia el tema tratado.
- **Detallismo en el tratamiento de los elementos cotidianos.** Aparecen en los cuadros y a los que concede la misma importancia que a los personajes que forman la escena. De Caravaggio se contaba que dedicaba el mismo tiempo a pintar un cuadro con personas que un cuadro con flores **[Fig. 10.1].**
- **Tenebrismo.** Consiste en presentar los personajes y los objetos sobre un fondo oscuro, destacándolas con una iluminación dirigida y violenta que suele proceder de uno de los ángulos superiores del cuadro. Este efecto de claroscuro le sirve para subrayar los gestos, las expresiones y los objetos secundarios.
- **Paleta inclinada hacia los tonos cálidos.** Como los marrones, rojos u ocres que se repitieron en todos los autores vinculados a esta tendencia. En parte la elección de estos colores estuvo condicionada a los modelos de clases inferiores que mostraban esta uniformidad cromática en sus atuendos, contrastando con los trajes de colores vivos de la vestimenta aristocrática.
- **Valoración de la naturaleza muerta** que se encuentra presente en escenas mitológicas —*El Baco*— y religiosas —*La cena de Emaús*.

Las obras más conocidas de este pintor son las grandes series de cuadros religiosos para las iglesias de San Luis de los Franceses, sobre la *Vida de San Mateo* (1595-1600) **[Fig. 10.4],** y Santa María del Pópolo, sobre *Escenas de San Pedro y San Pablo* (1600-1603).

La novedad del procedimiento tenebrista interesó tanto a los artistas italianos como a los franceses y holandeses que llegaban a Roma. Algunos de ellos se especializaron en la representación de tipos populares, fueron denominados bambochantes (del italiano *Bambaccio* que puede traducirse como *monigote*) y ejercieron gran influencia sobre la pintura flamenca y holandesa del momento.

El tenebrismo se extendió fuera de las fronteras de Italia: el español José de Ribera, el holandés Rembrandt y el francés La Tour son los artistas más influidos por su estilo.



Fig. 10.4. *Conversión de San Mateo* de Caravaggio (1598). *Se aprecia el papel de la luz que acentúa las expresiones faciales y el gesto de Cristo llamando al discípulo (Capilla Contarelli, Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma).*

2.2. El clasicismo

Otra de las reacciones contra la artificiosidad del manierismo fue el clasicismo, que tiene como foco principal la ciudad de Bolonia. A diferencia del tenebrismo, este estilo pictórico **se caracteriza** por:

- Buscar una belleza en consonancia con los ideales del Renacimiento clásico.
- Expresividad contenida de las figuras en la representación de los estados de ánimo frente a la cruda realidad mostrada por el naturalismo.
- Apertura a todo tipo de temas: mitología, religión, paisaje, por lo cual fue muy bien acogido tanto por la Iglesia como por los círculos cultos.
- Acercamiento al paisaje ordenado en planos, representando frecuentemente ruinas clásicas con un sentido simbólico: exaltar el orden creado por Dios frente a la irregularidad de las acciones humanas.

Annibale Carracci (1560-1609) junto a su hermano **Agostino** (1557-1602) crearon una Academia en Bolonia para formar a los artistas, tanto en los aspectos técnicos como en los intelectuales, a fin de enriquecer sus capacidades, inspiración y dominio de las diferentes artes. En esta Academia se revitaliza la gran tradición de la pintura al fresco italiana, valorando el dibujo y enriqueciendo la paleta con las tonalidades aprendidas de la escuela veneciana.

La gran obra de este artista es la *decoración de la bóveda del Palacio Farnesio* de Roma **[Fig. 10.5],** entre 1597 y 1605. El tema elegido es la vida de los dioses según los textos de las *Metamorfosis* de Ovidio, con un programa complejo en el cual las escenas principales se dividen por medio de estatuas de desnudos inspirados en los *ignudi* de la Capilla Sixtina. La principal novedad es que los registros de la bóveda se conciben como un cuadro de caballete —*cuadro riportato*— sin buscar ningún tipo de perspectiva o de ilusionismo espacial.

Los Carracci también cultivaron la pintura de paisaje influidos por el arte veneciano del Renacimiento, recreando unos exteriores poéticos e intimistas en los cuales abundan los pequeños detalles tratados con gran esmero. Entre ellos destacan los lunetos realizados para la Capilla Aldobrandini.

Entre los seguidores del clasicismo boloñés se cuentan **Domenechino** (1581-1641), **Artemisa Gentilleschi** (1597-1652) y **Guido Reni** (1575-1642), el más independiente de la escuela ya que recibe influencia de Caravaggio, de los Carraci y de la tradición de pintura al fresco. Es un excelente dibujante, delicado en las formas y con una elegancia y un colorido que a veces rayan en la frialdad.



Fig. 10.5. *Triunfo de Baco y Ariadna* de Annibale Carracci (1597-1605). *Manifiesta la influencia del dibujo miguelangelesco y el paisaje veneciano (Palacio Farnesio, Roma).*

ACTIVIDADES



Fig. 10.6. Decoración de la nave de la Iglesia de San Ignacio del jesuita Andrea Pozzo (1691-1694). *Lleva a la práctica la idea del barroco decorativo de abrir el espacio interior con perspectivas fingidas (Roma).*

El barroco decorativo pretende conseguir sensación de profundidad a través de composiciones que utilizan la arquitectura fingida como marco para sugerir mayores dimensiones visuales. Uno de los recursos más utilizados es el cielo abierto o rompimiento de gloria.

3> ¿Podrías citar algún otro elemento que sugiera esa sensación de espacialidad característica de este tipo de bóvedas?

4> Explica los tipos de perspectivas que puedes encontrar en esta obra.

2.3. El pleno Barroco o Barroco decorativo

Llena casi toda la segunda mitad del siglo XVII y se especializa en la decoración de bóvedas y muros. En ellos se ponen de manifiesto todos los recursos de la cultura barroca: ilusionismo, artificiosidad, dinamismo, retórica y capacidad para conmover e impresionar al espectador.

En Roma **Pietro de Cortona** (1596-1669), también arquitecto, supo obtener de la puesta en escena de temas religiosos o mitológicos, bellos resultados con un efecto de conjunto en el cual es inútil intentar aislar o hacer sobresalir detalles. Gran maestro de plafones y bóvedas pintadas a través de sabias perspectivas parece aunar en ellos todas las artes: arquitectura, escultura y pintura.

El padre **Andrea del Pozzo** (1642-1709) decora el techo de la Iglesia de San Ignacio de Roma (1691-1694) con una bóveda que, en virtud de una perspectiva ilusoria prolonga la arquitectura real y se introduce en el cielo, con personajes que vuelan en complicados escorzos **[Fig. 10.6].**

Este género de pintura se extenderá fuera de Roma— Nápoles y Bolonia— y por otros países. El padre Pozzo estuvo en Austria, los boloñeses Mitelli y Colonna trabajaron en España en 1658 y el napolitano Lucca Giordano dejó también en nuestro país importantes obras como la bóveda del Palacio del Buen Retiro.

3. La pintura en Francia

Cuando se explica la pintura francesa del siglo XVII, es necesario analizar autores muy variados cuyas obras se desarrollan cronológicamente durante los gobiernos de los cardenales Richelieu y Mazarino y que convierten este periodo de la historia del arte francés en un verdadero Siglo de Oro.

Si a esto añadimos que muchos artistas acuden a Italia a estudiar a los maestros del Renacimiento, y ponerse en contacto con las escuelas tenebrista y clasicista, obtendremos una producción pictórica de gran variedad, que podemos dividir en varias corrientes.

3.1. El tenebrismo

La dirección naturalista gozará de gran éxito en Francia ya que, sobre todo en provincias, se pondrá al servicio de la Iglesia y de la burguesía. El artista más destacado de esta tendencia será **Georges de La Tour** (1593-1652) que se mantendrá aislado de los círculos pictóricos parisinos y se establecerá en su región de Lorena, tras un posible viaje a Italia.

La novedad que presentan las obras de De La Tour es la incorporación de un foco de luz tangible, por lo general de una vela, con objeto de dotarlas de un máximo grado de efectismo. La luz crea una atmósfera claroscurista aunque su verdadero valor consistirá en definir los volúmenes de las figuras que se presentan lisas y perfectas, como seres petrificados **[Fig. 10.7].**



Fig. 10.7. *San José Carpintero* de Georges de La Tour (hacia 1640). *Conjuga su interés por la vida sencilla, la religiosidad del momento y el tratamiento personal del claroscuro (Museo del Louvre, París).*



Fig. 10.8. ***La inspiración de Anacreonte*** **de Nicolás Poussin (1635).** *Manifiesta el deseo del pintor de incluir en sus composiciones mitológicas una atmósfera de vaga melancolía y la supresión de todo movimiento violento y dramatismo (Museo de Hannover, Alemania).*



Fig. 10.9. ***Paisaje con el embarco de Santa Paula*** **de Claudio de Lorena (hacia 1650).** *El tema es el pretexto para la recreación poética del paisaje (Museo del Prado, Madrid).*

3.2. El clasicismo

Esta corriente se va a adaptar desde el primer momento a los usos y las necesidades de la corte de Luis XIV que vio en esta forma de expresión un vehículo idóneo para propagar sus ideas de grandeza, si bien se irá enriqueciendo paulatinamente con aportaciones características del pleno Barroco.

Los pintores maestros del clasicismo en Francia pasaron casi toda su vida en Roma y supieron aunar en sus cuadros las enseñanzas italianas y la tradición francesa.

- **Nicolás Poussin** (1594-1665). Se manifiesta ferviente admirador de la obra de Rafael y del clasicismo boloñés además de estudiar detenidamente las obras de la Antigüedad clásica, sobre todo esculturas y bajorrelieves. Su método de trabajo era lento ya que primero dibujaba el tema, colocando después en un teatrillo las figuras de cera y separándolas en pequeños grupos. Volvía a dibujarlas y de nuevo componía la escena sobre un estrado, esta vez con figuras de tamaño natural para finalmente pasarlas al lienzo. De ahí que muchos de sus cuadros se organicen en grupos aislados, lo cual contribuye a la frialdad que transmite. Fiel a la estatuaria clásica, emplea colores de la gama fría, evitando en todo momento las tonalidades contrastadas del tenebrismo **[Fig. 10.8].**

  Junto a escenas mitológicas e históricas, a las que dotaba de un carácter moralizante, cultiva también la pintura religiosa y el paisaje, que utiliza para enmarcar figuras humanas y arquitectónicas clásicas.

- **Claudio de Lorena** (1600-1682). Fue sobre todo paisajista con una fortuna crítica y profesional muy importante en su momento. Copiado por algunos artistas, decidió recoger sus composiciones en dibujos formando el *Liber Veritatis* para protegerse de imitadores y falsificadores. En sus paisajes no sólo trata de captar sus elementos a la manera nórdica sino que pretende plasmar su atmósfera. No obstante, no puede prescindir del tema aunque, para él, las historias más que temas en sí mismos son contenidos del paisaje. Lo que a él le interesa no son las ruinas clásicas sino el estudio de la luz y los colores **[Fig. 10.9].**

  Será un pintor de notable influencia en el romanticismo, en el paisaje realista francés de la escuela de Barbizon o en los orígenes del impresionismo.

3.3. La Academia

La segunda mitad del siglo XVII, que coincide con el reinado de Luis XIV, desarrolla un tipo de pintura, como la arquitectura y la escultura, al servicio del poder real. **Charles Lebrun** (1619-1690) es su representante más destacado. Trabajó en Roma, fue discípulo de Poussin y su gran capacidad de trabajo le granjeó el favor del público hasta ganar el título de «Pintor del Rey». Entre su extensa obra cabe destacar los cuatro grandes lienzos sobre la *Historia de Alejandro* (1661-1673), perfectas desde el punto de vista compositivo, pero frías y faltas de movimiento y expresión.

En definitiva, es esa obsesión por la obra bien hecha la que lleva a él y a sus seguidores a una gran frialdad, escasa creatividad y repetición de modelos.



4. La pintura en Flandes

4.1. Contexto histórico

Durante el reinado de Carlos V, Flandes formó parte de las posesiones de los Habsburgo y la presencia constante de ejércitos españoles constituyó una fuente de conflictos. En 1598, Felipe II intentó poner fin a estos enfrentamientos y cedió las provincias del sur a su hija Isabel Clara Eugenia. Así, Flandes quedaba como dominio independiente, con el condicionante de que en el caso de morir los archiduques, la región volvería a España. Tras el breve paréntesis establecido por la Tregua de los Doce años (1609-1621), entre España y las Provincias Unidas, que dio a Flandes un periodo de prosperidad económica y artística, la muerte del archiduque Alberto de Austria, marido de Isabel Clara Eugenia provocó la vuelta de la región a la Corona española.

Así, a lo largo del siglo XVII, Flandes estuvo envuelta en todas las contiendas libradas por España en Europa y, debido a los diferentes tratados de paz, fue perdiendo partes de su territorio en beneficio de Francia y otros países vecinos. A diferencia de Holanda que se independizó de la corona española con los tratados de Westfalia en 1648, Flandes no se liberó del dominio hispano hasta la Paz de Utrecht en 1713, momento en que pasó a formar parte de Imperio austriaco.

La agitada vida política de este territorio condicionó el desarrollo del arte que, si bien estuvo influido por la presencia española, vivió en la primera mitad del siglo XVII, su momento de mayor esplendor. Entre los principales mecenas del arte estaban la realeza y las más ilustres familias de la nobleza española, que influyeron en el desarrollo de los temas históricos y religiosos.

Aunque Bruselas fue el núcleo político de Flandes, Amberes fue la ciudad que centró la actividad artística, y la pintura creada en estos focos extenderá su influencia fuera de las fronteras del país. Así, Rubens trabajará en Mantua, Madrid, París y Londres, y Van Dyck en esta última ciudad como pintor del rey Carlos I. Por otra parte, la calidad de las propuestas y el ansia de aprender del modelo italiano, harán del viaje a Roma uno de los elementos esenciales en la educación del artista.

4.2. Características generales

- **Importancia de la labor de taller.** En un mismo taller existían pintores especializados en figuras, animales y paisajes y algunos artistas que trabajaban la estampa, con la que se podían repetir las composiciones cambiando solo personajes y algún elemento específico del tema representado. Este sistema hacía posible que el maestro —Rubens, por ejemplo—, realizara el modelo original del cuadro o bocetos coloreados del mismo que eran luego copiados a tamaño real por sus discípulos y luego retocados por él. A la vez una serie de colaboradores especializados en figuras, animales o paisajes, realizaban las partes correspondientes hasta conseguir una obra unitaria.
- Participa de los rasgos estéticos generales de la pintura barroca: **pincelada abierta,** composiciones complejas, escorzos y diagonales y preocupación por la luz.
- Proliferación de **temas religiosos** insistiendo en las vidas de los santos y en las representaciones de los sacramentos que los protestantes rechazan. La **mitología** cobra importancia en grandes cuadros para decorar palacios de los reyes y los nobles. El **retrato** será también un género muy cultivado pero con un carácter aparatoso y solemne para destacar la importancia social del retratado.
- Preferencia por el **gran formato:** grandes trípticos, bodegones o cuadros de altar en los que Rubens y sus colaboradores destacaron.

ACTIVIDADES



Fig. 10.10. *Las tres Gracias* de Rubens (1636-1639). *Con un ideal de belleza que se aleja de los modelos clásicos pero ganado en sensualidad y dominio de la luz (Museo del Prado, Madrid).*

El contexto socioeconómico de los Países Bajos hará que se desarrolle una pintura diferente a la producción de otros estados vinculados a las monarquías absolutas o al mecenazgo de la Iglesia.

5> Señala tres diferencias que existan entre el tenebrismo italiano y la pintura flamenca.

6> ¿Qué gama de colores es característica de Rubens?

7> ¿Qué técnica pictórica utiliza para plasmar las calidades de las carnaciones y los objetos?

- Frente al uso cada vez más generalizado del lienzo en la mayoría de las escuelas europeas, los flamencos prolongan su tradición de **pintura sobre tabla** y, en algunos casos, sobre cobre, que sirvió como soporte para la copia y difusión de las obras de los grandes maestros.
- **Carácter culto** y vinculación al clasicismo en la importancia concedida al dibujo y a los temas tomados de fuentes clásicas como las *Metamorfosis* de Ovidio.

4.3. Artistas y obras

- **Peter Paul Rubens** (1577-1640). Se educó en Amberes en el círculo de los llamados «pintores romanistas», es decir, los artistas admiradores del arte y la cultura italianos. En el año 1600 viaja a Italia y allí estudia a Miguel Ángel, a los pintores venecianos y la obra de sus contemporáneos, Caravaggio y Annibale Carracci. En 1609 vuelve a Amberes y va a trabajar para el archiduque Alberto y su esposa Isabel Clara Eugenia. Su habilidad política, su esmerada educación y su prestigio como artista le llevaron a asumir misiones diplomáticas en Francia, España e Inglaterra, que tuvo que hacer compatibles con su trabajo de pintor y con la organización de su taller. Al mismo tiempo, estos viajes contribuyeron a la difusión de su estilo.

  Podemos citar como rasgos propios de este artista: *a)* dinamismo, fuerza y vitalidad; *b)* su colorido inspirado en la paleta de la escuela veneciana, *c)* composiciones diagonales; *d)* la preferencia por los cuerpos grandes y musculosos, en el caso de las mujeres con un gran dominio de las tonalidades de las carnes y de la sensualidad de las formas.

  Entre sus **temas** destacan:

  – **Religiosos.** Grandes composiciones con alegorías y apoteosis de santos, Descendimientos y exaltaciones de la Iglesia triunfante, atendiendo a la enorme demanda de composiciones para decorar las iglesias de Amberes.

  – **Mitológicos.** Los interpreta con gran sensualidad utilizando como modelos femeninos a sus esposas, especialmente a la segunda, Elena Fourment **[Fig. 10.10].** También se incluyen en este apartado las series histórico-alegóricas como las realizadas para María de Médicis, reina de Francia, en las cuales hace intervenir a personajes históricos, dioses clásicos, creando un género que tendrá gran importancia en Francia hasta finales del siglo XVIII.

  – **Retratos.** Crea, siguiendo los prototipos de la escuela veneciana, un retrato cortesano que exalta el poder de los retratados, sin olvidar la plasmación de los caracteres psicológicos del personaje representado **[Fig. 10.11].**

Su influencia posterior fue intensa, tanto en los pintores flamencos como en los de otros países. Sus obras o los grabados sobre las mismas, realizados por discípulos o colaboradores sirvieron para difundir no solo su estilo sino una nueva forma de trabajo y de preocupación por las calidades de los objetos que perdurará hasta el siglo XVIII.



Fig. 10.11. ***Retrato del duque de Lerma*** **de Rubens (1603).** *Inaugura la línea de retrato cortesano que gozará de gran desarrollo durante el Siglo de Oro español (Museo del Prado, Madrid).*



Fig. 10.12. ***Retrato de Carlos I de Inglaterra*** **de Van Dyck (1635).** *Presenta al rey como un gentilhombre, al regreso de un día de caza, dando al tiempo una imagen aristocrática y familiar a un tiempo (National Gallery, Londres).*

- **Anthonis van Dyck** (1599-1641). Representa el espíritu elegante y refinado de la pintura flamenca. Su obra, aunque sin tener la variedad temática de Rubens, se decantó hacia el género del retrato, en el cual adquirió una gran consideración entre sus contemporáneos **[Fig. 10.12].** En las series mitológicas y de tema religioso, se preocupa más por captar el sentido trágico y la espiritualidad que por la grandeza de las representaciones. El movimiento en la obra de Van Dyck es más contenido y sus figuras huyen del prototipo del maestro Rubens para detenerse en los rasgos individuales de cada una de ellas. Por otra parte Van Dyck se diferencia de Rubens en su gusto por la armonía de color, rechazando los contrastes violentos y por la preferencia por el lienzo como soporte frente a la tradición flamenca de la tabla, comúnmente seguida por el maestro.

  En 1631 se establece en Inglaterra y su influencia será decisiva en el arte británico del siglo siguiente. A él se debe la incorporación a los retratos de elementos de encuadre como pajes, caballos o perros, huyendo de la típica representación alegórica del personaje para concentrarse en la representación naturalista sin perder por ello la dignidad de la figura representada.

- **Jacob Jordaens** (1593-1678). Prefiere los temas populares de la tradición flamenca iniciada por Brueghel, más cercanos a la sensibilidad burguesa y campesina de su momento. En ocasiones realiza pintura mitológica inspirada en Rubens pero con un sentido satírico y popular que le aleja de las grandes composiciones de su maestro. Las escenas de la mitología clásica se transforman en temas poblados de figuras aldeanas, más próximas al espectador.



5. La pintura en Holanda

5.1. Contexto histórico

Las siete provincias unidas del Norte, separadas de la Corona española en 1648, hicieron posible el desarrollo de un arte muy singular en la Europa del momento pero con numerosas variaciones locales en función de la formación del artista y del tipo de su clientela.

La opción por el **protestantismo,** frente a la Flandes católica, invitará a desarrollar un tipo de pintura que relegará los temas religiosos al ámbito privado, como producto de la reflexión personal que propugnaba Lutero. Al mismo tiempo, el artista goza de una mayor libertad al no tener que supeditarse a una clientela que le marque las líneas iconográficas y temáticas que debe seguir.

Los demandantes de arte son muy diversos: burgueses acomodados, comerciantes y artesanos debido al creciente poderío marítimo del país y el periodo de bonanza económica que atravesaba. Estos burgueses no van a sentirse identificados ni con las historias del pasado —mitologías— ni con los retratos alegóricos que tanto gustaron a los monarcas que habían dominado Holanda. Así es como se explica el nacimiento del bodegón, el paisaje, el florero y la temática de género.

Las zonas de producción artística holandesa fueron más numerosas que las de Flandes, debido, como ya hemos dicho, al desarrollo de la burguesía comercial que repartió por todo el territorio sus centros de producción. Pero quizá el acontecimiento más decisivo fue la aparición de la comercialización del arte, hecho que trajo consigo el trabajo de muchos artistas que inundaron el mercado con sus obras, destinadas a satisfacer el gusto de las nuevas clases poderosas. Utrecht, de mayoría católica, era una ciudad universitaria en la cual surgieron influyentes humanistas. Haarlem facilitó el desarrollo del paisaje que tiene en Ruysdael su mejor ejemplo. Leiden, ciudad natal de Rembrandt, fue un importante centro calvinista cuyo fruto fue un arte de alto contenido intelectual. En Delft, ciudad de una burguesía acomodada, nació el arte intimista de Vermeer. Finalmente, Ámsterdam, principal ciudad comercial de Holanda, fue un centro artístico en el que confluyeron muchos estilos.

La singularidad de la pintura holandesa es tal que su propuesta paisajística fue seguida por los pintores ingleses del siglo XVIII, sobre todo Thomas Gaingsborough y John Constable.

5.2. Características generales

- **Temas.** Están relacionados con la representación de la vida cotidiana: los vestidos, costumbres, ajuares domésticos (pintura de género) y el retrato tanto individual como de grupos. Los llamados *doelen*, compañías de milicias que organizadas por los burgueses, debían velar por la ciudadanía ante posibles ataques de tropas presuntamente pagadas por los Reyes de España, configurarán las grandes obras de Rembrandt y Hals. Junto a estos temas, se representa el espacio real, el paisaje de verdes praderas con animales o marinas con nubes y viento, el cielo y las calles o canales de las ciudades.
- **Técnicas.** Se relacionan con el empleo del óleo siguiendo la primitiva tradición de los flamencos, aunque sobre todo gracias a Rembrandt se desarrollarán el grabado y el aguafuerte.
- Generalmente las obras al óleo prefieren el **pequeño formato** ya que este resultaba más adecuado para las dimensiones más reducidas de las casas de pueblos y ciudades.

- **Influencias.** Son variadas: la italiana de Caravaggio; el clasicismo boloñés y la propia tradición local. El *caravaggismo* está presente en los pintores de la escuela de Utrecht, que aúnan la tradición de la temática de género con las referencias al claroscuro, aunque los contrastes lumínicos se consiguen a través de un foco tangible, normalmente una vela. El clasicismo y la influencia de Claudio de Lorena se plasman en la pintura de paisaje. La tradición nórdica se manifiesta en la pervivencia del espíritu de Brueghel que enlaza con las exigencias de la nueva burguesía y con la temática de género.

5.3. Artistas y obras

Frans Hals forma junto a Rembrandt y Vermeer la tríada de grandes maestros holandeses, equivalente a la formada por los flamencos Rubens, Van Dyck y Jordaens. Sin embargo, cada maestro representa una corriente propia. Hals inicia su obra en el momento en que Holanda consigue la independencia de facto de la Corona española (1609), momento que ocasiona una gran vitalidad en la sociedad del momento. Cuando Vermeer empieza a pintar, su país ya es un estado independiente y su sociedad ya se ha acomodado a la nueva situación. Junto a ellos hay una serie enorme de pintores que se agrupan por géneros y que además dan vitalidad a numerosas escuelas locales:

- **Frans Hals** (1582-1666). Es un espléndido retratista de la generación a la que pertenece y cronista de la vitalidad y la alegría con la que en ese momento se vivía. En sus primeras obras adapta la técnica al tema pero va a ir evolucionando hacia una factura libre, de trazos zigzagueantes y poco definidos —en los cuales se ha querido ver un antecedente de la ligereza de toque de impresionistas y luministas— en telas y algunos accesorios de la indumentaria.

  Sin embargo, donde este pintor consigue definir plenamente su estilo es en las escenas de género, retratos de tipos humildes que pululaban por las calles de Haarlem y que serán sus modelos en múltiples ocasiones. También se le debe la cristalización del retrato de grupo, típicamente holandés que reúne a los miembros de una corporación, no limitándose a yuxtaponer personajes sino a captar el espíritu de grupo y de la comunidad a la que representan **[Fig. 10.13].**



Fig. 10.13. *Las regentes del asilo de ancianos* de Frans Hals (1664). *Representa el modelo de retrato de grupo característico de la pintura holandesa y del que participaron especialmente este pintor y Rembrandt (Museo Frans Hals, Haarlem).*

- **Rembrandt van Ryn** (1607-1669). La obra de Rembrandt nace de una **formación artística** basada en el arte italiano y en un proceso de elaboración personal supeditado en buena medida a su afán por coleccionar obras de arte y grabados de Rafael, Giorgione, Mantegna, Pieter Brueghel, Rubens y Jordaens, entre otros.

  Viudo de su primera esposa, Saskia, su modelo durante muchos años, tras una quiebra económica que le obliga a vender parte de sus obras propias y de su colección, se une sentimentalmente con una antigua sirviente, Hendrickje. Las muertes de esta y de su hijo Tito convierten el final de su vida en un periodo de intenso dramatismo.

  Su **estilo** va a ir evolucionando desde el tenebrismo de Caravaggio a la plasmación de ciertos contrastes lumínicos con penumbras doradas que confieren a sus obras un aura de misterio.

  Temáticamente cultiva todos los géneros, realizando interpretaciones personales de muchos de ellos:

  – Los **retratos** tanto de grupo como individuales y los autorretratos que muestran su evolución personal **[Fig. 10.14 y Fig. 10.15].**

  – **Mitología.** A diferencia de Rubens, hay siempre en sus temas una visión personal, misteriosa, irónica —*Ganímedes*— o de preocupación erudita —*Aristóteles ente el busto de Homero*.

  – En **pintura religiosa** trabaja temas bíblicos del Antiguo Testamento y algunos episodios evangélicos interpretados con un dramatismo singular.

  – **Paisaje y temas de género.** Bodegones —*Buey desollado* (1655) en el que se interesa por las posibilidades dramáticas y cromáticas del tema— y mujeres en el baño —*Hendrickje*.

  Su prestigio fue enorme en su momento y su labor como grabador al aguafuerte contribuye a la difusión de su estilo y al desarrollo de una escuela de discípulos e imitadores.



Fig. 10.14. *La ronda de noche* de Rembrandt (1642). *Donde contrasta el espíritu del retrato colectivo con la presencia de detalles anecdóticos, como la figura de una niña de cuya cintura pende un gallo muerto, símbolo de la compañía del capitán Cocq (Rijksmuseum, Amsterdam).*



Fig. 10.15. ***La lección de anatomía del doctor Tulp*** **de Rembrandt (1632).** *Destaca por su composición piramidal y por el contraste entre sombras y luces que transmite un contenido simbólico: el avance de la ciencia (Mauritshuis, La Haya).*

- **Jan Vermeer de Delft** (1632-1675). Es el gran maestro holandés de la pintura de interior y de la expresión de la vida burguesa que en él llega a unos límites de delicadeza y poesía impresionantes, pese a que su producción se concentró en apenas veinte años que van desde su ingreso en el gremio de San Lucas de su ciudad natal hasta su prematura muerte. Sus lienzos presentan composiciones sencillas, con pocos personajes, normalmente mujeres en labores cotidianas —bordando, tañendo música o leyendo una carta— con una luz maravillosamente interpretada **[Fig. 10.16].**

  La pintura de Vermeer se caracteriza por la calidad líquida de la luz que procede en general de la izquierda de la tela, por una ejecución lenta y meticulosa y por una gama cromática que irá evolucionando paulatinamente hacia los tonos fríos. Su detallismo y su pureza técnica le convertirán en uno de los artistas más valorados en la pintura del momento.

ACTIVIDADES



Fig. 10.16. ***Joven leyendo una carta*** **de Vermeer de Delft (hacia 1661-1662).** *La figura femenina es el centro compositivo entre el espacio compuesto por el bodegón, la cortina, la silla, y la luz que penetra por la ventana (Gemaldegalerie, Dresde).*

Frente al lujo y esplendor de la escuela flamenca, los pintores holandeses desarrollan una línea intimista que tendrá importante proyección exterior. La simplicidad compositiva, el suave modelado de la luz y el reducido número de personajes dotan a las obras de un gran encanto.

8> Relaciona esta línea intimista con su contexto histórico explicando de qué manera la estructura socioeconómica permite la existencia de este tipo de composiciones.

9> Señala las diferencias que existen entre esta iluminación y la característica del tenebrismo.



6. La pintura en el Siglo de Oro en España

6.1. Características generales

La pintura del siglo XVII español constituye una entidad propia con respecto al resto de las escuelas tanto por la gran calidad de las obras en su conjunto como por la personalidad de sus autores.

- **Temas.** La monarquía española se erige en defensora de la Contrarreforma y el arte se va a poner al servicio de estos ideales, de ahí la preferencia por los temas religiosos. Pero también van a ser importantes otros asuntos: como el retrato de reyes, príncipes y nobles; los autorretratos, debido a la preocupación de los artistas por su propia imagen; y muy característicos los bodegones con o sin intención simbólica: las flores y las frutas, animales muertos y verduras parecen esconder bajo su estatismo un significado profundo, llegando a representar esqueletos y calaveras (*vanitas*), como medios de expresión de la brevedad de la vida y lo innecesario de los bienes materiales. El tema de la muerte será tratado desde dos visiones opuestas, la más macabra (Valdés Leal) y la triunfal y solemne (Herrera *el Mozo*).

  Tanto la mitología como la historia y la alegoría se pusieron al servicio del poder establecido. La mitología fue poco tratada por dos razones: los encargos de tales obras a pintores extranjeros y la escasa cultura de nuestros artistas plásticos, acostumbrados a los encargos de órdenes monásticas.

- **Teoría pictórica.** Los tratados de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), y el de Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (publicado en 1699), son las obras más significativas. En ambos textos, el carácter académico predomina sobre el debate en torno a gustos y estilos, a la vez que existe una gran preocupación por el problema de la consideración de la pintura como arte liberal, problema que se había iniciado con El Greco. El valor del dibujo, la imitación de la naturaleza perfeccionándola a través del pincel y la importancia de la idea y la creatividad como elementos necesarios para que el artista cree su obra, son los aspectos que más preocupan a los teóricos. Estas obras se completan con algunos tratados de iconografía como el *Teatro de dioses* (1620-1623), de Baltasar de Vitoria, y la *Idea de un príncipe político* (1642) de Diego Saavedra Fajardo que inspirarán el mensaje simbólico recogido en algunas obras de la época.

- **Importancia de los conjuntos programáticos.** Podemos hablar dentro de la pintura barroca española de programas temáticos e iconográficos realizados por uno o varios artistas con el objeto de difundir un mensaje de ostentación o triunfo. Podemos citar varios ejemplos: *a)* el Hospital de la Caridad de Sevilla con obras de Murillo, Valdés Leal y el *Santo Entierro* de Pedro Roldán, para plasmar la pervivencia de las buenas obras tras la muerte; *b)* la sacristía del Monasterio de Guadalupe, obra de Zurbarán, con el mensaje de exaltación de la vida y las virtudes de los frailes jerónimos; y *c)* el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, como exhibición de las hazañas de la monarquía española a través de cuadros de historia —*La rendición de Breda* de Velázquez y de *Los trabajos de Hércules* realizada por Zurbarán.

- **Influencias.** Durante la primera mitad del siglo XVII, las formas italianas van a ser las predominantes. Los focos más importantes: Valencia, la corte (con Madrid y Toledo) y Andalucía con Sevilla a la cabeza. En la segunda mitad de la centuria, la difusión de la pintura flamenca de Rubens y el nuevo sentido de apoteosis triunfal que va a defender la Iglesia, cambia el tono de la pintura que pasa a tener un colorido brillante y un carácter triunfal, propio del pleno barroco. En este periodo, Valencia pierde importancia y solo Madrid y Sevilla crean escuelas importantes.

6.2. La primera mitad del siglo XVII

En la primera mitad del siglo XVII llegan a España las influencias del tenebrismo italiano que se van a unir con las tradiciones locales, dando paso a la creación de una serie de escuelas dedicadas fundamentalmente a abastecer una clientela de carácter religioso.

A. Valencia

- **Francisco Ribalta** (1565-1628). Educado en los principios del manierismo escurialense y conocedor de la obra de Navarrete *El Mudo*, elabora un estilo que se caracteriza por su inclinación al tenebrismo y a una pincelada prieta y cargada de color. Se piensa que realizó un viaje a Italia en 1616 y allí entró en contacto con el estilo de Caravaggio que le influiría en lo relativo a la elección de tipos populares como modelos, sin perder su sensibilidad religiosa presente en sus visiones o éxtasis místicos.
- **José de Ribera** (1591-1629). Nacido en Játiva (Valencia) se instala en Roma y en Nápoles desde muy joven, conectando con el tenebrismo. El pintor español dio una interpretación muy personal a ese estilo, exagerando a veces los aspectos más cruentos o desagradables de la realidad que representa pero incorporándoles poco a poco el brillante colorido de la escuela veneciana, aclarando la paleta y mostrando luces doradas en sus fondos de paisaje.

  Su sentido de la realidad, de las calidades de las carnes y las telas, se plasma en una factura espesa y cargada de color hasta tal punto que los pliegues de los ropajes o las arrugas de los rostros podrían ser casi tangibles.

  Este artista, que tendrá una gran importancia como grabador tendrá una gran influencia en su momento y cultivará todos los temas: los santos ermitaños o mártires **[Fig. 10.18],** el retrato y los tipos populares **[Fig. 10.17].** También por su situación privilegiada como pintor de los virreyes de Nápoles es uno de los pocos artistas españoles que cultiva el tema mitológico, tanto en composiciones violentas —*Apolo y Marsias*— como en su vertiente más clásica —*Visita de los dioses a los hombres*.



Fig. 10.17. *El patizambo* de Ribera (1642). *Muestra la imagen de la sociedad del momento con gran número de personas dependientes de la mendicidad. El muchacho sostiene en su mano un papel con una inscripción latina que dice «Por el amor de Dios, dadme una limosna» (Museo del Louvre, París).*



Fig. 10.18. *El martirio de San Felipe* de Ribera (1639). *El pintor demuestra su formación tenebrista y su gusto por las composiciones barrocas con gran número de diagonales (Museo del Prado, Madrid).*

B. Andalucía

- **Francisco de Zurbarán** (1598-1664). Es el pintor de la sencillez, de la vida cotidiana de los monjes y encarna a la perfección el espíritu de la Contrarreforma. Su fama actual se debe a la valoración que de este artista hicieron los cubistas por su simplicidad compositiva y el tratamiento de los pliegues de los hábitos monásticos en volúmenes puros y nítidos **[Fig. 10.19].** Sus obras más famosas son los grandes ciclos monásticos —la Merced Calzada de Sevilla, los Jerónimos de Guadalupe—, en los cuales realiza verdaderos estudios de los frailes y de los objetos que les rodean, de ahí que sea también un espléndido pintor de bodegones. Su extensísima producción hace pensar en la existencia de un taller de colaboradores que permitieran tal ritmo de trabajo e incluso la exportación de lienzos a América Latina.

  Su estilo se mueve en los cauces del tenebrismo con marcados contrastes de luces y sombras que centran la atención del espectador en aquellos lugares que le interesan **[Fig. 10.20].**

  En 1635 fue llamado a Madrid por Velázquez para decorar el Palacio del Buen Retiro con temas mitológicos —*Los trabajos de Hércules*— en los cuales demuestra su escasa capacidad para las grandes composiciones y para los temas profanos en general.



Fig. 10.19. *San Serapio* de Zurbarán (1628). *Capta toda la fuerza en la representación de un personaje como una escultura sobre un fondo neutro sin ningún elemento secundario que desvíe la atención del fiel (Wadswoth Atheneum, Hatford).*



Fig. 10.20. *Santa Casilda* de Zurbarán (1640). *La figura femenina aparece ricamente ataviada, con las flores de su milagro en el regazo y destacada por un foco de luz, muy del gusto del artista (Museo del Prado, Madrid).*

- **Alonso Cano** (1601-1667). También escultor y arquitecto, trabaja como pintor en Madrid, al servicio del conde duque de Olivares. En este momento entra en contacto con las colecciones reales y vuelca su estilo hacia formas más equilibradas y serenas. En lo referente a los temas, rehúye el realismo de otros artistas del momento y prefiere lo delicado, lo bello y lo gracioso, lo cual le convierte, junto a Velázquez en uno de los pintores más clásicos del barroco español.

C. El foco cortesano

- **Diego Velázquez** (1599-1664). La importancia de este artista, al margen de su propia personalidad, radica en su capacidad para resolver, a lo largo de su extensa producción todo tipo de temas y composiciones. Educado en Sevilla, en el taller del que sería su futuro suegro, Francisco Pacheco, en sus primeras obras muestra un gran interés por el dibujo y por los contrastes de luz propios del tenebrismo.

  Ayudado por su suegro y por algunos amigos de letras y políticos, se traslada a Madrid en 1623 y, tras retratar al rey Felipe IV, se abre camino como pintor en la corte. Su estilo va a evolucionar en contacto con las colecciones reales, la pintura de Rubens —a quien conoce en 1628— perdiendo el contacto con el tenebrismo y acercándose a la mitología representada como si se tratase de un tema del momento —*Los borrachos* (1628)— **[Fig. 10.21].**

  Su primer viaje a Italia le pone en contacto con el clasicismo y el colorido veneciano. Así se entienden *La fragua de Vulcano* o *La túnica de José* (ambas de 1630). Los desnudos manifiestan una gran importancia del dibujo, y las relaciones entre las figuras, el espacio circundante y la luz son cada vez más perfectas.

  A su regreso, pinta un cuadro de tema histórico —*La rendición de Breda* (1634)—, para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y una larga serie de retratos de corte desde el rey, su valido y miembros de la nobleza, hasta los espléndidos bufones. La obra histórica muestra una técnica trazada con pequeñas pinceladas en las plumas y en los dorados y otra más pastosa en las telas. El fondo de paisaje cobra importancia en sí mismo hasta tal punto que podría convertirse en una obra independiente.

  Los bufones (1639-1645) se retratan con extraordinaria dignidad sin mostrar para nada sus deformidades. Su técnica se va haciendo cada vez más ligera, el color más claro y los temas más diversos.

  En 1649 hace un segundo viaje a Italia para comprar obras destinadas a la decoración de unas salas del alcázar y contratar a pintores decoradores al fresco. En este momento pinta *La Venus del espejo* (1648), el *Retrato del papa Inocencio X* (1650) y los dos *Paisajes de la Villa Médicis* (1651).

  La evolución artística es ahora más clara: la manera de tratar la mitología, la influencia de las composiciones y la paleta de Tiziano, la pincelada ligera y la sensación de plasmar el aire circulando entre las figuras —la perspectiva aérea.

  En su última etapa realiza sus dos obras más conocidas: *Las meninas* (1656) **[Fig. 10.23]** y *La fábula de Aracne* o *Las hilanderas* (1657) **[Fig. 10.22].** En la primera de ellas combina retratos —la infanta, los reyes y los bufones—, el autorretrato —pintando para reivindicar el arte de la pintura—, elementos simbólicos —el jarro de agua que la menina ofrece a la infanta es el símbolo de la templanza, una de las cualidades que debe tener un buen gobernante— y un juego visual.

ACTIVIDADES



Fig. 10.21. *El triunfo de Baco* o *Los borrachos* de Velázquez (1628). *Muestra el interés por tratar la mitología como una escena de género. Se observa progresivamente la pérdida de vinculación al tenebrismo (Museo del Prado, Madrid).*

La pintura barroca española se caracteriza fundamentalmente por la temática religiosa y la casi total ausencia de la mitología. Velázquez supone la excepción a esta regla precisamente por la humanización que hace de la fábula mitológica en sus obras más conocidas.

10> De esta manera, ¿quién es el protagonista de esta bacanal?

11> ¿Cómo utiliza la luz para resaltar la escena principal? ¿De dónde procede la luz? ¿De qué escuela italiana manifiesta su influencia?



Fig. 10.22. *Las hilanderas* de Velázquez (1657). *La composición mitológica aparece relegada al fondo del cuadro y en primer término las hilanderas trabajando aluden al tema principal de la obra. El artista ha conseguido ya la pincelada suelta, la perspectiva aérea y la perfección del color (Museo del Prado, Madrid).*



Fig. 10.23. *Las meninas* de Velázquez (1656). *A través del juego visual podemos apreciar cómo la mirada de Velázquez, que se dirige al espectador, mira en realidad a los reyes de quienes solo vemos su reflejo en un espejo y la manera en que la infanta al interrumpir la escena se convierte en la verdadera protagonista de la composición.*

5.3. La segunda mitad del siglo XVII

Dos son las escuelas que centran el panorama artístico: la madrileña, continuadora del arte de Velázquez, y la andaluza con Murillo y Valdés Leal a la cabeza.

A. La escuela madrileña

Existen dos generaciones de pintores en este periodo. La primera es la que marca el paso del realismo tenebrista hacia un mayor decorativismo y un colorido más brillante que anuncia el pleno barroco. El ejemplo más claro de esta tendencia lo constituye **Antonio de Pereda** (1611-1678). Es un gran bodegonista y un especialista en *vanitas* con un magnífico tratamiento de las calidades de los objetos a los que dota de un interesante valor simbólico.

La segunda generación cuenta con la presencia de dos extraordinarios retratistas, Carreño de Miranda y Claudio Coello y un grupo de decoradores murales y de bóvedas entre los que destacan Luca Giordano y Antonio Palomino.

- **Juan Carreño de Miranda** (1614-1685). Este artista consigue la incorporación de la pintura española al pleno barroco, asimilando la influencia de los lienzos mitológicos de Rubens y traspasándola a la pintura religiosa que se llena ahora de movimiento y color. El ejemplo perfecto es la decoración de la iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses que realiza Carreño junto a Francisco Rizzi. Al mismo tiempo, este pintor posee espléndidas cualidades como retratista, papel que va a cumplir en la corte del último de los Austrias, Carlos II. Su estilo va a unir el empaque y la dignidad de los retratos de Velázquez y el colorido brillante de Van Dyck.



Fig. 10.24. ***La adoración de la Sagrada Forma*** **de Claudio Coello (1685).** *Donde se plasman sus habilidades como retratista y su conocimiento de la perspectiva y las arquitecturas fingidas (sacristía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).*

- **Claudio Coello** (1642-1693). Por su sentido del color y del dibujo, puede considerarse heredero de Velázquez, pero el dinamismo y la escenografía recuerdan a los artistas flamencos como Rubens. Supo, sin embargo, conservar la capacidad de observación y plasmación de la realidad en personajes secundarios y naturalezas muertas, de la misma manera que lo hicieron los pintores de la primera mitad del siglo **[Fig. 10.24].**

B. La escuela sevillana

- **Bartolomé Esteban Murillo** (1617-1682). Es considerado el pintor de la gracia y la delicadeza, de los temas cotidianos y sobre todo, de los niños. Su caso es comparable al de Rafael y Juan de Juanes, ya que la reproducción devocional de muchas de sus obras ha influido negativamente en su condición de pintor.

  Entre la **temática religiosa** de este artista destacan las Inmaculadas, los Niños Jesús en actitudes cotidianas, a veces acompañados de San Juanito, y las Sagradas Familias, siempre complaciéndose en la representación amable, no exenta de un gran dominio técnico **[Fig. 10.25]**.

  Murillo participó en la decoración del **Hospital de la Caridad de Sevilla (1668-1673)** junto a Pedro Roldán y Valdés Leal, con grandes lienzos en los cuales se destaca la importancia de la virtud de la caridad y a partir de la imagen de algunos santos que destacaron en el ejercicio de la misma —como San Juan de Dios o Santa Isabel de Hungría.



Fig. 10.26. *In ictu oculi* de Valdés Leal (1672). *Obra en la cual se combina la preocupación por la muerte con la habilidad compositiva y colorista del pleno barroco (Hospital de la Caridad, Sevilla).*

Otros conjuntos programáticos en los que participó fueron el Convento de San Francisco de Sevilla (1645-1648) —con los temas del hijo pródigo y la historia de Jacob— y la decoración de la Iglesia de Santa María la Blanca en la misma ciudad (1662-1665) —en torno a la Virgen Inmaculada— con los cuadros en forma de arcos de medio punto que representaban *El sueño del patricio* y *El patricio Juan y su esposa ante el papa Liberio*. En esta última serie, Murillo muestra su habilidad como paisajista con una técnica cada vez más ligera y libre que vuelve vaporosos los tonos de hábitos, rostros y cielos.

Murillo también desarrolló su capacidad como retratista de tipos populares que rehúyen el dolor y la miseria de la España del momento, retratada por la picaresca contemporánea, y presentan el lado amable de la cruda realidad.

- **Juan Valdés Leal** (1622-1695). Contrariamente a la suavidad y delicadeza de Murillo, Valdés Leal es un hombre violento, apasionado que se interesa por la expresividad en formas desgarradas y dramáticas de gran intensidad. Es un magnífico colorista capaz de unir las influencias de Rubens y la tradición de la escuela andaluza. Amigo de Juan de Mañara, fundador del Hospital de la Caridad de Sevilla, sus obras más significativas son las llamadas «Postrimerías», *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, en las cuales introduce movimientos dinámicos y violentos que resuelve con su habilidad en el manejo del color **[Fig. 10.26].**

  En la primera de ellas, cuyo título podría traducirse como «en un abrir y cerrar de ojos», avisa de la llegada inesperada de la muerte que obliga al hombre a abandonar sus glorias terrenales, para lo cual el pintor utiliza la llama de la vida. En la segunda, plasma la visión de una cripta de cadáveres corroídos y un obispo y un caballero que esperan el Juicio Final, representado por una balanza sostenida por la mano de Cristo.

ACTIVIDADES



Fig. 10.25. *La Sagrada Familia del pajarito* de Murillo (hacia 1650). *Se pone de relieve la dulzura con la que trata a los personajes y la atención que dispensa a los detalles de la vida cotidiana, como la cesta de costura (Museo del Prado, Madrid).*

La escuela andaluza aporta un componente fundamental a la pintura barroca del Siglo de Oro español: una creciente preocupación por la luz que se vuelve casi dorada y modela las formas. El dibujo es preciso pero los contornos aparecen más suaves y difuminados contribuyendo a dulcificar los temas religiosos frente a la dureza de las representaciones vinculadas a la escuela valenciana.

12> Explica los rasgos que diferencian ambas escuelas.



Técnicas de selectividad

PAU

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones abajo indicadas:

«Durante el siglo XVII, los conjuntos pictóricos encargados por las órdenes religiosas, son muy abundantes en España, en particular en Andalucía. No se trata de obras alegóricas, en el sentido general del término, sino de ilustraciones realistas de las hazañas de un santo o de los méritos de una orden religiosa. Herrera *el Viejo*, Zurbarán, Valdés Leal y Murillo en Andalucía, Ribalta en Valencia, Nardi o Coello en Castilla, se pasaron la vida ejecutando encargos de este tipo. No se trataba de frescos sino de grandes lienzos destinados a cubrir las paredes de una dependencia conventual, sacristía, biblioteca o claustro. Por esta razón, cuando estas telas se arrancan del lugar para el que fueron concebidas y se exponen aisladas en los museos, dejan de expresar la intención de sus autores. Pues, es cierto que en estos conjuntos monacales reina una idea programática, didáctica y hasta retórica que impone la elección y ordenación de los temas».

GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1972).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Cita y explica las características principales de la pintura barroca española, aludiendo a la importancia de la Iglesia como cliente.

c. Menciona algunos pintores españoles que trabajaran en programas pictóricos de carácter religioso o civil y cita ejemplos de cada uno de ellos.

«Rembrandt acudía a menudo a las subastas públicas donde compraba trajes usados y pasados de moda que le parecían extraños y pintorescos. Y a pesar de que a veces están sucísimos, los colgaba de las paredes de su estudio entre las cosas hermosas que también se complacía en poseer: por ejemplo, toda clase de armas antiguas y modernas y también cantidades innumerables de dibujos exquisitos, estampas, medallas y cosas semejantes. Además merece gran elogio por una cierta prodigalidad extravagante suya, es decir, por la gran estima en que tenía su arte: siempre que se subastaban objetos que pertenecían a él, especialmente pinturas y dibujos de los grandes, ofrecía en su primera puja, un precio tan alto que nunca hubo un segundo postor».

BALDINUCCI, F., *Notize de professori del disegno da Cimabue in qua* (1681).

a. Resume brevemente el contenido del texto y sitúalo en el contexto histórico y geográfico del autor al que se refiere.

b. Explica las diferencias existentes entre la pintura en Flandes y Holanda. Contexto histórico-social y encargos de los artistas.

c. Explica la formación y las características del pintor al que se refiere el texto y analiza sus obras principales y sus fuentes de inspiración.

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Tenebrismo
- Vermeer
- Bodegones
- Zurbarán
- Barroco decorativo
- Rembrandt
- Retrato corporativo
- Poussin
- *Vanitas*
- Escorzos

Técnicas de selectividad

3. Comentario de láminas



Fig. 1. ***Conversión de San Pablo*** **(1573-1610). Iglesia de Santa María de Popolo (Roma).**

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis de los valores técnicos:

- ***a.*** Material y técnica.
- ***b.*** Composición.
- ***c.*** Papel de la luz.

2> Lugar para el que fue concebido.

3> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.



Fig. 2. ***El bufón Calabacillas*** **de Velázquez (1636). Museo del Prado (Madrid).**

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis de los valores técnicos:

- ***a.*** Material y técnica.
- ***b.*** Composición.
- ***c.*** Papel de la luz.

2> Lugar para el que fue concebido.

3> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.

4. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

Diferencias y semejanzas entre la pintura del Renacimiento y la del Barroco: aspectos técnicos, compositivos y temáticos

	Semejanzas	Diferencias
Aspectos temáticos		
Aspectos compositivos		
Aspectos técnicos		

11

EL SIGLO XVIII. DEL ROCOCÓ AL NEOCLASICISMO. GOYA

El siglo XVIII políticamente estará marcado por la lucha entre el Antiguo Régimen y las nuevas ideas que la Ilustración trae y que se plasmarán de manera práctica en la Revolución francesa de 1789. Artísticamente parece que los acontecimientos discurren paralelos a la historia política. Contra la pervivencia del Barroco surgirá una reacción, en un primer momento refinada, ligera y elitista que corresponde al Rococó y, a continuación, una más radical formalmente protagonizada por el arte Neoclásico, mucho más cercano a la racionalidad, divinizada por la Ilustración.
En medio de este panorama surge el genio universal de Francisco de Goya, que con los pies en su época es capaz de trascenderla y superarla, marcando caminos no recorridos hasta un siglo después.





Fig. 11.1. Catedral de Cádiz de Vicente Acero (1722-1838). *La construcción de la Catedral de Cádiz comienza en 1722 y finaliza en 1838. Eso explica la mezcla de estilos que en ella se dan: barroco, rococó y neoclásico.*

1. El arte rococó

Supone la exaltación de la decoración del Barroco hasta sus más altas cotas de refinamiento y extravagancia, sobre todo en los aspectos ornamentales.

1.1. Concepto y características generales

El estilo rococó es una creación francesa desarrollada durante los reinados de Luis XV y Luis XVI. El término que define este estilo proviene de la palabra francesa *«rocaille»*, que designa un elemento asimétrico, de aspecto cartilaginoso, medio vegetal, medio mineral, que invade la arquitectura y todas las artes decorativas rococós. También puede participar en la denominación del nuevo estilo la palabra *«coquille»* que significa 'concha marina'.

Las características generales del rococó son la elegancia, la opulencia, la ligereza, la fragilidad y la gracia. Es un estilo aristocrático y de las clases altas burguesas que revela el gusto por lo refinado, lo íntimo y lo delicado. Nace como reacción al barroco clasicista impuesto por Luis XIV, y armonizará extraordinariamente con la vida despreocupada y agradable de la alta sociedad del siglo XVIII. Por todo ello no es raro que en ocasiones se haya tachado a este estilo de frívolo y de exclusivo.

Formalmente se caracteriza por la riqueza decorativa de las estancias, basadas en líneas ondulantes y asimétricas. En este sentido alcanzará gran difusión el gusto por lo chino, con sus telas, lacas y porcelanas.

1.2. La arquitectura rococó

Ya hemos comentado que los edificios mantienen un tratamiento externo simple mientras que en los interiores la decoración es desbordante. Arquitectónicamente las estancias se iluminan de color, de elegancia y de movimientos ondulantes.

En España destacan la portada de la Catedral de Valencia, realizada por **Conrad Rudolf,** y sobre todo la Catedral de Cádiz, proyectada en 1722 por **Vicente Acero,** que se tiene como obra más representativa del rococó español **[Fig. 11.1].**

A. El Palacio Real de Madrid

Capítulo aparte merece uno de los edificios más emblemáticos de esta época: el Palacio Real de Madrid, también llamado popularmente Palacio de Oriente **[Fig. 11.2].** Podemos decir que es una construcción muy difícil de encuadrar dentro de un estilo concreto, ya que aunque algunas de sus salas son famosas por su decoración en estilo rococó, sus trazas arquitectónicas son deudoras del proyecto barroco de Bernini para el Palacio del Louvre. El Palacio se construyó en el mismo solar que el viejo Alcázar de los Austrias, incendiado en la Navidad de 1734. Su construcción se llevó a cabo a partir de los planos del arquitecto Filippo Juvara y de su discípulo Sachetti, a las órdenes de este participaron otros arquitectos como Ventura Rodríguez y Sabatini.

La planta desarrollada por Sachetti (ya que Juvara muere en 1736) conserva la forma tradicional española con patio central casi cuadrado con fuertes salientes en los ángulos que recuerdan a la torres del antiguo Alcázar. Las fachadas como hemos dicho son deudoras de los proyectos de Bernini para el Louvre donde une las innovaciones italianas con la elegancia propia del arte francés.



Fig. 11.2. Palacio Real de Madrid de Juvara (1736-1764). *El Palacio de Oriente es el mayor palacio real de Europa occidental. Supuso un cambio de estilo no solo en las construcciones reales sino en todas las del reino. Felipe V aprovechó la necesidad de construir su palacio residencia para romper con el arraigado barroco castizo que imperaba en el Madrid del siglo XVIII por obra y gracia de autores como Ribera o Churriguera, e incorporar a la corte un estilo constructivo mucho más cercano a su Francia natal y al de su familia borbónica.*

1.3. La escultura rococó

La impronta de **Bernini** va a ser decisiva en la escultura del siglo XVIII si bien esta se va a dividir en dos ramas: *a)* una que adquirirá características de refinamiento, gracilidad y elegancia más propias del rococó y *b)* otra línea más severa que desembocará en el neoclasicismo.

Los principales escultores rococó serán franceses: **Bouchardon, Pigalle [Fig. 11.3]** y **Falconet.**

En España la fundación de la Academia de San Fernando pretendió renovar la tradición escultórica en madera orientando a los artistas hacia Italia. Importancia tuvieron los Reales Sitios y la necesidad de esculturas decorativas para sus salones y jardines.



Fig. 11.3. *Mausoleo del Mariscal d´Harcourt* de Pigalle (1776). *Escultor de la corte de madame Pompadour. Su gusto por la teatralidad queda patente en esta obra todavía deudora del Barroco (Nôtre Dame, París).*



Fig. 11.4. *El aseo de Venus* de François Boucher (1751). *Una de las obras más conocidas del Rococó. El cuadro rebosa sensualidad, escogiendo un tema mitológico pero cargado de erotismo. La luz incide directamente sobre el cuerpo femenino desnudo enmarcado por una tela aterciopelada azul que hace resaltar más la piel tersa y nacarada de Diana (Museo del Louvre, París).*

1.4. La pintura rococó

Es en la pintura quizá donde mejor podamos apreciar ese nuevo sentido lúdico, agradable, sensual que aporta el rococó a la historia del arte en oposición a la gravedad y seriedad barroca. Los temas se convierten en anecdóticos, intrascendentes pero a la vez amables, aptos para el disfrute sensual.

Sus características formales irán en consonancia con los temas: mucha luz, colorido, tonos pastel, gusto por plasmar las calidades de los objetos…

En **Francia** destaca la obra de cuatro pintores: Watteau, Boucher, Fragonard y Quentin La Tour.

- **Watteau** (1684-1721) se erigirá como el cronista de la nueva sociedad, representando bailes, fiestas campestres, paseos… reflejando con ello a la clase social en ascenso: la burguesía.
- **Boucher** (1703-1770). Tendrá gran influencia en la pintura italiana, sobre todo de Correggio y de la escuela veneciana **[Fig. 11.4].**
- **Fragonard** (1732-1806). Es un autor plenamente rococó por su estilo, por la belleza de la naturaleza que representa, por el paisaje y por los temas intimistas, agradables y siempre lúdicos. Formalmente destaca por su pincelada rápida y cremosa. Todas estas cuestiones aparecen en su obra más conocida: *El columpio* **[Fig. 11.5].**
- **Quentin La Tour** (1704-1788). Destacado retratista del momento. Toda la alta sociedad posó para él. En sus obras denota la influencia barroca de su gran referente: Van Dyck.

ACTIVIDADES

Fig. 11.5. *El columpio* de Fragonard (1768.). *Exquisito y divertido tema galante, en el que el clérigo empuja el columpio que hace volar la falda de la dama que descubre despreocupada la mirada poco pudorosa de un galán escondido en la maleza. La escena se convierte en un juego refinado y placentero muy del gusto rococó (Colección Wallace, Londres).*



Sin duda esta es una de las imágenes típicas de la pintura rococó. Sus características reflejan perfectamente todos los elementos del estilo. La técnica utilizada, los aspectos formales e incluso la iconografía del cuadro responden a ese mundo amable, pícaro, sensual y en ocasiones frívolo y superficial que tanto gustó a las élites aristocráticas y burguesas del siglo XVIII.

1> ¿Cuál es la técnica utilizada por Fragonard en esta obra? ¿Qué aspectos formales de ella se pueden destacar?

2> Resume cuál es la iconografía de esta obra. ¿Crees que responde a la caracterización de frívolo y superficial con la que se ha tachado al rococó?

En **Inglaterra** en la segunda mitad del siglo XVIII se produce la búsqueda de un arte original a partir del retrato y del paisaje. En este proceso va a tener un destacado papel la sociedad acomodada londinense, cuyo gusto estético y preferencias temáticas se verán reflejadas en la pintura de este momento. En algunas ocasiones como reflejo directo y bajo el patrocinio de estas élites y en otras ocasiones como crítica más o menos velada a sus costumbres y forma de vida.

Sus principales pintores son Hogarth, Reynolds y Gainsborough.

- **Hogarth** (1697-1764). Será el maestro de la sátira social y de la política en contacto directo con la literatura del momento **[Fig. 11.6].**
- **Reynolds** (1723-1792). Es el prototipo de artista que viaja por Italia y Flandes y tiene una gran cultura pictórica. Reinterpreta a la inglesa las diferentes influencias que conoce, entre ellas el barroco español, sobre todo Murillo, y las del arte del siglo XVII en su país. De ahí que en su obra puedan encontrarse ecos de Van Dyck.
- **Gainsborough** (1727-1788). También centrará sus obras en el retrato y en el paisaje. Pese a que su técnica y su temática encajan perfectamente en el rococó, su intimismo y su pincelada suelta y ligera le hacen precursor del pintoresquismo romántico **[Fig. 11.7].**



Fig. 11.6. *Matrimonio a la moda* de Hogarth (1774). *El objetivo principal de su arte es el acercamiento a la vida cotidiana a través de la pintura de género. Además es muy crítico con las costumbres sociales del momento, como se aprecia en esta imagen, donde suele desenmascarar hipocresías y convencionalismos vacuos (National Gallery, Londres).*



Fig. 11.7. *Robert Andrews y su esposa* de Gainsborough (1748-1749). *Una de las principales virtudes de este autor es su genialidad para fundir a las figuras retratadas en el paisaje (National Gallery, Londres).*

Italia pese a perder su papel protagonista en la pintura occidental en el siglo XVIII sigue contando con grandes figuras dentro del panorama artístico como son Canaletto y Tiépolo.

- **Canaletto** (1697-1768). Va a desarrollar un nuevo género denominado las *vedutte* o vistas urbanas. Él cultivará magistralmente este género, centrando sus pinturas en Venecia, donde describirá minuciosamente los canales y los principales monumentos de la ciudad **[Fig. 11.8].**
- **Tiépolo** (1696-1770). Su arte se va a inspirar en la tradición renacentista y barroca, sobre todo en Veronés. Va a gozar de un gran éxito, siendo requerido por numerosas cortes europeas, entre ellas la española, para participar en la decoración del Palacio Real de Madrid.



Fig. 11.8. ***La laguna de San Marcos y el regreso del Bucentauro el día de la Ascensión*** **de Canaletto (1735-1741).** *Típicas de Canaletto son estas* vedutte*, que representan perfectamente la maravillosa luz de Venecia (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid).*

2. El neoclasicismo

Focillon en su célebre obra «La vida de las formas» defiende que los estilos en el mundo del arte evolucionan siempre de una manera similar: a un periodo artístico le sucederá otro con valores contrapuestos. Es decir, para este autor la historia convencional del arte está basada en la reacción y decadencia de una sucesión de estilos.

Un buen ejemplo que ratifica esta teoría es el neoclasicismo, que surge como reacción contra el recargado barroco y el estiloso y vacuo rococó. A su vez el romanticismo aparecerá en contraposición a la decadencia y frialdad del neoclasicismo.

El término neoclásico lo aplicamos a aquellas obras plásticas literarias y musicales aparecidas entre mediados del siglo XVIII y el siglo XIX, con la principal característica de querer volver al mundo grecolatino, a partir de los descubrimientos arqueológicos de esa época, que reimpulsaron y redescubrieron el arte supremo clásico. Pero esta definición resultaría muy simplista si no tuviéramos en cuenta otros elementos que van a convertirse en las características formales del nuevo estilo.



2.1. Características

La principal sería la ya mencionada vuelta al mundo clásico, en especial del arte griego, huyendo del decorativismo del arte barroco y de la ligereza del rococó. Estilísticamente, se volverá a los postulados de luminosidad, exactitud, equilibrio y proporción que caracterizan al clasicismo.

El neoclasicismo llevará la admiración y la imitación de lo clásico hasta el paroxismo. Para ello empleará dos caminos distintos: el arqueológico y el estético. En el arqueológico, a los descubrimientos escultóricos y arquitectónicos de época renacentista se unen los hallazgos en Herculano (1738) y Pompeya (1748), que dejan a la vista elementos artísticos perfectamente conservados de estas dos ciudades romanas, sepultadas por las cenizas del Vesubio en el año 79.

En los estético, por otra parte, destacan **Winckelmann,** con tres obras fundamentales en la historia del arte: *La historia del arte en la Antigüedad* (1764), *Lo bello en el arte* (1769) y *Reflexiones sobre la imitación de los griegos en escultura y pintura* (1755), y **Lessing** con su *Laoconte* (1766). El primero defenderá que hay que imitar el arte griego porque es el estilo más bello de toda la historia del arte y, además, es el más acorde con la naturaleza, el más libre, el más independiente y sobre todo porque es el que más acercó a la felicidad a los que disfrutaron de él en la Antigüedad.

Otra cuestión clave del neoclasicismo es que se trata de un estilo paralelo e influido por la **Ilustración.** Estéticamente esto se aprecia en los valores racionales, puros, independientes de cualquier artificio que pueda resultar superfluo o distraer de la verdadera función de la construcción. Así el nuevo arte en muchas ocasiones servirá a los intereses ilustrados. En este orden de cosas se considera al arte neoclásico como el primer arte no cristiano en Occidente desde la Antigüedad.

Por influencia de la corriente ilustrada se sustituye a Dios por la razón, con lo cual el neoclasicismo se convierte en la vertiente artística de la secularización de la cultura promovida, por el propio movimiento ilustrado. Por este motivo, el arte neoclásico tiene un carácter intelectualista y normativo que lo convierte en el arte del racionalismo:

- La razón prima sobre a la imaginación.
- La capacidad intelectual sobre la capacidad creativa.
- La disciplina sobre la inspiración (lo que será reprendido por el romanticismo).

De esta última característica se deriva la creación y el desarrollo de las academias que sustituirán la fuerza expresiva y pasional del arte barroco por un estilo marcado por el «buen gusto», caracterizado por la uniformidad estilística lograda a través del aprendizaje del arte del buen dibujo, la copia de modelos clásicos y del dibujo al natural.

El neoclasicismo requerirá para el artista una formación de rigor intelectual y fidelidad a las grandes artes del pasado. Precisamente contra este academicismo reaccionarán no solamente el romanticismo, sino también el impresionismo y, en última instancia, las vanguardias.

Roma retomará la capitalidad del arte mundial, convirtiéndose en centro de destino indispensable de los artistas en formación para educar su gusto y formular sus ideas estéticas a partir de los vestigios del arte clásico. París será el otro foco artístico relevante dado sus cambios políticos y sociales que harán posible el desarrollo del nuevo arte.

Pero este nuevo arte extenderá su influencia y sus fuentes de inspiración hacia otros lugares como las colonias inglesas de América, donde se unirán los elementos constructivos de la Antigüedad a las influencias de la arquitectura italiana del Renacimiento, en especial la obra de Andrea Palladio, que se vinculará a los intereses independientes de la clase dominante.



Fig. 11.9. El Panteón (antes Iglesia de Santa Genoveva) de Soufflot (1758-1789). *Esta obra es resultado de una magnífica simbiosis: el pórtico de claras reminiscencias del Panteón de Roma, la cúpula, con influencias palladiana, miguelangelesca y de la Catedral de San Pablo de Londres. Sus esculturas tienen un claro recuerdo de la Antigüedad griega, aunque vinculada a la tradición constructiva francesa y con un elemento nuevo que es el colosalismo que rompe con la serenidad grecolatina (París).*

2.2. La arquitectura neoclásica

A nivel general podemos distinguir unas características que nos pueden servir para diferenciar a las construcciones neoclásicas:

- Simplicidad espacial y compositiva.
- Uniformidad estilística, como consecuencia de la formación de los artistas en las academias.
- Predominancia de elementos arquitectónicos tomados del clasicismo: órdenes, frontones, cúpulas, fachadas rectas, pórticos con columnas...
- Desnudez en cuanto a elementos ornamentales superfluos. La arquitectura debe transmitir valores eternos a través de sus elementos propios, estructurales en su mayoría.

Muchos autores además hablan de una doble vertiente del neoclasicismo. Por una parte aquella que responde aún a la ideología barroca de exaltación del poder y de la autoridad, aunque en reacción estética contra la recarga ornamental barroca y rococó, lo que dará lugar a una arquitectura simple y libre de decoración muy en consonancia con el espíritu de la Roma clásica. Y por otra parte una arquitectura también desnuda pero centrada en su carácter funcional, cargada muchas veces de intención simbólica, constituyendo la verdadera «arquitectura de la razón», que los revolucionarios utilizaron para ponerla al servicio de una sociedad nueva.

A. La arquitectura neoclásica en Francia

Dentro de la primera corriente antes mencionada de grandes edificaciones, símbolos de poder y autoridad, con una estética simple y desprovista de decoración superflua, muy influida por los templos grecolatinos, se sitúan autores y obras francesas como la fachada de la Iglesia de San Sulpicio (1732), y sobre todo el gran edificio del Panteón, antigua Iglesia de Santa Genoveva, obra maestra de **Soufflot** (1713-1780), que es el arquitecto más destacado de esta corriente **[Fig. 11.9].** Formado en la tradición del barroco clasicista francés, y en la influencia de Bernini y de los edificios de la Antigüedad romana. Desarrolla una producción arquitectónica muy variada dentro de los parámetros de la época. En esta corriente se inscribe **Vignon** (1763-1828), autor de la Iglesia de la Madeleine de París inspirada en los templos romanos.

Todavía en Francia cabe destacar la Iglesia de La Madeleine de París, obra de **Vignon** (1763-1828), en la que se puede apreciar la enorme influencia de la arquitectura de los templos romanos en esta época **[Fig. 11.10].**

La arquitectura de la razón se desarrolla en Francia, epicentro de los nuevos ideales revolucionarios que defienden la adecuación de la forma del edificio a su función. Nacen así arquitecturas utilitarias al servicio del Estado o de la colectividad (bolsas, bibliotecas, teatros, cementerios, hospitales, cárceles...).

Sus arquitectos más destacados son **Ledoux** (1736-1806) y **Boullé** (1728-1799) vinculados ambos a la Revolución, quedando sus obras más ambiciosas en proyecto por su carácter, en muchas ocasiones, utópico. Aunque su radical preocupación por la relación forma-función en el edificio y por el gusto en los volúmenes puros y en la desnudez ornamental, los hace tremendamente modernos.

ACTIVIDADES



Fig. 11.10. Iglesia de La Madeleine de Vignon (1806). *Esta obra es un perfecto ejemplo para captar la enorme influencia del mundo clásico en el siglo XVIII. Debemos ver la modernidad de este edificio en su estado de conservación y en su monumentalidad para distinguirlo a simple vista de los originales romanos. Es un templo períptero, octástilo y de orden corintio, con frontón poblado de estatuas y levantado sobre un podium. En época ya Napoleónica está claramente insertado en la política propagandística y de exaltación de poder del nuevo emperador (París).*

A la vista de esta obra parece indudable la reacción formal que supone el arte neoclásico respecto a las formas barrocas. Cierto es que el barroco francés está caracterizado por el clasicismo y que este estilo constructivo nunca perdió del todo los referentes y elementos de la Antigüedad grecolatina. Cuestión que sí ocurrió en otros lugares de Europa, por ejemplo Italia, España o Centroeuropa, donde el Barroco adquiere otras características alejadas de las directrices clásicas.

3> Compara el edificio de la Iglesia de La Madeleine con alguna iglesia del barroco italiano. ¿Cuáles son sus diferencias principales?

4> Comenta qué elementos formales copia este edificio de la Antigüedad clásica.

5> ¿Cuál era la función para la que fue construido este edificio? ¿Ha cambiado esta función a lo largo de su historia?

B. La arquitectura neoclásica en Inglaterra

En el siglo XVIII convergen en este país dos tradiciones: *a)* la de los estudios clásicos y de **Palladio** y *b)* la persistencia del gótico, tan arraigado en Inglaterra. Así, la arquitectura conocerá desde la copia casi exacta de la Antigüedad, encarnada en el arquitecto **Robert Adam** (1728-1792), hasta la interpretación renacentista de la misma a través de las obras de Palladio con **lord Burlington** (1694-1753) o la pervivencia del gótico nacional como se puede apreciar en Strawberry Hill.

Por último, el interés por la fusión de la arquitectura y la naturaleza que se consigue a través del desarrollo de un nuevo tipo de jardín, el jardín inglés: sin diseñar, sin reticular, libre y espontáneo, no planificado ni medido como el francés, cuya máxima expresión es Versalles.



Fig. 11.11. *Puerta de Brandemburgo* de Langans (1789-1791). *Se aprecia la notable inspiración de los propileos de Mnesicles en la Acrópolis de Atenas. Lo que era la entrada monumental a un recinto sacro, se transpone ahora como entrada monumental a la ciudad (Berlín).*



Fig. 11.12. *Gliptoteca* de Von Klenze (1816-1830). *Su estilo es menos severo que el de Schinkel aunque las referencias a la Grecia clásica son evidentes, sobre todo en la portada, inspirada elemento por elemento en los templos griegos (Múnich).*

C. La arquitectura neoclásica en Alemania

Alemania va a ser uno de los lugares donde el neoclasicismo arraigue de manera más fuerte, sobre todo en las zonas de Prusia y Baviera. Esto se verá tanto en sus obras artísticas como en los ensayos teóricos de personajes tan involucrados en el estilo como **Winckelmann** o el pintor **Mengs.**

Sus edificios se inspirarán claramente en la Grecia clásica, creándose museos con el fin de albergar la cultura material griega, como el Museo Antiguo de Berlín, inspirado en una Stoa griega. Se construyen puertas monumentales, como la de Brandemburgo en Berlín (a semejanza de los Propileos de la Acrópolis), teatros como el de Postdam o Berlín, pórticos... todo en el marco de grandes avenidas y plazas regulares.

Sus arquitectos principales son **Langans** (1733-1808), autor de la Puerta de Brandemburgo **[Fig. 11.11]; Skinkel** (1781-1841), quizá el artista que mejor expresa las ideas racionalistas de inspiración griega; y **Leo von Klenze** (1784-1864), quien destaca por su trabajo en la Baviera de Luis I, sobresaliendo sus trabajos en Múnich donde diseño la *Gliptoteca*, pensada como un «templo al arte» **[Fig. 11.12].**

D. La arquitectura neoclásica en Estados Unidos

Un personaje destacado en la llegada del neoclasicismo a Estados Unidos es **Thomas Jefferson** (1743-1826), quien llegó a ser presidente en 1801. Participa en las ideas para la fundación de Washington, ciudad para la que proyecta una arquitectura que fuera expresión del idealismo democrático que imperaba en el país. De esta manera, se crea el Capitolio como lugar que cobije y represente la función del gobernante. Con la misma idea se construye la Casa Blanca en mármol de color blanco (color de la arquitectura neoclásica) y pórtico también neoclásico.

E. La arquitectura neoclásica en España

Ya hemos mencionado la gran importancia y la pervivencia del barroco en la España del siglo XVIII. A esto hay que añadir la resistencia a aceptar un estilo vinculado con «lo francés», como lo era el neoclásico desde el punto de vista político. Con todo ello, y auspiciado desde las altas instancias del poder, tanto políticas como culturales, el neoclasicismo termina imponiéndose como estilo constructivo. Un ejemplo perfecto de ello lo representa la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que realiza una verdadera fiscalización de cuanto se construye en España a partir de 1780, propugnando el estudio de la arquitectura clásica, enviando pensionados a Italia y a París.

Tres son las características fundamentales de la nueva arquitectura:

- Inspiración en el legado clásico, aunque manteniendo algunos elementos del Renacimiento y sobre todo del Barroco.
- Papel fundamental, como hemos visto, de las academias como *depuradoras* del arraigado barroco castizo de Churriguera y Ribera.
- Individualismo y fuerza creativa de los diferentes artistas, que crean tanto espacios devocionales como edificios para el desarrollo del saber, los Reales Sitios o monumentos urbanos.



Fig. 11.13. Fachada de la Catedral de Pamplona de Ventura Rodríguez (1780). *Podemos apreciar el eclecticismo de este autor, con claros elementos barrocos como las torres y el clasicismo de la columnata, recordando los templos griegos.*

Los arquitectos más destacados del neoclasicismo español son:

- **Ventura Rodríguez** (1717-1785). De formación barroca, evoluciona hacia el neoclasicismo. Esto puede ejemplificarse con el seguimiento de sus obras, pues realiza construcciones de clara influencia borrominesca en planta, como en la Iglesia de San Marcos en Madrid, pero sin embargo en los alzados va desnudando los elementos clásicos, dejando los paramentos sin decoración y realizando pórticos a la manera griega, como es el caso de una de sus obras más conocidas, la fachada de la Catedral de Pamplona **[Fig. 11.13].**
- **Sabatini** (1722-1797). Arquitecto de Carlos III, quien le encarga uno de sus objetivos más deseados, la remodelación, saneamiento y embellecimiento de la capital del reino. Dentro de este plan, en el que se incluye la mejora de los accesos a Madrid, se inscribe la Puerta de Alcalá.
- **Juan de Villanueva** (1739-1811). Es sin duda el más representativo y el más neoclásico de los arquitectos españoles. Su gran aportación al estilo es lograr adecuar forma, inserción urbana y misión científica, lo que le hace ser el único de los grandes arquitectos españoles en acercarse a la arquitectura de la razón. Las principales características de sus obras son el sentido admirable de sus proporciones, la sobriedad y la elegancia, que se pueden apreciar en sus obras más conocidas: El Observatorio Astronómico de Madrid y el Museo del Prado **[Fig. 11.14],** antiguo Gabinete de Ciencias Naturales.



Fig. 11.14. Museo del Prado de Juan de Villanueva (1785). *Concebido para ser gabinete o museo de historia natural, se convirtió en pinacoteca tras la Guerra de la Independencia. El autor utiliza varios modelos de templos clásicos para construir un edificio destinado a la diosa Razón. La llamada hoy Puerta de Velázquez es un pórtico hexástilo, dórico-toscano que cobija escultura de estética clásica. Las alas laterales están dispuestas en dos pisos, el superior con hilera de columnas jónicas y la inferior con nichos con esculturas de estética clásica (Madrid).*

2.3. La escultura neoclásica

A. Características

Varias son las cuestiones que marcan la escultura dentro del estilo neoclásico. En primer lugar la cantidad y calidad de las obras clásicas conservadas y la idealización que estas tienen en la segunda mitad del siglo XVIII, que hace que muchos escultores neoclásicos se sientan abrumados por la superioridad de sus predecesores grecolatinos, con lo que no se conformarán con imitarlos sino que pasarán a copiarlos mecánicamente. Por otro lado será también continuo el deseo de liberarse de la tradición barroca, lo que sin duda afectará a las características del nuevo estilo, como también lo harán las ideas ilustradas.

Las características de la escultura neoclásica son:

- Predominio del empleo del mármol blanco como símbolo de pureza, de belleza clásica y de perfección, por ser el color de la escultura grecorromana. Sin embargo, hoy sabemos que las esculturas clásicas conservadas en los museos, en su día, estuvieron ricamente policromadas o son copias romanas en mármol de los originales griegos en bronce.
- Belleza formal, fría, sin expresión, ni sentimiento alguno.
- Perfección técnica y formal lograda a través del sacrificio de toda emoción, sentimiento o pasión.
- En su *lucha* contra el barroco se prescinde de movimientos violentos, escorzos y diagonales, reduciendo la obra a un solo punto de vista: el frontal.
- Influencia clásica que roza la obsesión, alejándose del modelo natural, restaurando o incluso copiando estatuas anteriores.
- Mayor variedad temática: desarrollo de la estatuaria funeraria y de la construcción de cementerios.

B. Principales autores

Tres serán los escultores más destacados de esta época.

- **Houdon** (1741-1828). Es autor de bellas mitologías y sobre todo de obras retratísticas. Ante él posarán los personajes más importantes del momento, a los que dotará de gran vitalidad; Diderot, Voltaire, Washington, Jefferson, B. Franklin, Napoleón... **[Fig. 11.15].**
- **Antonio Canova** (1757-1822). Es el paradigma de la escultura neoclásica. Entiende su arte de una manera muy moderna, creyendo que su función era la de proyectar, más que hacer, por lo que se rodea de buenos técnicos en mármol para realizar casi todas sus estatuas. Alcanza unos logros espectaculares en su tratamiento del mármol, al que casi hace parecer materia viva como se puede apreciar en *Paulina Bonaparte* (1805-1808), una de sus obras más conocidas. En ella retrata a la hermana de Napoleón como una Venus clásica, y el mármol adquiere, bajo premisas neoclásicas, valores casi táctiles y de sorprendente naturalismo y perfección técnica **[Fig. 11.16].**

  Aunque quizá donde muestra mayor originalidad es en sus monumentos funerarios, como los que hace para Clemente XIV y Clemente XIII, donde además de la omnipresente influencia grecolatina, también se aprecian reminiscencias de Bernini. Y sobre todo en la tumba de Victorio Alfieri (1804-1810) o en su famoso monumento funerario de María Cristina de Austria (1798-1805), en el cual el sepulcro se convierte en una pirámide y el retrato funerario es sustituido por un medallón sostenido por un ángel. Llama poderosamente la atención la negra abertura hacia el interior del sepulcro, que contrasta con la blancura y la luminosidad del exterior.
- **Thorwaldsen** (1768-1844). Seguidor y discípulo de Cánova. Entre sus características destacan una refinada gracia y sensibilidad de belleza serena, aunque frío, amanerado y terriblemente académico. Sus obras más conocidas son: *Gamínedes y el águila* (1817) y *Jasón* (1803).

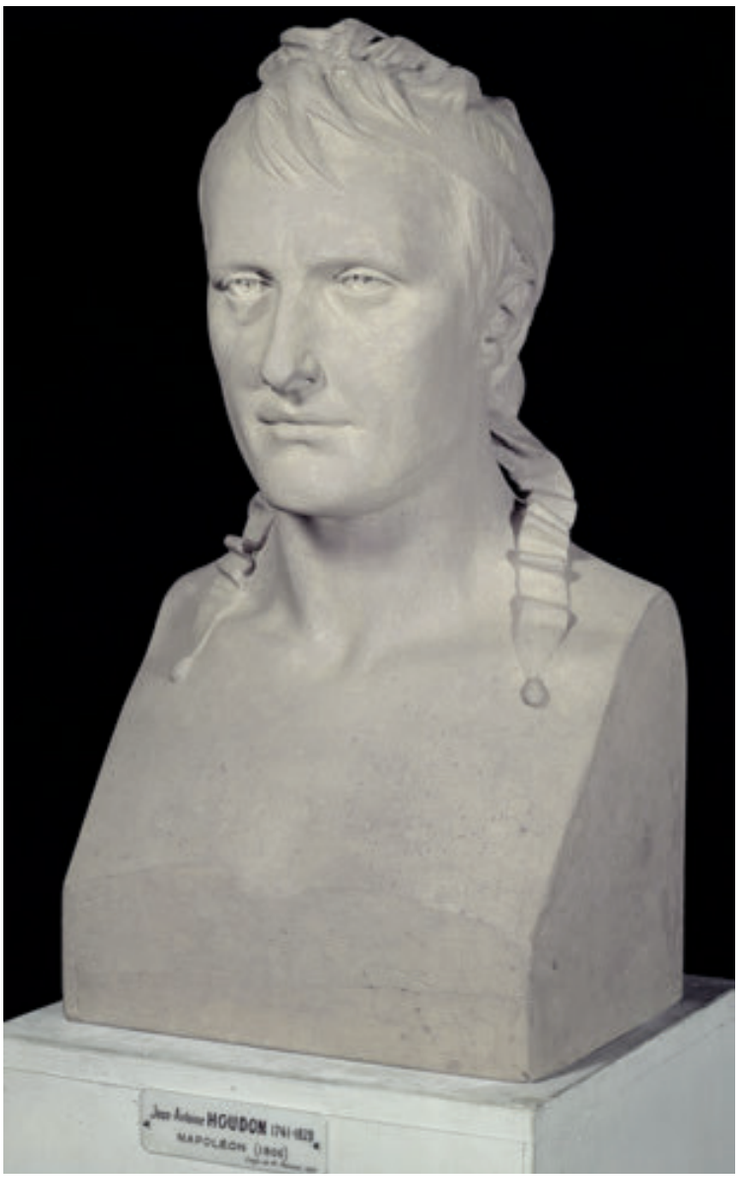


Fig. 11.15. *Retrato de Napoleón* de Houdon (1777-1778). *Pese a las características de cierta frialdad neoclásica, Houdon logra dentro de los parámetros de este estilo, mostrar el carácter del retratado (Museo de Bellas Artes de Dijon).*



Fig. 11.16. *Paulina Bonaparte* de Cánova (1807). *Una de las esculturas fundamentales del neoclasicismo. El dominio técnico del mármol blanco es sorprendente, basado en un idealismo tomado de la Grecia clásica y un acabado final que nos hace olvidar que estamos ante una escultura de piedra y no ante una mujer tumbada en un blando diván (Galería Borghese, Roma).*



Fig. 11.17. *Marat asesinado* de David (1793). *Quizá sea una de las obras con mayor carga sentimental y dramática de su autor y en general de todo el estilo (Museo de Royaux des Beaux Arts, Bruselas).*

2.4. La pintura neoclásica

Si en la escultura la influencia clásica es manifiesta, la pintura es un campo en el cual la inspiración y la estética de los artistas tienen una mayor proyección.

A. Características

La pintura neoclásica se encuentra con una dificultad que no tienen la arquitectura y la escultura, y es la práctica total ausencia de pintura grecolatina como modelo para el nuevo arte. Esta falta en muchas ocasiones se tratará de suplir con la influencia de los grandes maestros renacentistas como Rafael y Corregio, quienes destacan por su perfección formal, su serenidad suave y la estudiada dulzura del tema, además de por un aspecto fundamental de esta época, como es la predominancia del dibujo sobre el color. En este sentido muchas obras pictóricas neoclásicas recordarán a esculturas clásicas, en concreto a figuras helenísticas.

Por otra parte, la Ilustración dejará su impronta a partir de los nuevos valores morales, en oposición al hedonismo del rococó, símbolo de la perversión moral de las clases en el poder, lo que llevará a la identificación platónica entre belleza, bondad y virtud.

Así, por ejemplo, **Diderot,** uno de los primeros críticos de arte, ilustrado y autor de la *Enciclopedia*, defiende la responsabilidad del artista que debe subordinar sus temas e iconografías a representar aquellas acciones y escenas que muevan a la virtud, al heroísmo, a despertar en el espectador la moral cívica que debe ser la base de la nueva sociedad. Estos postulados los encarnará a la perfección el pintor **David,** quien, como los demás autores neoclásicos destacados, buscará estos modelos en la Antigüedad grecorromana. Las virtudes cívicas, el alto sentido moral y la austeridad de la Roma republicana y de las grandes tragedias griegas serán las fuentes de inspiración de los pintores neoclásicos.

B. Los pintores neoclásicos

- **Jacques Louis David** (1748-1825). Es el gran maestro de la pintura neoclásica. Además, encarna el prototipo del artista revolucionario que pondrá sus pinceles al servicio de estos ideales. Sus cuadros sugieren un compromiso y estéticamente crea escuela, hasta el punto que la estética que sale de sus obras es la que posteriormente se relacionará con el academicismo. Su deuda con el clasicismo es clara en cuanto a temas y al recuerdo de la escultura griega, además elaborará un estilo severo y equilibrado inconfundible. El color siempre funcionará subordinado al dibujo, y los sentimientos aparecerán contenidos y graves, subordinados al tema y no a la expresividad y a las actitudes de los personajes. Entre sus obras podemos destacar: aquellas basadas en temas clásicos, que sirven de ejemplo para los seguidores de la Revolución, como *El juramento de los Horacios* (1784) **[Fig. 11.18]** o *El rapto de las Sabinas* (1799); los temas de exaltación del Imperio y de Napoleón como *La coronación de Napoleón* (1806) o *Napoleón cruzando los Alpes* (1801); o episodios contemporáneos con imágenes casi periodísticas aunque cargadas de subjetividad como *Marat asesinado* (1793) **[Fig. 11.17]** o *El juramento de la pelota* (1791).



Fig. 11.18. *El juramento de los Horacios* de David (1784). *Esta pintura es todo un manifiesto del arte del neoclasicismo. Los Horacios juran ante su padre sacrificar sus vidas por el Estado. La herencia clásica-romana no solo proviene del tema, sino también de las propias vestimentas de los personales y de los fondos arquitectónicos. Además las figuras toman una pose muy en relación con la estatuaria grecolatina.*
Y el conjunto adquiere una grandilocuencia y un sentido elevado propio del drama griego. Pese a ser un encargo real, los revolucionarios adoptan esta obra, mostrándola como arte ejemplificante, en el que se aprecia cómo es necesario sacrificar la vida privada por las ideas, por el Estado y por la revolución. Se convierte pues en un canto a la virtud política (Museo del Louvre, París).

- **Jean Auguste Ingres** (1780-1867). Discípulo de David y fuertemente influido, como él mismo reconoce, por Rafael. Será director de la Academia de Bellas Artes, desde donde defenderá vehementemente la tradición clásica frente al romanticismo, personificado en la figura de **Delacroix.** Famosa será la disputa entre los dos maestros con férrea defensa de Ingres de la primacía del dibujo frente al color, mientras que Delacroix defiende lo contrario.

  Su gran preocupación, como fue la de los clásicos, es la belleza, con la diferencia que él la buscó en el cuerpo, y sobre todo en el desnudo femenino, no en el masculino como los griegos. Sus acabados son especialmente delicados, táctiles y en ocasiones sus cuerpos aparecen tan tersos que han sido comparados con el marfil **[Fig. 11.19].**

  En esta búsqueda descuida, porque no le interesan o porque entorpecen su objetivo, aspectos como la perspectiva, la proporción o el equilibrio compositivo, por lo que fue duramente criticado por sus contemporáneos. Por otra parte, es significativa la atención que presta a los objetos inanimados (textura de los ropajes, mesa, espejos...) que forman parte del cuadro.

  Su temática se basa en la belleza material: numerosas escenas de baño, de harén, de bailarinas. Se inspira, además, en la literatura y en la Antigüedad y formalmente su dibujo tiene toques rafaelistas.



Fig. 11.19. *La bañista del Valpinçon* de Ingres (1808). *En su investigación por alcanzar la belleza, Ingres no duda en sacrificar proporciones anatómicas, deformar las líneas o los volúmenes. Para él lo importante no es la perfección de cada una de las partes, sino la síntesis a través de la cual el artista evoca su propia visión, lo que no fue entendido del todo en su época, aunque será tremendamente apreciado por autores como Cézanne o el mismo Picasso (Museo del Louvre, París).*

3. Francisco de Goya

Goya (1746-1828) es uno de los grandes maestros de la pintura universal. Su genio hará que sea un reconocido y afamado artista entre sus contemporáneos, y, a la vez, un referente y una influencia decisiva para sus sucesores.

Es decir, Goya puede pintar al gusto del siglo XVIII y a la vez ser un claro precursor de las vanguardias contemporáneas. Esa es quizá una de las características de los artistas universales, pintan en o para su época, pero la trascienden siendo disfrutados con igual o mayor intensidad en siglos posteriores.

Esta es una de las claves para entender a Goya, no se trata de un pintor aislado, ni al margen de su tiempo ni de las ideas de su época, es más, en muchas ocasiones se le presenta como un primer periodista que refleja con pasmosa nitidez lo que está ocurriendo en la convulsa época que le tocó vivir. Sin embargo, en sus obras se encuentran rasgos que no se desarrollarán hasta cien o ciento cincuenta años después.

Como ahora veremos, Goya no fue un artista precoz, ni su obra será rápidamente reconocida. A lo largo de su dilatada vida, su arte y su técnica irán evolucionando, por lo que para su estudio es interesante dividir sus obras en etapas. Así apreciaremos la enorme diferencia entre sus primeras obras y pinturas, y las que realizará en su madurez y vejez.

Dada esta cuestión, es labor imposible reducir todo su arte a unas características generales. Por ello estudiaremos la pintura del genio aragonés a partir de su biografía y de sus diferentes etapas.

3.1. Etapa de formación y primeros encargos

Francisco de Goya y Lucientes nace casualmente en Fuendetodos en 1746, ya que su familia residirá habitualmente en Zaragoza. Allí trabará amistad con Martín Zapater, con quien mantendrá una rica correspondencia, esencial no solo para conocer al artista y su obra, sino también para comprender mejor los acontecimientos históricos de esta época.

Con doce o trece años entra como aprendiz en el taller de pintura de José Luzán.

Allí conocerá a los hermanos Bayeu, lo que será fundamental en su biografía. En 1764, trata de ganar una de las becas que ofrecía la Academia de San Fernando para ir a estudiar a Italia, a beber de las fuentes del clasicismo. Goya fracasa en dos ocasiones por lo que decide hacer el viaje por su cuenta. De este viaje tenemos noticias de un cuadro: *Aníbal cruzando los Alpes*, presentado a concurso en la Academia de Parma, y que le vale una mención especial. Estas obras aún revelan un estilo bastante convencional pero con apuntes de modernidad como su sentido del color, la composición y la iconografía nada tradicional. Además comenzará a percibirse un sentido innovador en el cromatismo, una incipiente huida del detalle y el papel destacado de la luz que comienza a ser protagonista de sus obras.

De vuelta a Zaragoza recibe su primer gran encargo: la decoración al fresco de la Bóveda del Coreto del Pilar en 1771, aún en una línea teatral de último barroco e incluso con rasgos rococó. Pese a ello ya encontramos elementos que le acompañarán toda su vida: pincelada rápida, masas abocetadas, juegos de luces, expresividad característica en los personajes y monumentalidad de los espacios.

Entre 1772 a 1774 pinta la capilla de la Cartuja del Aula Dei de Zaragoza, en la misma línea del Coreto del Pilar pero mostrando una mayor calidad y libertad de estilo.

3.2. Goya llega a la corte. Los cartones para tapices

En 1773 se casa con Josefa Bayeu. Su cuñado, que ya era pintor de corte, logra un puesto para Goya como pintor de cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, lo que para él será una primera escala en su ambicionada plaza como pintor del rey.

En estos cartones para tapices todavía podemos encontrar rasgos característicos de la pintura de Rococó: los temas galantes, el acercamiento a lo cotidiano, la preferencia por las tonalidades pastel, la luz difusa y esa dulzura y alegría de vivir que marcan su primera etapa.

Su relación con la Real Fábrica durará 15 años, en dos periodos de 1774 a 1780 y de 1786 a 1791, con un total de 63 cartones, realizados en varias series. En ellos se va apreciando una progresiva liberalización del estilo y de lenguaje, pese a las imposiciones más o menos rigurosas de Bayeu y de los bordadores de los tapices, a los cuales les va complicando su trabajo al ir ganando los cartones de Goya en juegos de luces, difuminaciones y abocetamiento.

Destacados cartones para tapices son *La gallina ciega*, *La vendimia*, de similar factura a *El quitasol* **[Fig. 11.20]** y *El chatarrero*, ya de la tercera serie con un aumento en la libertad de ejecución de los temas. En el *Albañil herido*, continúa la misma temática costumbrista pero ya mostrando una preocupación social que aparecerá en muchas de sus obras posteriores.

ACTIVIDADES



Fig. 11.20. *El quitasol* de Goya (1777). *A los temas de caza de la primera serie les sustituyen los de la segunda, con aspectos amables de la sociedad de la época, del galanteo y de los majos y fiestas populares. Temas lúdicos que Goya realiza magistralmente, aún con elementos rococós, aunque ya anuncian un nuevo estilo (Museo del Prado, Madrid).*

El primer acercamiento de Goya a la corte fue a través de su puesto como pintor de cartones para tapices de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Su cometido era pintar las escenas que luego servirían como modelo a los bordadores para tejer los tapices. En estos cartones se puede observar la progresión que sufre Goya en su arte durante los años que desarrolla esta función. Esta evolución irá encaminada hacia la adquisición de libertad a la hora de dar rienda suelta a su genio. En estas primeras series la temática impuesta y las directrices estilísticas marcadas hacen surgir elementos cercanos al gusto rococó: tonos apastelados, escenas amables, de caza, de fiesta, de costumbres…

Las sucesivas series irán descubriendo características más modernas del genio aragonés: abocetamientos, temas (aunque impuestos) tratados con más profundidad, aparición de sentimientos…

6> ¿Cuál es la temática de este cartón para tapiz?

7> ¿Tiene relación con algún estilo del siglo XVIII? ¿En qué elementos se puede apreciar esto?

8> ¿Cuánto tiempo dura la relación de Goya con la Real Fábrica de Tapices?

9> Expón algún ejemplo de cartones de la última etapa en la que Goya trabaja para la Real Fábrica y compáralo con esta imagen.



Fig. 11.21. *Condesa de Chinchón* de Goya (1800). *Goya vuelve a hablar con sus pinceles y vuelve a desnudar sus sentimientos ante la persona que posa para él, en este caso la condesa de Chinchón, mujer del valido de Carlos IV, Godoy, a la que parece tratar casi con pena, dada la ingenuidad, la melancolía y el débil carácter de esta, por otra parte, grande de España. Formalmente también sorprende la composición de gran influencia manierista, por lo alargado del personaje (las piernas aparecen desproporcionadas) y su presentación desde un punto de vista bajo. Las calidades del vestido son asombrosas, muy cercanas a las preocupaciones rococó (Museo del Prado, Madrid).*

3.3. La pintura religiosa y Goya como retratista

En 1780, debido a la guerra con Inglaterra, la Corona suspende temporalmente sus gastos en materia artística y suntuaria (joyas, tapices, vestidos...) por lo que se para la producción de la Real Fábrica de tapices. Esto, lejos de perjudicar al genio aragonés, le beneficia ya que le libera de las imposiciones y límites que supone la tarea de pintar cartones para tapices. Además es nombrado miembro de la Academia de San Fernando, y ya le ha dado tiempo a establecer relaciones con la aristocracia en la corte, y a gozar en ese momento de cierto prestigio como artista.

Su puesto como académico le posibilitará la participación junto a los Bayeu en las pinturas de las cúpulas de la Basílica del Pilar. Este encargo supone la definitiva ruptura con su cuñado, dada la diferencia de estilo y a que Bayeu era el encargado general de la obra. Goya con el tema *La Virgen como reina de los mártires* mostrará su audacia y su genio empleando una pincelada larga, arriesgados escorzos y colores brillantes, alejados ya de los gustos neoclásicos.

Años después, en 1798, Goya recibirá un encargo similar en este caso los frescos de la Ermita de San Antonio de la Florida, cuyas bóvedas dedica a la historia del santo y donde lo profano invadirá las escenas, prestándoles, según toda la crítica, una vida y encanto extraordinario. Técnicamente destaca la excepcional soltura de su pincelada y la utilización de grandes manchas, lo que sin duda es un desafío a su época.

De su pintura religiosa debemos destacar *La última comunión de San José de Calasanz* (1819), de hondo sentimiento y emoción religiosa, que recoge perfectamente la obsesión de Goya por la muerte en la última etapa de su vida.

Queda mencionado que en el paréntesis de la Real Fábrica de 1780, Goya va a desenvolverse bien entre los personajes de la corte, donde adquirirá fama como retratista, llegando a la amistad con algunos de estos personajes. Así, bajo los pinceles de Goya, pasarán las personalidades más destacadas de la época. Estos retratos alcanzan un punto de captación psicológica tal, que alguno de los más ilustres biógrafos de don Francisco hablan de que «No se contentaba con pintar, les juzgaba con perspicacia diabólica».

Para él posan personajes tan destacados como Floridablanca (primer ministro del rey), el infante don Luis de Borbón (hermano de Carlos III) o los duques de Osuna. Son célebres sus retratos femeninos, como los de la duquesa de Alba, la marquesa de Pontejos o la condesa de Chinchón **[Fig. 11.21].**

En su retrato de *El infante don Luis de Borbón y su familia* (1784) se aprecia el fantástico dominio de la luz que Goya ha ido adquiriendo. Esta obra describe una escena familiar y aburguesada alejada de los retratos oficiales y en la que incluye ya un autorretrato, cuestión que repetirá en otras obras a imitación de Velázquez en *Las meninas*. Famoso es también el retrato que realiza de Manuel Godoy, valido de Carlos IV en 1801. En él se percibe lo crítico que puede llegar a ser Goya. Godoy aparece con el bastón de mando entre las piernas en alusión directa a los idilios del personaje con la reina, cuestión por la que obtiene, desde el punto de vista del pintor, y no de pocos historiadores, su poder político.

En el apartado como retratista encontramos dos de las obras maestras del pintor aragonés: *Las majas* (desnuda y vestida) (1803-1806) y *La familia de Carlos IV* (1800).

En 1792, Goya contrae una grave enfermedad que, a la postre, le dejará sordo. Parte de su convalecencia la pasará en Cádiz, donde al no trabajar de manera oficial sino por puro placer, dotará a sus lienzos de un carácter más puro y personal. En esta época es cuando al parecer intima con la duquesa de Alba, relación probable, aunque no confirmada, que ha hecho correr ríos de tinta. De aquí van a surgir varios retratos de la duquesa. Años más tarde Goya pinta su maja desnuda y vestida, en los que muchos historiadores han vuelto a ver a la duquesa como modelo, aunque su verdadera identidad sigue siendo un misterio **[Fig. 11.22].**

Con la subida de Carlos IV al trono (1789), Goya es nombrado «pintor de cámara del rey», lo que le dará la oportunidad de representar a toda la realeza. Su obra más famosa en este periplo es, sin duda, *La familia de Carlos IV*, una vez más sus pinceles actúan con tremenda perspicacia **[Fig. 11.23].**

En el apartado retratístico no debemos olvidar los autorretratos del propio Goya, aunque su imagen más conocida es la que nos queda del retrato que le hizo Vicente López.





Fig. 11.22. ***a) La maja vestida*** **y** ***b) La maja desnuda*** **de Goya (1803-1806).** *Claramente inspiradas en la* Venus del espejo *de Velázquez. Son obras rodeadas de cierto alo de misterio, en cuanto a su modelo y el porqué de dos versiones, una vestida y otra no. Ni siquiera sabemos si se realizaron al mismo tiempo. También se aprecian diferencias formales entre los dos lienzos. Mientras que la vestida es de factura y pincelada muy suelta, la desnuda es más precisa. Tampoco se conoce exactamente quién las encargó, ni por supuesto con qué motivo, ya que el tema del desnudo femenino no mitológico, es un tema poco frecuente y casi tabú en la historia del arte español. Tanto que nuestro autor debió responder ante la Inquisición por ellos (Museo del Prado, Madrid).*



Fig. 11.23. *La familia de Carlos IV* de Goya (1800). *Es un retrato de grupo en el que posan la mujer, los hermanos e hijos del rey Carlos IV. Goya muestra una enorme audacia al presentarnos al rey y a toda su familia de manera descarnada, despojados de cualquier idealización y sin ninguna concesión adulatoria. Carlos IV muestra su carácter apocado ante la reina María Luisa de Parma, orgullosa y de fuerte personalidad, aunque nada agraciada físicamente. El infante Fernando, futuro Fernando VII, aparece altivo y con una pose casi desafiante, que la historia se encargará de demostrarnos como verdadera. Lo más significativo es el hueco, el vacío en el centro del cuadro, claro mensaje de la debilidad, de la ausencia de una figura que encarne verdaderamente el poder de la monarquía española a principios del siglo XIX. Goya vuelve a mostrar su fascinación por Velázquez al autorretratarse en la escena como el maestro del siglo XVII lo hizo en sus* Meninas.

3.4. Goya y la Guerra de la Independencia

En 1814, finalizada la guerra, Goya presenta al Consejo de Regencia la solicitud para ilustrar episodios sobresalientes de la insurrección de Madrid contra los ejércitos franceses de Napoleón. El resultado serán dos obras maestras: *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del Príncipe Pío* (1814) **[Fig. 11.24]** y *La carga de los mamelucos* (1814). Son cuadros históricos pero carecen del acento oficial, académico, que solía hacerse en este tipo de cuadros. No hay héroes, ni personajes importantes. Solo la valentía del pueblo llano que combate y muere por defender a su país. Goya lo capta aunque no de la fría manera académica y altisonante del neoclasicismo (por ejemplo, *El juramento de los Horacios* de J.-L. David) sino de una manera mucho más humana, más real, más dramática.



Fig. 11.24. *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya (1814). *Homenaje a aquellos que cayeron en la defensa de su patria, por una violencia ciega, sin rostro, como los soldados ejecutores del fusilamiento. El claroscuro resulta terriblemente dramático, la noche solo se rompe con la luz de un farol, que además posee una enorme carga simbólica (la luz de la razón, la ilustración, de quien son hijos los ejércitos de Napoleón se convierten en verdugos portadores de la mayor de las sinrazones, la guerra y la muerte violenta). Goya logra captar la atmósfera del drama, de la tragedia. Para ello los rostros pierden su individualidad, se abocetan, lo cual se convertirá en la característica principal del futuro movimiento expresionista (Museo del Prado, Madrid).*

Goya marcha hacia la libertad pictórica y hacia la posibilidad de expresar sin ningún tipo de cortapisas sus emociones interiores. Su obra presenta un marcado carácter onírico, de pesadilla que ya anuncia su camino hacia sus visionarias *Pinturas negras*. Dentro de esta obra relacionada con la Guerra de la Independencia habría que destacar su colección de grabados titulados *Desastres de la guerra* que estudiaremos con más profundidad más adelante.

3.5. Las pinturas negras

En 1820, Goya acusado de afrancesado, investigado por la Inquisición, sordo y angustiado, decide comprar y retirarse a una casa a las orillas del Manzanares, llamada La Quinta, y popularmente conocida después del paso del genio por ella como la «Quinta del Sordo». Allí decide utilizar sus muros para dar completa rienda suelta a sus demonios interiores.

En las dos plantas de la casa Goya crea un mundo de pesadilla, monstruoso, demoníaco en ocasiones, con predominio de los colores oscuros y de los personajes casi de ultratumba que plasman la angustia interior del artista. El conjunto debía resultar espeluznante y sobrecogedor. A la vez estos frescos suponen un gigantesco paso adelante en la historia del arte, ya que se aprecian características surrealistas, expresionistas, informalistas... un siglo antes de que nazcan estas vanguardias.

Por otra parte el significado de este conjunto sigue siendo un misterio. Muchos historiadores han tratado de desentrañar, a veces de forma plausible, su intención última y la relación entre las diferentes escenas, tan enigmáticas como el *Saturno devorando a sus hijos* **[Fig. 11.25],** *Los viejos comiendo sopa*, *El duelo a garrotazos*, *El perro semihundido*, *El aquellarre*, etc; aunque es posible que Goya se llevará a la tumba todo los significados de sus pinturas de la Quinta del Sordo.

ACTIVIDADES



Fig. 11.25. *Saturno devorando a sus hijos* de Goya 1820-1821. *Don Francisco emplea uno de los temas mitológicos más dramáticos y convulsos. Saturno, Cronos, dios del tiempo con los ojos desorbitados no duda en comerse a sus propios hijos, al suponerle una amenaza. La estética de estas pinturas denota una predominancia de los colores oscuros, del color sobre el dibujo, del abocetamiento y el total abandono de cualquier intento de lograr la belleza formal en aras de reflejar el sentimiento, lo expresivo (Museo del Prado, Madrid).*

Saturno-Cronos, es el dios del tiempo en la mitología griega, que además devora a sus propios hijos tratando de evitar que le derrocaran del poder en el futuro, cuestión que terminará ocurriendo por obra y gracia de Júpiter-Zeus. Goya elige esta espeluznante iconografía en la decoración de su propia casa, como elemento de un programa más amplio. Algunos autores han mencionado la posibilidad de que esta pintura sea la clave de este conjunto como el autor Nordstron muestra en su obra Goya, Saturno y la melancolía. *Estas interpretaciones giran en torno a la idea de que Goya va siendo consciente de la fugacidad de su propia vida, que se va escapando, a lo que se une su sordera, su frustración política y su soledad. Lo que sí parece seguro es que el genio plasma en las paredes de su casa todo lo que lleva en su interior.*

10> ¿Qué elementos estéticos utiliza Goya para expresar sus sentimientos, su estado de ánimo?

11> Busca otras imágenes de la Quinta del Sordo y menciónalas. ¿Cuáles son sus temas? ¿Qué similitudes estilísticas guardan con el *Saturno*?

12> ¿Qué sentimientos te producen?

13> ¿Dónde se evidencia la modernidad de Goya? ¿Influye en corrientes posteriores? ¿Cuáles y en qué aspectos?

ACTIVIDADES



Fig. 11.26. *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya (1799). *En estas estampas Goya utiliza las técnicas del aguafuerte y aguatinta. Esta es una de sus estampas más conocidas con un título y significado ambiguo. ¿Cuando la razón está dormida aparecen monstruos? o cuando se persigue y se anhela un mundo en el que predomina la razón, ¿aparecen los monstruos? (Museo del Grabado de Goya, Fuendetodos, Zaragoza).*

Al parecer las ideas políticas de Goya están más cercanas a las teorías que propone la Ilustración que a las del Antiguo Régimen, dominado por el absolutismo. Sin embargo los ejércitos franceses, herederos de la Ilustración y de su puesta en práctica, la Revolución francesa, son los que ahora traen la muerte y la destrucción a España, en una guerra que cuesta miles de vidas. Las luces ilustradas se vuelven sombras. Esta idea sume a Goya en la perplejidad y el desencanto. Todo ello lo muestra de manera ambigua en esta estampa. La misma ambigüedad que el pintor siente en su interior.

14> ¿Podías aclarar qué dos pensamientos expresa Goya en esta estampa?

15> ¿Qué elementos estéticos utiliza para ello? ¿Cuál es la técnica empleada? ¿Por qué crees que escoge esta técnica?

16> Enumera las grandes colecciones en las cuales se insertan los grabados goyescos. ¿Qué temática trata cada una?

3.6. Goya grabador

Otra de las características de la modernidad de Goya es su confianza en el poder de la estampa como difusora de ideas. Además, se va a convertir en el medio ideal con el que libre de encargos, de modas y estilo, pueda expresar sus sentimientos, ideas, opiniones... acerca de su sociedad y del mundo en el que vive. Estas estampas quedarán recogidas en colecciones conocidas como *Los Caprichos*, *Los Desastres*, *Los Disparates* y *La Tauromaquia*. La técnica que utilizará el maestro para estos grabados será el aguafuerte y la aguatinta, con toques de buril. En su última colección con temas de tauromaquia ensayará la litografía.

- ***Los Caprichos.*** Inicia esta serie tras contraer su enfermedad en 1792. Se compone de 80 láminas, cuyos dibujos tienen como denominador común la crítica social en clave de humor. En ellos aparece un mundo de brujas, prostitutas, alcahuetas, ladrones, asesinos, duendes, frailes, diablos... Para los títulos de cada grabado, casi tan geniales como los dibujos, utiliza el refranero popular con una clara voluntad de sátira.

- ***Los Desastres.*** 82 estampas en las que basándose en sus visiones de la época de la Guerra de la Independencia hace un canto a lo absurdo de la violencia y al modo en que la guerra saca lo peor del ser humano, no habiendo nunca ni buenos ni malos. Todos resultan ser crueles. Estas estampas son sin duda el testimonio más desgarrador acerca de la Guerra de la Independencia, apareciendo en ellas sin ningún tipo de censura ahorcados, empalados, apaleados, ajusticiados, degollados, fusilados, mutilados...

- ***Los Disparates*** (también denominados *Proverbios* o *Sueños*). Expresión de la huida hacia lo imaginario de Goya. Por eso es la más difícil de interpretar. Son 22 escenas enigmáticas, sombrías y grotescas. Goya da absoluta rienda suelta a su imaginación, en absoluta libertad creativa, llegando los temas tratados casi a lo absurdo. Algunos autores hablan de que es fruto más del subconsciente que de la razón, ya que presenta un mundo gobernado por la locura. Claros precedentes, por otra parte, del surrealismo.

- ***La Tauromaquia.*** No es un secreto que Goya siempre se sintió especialmente atraído por la fiesta nacional. Esta serie realizada ya en su vejez es de carácter muy distinto a las anteriores, claramente popular, de matiz mucho más amable. Goya sexagenario, sordo y solo, se refugia en su afición. En estas estampas se recogen las diversas y muy variadas suertes del toro. Formalmente gozan de gran movimiento y fuerza, unas veces de luminosidad intensa, otras de acentuado claroscurismo.

Los Desastres y *Los Disparates* fueron perseguidos por la represión del absolutismo de Fernando VII, en cambio la colección de *La Tauromaquia* tuvo gran difusión al convertirse en exponente de los valores tradicionales de la fiesta.

Sin duda todas estas estampas son el claro ejemplo de un artista que traspasa las fronteras temporales de su época, acercándose a concepciones estéticas plenamente contemporáneas.



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Goya inició una revolución en el arte y reclamó su libertad ("En el arte no hay reglas" decía en 1972), pero no fue un revolucionario ni puso su obra al servicio de revolución política alguna, lo que sí hizo David, su estricto contemporáneo, inventando el arte y la nueva iconografía de la revolución de 1789. Tal vez por eso, entre otras razones, David es un pintor histórico, testimonio de un momento, mientras que Goya, además de pintor histórico, se escapa de la historia para atravesarla y permanecer con toda la inquietud de sus formas e imágenes como si fuera un estricto contemporáneo nuestro».

RODRÍGUEZ, R., *Prólogo a Francisco de Goya (obra de Baticle)* (2004).

a. Resume las ideas fundamentales del texto.

b. El texto habla de dos figuras fundamentales de la historia de la pintura. Indica cuáles son las características fundamentales de ambos autores.

c. Analiza con detenimiento las últimas líneas del texto. ¿Que características hacen de Goya un artista que «atraviese la historia»? ¿De qué movimientos contemporáneos podemos decir que es precursor? ¿En qué obras del genio aragonés se puede apreciar esta modernidad?

«Al decir de los contemporáneos, la semejanza de sus retratos con los modelos era asombrosa. Perfecto fisonomista. La Tour se preocupó durante toda su vida, no solamente de lograr una semejanza física, sino también de reflejar la situación social y el carácter moral de sus modelos. Si hemos de creer a Diderot (Salón de 1769), La Tour razonó mucho sobre su arte: "creen que solo capto los rasgos de sus caras, pero yo penetro hasta el fondo de ellos sin que se enteren y me los llevo enteros"».

FRANCASTEL, P., *Historia de la pintura francesa* (1970).

a. Resume la idea fundamental del texto.

b. Este texto habla de dos personajes. ¿Podrías decir quiénes son?

c. El texto nos habla de los retratos en el siglo XVIII. ¿Cómo eran los retratos de La Tour?

d. ¿Conoces a algún retratista más de esta época? ¿Cómo son los retratos de cada uno de ellos?

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- *Rocaille*
- Tonos pastel
- *Vedutte*
- Neoclasicismo
- Arquitectura de la razón
- Academia
- Cartones para tapices
- *Pinturas Negras*
- *Caprichos*
- La Quinta del Sordo
- *Los Disparates*

Técnicas de selectividad

3. Comentario de láminas



Fig. 1. Puerta de Brandemburgo de Langans (1789-1791).

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Tipo y función de la obra de arte que tenemos delante.

2> Descripción y análisis formal de la obra: materiales, técnicas empleadas, tipo de decoración si la hubiera, elementos constructivos.

3> Clasificación de la obra artística que tenemos delante, lugar donde se encuentra, cronología y periodo artístico al que pertenecen. Autor y sus características.

4> Posible relación con otras obras artísticas: influencias que recibe. Otras construcciones con similitudes estilísticas.



Fig. 2. *Gran Cabrón* de las *Pinturas Negras* de Goya (1797-1798).

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis formal:

a. Técnica utilizada.

b. Descripción formal: composición, utilización del color, del dibujo, uso o no de la perspectiva, de la profundidad, del volumen, naturalismo,...

2> Análisis iconográfico: tema que aborda la obra y su tratamiento.

3> Contexto en el que se inserta la obra. Estilo en el que se la contextualiza y principales características del mismo. Posible importancia de la obra en otros estilos u obras posteriores.

12

LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA. EL ECLECTICISMO Y LA DIFUSIÓN DE LAS NUEVAS TENDENCIAS DEL SIGLO XIX. LA NUEVA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

La arquitectura es sin lugar a dudas la manifestación artística que más presente se encuentra en la vida cotidiana del ser humano. El hombre necesita de ella ya que vive en y rodeado de edificios y construcciones. La historia del arte nos demuestra cómo la arquitectura es capaz de cambiar la forma de vida de las personas. Esto es evidente en el mundo contemporáneo donde la forma de construir los edificios, no solo ha marcado la religiosidad o el hábitat como en los siglos pasados sino que además ha influido decisivamente en aspectos tan fundamentales en el hombre moderno como el trabajo, el estudio o el ocio.



1. Introducción a la arquitectura contemporánea

Los siglos XIX y XX supondrán una evolución del lenguaje arquitectónico que se manifestará no solo en variaciones en los aspectos formales, sino, y quizá lo que es más importante en el cambio de las estructuras, los materiales, las tipologías y la relación del edificio con el ser humano y con el medio en el que se desarrolla.

Para explicar estos cambios, es necesario comprender el contexto en el que suceden. Por una parte es decisiva la revolución social y la llegada de la burguesía al poder político y económico, que buscará una ciudad y un urbanismo moderno y un lenguaje apropiado para los edificios del momento, surgiendo con ello importantes corrientes como el historicismo. Por otra parte la revolución industrial aportará la posibilidad de utilizar nuevos materiales como el hormigón, el hierro o el vidrio fundamentales en las grandes corrientes arquitectónicas del siglo XX.

En la arquitectura contemporánea además asistimos a una lenta marcha hacia la utilidad, en detrimento del predominio de los valores más cercanos a lo estético, que desde siempre la habían caracterizado. Aunque esto no está exento, sin embargo, de la presencia de líneas artísticas, cada vez más marginales, a medida que transcurre el tiempo, que seguirán reivindicando la concepción de la arquitectura como el arte de la organización artística del espacio.

2. La arquitectura del siglo XIX

2.1. El urbanismo decimonónico

Una de las características del desarrollo de la ciudad en el siglo XIX va a ser el surgimiento de teorías urbanísticas que no siempre van a poder llevarse a la práctica. Quizá este auge teórico viene de la necesidad de que la ciudad acoja ordenada y racionalmente el éxodo de población procedente del campo, consecuencia de la Revolución industrial. Este aumento súbito de población genera problemas que los urbanistas se lanzan a solucionar. A esto se une el ascenso social de la burguesía que demanda una ciudad acorde a su nueva mentalidad.

Con estas premisas se pueden citar unas características generales de la nueva ciudad:

- Separación funcional de las diferentes partes de la ciudad, y creación de barrios burgueses, con calles amplias, ordenadas y limpias, y zonas obreras donde se apiña gran cantidad de población.
- Importancia de las vías de comunicación que le confieren carácter dinámico.
- Papel destacado en las nuevas ciudades de las zonas verdes por un lado, y de las fábricas por otro, como configuradoras del paisaje urbano.

En la zona fabril y obrera se darán los llamados paisajes negros, donde las malas condiciones de vida, hacinamiento y falta de higiene, harán que surjan teorías urbanísticas para solucionar estos problemas. Las llevan a cabo los llamados socialistas utópicos. Entre las propuestas más destacadas están la *New Larnack* de Rober Owen o los *falansterios* de Fourier **[Fig. 12.1].** Estas ideas no llegaron a ver su puesta en práctica. Por el contrario, el desarrollo de la nueva ciudad va a ser llevado a cabo por arquitectos y urbanistas de cuño burgués.

Entre estas soluciones burguesas destacan autores y obras como Howard que propuso la *New Town* y las *Ciudades Jardín*. Se trata de ciudades de plano centralizado de no grandes dimensiones y distribuidas en varios núcleos, unidas por grandes vías, que permitirían una rápida circulación y acceso de unos lugares a otros.

Por otra parte, estaban organizadas con gran presencia de césped, jardines, árboles; las viviendas eran individuales.

Otra de las grandes aportaciones al urbanismo del siglo XIX es la Ciudad Lineal del español **Arturo Soria** (1844-1920) que propone un crecimiento de la ciudad en longitud y no en anchura, en torno a un eje central de comunicaciones.

Las teorías, al fin, que más éxito tuvieron, y que pudieron llevarse a la práctica, fueron aquellas que consideraron no la creación de nuevas ciudades sino el cambio de imagen y la creación de nuevo urbanismo en el seno de las viejas ciudades. Así varios núcleos europeos van a cambiar de aspecto a lo largo del siglo XIX, cambio que afectará básicamente a los ensanches.

La primera tipología va a seguir el modelo hipodámico grecolatino, es decir, la disposición de las calles en forma reticular o en damero. Este se lleva a cabo en Madrid mediante el Plan Castro y en Barcelona mediante el Plan Cerdá. **Ildefonso Cerdá** en 1860 idea el ensanche de Barcelona respetando la zona antigua realizando una cuadrícula hacia el río Besós. Lo novedoso radicaría en la manera de enlazar la ciudad vieja y la nueva, y las dos diagonales que se cruzarían en la plaza de las Glorias Catalanas **[Fig. 12.2].**



Fig. 12.2. Vista aérea del Ensanche de Barcelona. *Cerdá idea una cuadrícula hacia el río Besós, respetando la zona antigua e incluyendo un gran parque. La gran novedad radica precisamente en enlazar la parte antigua y la moderna, la previsión para las nuevas arterias ciudadanas y las dos grandes avenidas diagonales que articularán la ciudad y que se cruzarán en una plaza.*

El segundo modelo de ensanche tiene su mejor materialización en París. El barón Haussmann propone para la reestructuración urbanística del París del Segundo Imperio un plano radiocéntrico, de tradición barroca. Con la realización de jardines y parques entre las calles y plazas, y trazado de calles rectilíneas. El resultado será una ciudad de grandes avenidas, que permiten una comunicación fácil entre los principales puntos de la ciudad, y entre estos y las vías de comunicación exterior.

Otros modelos de urbanismo destacados tanto por sus planteamientos como por sus resultados son la denominada *Ciudad Satélite* definida por primera vez por **Taylor** en 1915, quien propugnaba una ciudad de tamaño medio, limitada por un cinturón campesino que impidiera su expansión ilimitada. Así cualquier habitante llegaría al puesto de trabajo sin necesidad de utilizar ningún medio de transporte.

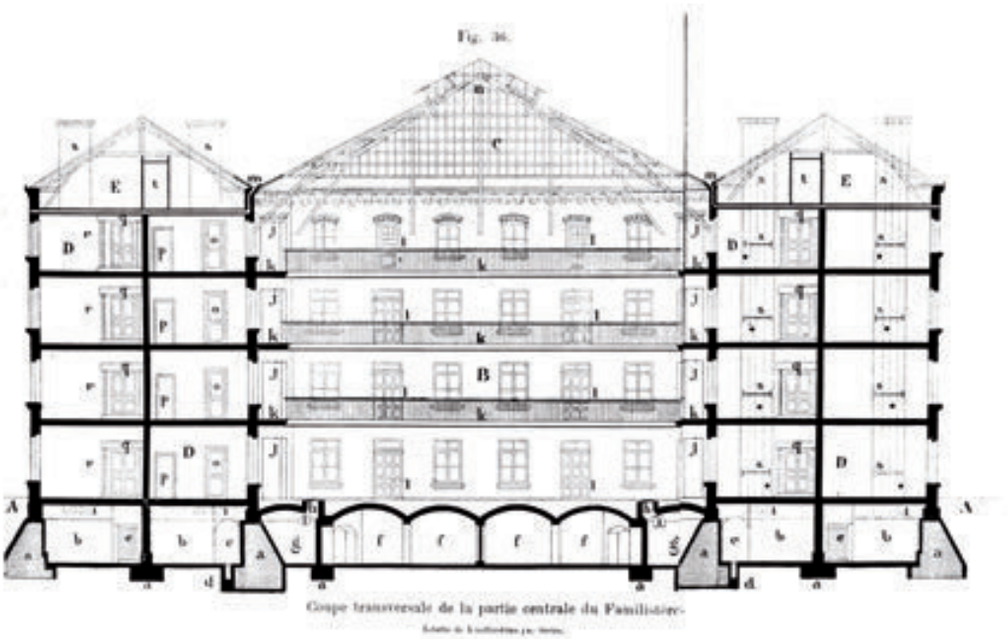


Fig. 12.1. Alzado de un falansterio. *Fourier trató de construir una «ciudad ideal» que albergara casas para los obreros, que mejoraran en espacio e higiene. Había dependencias comunes como talleres, guarderías, cuartos de baño, salas de reuniones. Estos falansterios guardarían gran semejanza estructural con los palacios barrocos.*

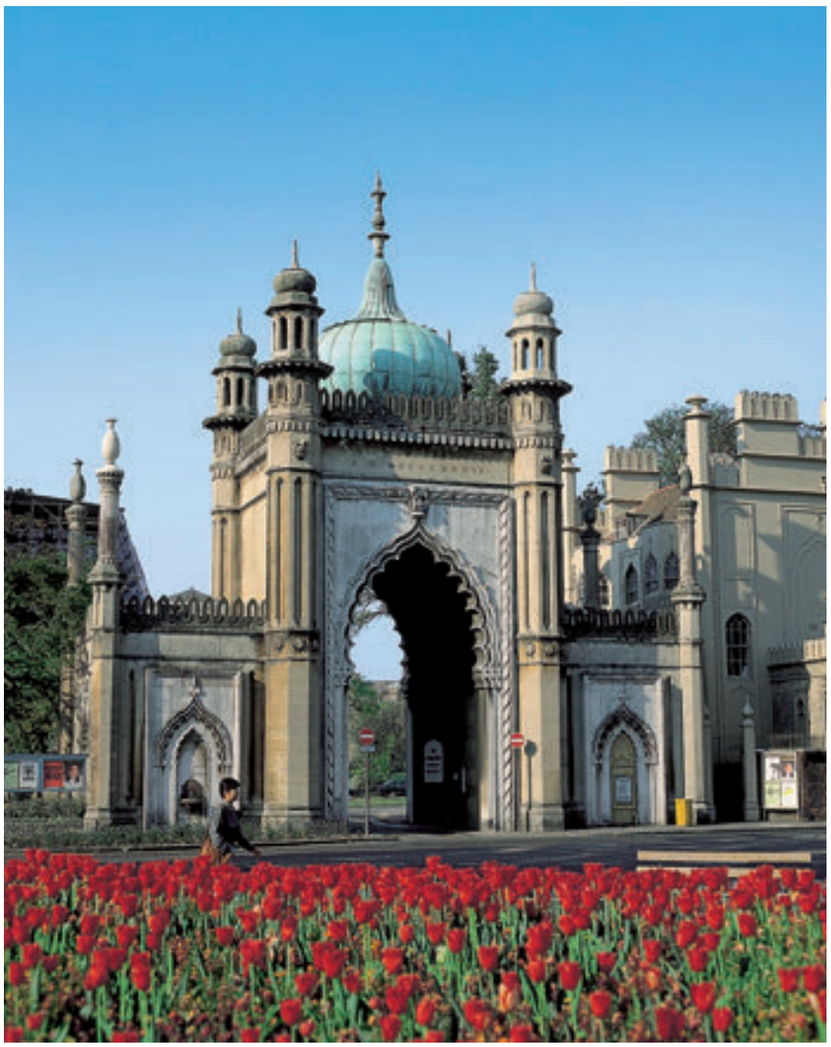


Fig. 12.3. Pabellón Real de Brighton (1815-1822) de John Nash. *En él se manifiesta el deseo del arquitecto de insertar en la metrópoli los estilos constructivos de las colonias.*

2.2. La arquitectura historicista. Los *revivals*

Los primeros años del siglo XX son testigo de la pugna entre dos corrientes arquitectónicas. En primer lugar la que se caracteriza por un retorno a los elementos, estructuras y estética del pasado, conocida como «revivalismo» o «historicismo», defendida sobre todo por los arquitectos, que justifican la creencia de que la modernidad está trayendo la pérdida del carácter artístico de la arquitectura. Por otro lado se sitúan los ingenieros que defienden una arquitectura cuya primera característica sea la utilidad, y esté basada en los nuevos materiales.

El revivalismo como decimos, buscará su fuente de inspiración en los estilos del pasado. A estas nuevas corrientes basadas en un estilo concreto se les denominará *neos*. Así, tendremos neoegipcio, neoárabe, neogótico, neorrománico.

El primer revivalismo vendrá marcado por la empresa napoleónica en Egipto, por lo que el primer «neo» será el neoegipcio. Havilan construirá el Palacio de Justicia de Nueva York, siguiendo el modelo de las mastabas egipcias, buscando el simbolismo del carácter eterno e inapelable de la justicia. Pronto llegará lo neoárabe, lo neochinesco o lo neoindio, que deja obras sobresalientes como el Pabellón Real de Brighton de John Nash **[Fig. 12.3].**

Aunque quizá, de todos los neos, el más influyente y el más repetido en Europa será el neogótico. Esta preferencia puede justificarse por varias cuestiones:

- La reacción frente al neoclasicismo, estilo oficial del Imperio napoleónico, ante el cual los diferentes nacionalismos reivindican sus propias raíces históricas, que en muchas partes de Europa se encuentran en la época medieval.
- En países como Gran Bretaña, nunca habían desaparecido las influencias góticas.
- Grandes teóricos de la época defienden este estilo. Por ejemplo Ruskin argumentará: «el gótico [...] es el único estilo que se adapta a los trabajos modernos».

Una de las grandes obras del neogótico es la reconstrucción en este estilo del Parlamento de Londres **[Fig. 12.4],** comenzada por el arquitecto clásico Charles Barry, concluido y decorado siguiendo las pautas del gótico por Pugin a partir de 1837.

Aparte del foco británico, un segundo ámbito de desarrollo del neogótico es Francia. Fundamental es la aportación teórica de Viollet Le Duc, quien insta a conjugar la historia con el racionalismo, estimando que las construcciones deben ser modernas, funcionales y realizadas con nuevos materiales, pero bajo una apariencia o concepción gótica. En Francia la obra más destacada del neogótico es la Catedral de Marsella de L. Vandoyer.

Aunque el neogótico es el estilo historicista de mayor entidad, no será el único, ya que vamos a encontrar durante todo el siglo otros *neos* basados en las tradiciones regionales de cada país. Así asistiremos a un neorrenacimiento en Italia o al neomudéjar en España.

Debemos decir que llevados por determinados convencionalismos estilísticos, se van a considerar en este momento ciertos estilos *revival* o *neos*, los más adecuados para determinadas funciones a las que está destinado el edificio.

Así por ejemplo, las iglesias se mantendrán dentro del neogótico, los edificios de ocio serán mozárabes, los centros administrativos neoclásicos, y en España, los cafetines se harán en neoturco, las plazas de toros neomusulmanas o las áreas de expansión neomudéjares.

Por último mencionar que hay autores que hablan de eclecticismo para referirse a aquellos edificios o corrientes que aúnan elementos externos y decorativos *neo*, pero con una preeminencia de lo funcional, y una estructura y materiales nuevos, contemporáneos. De aquí parte la arquitectura de los nuevos materiales.



Fig. 12.4. Parlamento de Londres (1840-1860) de Barry y Pugin. *En Inglaterra en 1818 se proclama el Church Building Act, por el cual todas las iglesias se deberán construir en gótico perpendicular, que es el estilo nacional. El Parlamento o Casas del Parlamento es el mejor ejemplo de neogótico civil en Inglaterra.*

2.3. La nueva arquitectura: el hierro y el cristal

Mientras el historicismo obsesionaba a los arquitectos tradicionales, la contemporaneidad iba exigiendo construcciones baratas, numerosas y de rápida edificación, dada las nuevas necesidades y el «*boom* demográfico» (puentes, estaciones, mercados…). Todo esto será factible gracias a la utilización de los modernos materiales surgidos de la Revolución industrial: hierro, vidrio y hormigón.

Así, a finales de siglo, el «artista-arquitecto», preocupado por la belleza estilística de las construcciones, y el «técnico-ingeniero», cuyo cometido es resolver problemas, lograrán una colaboración fecunda.

El hierro colado será mucho más económico que el hierro puro, ya que el colado permite la obtención de piezas metálicas de gran formato, teniendo también la facultad de ser moldeadas. De esta manera este material invade la construcción en forma de columnas y de arcos. Sus primeras aplicaciones se van a realizar en obras públicas, más concretamente en puentes, los cuales cada vez se pudieron hacer más largos y esbeltos, culminando este proceso con la aparición de los puentes colgantes.

La fabricación de vidrio también experimentó grandes progresos, al poder realizar planchas más grandes y resistentes. Su aplicación, junto al hierro colado, se realiza por primera vez como método de cerramiento en pabellones e invernaderos, que a veces funcionan como lugares de paseo. Uno de los mejores ejemplos los tenemos en la **Galería de Orleáns del Palacio Royal de París.**

El hormigón armado se empieza a fabricar industrialmente desde mediados de siglo, aunque su utilización en estos primeros momentos queda relegada a elementos concretos de poca envergadura y presencia arquitectónica.

El paso decisivo en la utilización de estos nuevos materiales, sin embargo, no está en su uso como elementos constructivos, sino cuando se muestran a la vista en los edificios, como elementos expresivos por sí mismos.

Uno de los arquitectos pioneros en estas construcciones es **Labrouste,** quien, primero con la **Biblioteca de Santa Genoveva de París** (1843-1850) y más tarde con la Sala de Lecturas de la hoy **Biblioteca Nacional de París** (1868-1878) **[Fig. 12.5],** utiliza el hierro desde los cimientos hasta la cubierta, con uso de columnas de este material que quedan a la vista, y empleo de vidrio a modo de ventanales en los cerramientos, logrando con ello un amplio espacio, muy luminoso, adaptando los nuevos materiales a la funcionalidad del edificio.

Todos estos avances van a encontrar un magnífico punto de encuentro, y un fenomenal banco de pruebas en las exposiciones universales. Se concibieron en general como exhibiciones para exaltar las conquistas de la industria, el comercio y las artes. Para la arquitectura supondrán un marco idóneo para difundir los nuevos postulados frente a los planteamientos historicistas y tradicionales.

De esta manera, en la primera gran exposición universal inaugurada en Londres en 1851, **John Paxton** levanta un innovador y sorprendente edificio: el **Cristal Palace.** Con un doble objetivo, reflejar los logros de la moderna industrialización y ser muy amplio y completamente diáfano, por su finalidad expositiva, fue además el proyecto más barato de los presentados.

En el marco de la exposición de París de 1889, **Gustave-Alexandre Eiffel** construyó su celebérrima torre. Su intención fue nuevamente la de reflejar en una construcción la potencialidad de la nueva industria. Pese a que por supuesto logra esto al alcanzar su torre los 304 metros de altura **[Fig. 12.6],** no deja de ser una construcción paradójica, pues, pese a surgir y defender una mentalidad pragmática, es un edificio carente de utilidad, aunque el tiempo la ha consagrado como una arquitectura muy representativa.

ACTIVIDADES



Fig. 12.5. Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional de París (1862-1868) de Labrouste. *Con los nuevos materiales la luminosidad, lo diáfano y la amplitud de espacio se potencian. A esto se le unen las cúpulas de cristal, imposibles sin recurrir al hierro, material utilizado en las columnas que aunque son muy delgadas llegan a alcanzar los nueve metros de altura.*

La importancia del arquitecto Labrouste reside en la utilización de los nuevos materiales en el arte de la construcción de edificios. Estos nuevos elementos proceden de las aportaciones de la Revolución industrial al mundo de la arquitectura. Pese a disponer de nuevos materiales más resistentes y económicos, durante el siglo XIX se establece un debate en el cual los arquitectos mayoritariamente, en principio, creen que la utilización de estos nuevos elementos restaría condición artística a los edificios realizados con dichos materiales que en este primer momento solo defienden los arquitectos. Labrouste con esta obra utiliza los nuevos elementos desde los cimientos y no renuncia además a que queden vistos con una intención decorativa.

1> ¿Cuáles son estos nuevos materiales que los arquitectos en un principio renuncian a utilizar en sus construcciones?

2> Haciendo una descripción formal de la sala de lecturas de la Biblioteca Nacional de París, ¿qué aportan los nuevos materiales a estas construcciones?

3> ¿Cuáles son las primeras obras en las que se utilizan los nuevos materiales aportados por la Revolución industrial? ¿Crees que pese a la reticencia inicial triunfan estos nuevos materiales en el arte arquitectónico? Justifica tu respuesta.



Fig. 12.6. Torre Eiffel (1889). *Esta obra es paradigmática en cuanto al avance en arquitectura, de la preocupación por la estructura, en detrimento de los problemas estéticos (París).*



Fig. 12.7. Auditorio de Chicago (1887-1889) de Louis Sullivan. *Este edificio es una de las obras más significativas de la conocida como escuela de Chicago.*

2.4. La escuela de Chicago

En 1871 un incendio producido en Chicago, EE. UU., devastó gran parte de la ciudad. Este hecho será una oportunidad inmejorable para poner en práctica el nuevo concepto de arquitectura basada en los nuevos materiales y en el utilitarismo racionalista (cuya corriente se origina aquí).

A la necesidad de reconstruir gran parte de una ciudad que albergaba en esa fecha a cerca de dos millones de habitantes, se unirán otras cuestiones como:

- Necesidad de construir de forma rápida y barata.
- Deseo de aprovechar al máximo los solares (inicio de la especulación).
- La invención del ascensor.
- Uso de armaduras metálicas que permiten superponer pisos reduciendo la construcción a un problema de estructuras y revestimientos.

Con todo ello, la llamada escuela de Chicago va a crear un nuevo tipo de edificio que tendrá una importancia esencial en la arquitectura del siglo XX: el **rascacielos.** Aquí se pone de manifiesto que la construcción buscará sobre todo soluciones a los problemas de estructuras y sus formas de revestimiento dejando en un segundo plano la cuestión estética. Por último, la imagen de esta escuela estará representada por los grandes edificios, por estos rascacielos, realizados a base de estructuras metálicas revestidos de grandes ventanales, que utilizan las posibilidades lumínicas del cristal.

Los arquitectos más destacados de esta corriente son **W. Le Baron Jenny** (1832-1907) considerado el jefe de la escuela; Burham y Roth que formaron una asociación en la ciudad para construir conjuntamente edificios que anticiparán el racionalismo, y por último, quien es quizá, la figura más representativa del grupo: **Louis Sullivan** (1856-1924) con obras como el **Auditorio de Chicago [Fig. 12.7]** o los **Almacenes Carson.**

2.5. El modernismo

El modernismo fue un movimiento artístico que se desarrolló fundamentalmente en Europa entre 1890 y 1910. Su gran obsesión es salvar la distancia entre la vida cotidiana y la belleza, que según ellos había traído la Revolución industrial. En el terreno arquitectónico se trataría de aunar la arquitectura de los nuevos materiales y estructuras, con la decoración, con lo estético. Para ello no solo diseñan el edificio en sí, sino que también se ocupan de los interiores e incluso de los objetos de adorno; alfombras, muebles, cubiertos. Quizá su consigna sea la de fusionar la vida y el arte. Ello acarrea además una unificación de las artes: pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas se conciben en conjunto para crear un ambiente determinado.

En esa reivindicación de la compatibilidad entre lo moderno y lo humanizado, quizá se ponga el acento en esto último. De ahí que una de las principales características estéticas del modernismo sea la tendencia a imitar las formas y los procesos naturales. En los edificios predominarán las líneas curvas, como consecuencia de una ornamentación orgánica que afecta a muros, barandillas, techos, etc., basada también en elementos de inspiración natural (flores, libélulas, cisnes de cuello curvado, líneas ondulantes basadas en el oleaje marino...).

El modernismo es una corriente artística internacional que tomará diversas denominaciones dependiendo del país; *art nouveau* (Francia); *modernismo* (España); *Jugendstil* (Alemania), *Sezession* (Austria), *liberty* (Inglaterra); *floreale* (Italia)... Además habitualmente se ha dividido al modernismo en dos grandes grupos, dependiendo de su estética: modernismo ondulante y modernismo geométrico.

A. Modernismo ondulante

Se desarrollará especialmente en Bélgica, Francia y España.

Bélgica

Bélgica era en el siglo XIX uno de los países más industrializados, lo que lógicamente permitió un gran desarrollo de la burguesía, que convirtió a Bruselas entre 1800-1890 en centro del arte contemporáneo. En este contexto desarrollan su actividad dos arquitectos de decisiva importancia; Víctor Horta y Henry Van de Velde.

- **Víctor Horta** (1861-1947). Es el arquitecto más representativo del *art nouveau*, y uno de los primeros en tomar conciencia de las posibilidades del hierro como elemento decorativo, tomando partes estructurales de este material, para convertirlas en decorativas, sin perder su función anterior. Columnas, barandillas... se curvan simulando tallos vegetales y ondas marinas. Su Casa Tassel de Bruselas es su obra más representativa y el verdadero manifiesto de la arquitectura *art nouveau*, ya en ella están presentes las líneas maestras del nuevo movimiento: libertad en la organización del espacio interior, sintonía perfecta de lo estructural y lo ornamental, potenciación de la iluminación directa interior, decoración basada en lo curvo y ondulante **[Fig. 12.8].**

  Estas características las repite en la Casa Solvay donde además diseña todos los objetos decorativos de su interior.

- **Henry Van de Velde** (1863-1957). Su intención y gran papel en el movimiento es la de hacer presente el diseño y la belleza en los objetos de uso cotidiano. En 1896 decora la tienda que el comerciante S. Bring abrió en París con el nombre de Art Nouveau.

ACTIVIDADES



Fig. 12.8. Casa Tassel (1892-1893) de Victor Horta. *Este edificio, hito del* art nouveau *transmite el interés de su autor por el mundo vegetal orgánico, hecho que traslada a la decoración, no como copia literal, sino a modo de inspiración, de movimiento flexible (Bruselas).*

La Casa Tassel está considerada como el primer edificio modernista ya que a partir de aquí se creará toda una escuela que seguirá las principales características arquitectónicas que están anunciadas en este edificio. Que se construya en Bruselas no es casualidad ya que Bélgica es uno de los puntos industriales más punteros de la Europa del momento. Esto sin duda hará que surja una burguesía que patrocinará este tipo de obras. Por otra parte la presencia de los nuevos materiales es fundamental en un estilo que como lema fundamental defiende la utilización de los nuevos materiales arquitectónicos pero con un sentido artístico y decorativo. Por otra parte el art nouveau *quiere ocuparse no solo de la arquitectura propiamente dicha sino de todos y cada uno de los elementos presentes en el interior del edificio (mobiliario, decoración, menaje…).*

4> El modernismo es un estilo internacional pero que podemos dividir en dos escuelas, ¿cuáles?

5> El modernismo recibe diferentes denominaciones según el país o región donde se da. Menciona las más importantes.

6> ¿Qué escuela representan la Casa Tassel y su creador?, ¿cuáles son las principales características de esta escuela?

7> ¿Qué otras obras importantes nos deja este autor?, ¿son parecidas estilísticamente a la Casa Tasell?, ¿en qué aspectos?

Francia

En Francia el nuevo estilo, ondulante curvilíneo, cuenta con un antecesor claro del que tomará mucha influencia, el rococó. Aquí por tanto, el *art nouveau* contará con un exceso de artificiosidad por parte de los artistas, que darán a los materiales formas caprichosas, muy del gusto, por otra parte, de la burguesía del momento.

Su autor más destacado va a ser **Héctor Guimard (1867-1904)** a quien le preocupaba lograr un estilo propio conforme al uso, al clima y a los avances, que realizaba la ciencia. Dos son las tipologías constructivas que desarrolla: una, las casas de campo, donde encontramos ejemplos tan llamativos como la puerta completamente asimétrica y de total inspiración biológica del Castillo de Béranger, y la segunda, es la que le va a dar la fama internacional, es la conocida como *Style Metro*, es decir varias entradas o bocas del metro parisino, en las que consigue una mezcla muy interesante de arquitectura y artes industriales, de escultura y decoración **[Fig. 12.9].** Estas estaciones constituyen un estallido de fantasía desbordante, en las que se diluyen las categorías artísticas: armazones metálicos con formas orgánicas, cuerpos de membranas que soportan empujes en los que están muy presentes los trabajos de ingeniería… La facilidad de Guimard para expandir los espacios y hacerlos fluidos y aéreos lo sitúan en la misma línea de Víctor Horta y Gaudí.



Fig. 12.9. Estación del Metro de París (1900) de Guimard. *Consigue crear a partir de un entorno sombrío como es el metro, obras que constituyen un estallido de fantasía desbordante en el que se diluyen las fronteras entre categorías artísticas, como la ingeniería, la arquitectura, la escultura y las artes industriales.*



Fig. 12.10. Palacio de la Música de Barcelona de Doménech i Montaner. *Se conjugan los elementos del gótico catalán y las aportaciones del modernismo.*

España

En España va a destacar sobre todo el «modernismo catalán». Cataluña es la región española más desarrollada industrialmente, con lo que aparece una burguesía muy dinámica, culta y con un ímpetu creativo y renovador excepcional: van a demandar obras que sirvan como forma de distinción social. Los artistas más significativos de este foco son:

- **Lluis Doménech i Montaner** (1850-1923). Con un modernismo algo más racionalista, con concepciones cercanas a la *Sezession* austriaca. Además se verá en su estilo ciertas concesiones a la tradición. Sus obras más significativas son el Antiguo Restaurante de la Exposición Universal de 1888 (hoy Museo de Zoología de Barcelona) y el Palau de la Música **[Fig. 12.10].**
- **Puig y Cadafalch** (1867-1956). Es quizá el representante de un modernismo con elementos historicistas por lo que puede acercarse a un eclecticismo, recurriendo a formas neogóticas en edificios como la Casa Martí y Moncada o el Palacio Cuadras.
- **Antonio Gaudí** (1852-1956). Autor muy personal, difícilmente encuadrable y clasificable. En 1878-1880 construye la Casa Vicens de Barcelona, que aunque con claros elementos neomudéjares, es ya sin duda una obra modernista. Cronológicamente, por tanto, es anterior a la Casa Tassel de Horta, pero no se considera a esta construcción barcelonesa precursora del modernismo, pues no se ha demostrado su influencia, ni la de Gaudí, en otros artistas u obras europeas.

  Las características generales de su estilo son las siguientes:

  – Su estilo es personal, tremendamente novedoso y fantástico.

  – Influencias sobre todo en sus primeras obras de los estilos medievales, especialmente el gótico. De la arquitectura islámica tomará el manejo de la luz y la plasticidad de la decoración de azulejos. Tomará clara inspiración de la naturaleza, en plantas, flores y tallos que dotarán al edificio de una extraordinaria flexibilidad y dinamismo a través de líneas y elementos helicoidales, parabólicos y curvos en general.

  – La preocupación por el color, la luz y la armonía de las proporciones. Sus espacios serán dinámicos en expansión, con un color que, unido a formas y texturas, configurará un nuevo entorno.

    Su estilo estará fundamentado en un conocimiento de las estructuras, de los nuevos materiales y en la libertad y expansión decorativas. Gaudí utilizará materiales de desecho, sobre todo cerámica, para los revestimientos de sus edificios.

  – Su misticismo y su consagración al arte de construir. La religiosidad le llevará en sus últimas etapas a rechazar cualquier encargo no religioso y a grabar anagramas de Jesús y de María por doquier.

    El gran mecenas de Antonio Gaudí fue el conde Eusebio Güell, perteneciente a la aristocracia y además un magnate de la industria textil, cuyo nombre va ligado a casi todas las obras fundamentales del arquitecto.

Las obras más importantes del genio del **modernismo español** son las siguientes:

- **Periodo de 1878-1900.** La mencionada Casa Vicens, el Capricho de Comillas o el Palacio Güell, obras de su etapa de formación en su periodo ecléctico o historicista, aunque ya se acusa una gran innovación en cuanto al concepto de volumen. Reproduce las formas naturales superficialmente, y el color es solo un complemento para el volumen y el movimiento. Aún predominan las formas planas y las líneas rectas.
- **Periodo 1900-1914.** Prescinde del historicismo, la escultura se anexiona al edificio formando una unidad monumental. El color ya es protagonista de la obra: Casa Batlló, Casa Milá o La Pedrera. Comienza el templo expiatorio de la Sagrada Familia y la Colonia Güell **[Fig. 12.11].**
- **Periodo 1914-1926.** Gaudí se centra en los trabajos del templo de **la Sagrada Familia,** rechazando otros encargos. Se hizo cargo de la dirección de las obras en 1883, trabajando en ella hasta su muerte en 1926. El arquitecto concibe un gigantesco edificio que debería tener tres enormes fachadas, cripta y naves de vaga inspiración gótica, aunque el resultado es tremendamente novedoso. Solamente le dio tiempo a terminar una fachada, la llamada de la Natividad, realizada sobre tres portales abiertos, con fantástica decoración escultórica. Se levantan cuatro torres circulares cuyos vértices están cubiertos con mosaicos brillantes que resplandecen a la luz del sol. Lo construido tiene un poderoso aire surreal, delirante.

  La Sagrada Familia es el genial resultado entre la unión del atrevimiento en las soluciones estructurales y exuberancia e imaginación desbordante de lo decorativo **[Fig. 12.12].**

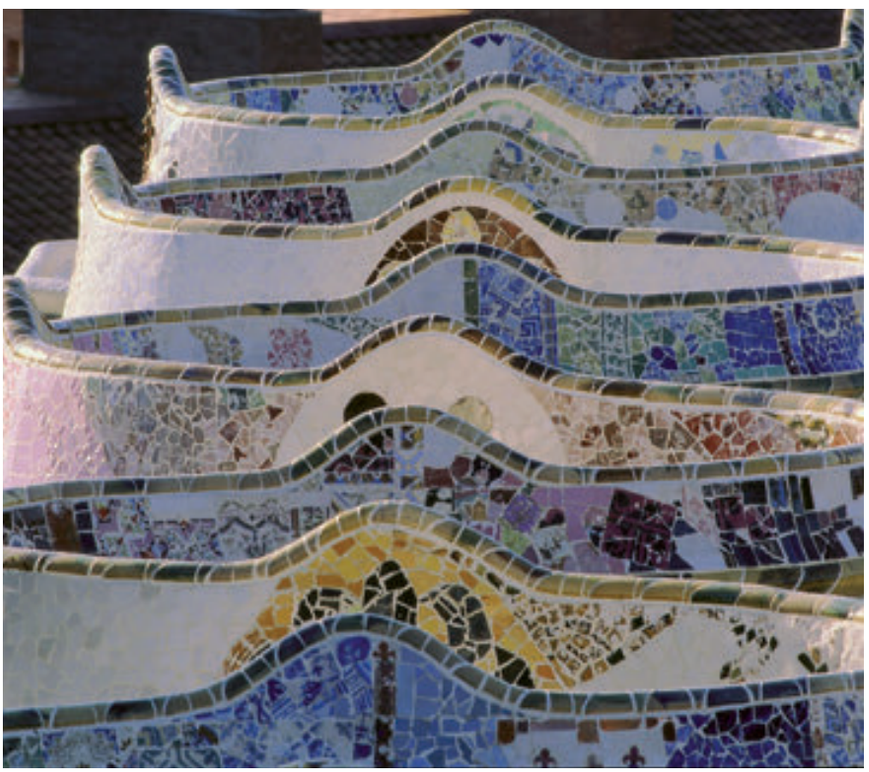


Fig. 12.11. Parque Güell (1900-1914) de Gaudí. *Se trata de un jardín único en la historia del arte, donde Gaudí logra un ambiente de fantasía, de ensoñación, con mosaicos, columnas inclinadas, corredores fantásticos y forma policroma de iconografía inventada (Barcelona).*

ACTIVIDADES



Fig. 12.12. La Sagrada Familia de Gaudí. *Esta obra, verdadero empeño vital de su autor y que no pudo acabar, tiene tal filiación con la naturaleza que se presenta ante nuestros ojos como un colosal castillo de arena (Barcelona).*

Gaudí es uno de los arquitectos más destacados de la historia del arte español y su Sagrada Familia es hoy día una de las señas de identidad no solo de Barcelona, la ciudad para la que fue construida, sino de toda la arquitectura española del siglo XIX.

La Sagrada Familia es una obra en la que su autor trabaja largos años y que al final deja inconclusa. Solo deja realizada una de sus fachadas, la de la Natividad. Pero esta fachada muestra a las claras cuáles eran las intenciones de su autor para esta obra y en el aspecto decorativo más que ninguno.

8> ¿Cuáles son las características formales más destacadas de la Sagrada Familia?, ¿dentro de qué corriente o escuela podríamos encuadrar esta obra?

9> Señala otras obras importantes de este autor y busca las coincidencias de estilo, de elementos arquitectónicos y decorativos de esas obras con la Sagrada Familia.



Fig. 12.13. Escuela de Bellas Artes de Glasgow (1898-1909) de Mackintosh. *Una de las obras más representativas del modernismo geométrico.*



Fig. 12.14. Banca Postal de Viena (1905) de Otto Wagner. *Siguiendo su concepción arquitectónica de «sólo puede ser bello lo que es práctico», realiza esta obra a base de volúmenes simples, molduras aplanadas y columnas sin capitel.*

B. Modernismo geométrico

Gran Bretaña

En 1896, un grupo de cuatro artistas escoceses habían protagonizado la exposición *Arts and Crafts*. Sus tejidos, objetos artísticos y muebles, alcanzaron un éxito inusitado que influirá en los arquitectos del modernismo europeo. Su fin era llevar la belleza a lo moderno, a la vida diaria.

De todos esos arquitectos del llamado modernismo geométrico, el más significativo es **Mackintosh** (1862-1929). Su principal obra es la Escuela de Bellas Artes de Glasgow **[Fig. 12.3].** Pese a compartir el título de modernistas, es una obra totalmente opuesta a la Casa Tassel de Horta, líneas rectas frente a curvas. Además el edificio de Mackintosh estará definido por módulos geométricos, planos, prismáticos, combinaciones de metal, vidrio y piedra. La complejidad estilística del edificio de Glasgow estará en la fachada, puramente funcional, salvo el vano de la entrada. El interior utiliza pilares de madera como soportes, solución que anticipa el racionalismo.

Austria

Ya vimos que la *Sezession* (que significa ruptura) va a ser la denominación austriaca del modernismo. En principio sus conceptos parten del clasicismo, evolucionando de manera coherente, llegando en último término a la arquitectura racionalista alemana de los años veinte. Por otra parte contarán con la influencia de las obras de Mackintosh. El artista líder de la *Sezession* será **Otto Wagner** (1841-1918), quien se adherirá al nuevo estilo ya en la vejez, renovando su práctica arquitectónica a partir de la consigna: «El punto de partida de nuestra creación debe encontrarse en la vida moderna» **[Fig. 12.14].**

Se interesará por tanto por los nuevos materiales (hierro y cristal), como por el urbanismo y por la utilización de lo imaginativo en la arquitectura. Preconiza la línea horizontal, el tejado plano y una sencilla utilización de los materiales. Sus obras más destacadas son sus estaciones de metro de Karlplatz y Schombrunn, y sobre todo la Banca Postal de Viena, donde se ponen de manifiesto los citados postulados del autor.

Discípulo de Wagner será **Olbrich** (1867-1908), con un espíritu poético y emotivo en su arquitectura que plasma en el edificio de la *Sezession* vienesa. Las formas geométricas habituales en el modernismo austriaco, encuentran su contrapunto en una cúpula metálica, perfectamente esférica y calada imitando hojas y tallos a modo de seto frondoso **[Fig. 12.15].**

De los modernistas austriacos, quien más repercusión tuvo en los estilos posteriores fue Hoffmann (1870-1956), quien acusando gran influencia de la geometría de Mackintosh, lleva la arquitectura a criterios precursores del racionalismo, anunciando una construcción de líneas sobrias, desnuda, desornamentada y de una claridad y limpieza geométrica muy acusadas.



Fig. 12.15. Edificio de la *Sezession* (1898) de Olbrich. *Impresionante síntesis de la tendencia geométrica y la ondulante modernista. Está constituida por un cuerpo prismático y rematada con una cúpula de claras connotaciones naturales (Viena).*

3. La arquitectura del siglo XX

3.1. Contexto histórico

Sin duda la arquitectura del siglo XX constituye el mejor ejemplo acerca de cómo el arte puede cambiar la vida de la mayoría de la población. Las premisas de bajo coste y facilidad técnica serán condiciones necesarias para el triunfo de los nuevos estilos, máxime en un contexto de sociedad de consumo, también arquitectónico. Así la utilidad será el eje que acabe por definir la arquitectura del siglo XX.

Esta evolución hacia el funcionalismo pasará por tres fases: primero por unos precedentes inmediatos, enmarcados bajo la denominación de protorracionalismo, centrados en los primeros años del siglo. Una fase racionalista donde se concentra el denominado movimiento moderno, hasta la década de los sesenta, y el movimiento de la posmodernidad desde esa época en adelante.

Dos van a ser las influencias de mayor peso en la arquitectura del siglo pasado. Una, las experiencias de la escuela de Chicago y la segunda el sello que dejará el modernismo. Así, el siglo XX asistirá a una rica variedad de ensayos, investigaciones y especulaciones arquitectónicas y pese a que terminó imponiéndose el racionalismo no debemos olvidar que existieron una variedad de propuestas diferentes y nuevas que sin duda enriquecieron el panorama artístico-arquitectónico de manera universal.

3.2. La arquitectura anterior a 1939

Las vanguardias arquitectónicas del siglo XX van a seguir dos direcciones contrapuestas, que en muchas ocasiones se unirán y complementarán. Por un lado una corriente que reivindica la emoción lírica y se recrea en las utopías (expresionismo o futurismo) y por otro, la línea que pretende que la forma sea el resultado de una adaptación correcta a la función (corrientes racionalistas).

A. Protorracionalismo

Desde principios de siglo aparece una corriente arquitectónica que rechazará el ornamento modernista. Su principal representante será **Adolf Loos,** quien plantea la desaparición en las construcciones de cualquier elemento que no sea estructural. El centro de esta corriente será Alemania, país puntero además en los avances industriales. Aquí se plantean la racionalización de los proyectos, su plena adaptación a la función que cada construcción debía cumplir, y el abaratamiento de su ejecución. Ligado a estos planteamientos destaca la obra de **Peter Beherens** (1868-1940), quien plasma estas características en el Pabellón de Turbinas AEG (Berlín) **[Fig. 12.16].**



Fig. 12.16. Pabellón de Turbinas AEG (1908-1909) de Behrens. *La función y los materiales utilizados en el edificio, determinan el resultado volumétrico final. Se rechaza completamente cualquier adherencia estética al pasado (Berlín).*



Fig. 12.17. La Casa de la Cascada (1936) de Frank LLoyd Wright. *Es ejemplo de la arquitectura orientada hacia el espacio exterior. La libertad de cada piso es absoluta e independiente.*

En la misma línea **Walter Gropius** (1883-1969) levanta su Fábrica Fagus, en la que aparece por primera vez una fachada realizada por entero en cristal mostrando las grandes posibilidades de este material. Además ensayará cuestiones tan importantes en el futuro racionalismo como: volúmenes transparentes, vigas metálicas como pilares, esquinas al descubierto, tejados planos, muros cortina y organización cúbica de los volúmenes. Estos están siempre condicionados a la función que deben cumplir.

Otro foco destacado del protorracionalismo será EE. UU., donde el arquitecto **Frank LLoyd Wright** (1869-1959) destacará del resto. Su principal aportación en este momento es la creación del modelo de «casa de la pradera», cuya característica es la idea de la planta libre, que permite al edificio proyectarse de dentro hacia fuera. El concepto de su vivienda es unitario, en la que cada parte se considera por sí sola, pero formando todo ello una «unidad arquitectónica», sin elementos postizos y guardando una relación armónica con el entorno. Sus elementos constructivos más destacados son las paredes-mampara, los grandes voladizos, la ausencia de ornamentación, terrazas a distintos niveles, grandes ventanas corridas en sentido horizontal, contrastando con grandes planos verticales. Una de sus obras más conocidas es la Casa de la Cascada **[Fig. 12.17].** Al final de su vida, evolucionará hacia el llamado organicismo, estilo de gran flexibilidad y libertad en formas y materiales, que tendrá cierta repercusión en EE. UU.

B. La arquitectura futurista y expresionista

Coincidiendo con estas primeras manifestaciones protorracionalistas, aparecen propuestas arquitectónicas ligadas al aspecto emotivo y lírico de algunas vanguardias. Lo que reivindican estas corrientes es una ciudad móvil, dinámica, llena de sugerencias monumentales y luminosas. Surgirán así numerosas utopías, que van desde lo descabellado hasta los ejemplos que servirán de base a realizaciones posteriores.

El expresionismo arquitectónico tendrá su centro en Alemania y se concentrará en los aspectos moldeables de los materiales, y en su oposición al avance del racionalismo funcionalista. Sus formas se basarán en nuevos materiales como el hormigón y el cristal, adoptando las líneas y las superficies del edificio, una ondulación expresiva con formas orgánicas y fluidas. Se proponen juegos de concavidades y convexidades de carácter escultórico.

Como apasionados del movimiento, la máquina y la modernidad, los futuristas y sus diseños daban prioridad a la imagen de la arquitectura, no a las tipologías ni a la morfología urbana. Su principal artista es **Antonio Sant'Elia,** cuyos proyectos para *«Una Ciudad Nueva»* resultan hoy día proféticos: rascacielos, numerosas avenidas con pasos a nivel, bloques de apartamentos conectados con ascensores, nuevos tipos de edificios, grandes anuncios luminosos...



Fig. 12.18. Torre Einstein (1919-1921) de Mendelsohn. *Esta obra se basa en el manejo de la forma y los materiales como si fuesen blandos y maleables, mostrándonos la capacidad dúctil de los distintos materiales constructivos, sobresaliendo el hormigón (Postdam).*

C. El racionalismo. El movimiento moderno

Debemos aclarar que la tendencia conocida como racionalismo es un conjunto de corrientes arquitectónicas que siguen unas características comunes. Todas ellas harán suya la famosa frase atribuida a Sullivan, arquitecto puntero de la escuela de Chicago: *«Las formas siguen a la función»*. Ciertamente este movimiento agrupará a fuertes personalidades. Aunque sus ideas serán profundamente individuales, tendrán unos objetivos y métodos bastante cercanos así como un repertorio formal en constante relación. De manera que los más destacados historiadores de la arquitectura verán que estos movimientos casi forman un *estilo internacional*, conocido como *movimiento moderno*. Como elementos coincidentes de estas corrientes cabe destacar: la simplicidad de formas, el retorno a los volúmenes elementales (cubo, cilindro, esfera) y predominio de la lógica constructiva por encima del ornamento.

Arquitectura neoplástica

Claramente influida por la pintura y como ella surgida en torno a la revista *De Stijl*, aparece esta tendencia arquitectónica cuya principal característica es la búsqueda de la objetividad rechazando todo individualismo. La finalidad de esta vanguardia en general es dar una unidad indisoluble a todas las artes, entregando a la arquitectura la misión de aglutinar este empeño. Sus señas de identidad son el uso de la línea y el ángulo recto, el rectángulo y la utilización de colores primarios y neutros. Su obra más representativa en arquitectura es la Casa Schröder **[Fig. 12.19],** verdadero compendio de las intenciones del neoplasticismo: paredes lisas, volúmenes planos, articulación asimétrica, visión de conjunto sin fachadas principales y la utilización del color para la delimitación de planos.



Fig. 12.19. Casa Schröder (1924) de Rietveld. *Ejemplifica perfectamente el método de descomposición en planos y el ideario del neoplasticismo holandés (Utrech).*

El constructivismo ruso

El triunfo de la Revolución socialista llevará aparejado un interés por el arte útil y funcional, coincidiendo con las grandes aspiraciones de la corriente racionalista en arquitectura. En la URSS, sobre todo hasta la muerte de Lenin en 1924, predomina el llamado «arte de laboratorio» minoritario, intelectual y elitista. Sus mejores exponentes serán el proyecto para el Monumento a la III Internacional de Tatlin (1920) y sobre todo el trabajo de El Lissitzky y sus proyectos denominados «Estribanubes», en los cuales reacciona contra el esquema de rascacielos marcado por la escuela de Chicago, imaginando enormes construcciones horizontales sostenidas por inmensos pilares-torre. La gran aportación de este arquitecto ruso es su papel de nexo entre el constructivismo, *De Stijl* y la Bauhaus, corrientes todas ellas integradas en el racionalismo.

Frente a la arquitectura de laboratorio, se desarrolla una segunda tendencia arquitectónica conocida como *arquitectura de producción*, destinada a cubrir las necesidades cotidianas y que terminará imponiéndose en la dictadura de Stalin. Dos grandes organizaciones de arquitectos protagonizan este periodo: la «Asnowa» (Asociación de Nuevos Arquitectos) fundada en 1923, a la que se vincula el racionalismo experimental y formalista. Buscan soluciones universales sin preocuparse demasiado de las relaciones forma-función o forma-contexto. También en 1925 se funda la «Unión de Arquitectos Contemporáneos» (OSA o SASS) que pretende unir vanguardia artística y política haciendo un arte productivo que satisfaga las exigencias de la revolución.

La Bauhaus

El centro del «movimiento moderno» o lo que también se conocerá como estilo internacional, lo constituye la escuela de arquitectura y diseño que **Walter Wropius** funda en 1919 con el nombre de **Bauhaus.** En torno a esta institución se agrupan las figuras más interesantes de la vanguardia alemana de entreguerras. En el programa de esta escuela se afirmaban los siguientes presupuestos: unificar las artes bajo una nueva arquitectura, devolver el carácter artesanal a las actividades artísticas sin renunciar a las nuevas exigencias de la tecnología e industria, construir la obra de arte total y disciplinar la enseñanza de la arquitectura. En la vida de esta institución se distinguen tres etapas fundamentales:

- **Primera fase** (1919-1924). En esta fase la Bauhaus estuvo dirigida por Gropius en la ciudad de Weimar. Sus objetivos se centran en la renovación de la arquitectura, del diseño y del mobiliario urbano y se empieza a apreciar un culto extremo por los nuevos materiales. Su estética en un primer momento sigue muy vinculada al expresionismo, dominando además un tono ciertamente utópico. No obstante enseguida se apreciará una evolución hacia el racionalismo. La llegada de la República de Weimar, le ayudará a proponer un programa que conjugue diseño moderno, industria y arquitectura. Con todo, su principal aportación será su actividad pedagógica, ya que tendrá entre sus profesores a artistas tan relevantes en el arte contemporáneo como P. Klee o el mismo Kandinsky. En esa pedagogía encontrará un lugar destacado el uso de la artesanía como medio didáctico, en un intento por superar la dicotomía entre diseño y producción.
- **Segunda fase** (1925-1927). Coincide su inicio con el traslado de la escuela a Dessau, cuyo edificio diseña el propio Gropius **[Fig. 12.20],** siendo la obra arquitectónica más importante surgida de esta institución. Los principios de este periodo se resumen en una voluntad racionalista y en un intento por diseñar todos los aspectos del entorno y del interior del edificio además de la tentativa de inserción de la práctica arquitectónica en los procesos industriales.
- **Tercera fase** (1927- 1930). En 1928 la dirección de la Bauhaus reside en Hans Meyer, quien aporta un objetivo claro: «Las construcciones deben atender antes a las necesidades de su morador que a las aspiraciones estéticas de su diseñador». En esta etapa se hacen importantes los talleres de diseños de muebles y de metales. En 1930 Meyer es destituido por cuestiones políticas, lo que coincidirá con el principio de la decadencia de la institución. Asume la dirección Mies van der Rohe, arquitecto de gran prestigio y una figura muy destacada del arte contemporáneo, centrado en el estudio de la arquitectura. Sus proyectos buscan la elementalidad a través de las estructuras de acero y cristal, como se aprecia en la Casa Tugendhat en Brno. Con la llegada de los nazis al poder, la Bauhaus se clausura en 1933.

ACTIVIDADES



Fig. 12.20. Edificio de la Bauhaus (1925) de W. Wropius. *La sede de la Bauhaus en Dessau supone quizá el mejor ejemplo del ideario arquitectónico de la escuela: su planta geométrica, aunque carente de simetría, pabellones unidos solo por los pisos superiores, formando puentes, ventanas horizontales, uso del muro cortina de cristal y la disposición ortogonal (Dessau).*

La Bauhaus está considerada como una de las experiencias artísticas más interesantes e innovadoras del siglo xx. Sus objetivos y preocupaciones no solo van encaminados a la arquitectura sino también al diseño de todos los objetos de la vida cotidiana.

Esta institución tiene un especial empeño por hacer atractivos, funcionales y bellos los objetos que por otra parte surgen al abrigo de la modernidad y de la Revolución industrial.

Las ideas arquitectónicas de la escuela quedan reflejadas en el propio edificio de la escuela que diseña Walter Wropius en Dessau.

10> ¿Cuáles son las características fundamentales del edificio de la Bauhaus en Dessau? Estas características, ¿se pueden insertar en algún movimiento o corriente arquitectónica? Justifica tu respuesta.

11> Escribe y analiza los diferentes periodos por los que pasa la Bauhaus como institución. ¿A qué periodo pertenecería el presente edificio?

D. El funcionalismo de Le Corbusier y los CIAM

Otra de las fundamentales aportaciones al movimiento moderno en arquitectura aparecerá en el ambiente de la vanguardia parisina, donde Charles E. Jeanneret, más conocido como Le Corbusier y otro artista llamado Ozenfant formulan la base de una de las corrientes estéticas en las que culminará el racionalismo: el purismo, se trata de una evolución del cubismo que el propio Le Corbusier lleva al terreno arquitectónico bajo las siguientes características: la construcción elevada sobre pilotes de hormigón, la utilización del recurso a las terrazas-jardín, la planta libre, las ventanas alargadas y la fachada igualmente libre, además de una cuidada proporcionalidad. Además en su obra teórica, básica en la arquitectura contemporánea, define a la vivienda como «una máquina para vivir». Las obras donde mejor se pueden observar estos elementos son la **Villa Saboya [Fig. 12.21]** y La **Unité d'Habitation** en Marsella.

En la **Iglesia de Notre Dame de Ronchamp** (1950-56) **[Fig. 12.22]** lleva el racionalismo al espacio religioso mediante dos curvas que comprimen el espacio, las luces, las paredes; el suelo dirigirá al fiel hacia el altar, donde la perforación del muro actuará como foco de luz. Junto a su obra práctica, la relevancia de Le Corbusier va a residir en la importante difusión de sus ideas en la época posterior. Esta influencia se llevará a cabo por dos vías, la primera a partir de la gran aceptación que lograron sus producciones teóricas (*La ciudad resplandeciente,* donde plasma sus ideas sobre urbanismo o *Hacia una arquitectura,* quizá el libro más leído sobre arquitectura contemporánea). Y la segunda vía a través de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) fundados en 1928, donde se reunían periódicamente arquitectos de todo el mundo y en los cuales la participación de Le Corbusier fue muy activa, alcanzando sus ideas divulgación y aceptación mundial. Estas reuniones periódicas y las declaraciones se sucedieron hasta 1956. Por supuesto fueron una plataforma ideal para la expansión del racionalismo arquitectónico en general.

ACTIVIDADES



Fig. 12.21. Villa Saboya (1929-1931) de Le Corbusier. *Esta obra es considerada como clave en el siglo xx, no solo porque resume los principios del racionalismo, sino porque es autobiográfica, sintetizando los planteamientos de su autor (Poissy).*

Le Corbusier es uno de los arquitectos más destacados y uno de los más influyentes en la arquitectura contemporánea. Tanto sus obras teóricas como sus construcciones influyeron decisivamente en muchos arquitectos de su época y fueron determinantes para la instauración del racionalismo como corriente predominante sobre todo a partir del segundo tercio de siglo. El funcionalismo que propugna Le Corbusier está basado como el propio concepto parece indicar, en que la forma del edificio, su construcción, debe tener siempre presente la función para la que está construido.

La Villa Saboya recoge perfectamente no solo las concepciones arquitectónicas de su autor sino que es todo un manifiesto del racionalismo que terminará triunfando en la arquitectura internacional.

12> Analizando la Villa Saboya, ¿cuáles son los elementos fundamentales de la arquitectura de Le Corbusier y por extensión del funcionalismo?

13> ¿Cuáles son los canales principales mediante los cuales Le Corbusier dio a conocer sus teorías arquitectónicas?



Fig. 12.22. Iglesia de Notre Dame de Ronchamp (1950-56) de Le Corbusier. *Ejemplo del estilo algo más recargado y expresivo que su autor cultivó en los últimos años de su vida.*



Fig. 12.23. Casa del Fascio (1936) de Giuseppe Terragni (Como, Italia). *En ella se hacen evidentes los postulados del racionalismo, en especial la división geométrica de muros y fachadas.*

E. La difusión del racionalismo

Todos los ensayos de las diferentes corrientes racionalistas vistas hasta aquí, tuvieron gran eco en todos los arquitectos del planeta, lo que da interesantes resultados en determinados lugares sobre todo en el periodo de entreguerras.

- En **Suecia,** el racionalismo tiene un nombre propio en la figura de Alvar Aalto, quien deja obras tan interesantes como el Sanatorio de Paimo o la Biblioteca de Viipuri.
- En **Italia,** los presupuestos racionalistas son recogidos por el MIAR (Movimiento Italiano de la Arquitectura Racional), cuyo máximo representante es Giuseppe Terragni **[Fig. 12.23].**
- En **España,** el advenimiento de la Segunda República crea el clima favorable para el abandono del historicismo y la aceptación de las nuevas ideas racionalistas. Esto cristalizará en la creación de nuevas asociaciones de arquitectos, como la GATCPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) o la GATEPAC (Grupo de Artistas Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) fundado en 1930.

  En este ambiente surgen personalidades como Eduardo Torroja (1894-1961) quien realizará obras que se situarán a la vanguardia mundial en lo que respecta a la utilización del hormigón armado, como por ejemplo en su obra más conocida; el hipódromo de la Zarzuela.
- En **EE. UU.,** Frank LLoyd Wright, ya estudiado en el protorracionalismo, va a crear una tendencia diferenciada dentro del racionalismo: el organicismo. Wright se impone como el arquitecto más sobresaliente en EE. UU. en el periodo de entreguerras. Asume las formas perpendiculares, terraza, etc., del estilo internacional, pero busca una mayor integración con el paisaje. La arquitectura se adapta al terreno no a la inversa. Además de la mencionada anteriormente Casa de la Cascada **[Fig. 12.17],** en sus modelos de Casas de la Pradera, ahora crea obras tan determinantes como el edificio del Museo Guggenheim de Nueva York.

3.3. Arquitectura posterior a 1945

Tras la Segunda Guerra Mundial los arquitectos parecen encontrarse en un cierto periodo de indecisión estilística. Este periodo de incertidumbre se resolverá a favor del racionalismo, corriente que será hegemónica hasta los años sesenta. De los sesenta a los noventa, la gran variedad de formas y estilos se cohesionarán en la llamada tardomodernidad o posmodernidad. Mucho más difícil de agrupar es la arquitectura desde los noventa a nuestros días.

A. El racionalismo hasta 1960. Triunfo del estilo internacional

El mundo obviamente cambió tras la Segunda Guerra Mundial, y ese cambió afectó como a muchas otras facetas de la actividad humana a la arquitectura que por otra parte mantuvo sus características vinculadas al funcionalismo y racionalismo.

Los planteamientos de la corriente del racionalismo son mundialmente aceptados: despliegue y aplicación de materiales sintéticos modernos, uso del plano libre y predominio de una concepción volumétrica de un marcado purismo que dio lugar a una arquitectura de carácter universal, el **estilo internacional.** Este estilo se caracterizará por la regularidad estructural, por la utilización de formas geométricas muy simples, por la renuncia a la decoración sobrepuesta al edificio y por la utilización de materiales limitados, pero altamente industrializados.

En EE. UU. trabajan autores tan reconocidos como Gropius, que ahora aporta a sus proyectos a la tecnología avanzada del momento, defendiendo la prefabricación. Mies van der Rohe, trabaja en rascacielos de una radical ortogonalidad en los que logra una sensación de ligereza sorprendente.

En Brasil, destaca en este momento Lucio Costa, que elevará algunas construcciones racionalistas, asesorado por Le Corbusier. El deseo del Gobierno brasileño de construir una nueva capital, Brasilia, cuyo plano es del propio Costa, dará una gran oportunidad a arquitectos contemporáneos para llevar a cabo sus ideas. Oscar Niemeyer será el autor de los edificios más significativos de la ciudad.

En México destaca la construcción del inmenso conjunto de la ciudad universitaria, donde el racionalismo se fusiona con el rico muralismo de la tradición azteca. Mientras el estilo internacional triunfa mundialmente, en España, la dictadura franquista impone un historicismo frío y monumental, y un rechazo a todo lo que suene a vanguardia. Ejemplos claros serán el Valle de los Caídos de Juan de Ávalos o el Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto en estilo herreriano.

B. Arquitectura de los años sesenta a los noventa. La tardomodernidad y la posmodernidad

En los años sesenta vamos a asistir, por un lado a la continuación del estilo internacional con el estudio de las posibilidades tecnológicas de los materiales y estructuras con fuertes dosis de utopía y por otro lado, a unas nuevas tendencias de ruptura como son:

- El nuevo brutalismo caracterizado por la utilización del acero y el hormigón en bruto, mostrando los materiales tal cual, buscando el aspecto austero sin preocupación por el acabado del edificio.
- La opción estructural e ingenieril, interesada sobre todo en el cubrimiento de grandes espacios, basándose en las enormes posibilidades de la tecnología moderna. Cabe destacar al italiano Luigi Nervi, con obras como la Sala de Audiencias del Vaticano, u Otto Frei, con sus estructuras suspendidas a modo de tienda de campaña.

El movimiento tardomoderno

Se iniciará en los años setenta, utilizando el mismo lenguaje que el estilo internacional, pero exagerando y realzando los valores tecnológicos con el fin de conseguir nuevos resultados estéticos; la decoración será la propia construcción sin elementos añadidos.

Sus máximos representantes son por un lado: **Renzo Piano** y **Richard Rogers,** creadores del Centro Pompidou **[Fig. 12.24]** donde hicieron verosímil la estética de la máquina y las pautas de ornamentación de base estructural exagerada al exterior.

Por otro lado el *metabolismo japonés* abarca proyectos en los que las unidades arquitectónicas prefabricadas pueden formar racimos de forma, tamaño y función variables; los edificios son de estructuras desmontables. Las ciudades así construidas podrán regenerarse internamente, evitando las demoliciones. Destacan dos arquitectos, **Isozaki** y **Kurosawa,** creador de las grandes infraestructuras preconcebidas en las que es posible ir insertando diferentes edificaciones, según las necesidades de cada momento, es lo que ha venido a denominarse *arquitectura móvil*. Aunque el verdadero precursor del metabolismo es **Kenzo Tange,** discípulo de Le Corbusier, que resume los ejes del nuevo funcionalismo: planificación reticular, estandarización y modulación.

Estilo posmoderno

Supone una evolución del funcionalismo hacia la irracionalidad. A diferencia del estilo anterior, que acentúa los valores tecnológicos de la arquitectura, el posmodernismo, tomando también estos elementos para empatizar con la élite cultural, a la vez pretende ser aceptado por el gran público para lo cual recurre a connotaciones historicistas y eclécticas. Utiliza, además, la ornamentación y el simbolismo como cuestiones esenciales y permanentes de la arquitectura.

Su arquitecto más destacado es **Robert Venturi,** quien trata de integrar en las construcciones los elementos de la tradición de su región a fin de hacerla más comunicativa. Su obra más conocida es la Casa Hanna.

Destaca dentro de este estilo posmoderno el español **Ricardo Bofill,** quien centra su preocupación arquitectónica en la complejidad espacial y la búsqueda de una valiente expresividad de las formas. Una de sus obras más reconocidas por la crítica es su espacio Abraxas **[Fig. 12.25].**



Fig. 12.24. Centro Pompidou (1971-1977) de Piano y Rogers (París). *Los arquitectos aplican a la arquitectura la estética de la máquina y la exhibición de los elementos industriales.*



Fig. 12.25. Abraxas (1978-1983) de Bofill. *El palacio, el teatro y el circo del complejo Abraxas están concebidos dentro de un orden gigante a la manera del clasicismo barroco, pero con una integración funcional heredada del racionalismo (Marne-la-Vallée, Francia).*



Fig. 12.26. Museo de Arte Romano de Mérida. (1980-1985) de Moneo. *Excepcional ejemplo de arquitectura adaptada a su función sin renunciar al lenguaje de los nuevos materiales. Moneo establece una perfecta relación entre los colores del ladrillo y los objetos de mármol allí expuestos. Las bandas de cristal en el techo y las altas ventanas laterales proporcionan una iluminación natural.*

C. La arquitectura de los noventa a la actualidad

El crecimiento económico, los avances técnicos, la revolución de los transportes y la cultura de masas han propiciado la realización de una generación de edificios que convirtiendo la construcción en un espectáculo, rascacielos, aeropuertos, museos..., compiten por llamar la atención en las ciudades, siendo cada vez más la arquitectura un elemento fundamental en la configuración del espacio público.

Los precedentes: la arquitectura pop

Desde los años sesenta, surgen edificios en apariencia convencionales y vulgares destinados al consumo popular (moteles, clubes, discotecas...). Ha habido arquitectos como el propio Venturi, que han definido y reivindicado el claro antifuncionalismo de esta arquitectura, queriendo remarcar el distanciamiento existente entre el diseño moderno y las demandas reales del público consumidor. Por ello defienden que para que la arquitectura vuelva a adquirir un valor comunicativo, debería aprender de la publicidad y los *mass media*.

Las tendencias actuales

- **Mantenimiento del clasicismo.** Esta corriente se puede apreciar sobre todo en los edificios que se relacionan con su entorno histórico y urbano. En España sobresale en este punto Rafael Moneo, quien ha apostado por la claridad compositiva y el elogio de lo constructivo para edificar espacios que solucionarán la oposición estética-funcionalismo. Una de sus obras más reconocidas es el Museo de Arte Romano de Mérida **[Fig. 12.26].**
- **Funcionalismo.** Supone la permanencia en la arquitectura actual de los avances logrados por el estilo internacional. Como grandes ejemplos figuran la Biblioteca Nacional de Francia en París, o el Congreso de Lille. Obras que sin duda nos hablan de una arquitectura nueva, tecnológica e innovadora adaptada al uso que se le va a dar.
- **Deconstructivismo.** Es quizá la corriente más innovadora y a la vez elogiada por parte de la crítica en las dos últimas décadas. Su ideario está basado en la búsqueda de lo fragmentario, lo inestable y lo no-funcional. La apariencia de los edificios es de falta de estructura unitaria, sin planificación. La arquitectura en vez de construirse parece todo lo contrario, «deconstruirse». Una de las obras referentes de este estilo a escala mundial es el Museo Guggenheim de Bilbao obra de Frank O´Ghery **[Fig. 12.27].** Otros artistas pertenecientes a este estilo son Mark Wigley y Philip Johnson, quienes organizaron en 1988 una exposición en el MOMA de Nueva York titulada *Deconstructivist Architecture* y que supuso el acta fundacional de una de las corrientes más laureadas de la arquitectura actual.



Fig. 12.27. Museo Guggenheim de Bilbao (1993-1997) de F. O´Ghery. *O´Ghery se ha convertido en uno de los maestros de la arquitectura actual, y autor clave del deconstructivismo. Aquí utiliza grandes planchas de metal, remachadas entre sí, lo que hace que tengamos diferentes percepciones del edificio dependiendo de la luz que incida en él.*

La aportación española

Desde los años sesenta es destacada la aportación española a la arquitectura actual. En esa época **Sáenz de Oiza** hace el innovador edificio de *Torres Blancas*. Posteriores son los estudiados **Bofill** y **Moneo** y desde luego en la actualidad son fundamentales las aportaciones de **Santiago Calatrava** en obras universalmente reconocidas como la Torre Olímpica de Barcelona, para las olimpiadas de 1992, el Puente sobre el Guadalquivir para la Exposición Universal de Sevilla de 1992 o por supuesto la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia.

Todos estos arquitectos coinciden a su vez en algunas características como la sobriedad formal, la economía de medios, la precisión en el uso de materiales y en el dominio absoluto de la luz. Además y en línea con su evolución estética, Ricardo Bofill y Santiago Calatrava se acercan a la arquitectura *hightech* (o de alta tecnología) **[Fig. 12.28].**



Fig. 12.28. Ciudad de las Artes y las Ciencias (1990) de Santiago Calatrava (Valencia). *En esta estructura se hace evidente la preponderancia de lo geométrico, el contraste entre rectas y curvas y la adaptación del diseño a la función.*

PAU

Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«La Bauhaus quiere servir al desarrollo actual de la vivienda, desde las simples aplicaciones domésticas al alojamiento completo y terminado. En la convicción de que los elementos domésticos y el mobiliario deben ser relacionados racionalmente unos con otros, la Bauhaus está buscando, mediante la investigación sistemática, práctica y teórica en los campos técnico, económico y formal, el modo de obtener el diseño de un objeto a partir de sus funciones y condicionamientos naturales. El hombre moderno ya no utiliza vestimentas históricas, sino modernas ropas, y necesita también un hogar, adecuado para él y su tiempo y equipado con todos los aparatos actuales de uso cotidiano.

Un objeto es definido por su naturaleza. Con el fin de diseñarlo para funcionar correctamente, sea un recipiente, una silla o una casa, debemos ante todo, estudiar su naturaleza; porque debe servir a su fin perfectamente, es decir, debe cumplir útilmente su función, ser duradero, económico y "bello". Esta investigación sobre la naturaleza de los objetos nos lleva hacia la conclusión de que mediante una actividad de ponderación resuelta de los métodos productivos modernos, de las construcciones y los materiales, se originan formas con frecuencia inusuales y sorprendentes, puesto que se desvían de las convencionales (considérense los cambios en las formas de las instalaciones de calefacción o de alumbrado). Sólo a través del contacto permanente con las evoluciones más recientes de la técnica, con los descubrimientos de nuevos materiales y de construcciones, es posible al creador individual aprender a dar a los diseños de objetos una relación viva con la tradición y, a partir de este punto, desarrollar una nueva actitud hacia el diseño».

WROPIUS, W., *Bauhaus Dessau-Grunsätze der Bauhausproduktion* (1974).

a. Resume brevemente el texto citando las ideas principales.

b. ¿Cuáles son las principales preocupaciones de la Bauhaus? ¿Quién es Walter Gropius?

c. ¿Qué es y qué supone la Bauhaus en su contexto histórico-artístico?

d. Cita alguna obra fundamental surgida de la Bauhaus y analízala. Cita a los principales artistas que tuvieron relación con la Bauhaus y señala su importancia dentro del arte contemporáneo.

e. Siguiendo el texto, argumenta el papel de la Bauhaus en el arte y en el diseño contemporáneo.

«Permitidme introducir un diagrama muy tosco, que represente, tal como yo lo concibo, los verdaderos principios sobre los cuales deberían crecer las ciudades. Supongamos que la Ciudad Jardín ha crecido hasta alcanzar una población de 32.000 habitantes. ¿Cómo crecerá? ¿Cómo proveerá las necesidades de los otros que acudirán atraídos por sus múltiples ventajas? ¿Se construirá en la zona de los terrenos agrícolas que la rodean y de este modo destruirá para siempre su derecho a ser llamada una "ciudad jardín"? ¡Desde luego que no! [...] Pero el terreno alrededor de la ciudad jardín no está afortunadamente en manos de individuos privados: está en manos del pueblo, y tiene que ser administrado no en los supuestos intereses de unos pocos, sino en los intereses reales de toda la comunidad. [...] La ciudad crecerá, pero crecerá de acuerdo a un principio, cuyo resultado radicará en esto: que semejante crecimiento no disminuya, sino que aumente siempre sus oportunidades sociales, su belleza, su comodidad. La ciudad jardín está construida. Su población ha alcanzado los 32.000 habitantes. ¿Cómo crecerá? Crecerá estableciendo (probablemente bajo los poderes parlamentarios) otra ciudad, situada algo más alta de su propia zona de "campo", de tal manera que la nueva ciudad pueda tener otra zona de campo. He dicho "estableciendo otra ciudad", y, para los efectos administrativos, habría dos ciudades; pero los habitantes de una podrían llegar a la otra en pocos minutos; se establecería un medio rápido de transporte y, de este modo, la población de las dos ciudades representaría, en realidad una comodidad».

HOWARD, *Garden Cities of Tomorrow* (1902).

a. Resume brevemente el texto destacando las ideas principales.

b. ¿Cuáles son las características principales de la ciudad jardín? ¿Quién es Howards?

c. Señala la importancia de la ciudad jardín en su contexto histórico-artístico.

d. Señala y analiza qué otras experiencias urbanísticas se dan en el siglo XIX aparte de la ciudad jardín.

e. Busca a partir del texto las posibles influencias del urbanismo decimonónico en el siglo XX, e incluso en la ciudad actual.



Técnicas de selectividad

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Ciudad lineal
- Falansterios
- Ciudades jardín
- Ensanche
- *Revival*
- *Neos*
- *Art nouveau*
- Estilo internacional
- Proyecto de Estribanubes
- Bauhaus
- Funcionalismo
- Organicismo
- CIAM
- ASNOWA
- GATEPAC
- Metabolismo
- Deconstructivismo

3. Comentario de láminas



Fig. 1. Palacio Episcopal de Gaudí (1852-1926).



Fig. 2. La Casa de la Cascada (1936) de Frank LLoyd Wright.

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis formal:

a. Tipo de obra, materiales, técnicas, modos de construcción...

b. Aspectos estéticos, características estilísticas, comentario de la planta, del alzado.

2> Análisis iconográfico:

a. Función del edificio, significado...

3> Estilo, corriente artística en la que se inserta la obra. Características de ese estilo, relación con otras obras de su estilo y de su contexto histórico-artístico. Importancia de la obra. Influencias que ejerce en posteriores obras y estilos.

4> Clasificación de la obra. Autor, fecha, localización.

Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

1> La arquitectura del siglo XIX

- Contextualización histórico-artística de este periodo.
- Principales corrientes arquitectónicas de este periodo, analizando sus características fundamentales.
- Análisis de los principales autores de cada corriente y breve comentario de sus obras más destacadas.
- Influencia posterior de cada corriente en la historia de la arquitectura.

2> El racionalismo

- Contextualización histórico-artística del racionalismo arquitectónico. Características principales.
- Principales corrientes arquitectónicas que conforman esta tendencia, analizando las características fundamentales de cada una.
- Análisis de los principales autores de cada corriente y breve comentario de sus obras más destacadas.
- Influencia posterior del racionalismo en la historia de la arquitectura.

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la unidad.

	Cronología	Características principales	Autores destacados	Obras principales
Escuela de Chicago				
Metabolismo japonés				
Funcionalismo				
Expresionismo				
Neoplasticismo				
Constructivismo				

13

EL SIGLO XIX EN PINTURA. DEL ROMANTICISMO AL IMPRESIONISMO. LA IMAGEN ROMÁNTICA EN ESPAÑA

El siglo XIX es un periodo que en el ámbito de la política o del pensamiento es crucial para la historia del hombre, con la derrota del Antiguo Régimen y la consolidación de nuevas ideologías como el liberalismo o el socialismo. El arte decimonónico, de la misma manera, va a ser también extraordinariamente intenso, apareciendo corrientes que van a protagonizar la estética del arte contemporáneo, abriendo nuevos caminos y rompiendo de manera radical con el academicismo que parecía dominar el panorama artístico del momento. Además surgen personalidades geniales que cambiarán el sentido de la pintura para siempre: Gericault, Delacroix, Courbet, Van Gogh, Cézanne, Manet son algunos de los artistas irrepetibles que cambiarán la dirección que parecía haber adoptado el arte de su tiempo.





1. El romanticismo

1.1. Características generales

El romanticismo es el movimiento artístico protagonista de la primera mitad del siglo XIX. Este estilo afectará no solo a las artes plásticas sino también a la literatura y a la música.

La obra de arte romántica se podrá identificar por la expresión, por la afirmación de la individualidad del artista, por lo antinormativo y sobre todo por la intensidad emocional, lo que ha llevado a algunos autores a afirmar que el romanticismo, no solo es un estilo artístico sino que es un **sentimiento.**

Además los artistas románticos coinciden en otras características como el gusto por lo **exótico** (es habitual encontrar temas, paisajes, vestimentas… de lugares lejanos en el tiempo y/o en el espacio), **en la libertad,** librándose de las ataduras de lo académico y de los convencionalismos, **en la defensa del genio del artista,** para que pueda plasmar lo que su interior, sus sentimientos, le dicten. Algunos autores, además, buscarán resucitar las **tradiciones** de la cultura de sus países. En algunos lugares es común encontrar en la iconografía romántica imágenes de cementerios y de ruinas de arquitecturas medievales, reflejando con ello ese pasado nacional y la importancia de asentar el presente y el futuro en ese pasado. Con ello vemos el compromiso político que adquieren muchos de estos artistas, sobre todo en el sentido nacionalista e independentista de su época.

Dos conceptos van a surgir en este momento y que también serán muy importantes para entender las obras románticas: *a)* el concepto de lo **«sublime»,** que es aquello que va más allá de lo mesurado, la naturaleza que desborda al hombre que ya no puede abarcarla. La grandiosidad, la desmesura, que crean intranquilidad y desasosiego, comienzan a tener importancia y vigencia en el campo de lo artístico; y *b)* el concepto de lo **pintoresco,** el artista comienza a buscar la belleza no solo en los temas elevados, en la religión, en la mitología o en lo heroico, sino también en lo común, en lo cotidiano, en lo doméstico aunque esto conlleve en ocasiones representar lo rudo y lo áspero.

Por último hay que destacar la tremenda importancia que los románticos darán a la naturaleza, pero la naturaleza no solo como motivo de sus obras sino también como fuente de sentimientos. El artista pretende actuar como intérprete de esos sentimientos entre la naturaleza y el espectador.

Fig. 13.1. *El romanticismo es una corriente cultural compleja, con un marcado sustrato ideológico, que afectará a todas las artes figurativas, a la música, a la literatura y al pensamiento filosófico.*

Ideología	Música	Artes figurativas
• Ruptura con la restauración y el sistema político del Antiguo Régimen. • Infiltración de ideas revolucionarias: declaraciones de derechos, sufragio universal, etc. • Recuperación de los valores históricos tradicionales del propio país (Italia y Alemania). • Necesidad de cambio: revoluciones burguesas de 1820, 1830 y 1848. • Dinamismo. Inestabilidad de los regímenes políticos. • Exaltación del sentimiento: pasión amorosa, religión y muerte. Es significativa la valoración de los cementerios y el desarrollo del duelo y el suicidio, incluso por la mujer amada.	• Subjetividad: la música presentía un mundo más perfecto expresado por los sonidos. • Cualidad pictórica de los sonidos (Schubert y Schumann). • Búsqueda de la raíces culturales y musicales del pueblo (*Danzas húngaras* de Brahms; *Polonesas* de Chopin) y recursos a los temas históricos, la ópera de Verdi, en relación con la literatura. • Libertad en los ritmos y en el protagonismo de instrumentos solistas (Paganini, Chopin). • La orquesta se enriquece, aumenta sus instrumentos y matices. • Apasionamiento y sensibilidad en el tratamiento de matices de orquesta, instrumentos y solistas.	• Ruptura con los convencionalismos neoclásicos y la uniformidad estilística. • Recuperación del color frente al dibujo. Este color expresa la personalidad del autor. • Diversidad de escuelas que siguen la tradición de un país: Francia, con su vorágine política; Alemania, con su deseo de autodeterminación (Friedrich); Gran Bretaña, con su culto al paisaje (Constable) y España con sus géneros característicos, costumbrismo e historia… • Compromiso histórico: inclusión de temas de guerra o desastres (Gericault, Delacroix). • Composiciones dinámicas y luces vibrantes. • Predominio de las artes figurativas más receptivas al sentimiento que la arquitectura, tradicionalmente portadora de los valores del pasado.

1.2. El romanticismo francés

Los primeros brotes de romanticismo en Francia aparecen bajo los pinceles de algunos de los discípulos del gran David. El mejor dotado de estos es **Antoine-Jean Gros** (1771-1835), cuya figura sirve de enlace entre la época de su maestro y la de la plenitud del romanticismo.

Su aportación a la historia del arte radica en ser quien difunde la figura de Napoleón como gran héroe, creando las imágenes del emperador francés no como político de despacho sino como guerrero en acción. Esto además lo hace tomando características que serán muy destacadas en el estilo romántico como son el gusto por lo exótico, el abandono de lo limitado y el tratamiento de lo desmesurado, lo desmedido y la inmersión en los sentimientos.

Otro de los autores clave en la formación de la tendencia romántica en Francia es **Théodore Gericault** (1791-1824), quien, con una vida breve e intensa y una muerte violenta, se convierte en símbolo para los artistas de esta época. En su pintura priman las emociones y se preocupa por los personajes pobres y marginados de la sociedad. En vida solo llega a exponer tres obras. Entre ellas destaca *La balsa de la Medusa* (1819): un cuadro concebido con connotaciones políticas y con claras críticas dirigidas al gobierno, que le valió a Gericault muchos disgustos, pero que se convirtió en una de las grandes obras del estilo **[Fig. 13.2].**

Basado en un hecho real, en el que un barco francés llamado *Medusa* se hundió, sobreviviendo un grupo de gente en una pequeña balsa, este acontecimiento sirve al autor para mostrar en toda su crudeza la lucha del hombre contra la muerte y contra los grandes poderes de la naturaleza. Se percibe la influencia de Miguel Ángel en los cuerpos musculados. También se ha visto esta obra como una primera aproximación al realismo, por el deseo de documentar, de describir lo más científicamente posible lo ocurrido. Por último es de destacar la intensidad emocional de la obra y la sensación de drama, rasgos fundamentales del estilo romántico.

ACTIVIDADES



Fig. 13.2. *La balsa de la Medusa* de Gericault (1819). *El autor refleja el momento en el que los supervivientes de un naufragio, tras muchos días a la deriva y de situación desesperada descubren a lo lejos el humo de una embarcación, con lo que se vislumbra una posible salvación, un atisbo de esperanza (Museo del Louvre, París).*

Esta obra es una de las cimas de la intensidad emocional y de sentimientos buscados en el romanticismo. A ello contribuyen tanto sus elementos formales como iconográficos. Entre los primeros destacamos su utilización violenta del color, su composición que nos muestra cadáveres o moribundos en primer plano y la luz crepuscular que nos habla de tragedia.

1> ¿Cuál es el tema que aborda este cuadro? ¿Qué elementos iconográficos conoces?

2> ¿En qué corriente pictórica encuadrarías esta obra? ¿Por qué?

3> ¿El tema o iconografía del lienzo se ajusta a la corriente pictórica en la que se realiza?

4> Cita otras obras del autor de este cuadro y compara sus aspectos formales.

El autor más importante del romanticismo francés es **Eugéne Delacroix** (1798- 1863). Su biografía entra dentro del los perfectos arquetipos del romanticismo. Hijo bastardo, posiblemente de un noble, vivió con una larga enfermedad contagiosa que no le impidió desarrollar su deslumbrante talento. También adquirirá fama por ser el más férreo defensor del color y del antiacademicismo, frente a las corrientes más clasicistas representadas por autores como el ya estudiado Ingres, con quien tendrá un célebre debate por la preeminencia en la pintura del color como él defiende o del dibujo como enarbolaba Ingres. El ideal artístico de Delacroix pasa por la defensa no solo del color frente al dibujo, sino también por la expresión, por la desmesura, por el dinamismo, por la tensión y en definitiva por la libertad individual del artista. Delacroix sentirá verdadera devoción por Gericault, quien sin duda le influirá decisivamente, aunque también se percibe en su obra la influencia de autores como Rubens, Veronés, Gros o Velázquez.

Una de las obras donde podemos apreciar casi todas las características de Delacroix es *La matanza de Quíos* (1824). Esta obra causó un gran impacto en su época ya que rompe con todo lo preestablecido. No hay composición, el tema es «desagradable», la concepción es totalmente anticlásica, creando una imagen que ya no busca la belleza sino que está concebida para otros objetivos como un cántico a la independencia griega y la denuncia de la ciega violencia ejercida por el turco opresor **[Fig. 13.4].**

Otras obras por las que Delacroix es considerado como el principal artista romántico francés son *La barca de Dante* (1822), donde se aprecian también características propias del romanticismo como la atracción por lo medieval, la naturaleza hostil que sobrepasa al ser humano, la idea de angustia y de dolor físico.

Sin duda la obra más popular de Delacroix es su *Libertad guiando al pueblo*, con la que exalta los acontecimientos revolucionarios en Francia en 1830, en los que el propio autor participa. Esta pintura se ha consagrado como una de las imágenes simbólicas de la libertad y de los ideales revolucionarios del siglo XIX **[Fig. 13.3].** En ella se aprecian claras influencias de Goya y de Gericault (los muertos en primer plano nos llevan directamente a *La balsa de la Medusa*), aunque Delacroix es innovador en el uso del color, con tonos sueltos, y de la perspectiva, conseguida a través de una luz violenta que crea una atmósfera de tensión y drama.



Fig. 13.3. *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix (1830). *El autor logra una de las imágenes que pasarán al acerbo simbólico del mundo contemporáneo, realizando el icono no solo de la libertad sino de la heroicidad y la dignidad de las personas que la buscan y luchan por ella (Museo del Louvre, París).*



Fig. 13.4. *La matanza de Quíos* de Delacroix (1823-1824). *El tratamiento compositivo se aleja del clasicismo dejando vacío el espacio central del cuadro (Museo del Louvre, París).*

1.3. El romanticismo alemán

La escuela romántica alemana será la más destacada, junto con la inglesa, en cuanto a la pintura de paisaje. La diferencia es que en Alemania el paisaje se entenderá dentro de la categoría de lo **sublime,** es decir, aquel sentimiento o actitud de miedo, pavor, pero admiración ante lo grandioso e inconmensurable de la naturaleza. Esta es una de las principales características de esta escuela, a la que se unen otras como, la ya indicada predilección temática por el paisaje; la presencia de edificios medievales; los grandes paisajes de montañas, ante los cuales el hombre se ve empequeñecido; la presencia de elementos hostiles y desatados de la naturaleza; perspectivas muy forzadas (barrancos, abismos...) que denotan una naturaleza salvaje; y presencia de cementerios, símbolo de glorias pasadas y a las que se recurre para cimentar el ideario político nacionalista frente al yugo imperial austriaco.

El pintor que mejor va a reflejar estas características es **Caspar David Friedrich** (1774-1880). Este autor toma apuntes del natural, cuestión innovadora, que luego se convertirá en fundamental para los impresionistas, aunque luego los reelabore en su estudio siguiendo su personal voz interior. Friedrich está influido por la tradición paisajística holandesa pero le da un nuevo sentido, casi religioso, plasmando sus sentimientos en el paisaje representado. Trata de recoger el misterio, la armonía de la naturaleza aportando además su mundo interior. Sus obras fundamentales en este sentido son *El monje frente al mar* (1808-1810) **[Fig. 13.5]** y *Caminante frente al mar de niebla* (1818) **[Fig. 13.6].** En estas obras, que representan la cima de la pintura de paisaje romántica, se aprecia claramente el concepto de lo sublime, de la naturaleza que sobrepasa, que empequeñece a la figura humana. El hombre se presenta como insignificante ante el poderío y la grandeza de lo natural, lo que despierta sentimientos de desasosiego a la vez que sobrecogimiento y admiración al espectador que lo contempla.



Fig. 13.6. *Caminante frente al mar de niebla* de Friedrich (1818). *Utiliza la técnica de enfatizar la intensidad emocional situando una figura en primer plano ante la inmensidad del paisaje. En este caso, al estar de espaldas, el personaje se sitúa en la posición del espectador, con lo que este puede identificarse con la figura y tomar su mismo punto de vista (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo).*



Fig. 13.5. *El monje frente al mar* de Friedrich (1808-1810). *El autor reduce la magnificencia de la naturaleza a dos grandes franjas de color, una de cielo y otra de tierra. La figura humana representada en el monje aparece de manera insignificante (Palacio de Charlottenburg, Berlín).*



Fig. 13.7. *La mañana* de Runge (1808). *Es la única representación que llega a realizar de su obra* Los cuatro momentos del día *donde Runge pretendía realizar la obra de arte total. Se aprecia muy bien la idea de naturaleza romántica con tintes religiosos (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo).*

El otro gran autor del romanticismo alemán es **Otto Runge** (1777-1810) quien atribuye al pintor la intermediación entre el hombre, la naturaleza y Dios y la misión de enseñar al género humano a ver la naturaleza y cómo debe ser su relación con ella y con Dios. Tiene un concepto tan elevado de la pintura que casi la equipara con una religión. Por otro lado defiende que el paisaje es un fenómeno capaz de transmitir todo tipo de sentimientos.

Coincide con sus contemporáneos románticos en que la naturaleza es algo inabarcable que el hombre no puede dominar o controlar.

Su obra más ambiciosa y en la que se recoge todo su ideario aparte de tener una gran carga simbólica es *Los cuatro momentos del día* (1808), con la que pretende realizar su teoría del paisaje como religión: el proyecto de la obra consistía en cuatro imágenes colocadas en una capilla, edificada para albergarlas, que debían contemplarse mientras se escuchaba una composición musical también compuesta específicamente para la contemplación de las imágenes. Es decir, Runge pretendía conseguir la obra de arte total.

Runge además pinta retratos donde plasma sus teorías pictóricas sobre el color y a la defensa de que los objetos del primer plano deben tener consistencia sólida, opaca mientras que las cosas del fondo deben representarse de manera casi transparente.

Por último en Alemania cabe destacar al movimiento conocido como **Los Nazarenos,** un grupo de artistas nacidos hacia 1785, cuyo ideario les lleva a crear una hermandad (Los Hermanos de San Lucas) para practicar la pintura bajo una mística casi religiosa y monástica. Su objetivo no era cultivar el estilo individual de cada miembro sino la creación de un nuevo arte nacional, que debía presentarse como pintura monumental de cuadros de historia y en encargos oficiales.

Esta ideología será herencia de la ola de sentimentalismo, medievalismo y religiosidad que invadía Alemania. Artísticamente, pese a no llegar a lograr homogeneidad, coinciden en su deseo de lograr una estética pura dando la espalda a la tradición académica. Para ello buscan la influencia en diversa medida de Rafael, Perugino, Fra Angélico, el barroco clasicista, los flamencos y la Antigüedad grecolatina. Seguramente estas influencias serían la causa de que el grupo no fije su residencia en Alemania sino en Roma. El autor más representativo es **Overbeck** (1789-1869), quien seguirá por completo a los maestros primitivos para imitar fielmente la perfección única, hasta convertir la obra, para el ojo y el espíritu, en otra naturaleza.

1.4. El romanticismo en Inglaterra

En Inglaterra encontramos dos autores que la historia del arte ha calificado como prerrománticos debido a su fuerte carácter visionario y por la gran influencia posterior que ejercen no solo en el propio romanticismo sino en la pintura contemporánea en general: son Henry Füssli y William Blake.

En fechas muy tempranas (finales del siglo XVIII y principios del XIX) en este ámbito geográfico, una serie de poetas, pensadores y pintores que bucean en las insondables simas del inconsciente y de lo irracional, al tiempo que reflejan el aspecto cambiante del paisaje inglés a medida que en él va haciendo mella la Revolución industrial.

Henry Füssli (1741-1825) es un artista inclasificable, con fuertes influencias de Miguel Ángel y de la escultura clásica, aunque sus obras, delirantes y de imaginación desbordada no tienen nada de clásico. Sus temas estarán dominados por lo mágico, lo onírico y lo fantástico salpicado con toques eróticos, lo que nos lleva a un mundo fascinante aunque horrible y dramático, mientras su técnica de comentada influencia clásica nos habla de mesura y contención **[Fig. 13.8].**



Fig. 13.8. *La pesadilla* de Füssli (1782). *La imagen nos presenta la angustia y la quietud con una técnica influida por lo clásico y una temática en la que se mezclan lo demoniaco y lo erótico, propia ya del universo de sentimientos a flor de piel romántico (Goethes Elternhaus, Frankfurt).*

William Blake (1757-1827) es además de pintor, grabador y poeta. En su ideario artístico y de vida se rebela contra el racionalismo y el materialismo del siglo XVIII y contra el cristianismo de corte tradicional, consagrando su creación a una visión cosmológica absolutamente personal, puesta de manifiesto en sus ilustraciones de la Biblia o de *La divina comedia*, en las que los críticos han visto claros precedentes del surrealismo. Su estética está completamente basada en el dibujo a diferencia de otros reconocidos románticos posteriores. Sin embargo el sentimiento y misterio que emana de sus dibujos y grabados, le colocan en la vanguardia de este estilo.

Estéticamente, además, denota una influencia de la miniatura medieval, lo que marcará su concepción de la línea y del espacio. Este poeta visionario rechaza la concepción espacial renacentista. Sus personajes se moverán en un espacio psicológico y trascendente más que en un espacio físico ordenado según las leyes de la percepción visual. Estos espacios nos vuelven a remitir a las representaciones pictóricas medievales o incluso a las orientales, referencias muy propias del Romanticismo. Ya en época plenamente romántica Inglaterra se convierte en el otro gran foco de la pintura de paisaje, aunque va a presentar una diferencia apreciable con respecto a Alemania. Los artistas ingleses no buscarán tanto lo sublime en la naturaleza como lo **pintoresco.** Este será un concepto clave, según el cual todo es digno de ser pintado, no solo los grandes paisajes sino el paisaje rural, campesino, también puede estar dotado de gran belleza si se sabe captar.

Además los ingleses no estarán atraídos por temas políticos, con lo que podrán centrar más su atención en la naturaleza. Su visión de ésta será empírica, pintando paisajes reales, a partir de bocetos tomados al aire libre.

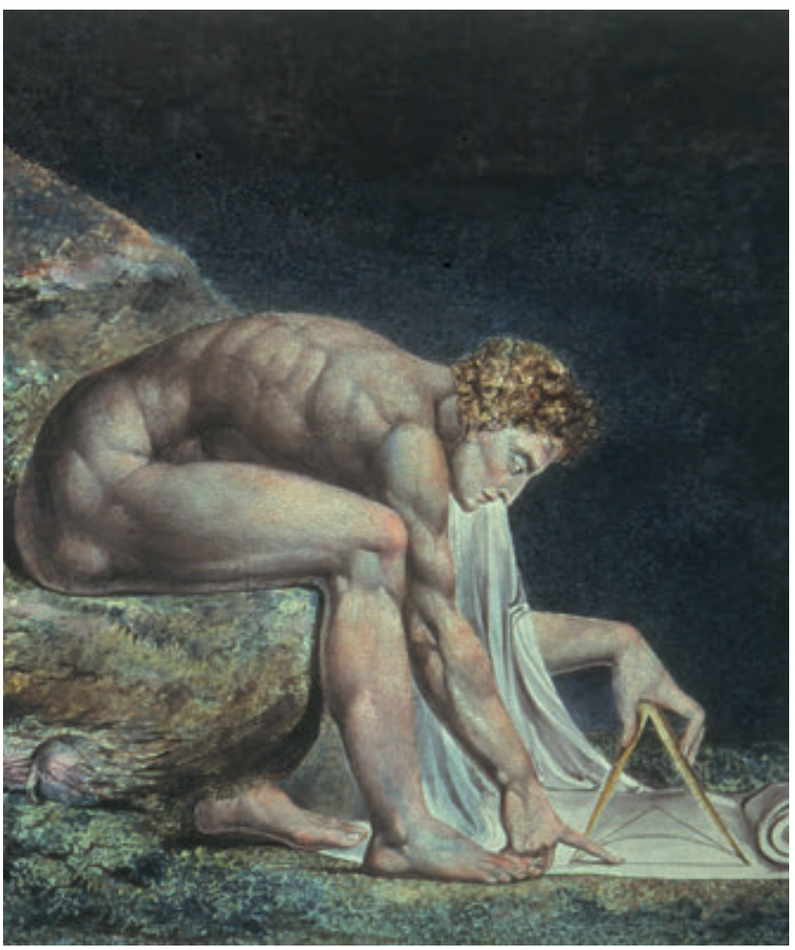


Fig. 13.9. *Newton* de Blake (1795). *Blake rechaza los valores racionales de la Ilustración. El romanticismo coloca el sentimiento por delante de la racionalidad. Para ello muestra a Newton como un dios arquitecto, formando un mundo medido con un compás, racional, lo que ahoga la imaginación, el sentimiento y la belleza (Tate Gallery, Londres).*

Ya en pleno estilo romántico encontramos a **John Constable** (1776-1837), quien defiende la idea de que la verdadera enseñanza de cómo representar la naturaleza está en la propia naturaleza no en otros cuadros, con lo que se aprecia su marcado antiacademicismo y su visión del arte como algo personal, individual. Los paisajes de Constable serán rurales, tomados de la campiña inglesa, del mundo cotidiano, real, son aparentemente insignificantes pero el autor reivindica su belleza y su dignidad para ser motivo pictórico. Eso precisamente es la esencia de lo pintoresco. Además, como romántico que es, a este paisaje el autor le aporta sus emociones **[Fig. 13.10].**



Fig. 13.10. *El carro de heno* de Constable (1821). *Constable pinta escenas cotidianas, paisajes reales, de la Inglaterra del momento, a modo de instantáneas, llamadas paisajes retrato. Este autor trata de reflejar la belleza en cosas aparentemente ínfimas (National Gallery, Londres).*

El otro gran paisajista romántico inglés, aunque con unas ideas y estética diferentes a sus contemporáneos y seguramente mucho más avanzadas, es **William Turner** (1775-1851). Su pintura es muy personal, tanto que muere creyéndose un incomprendido. Lleva a su último extremo la idea de fusión del hombre con la naturaleza. En sus cuadros todos los elementos terminarán convirtiéndose en algo etéreo. La luz va a erigirse como protagonista, disolviendo, fundiendo todos los elementos del cuadro, es tan fuerte que casi lo absorbe todo **[Fig. 13.11].**

Poco a poco en el lienzo se va perdiendo la noción descriptiva, convirtiéndose en una exposición de sentimientos. El uso del color está al servicio de esta estética, defendiendo su uso libre y provocativo.

ACTIVIDADES

Fig. 13.11. *Lluvia, vapor y velocidad* de Turner (1844). *Turner es uno de los principales paisajistas románticos ingleses, sin duda su búsqueda de la representación de la naturaleza y su predilección por el color no pasarán desapercibidos en la historia del arte (National Gallery, Londres).*

Aquí la velocidad, el vapor, la niebla, el ferrocarril, se funden en un todo, logrando una atmósfera totalmente unitaria en la que no hay oposición naturaleza-modernidad, logrando captar el ambiente donde ambos se mezclan. Muere sintiéndose incomprendido pero deja obras, como esta, de mediados del siglo XIX al borde de la abstracción.



5> ¿Qué elementos consideras que son protagonistas en este lienzo? ¿Son propios del estudio del paisaje romántico inglés?

6> ¿Al hilo de esta obra puedes establecer alguna diferencia o semejanza entre Turner y otros paisajistas románticos?

1.5. La imagen romántica en España

El movimiento romántico español no va a ser uniforme, por lo que para su estudio es recomendable dividirlo en cuatro líneas principales.

- **La pintura de paisaje.** A España llegaron los ecos de lo que se estaba haciendo en Europa, y va a aumentar el interés por el paisaje, aunque este habitualmente irá unido al sentido de lo pintoresco. El artista más destacado es **Pérez Villaamil** (1807-1854), que recogió paisajes y costumbres en su obra *España artística y monumental*. Además, realiza una serie excelente de cuadros orientalizantes siguiendo la moda del exotismo romántico ya visto en otros lugares de Europa.

  Mención aparte merece **Mariano Fortuny** (1838-1874). Su obra será muy variada. Sobresaldrá por su capacidad como dibujante y con su gusto por la combinación del color y de las luces y sombras. Sus principales influencias hay que buscarlas en Velázquez y Goya. Además tendrá gran talento para dar vida a todos los temas que conectaron con el gusto de la época, lo que le convertirá en el pintor más famoso del momento. Una de sus obras más célebres, que resume estas características, es *La vicaría* (1870) **[Fig. 13.12].**



Fig. 13.12. *La vicaría* de Fortuny (1870). *Es la obra más famosa del artista en su época: su técnica armoniosa, la pincelada suelta, el acercamiento al retrato y el interés ambiental, hicieron que se definiera a esta obra como «un esbozo de Goya» (Museo de Arte Moderno, Barcelona).*

- **El costumbrismo.** Esta corriente puede entroncar en mayor medida con conceptos más propios del romanticismo, en concreto con la idea de lo pintoresco, que estudiamos en la pintura de paisaje inglesa. Se pretende hacer una representación fiel de las costumbres, del entorno más próximo, como medio para recuperar las raíces del pasado nacional. El gran referente en el que se fijarán estos autores será Francisco de Goya. Estos artistas sí romperán con el gusto academicista decimonónico, siendo en ocasiones muy atrevidos tanto en temas como en técnica para su época. Destacan pintores como Leonardo Alenza (1807-1879), Valeriano Domínguez Bécquer (1817-1879) y Eugenio Lucas (1817-1870).
- **El retrato.** Sirviendo al ideal romántico de fama después de la muerte y de compromiso con la sociedad de su tiempo, un grupo de artistas, influidos por la tradición del retrato español y por el clasicismo francés, tomarán como modelo a hombres de negocios, de armas y a políticos.

  En esta línea va a destacar **Federico Madrazo** (1815-1894). Miembro de una saga de pintores, dotará a sus obras de un estilo directo y ameno que responde a una puesta en escena de la elegancia cortesana, sin perder eso sí el gusto académico. Todos sus personajes tienen una expresión sentimental que dota de romanticismo al estudio psicológico y al desarrollo ambiental.

  En esta línea podemos también mencionar a Antonio Esquivel (1806-1857) y a Joaquín Espalter (1809-1880).

- **La pintura histórica.** Corriente que ha sufrido muchos vaivenes de crítica y público desde el siglo XIX hasta nuestros días. Durante el franquismo sirvió como medio a la propaganda de la España grande y unida y de las glorias pasadas, a partir de 1975 cayeron en el desprestigio y casi en el repudio hasta el punto de permanecer en los almacenes del Prado sin ser expuestas salvo en exposiciones puntuales. La última de ellas en 2007 parece que ha vuelto a reavivar su interés y estudio.

  Uno de los principales artistas de esta corriente es **Eduardo Rosales** (1836-1873), quien recoge bastante del gusto académico de su época aunque tiene tintes de modernidad como la soltura de pincelada, claros avances en el protagonismo del color y ciertos abocetamientos en algunos lugares. Pese a esto, su principal preocupación es ser lo más verista y minucioso posible. Sus influencias se basan sobre todo en la escuela española del siglo XVII, de donde toma la palpable presencia de atmósfera en sus obras, la utilización de pardos y grises, y el aire de gravedad y serenidad de sus cuadros.



Fig. 13.13. *El testamento de Isabel la Católica* de Rosales (1864). *Es la obra más conocida de este autor y una de las obras claves de la pintura de historia en España. Pese a su academicismo encontramos elementos como el abocetamiento, la concentración de la iluminación y las líneas en un punto: en la reina moribunda y el avance del color frente al dibujo (Museo del Prado, Madrid).*

Otro autor destacado de la pintura de historia en España es **Francisco Pradilla** (1848-1921), quien utiliza los grandes formatos para representaciones de gran carga sentimental sobre temas señalados de la historia de España. Fue acusado de academicista, pero la presencia atmosférica, el interés por la luz, el avance en la preeminencia del color frente al dibujo y el ligero abocetamiento de algunos elementos hacen de él un artista original y moderno.



Fig. 13.14. *Juana la Loca* de Pradilla (1877). *El autor escoge un tema de gran carga emotiva como los funerales de Felipe el Hermoso a los que asiste su viuda, Juana la Loca. Los sentimientos se aprecian a flor de piel, cuestión típica del romanticismo, a ello contribuye el tiempo atmosférico y la luz del atardecer que ahondan en el dramatismo del momento (Museo del Prado, Madrid).*



2. El realismo

El realismo es el movimiento artístico y literario surgido hacia 1840 cuyo propósito principal es la representación objetiva, verosímil de la realidad. En buena medida surge como reacción contra los excesos de los románticos, rechazando el sentimentalismo y la temática histórica y orientalizante, obteniendo su inspiración en la realidad cotidiana.

Sus **características principales** se pueden resumir en:

- **La veracidad.** Trata de mostrar en la pintura los temas de la manera más cercana posible a la realidad despojando a esta de cualquier convencionalismo o idealismo que la aparte de lo que el tema es en el mundo real. Por ello fueron acusados de «feísmo», de no buscar la belleza en su arte, al representar la vida cotidiana de trabajadores y campesinos, los que serían temas no dignos de ser pintados.

- **La contemporaneidad.** Sus defensores sostenían que el único tema válido para el artista era el mundo coetáneo que es precisamente el objetivo de los pinceles realistas.

- **El compromiso social.** En un momento determinado el arte va a tener una misión social que cumplir, lo que irá en contra de la concepción romántica del arte por el arte, papel que sí asumirá el realismo. Encontramos en este estilo temas que nunca antes habían sido considerados por los pintores anteriores. El deseo de reflejar estas realidades exige el compromiso del artista, surgiendo de sus obras verdaderos manifiestos de crítica social.

- **La variedad.** Es complicado resumir la técnica, el estilo, la estética realista ya que es una corriente artística más definida por sus temas que por sus características formales.

Aparte de estas características podemos señalar la importancia para esta corriente de los avances de la fotografía, que es capaz de captar, de congelar un momento de la vida de manera permanente. Sin duda esto fascinará a los artistas del realismo y les servirá de influencia y, a veces, de punto de partida para sus obras.

2.1. El realismo francés

Las bases del realismo nacen en Francia, verdadero epicentro de este estilo. Su objetivo principal es pintar de la manera más objetiva posible los temas que se dan en este país en la segunda mitad de siglo. Pretenden alejar todo lo que sea esteticismo y convención pictórica. Se trata de ser lo más transparente y fiel posible al tema representado.

Las raíces del realismo las vamos a encontrar en la pintura de paisaje del siglo XIX, en el momento en que el paisaje romántico entra en punto muerto, iniciando otro tipo de pintura que mira a la naturaleza de forma distinta.

Camille Corot (1796- 1875) representa el paso del paisaje romántico al realista y, por tal motivo, se le considera el iniciador del realismo en pintura. Corot es un pintor de formación clásica. Su ideal será crear un mundo de belleza, serenidad y equilibrio, permaneciendo ajeno a toda corriente doctrinaria. Una de sus aportaciones decisivas será la práctica de pintar al aire libre, cuestión esta que va a convertirse en punto clave de la teoría del impresionismo. Se opone al romanticismo en la creación de atmósferas tranquilas, pero dotadas de un gran poder de evocación, y en su técnica minuciosa.

En su obra se puede apreciar la unión de diversas influencias: la pintura de género holandesa, los temas galantes del rococó y la variedad cromática característica del romanticismo. Todo ello unido a un detallismo minucioso, una pincelada fluida y de gran textura y una gran sensación de aire libre circulando entre las composiciones.

Otra de las características revolucionarias de este autor es que desnuda a los paisajes de todo elemento secundario tratando de descubrir su estructura interna. Tratará de conseguir en sus lienzos una visión pura, real desechando todo artificio, todo sentimiento, toda ornamentación.

Con los cimientos de Corot, una actitud ya más decididamente realista la ofrecen los pintores denominados como **escuela de Barbizon.** La temática de los artistas que conforman este grupo siempre girará en torno a los bosques, los prados, los arroyos... La elección de estos motivos en apariencia banales les permite estudiar los cambios atmosféricos, los efectos de las lejanías, las filtraciones de luz entre las hojas de los árboles. El autor más reconocido de esta escuela es **Théodore Rousseau** (1812-1867). De unas preocupaciones similares, utilizando una paleta más clara, surgirá el impresionismo.



Fig. 13.15. ***Grupo de encinas, Apremont*** **de Rousseau (1852).** *Esta obra ejemplifica la estética y las preocupaciones realistas de la escuela de Barbizon, grupo que influirá decisivamente en los impresionistas (Museo del Louvre, París).*

Pasando ya al realismo propiamente dicho, encontramos a la figura más importante de este estilo pictórico, **Gustave Courbet** (1819-1877), quien va a abanderar la intención realista de pintar el mundo rural superando el sentimiento de nostalgia idealizada, es decir, de una manera mucho más acorde con los problemas contemporáneos. Su máxima se expresará en la frase: *«Arte y vida deben ir unidos»*. Para ello, al igual que sus compañeros realistas, Courbet crea un arte de denuncia contra una sociedad que se basa en las desigualdades sociales.

Representa la figura del artista comprometido, él se autodefine como socialista. La manera de tratar a la sociedad de su tiempo en sus lienzos es lo que resultará escandaloso más que las propias consideraciones estéticas de sus obras. Su compromiso se centra en llevar a los Salones de exposición la realidad y las miserias de los estratos sociales más bajos, sin mostrar idealización.

Estas características se aprecian en una de sus obras maestras *El entierro de Ornans* (1850), donde aparecen figuras de todas las clases sociales, actuando como representante del proletariado el enterrador (proletariado entierra a la burguesía) **[Fig. 13.16].** Este cuadro con fuerte carga simbólica viene a expresar el fin de un periodo dominado por la burguesía para iniciar otro con preponderancia del proletariado. Por otra parte la muerte iguala a todos los hombres sean de la clase que sean. Esta obra causó sensación por la implacable objetividad en la representación de los personajes rurales. Otras obras célebres de Courbet son *El taller del artista* (1855), *Los picapedreros* (1849) y *El encuentro* (1854).

ACTIVIDADES



Fig. 13.16. *El entierro de Ornans* de Courbet (1849). *Esta obra causó un gran revuelo por su estética, crudamente realista, pero sobre todo por su simbología, inteligible para el público burgués. Ante las acusaciones, Courbet esgrimía que él lo único que había hecho era pintar lo que veía, premisa por otra parte puramente realista (Museo del Louvre, París).*

Algunos historiadores han hablado de esta obra como «manifestación visual del manifiesto comunista» y «entierro de la burguesía». Esto es ejemplo del compromiso que adquieren los pintores realistas con su época.

7> El compromiso político es una de las características de este autor y de los realistas del siglo XIX. Pero, ¿estéticamente son rupturistas o conservadores los pintores que conforman esta escuela? Justifícalo a partir de esta obra.

8> ¿Quién es el autor de esta pintura? ¿Sus iconografías son siempre similares a la de *El entierro de Ornans*?

9> Identifica a quiénes representan los diferentes personajes de este cuadro.

En la misma línea de crítica social, aunque en un plano estético diferente está **Jean François Millet** (1814-1875). Su visión artística entroncará con la escuela de Barbizon en lo que respecta al sentimiento hacia la naturaleza. La novedad que aporta Millet radica en presentar en esos paisajes franceses, realizados en grandes lienzos, al pueblo, a la gente del campo y sus miserias, hecho que también será polémico a ojos del público burgués acostumbrado a contemplar temas mitológicos, heroicos o religiosos en los grandes formatos que se adaptan más a su gusto.

Millet huye de la pasión y emoción romántica, presentando la realidad en toda su crudeza y frialdad, hecho que utilizará la crítica burguesa para calificar al artista de «socialista». Él siempre desmiente esta acusación diciendo que pinta lo que ve, lo que siempre ha visto y vivido por sus humildes orígenes, desmarcándose de la lucha de clases usando el arte como instrumento. Sin embargo sus lienzos son un canto, consciente o no, a la pésima situación del campesinado francés en el siglo XIX, como podemos apreciar en *El ángelus* (1859) **[Fig. 13.17],** *Las espigadoras* (1857) o *El sembrador* (1850).

Otro de los grandes autores del realismo pictórico francés, **Honore Daumier** (1808-1879), será más conocido en su época como caricaturista y litógrafo que como pintor. Regirá su arte por la frase: «Hay que ser de su época». Critica a la sociedad y la política de su periodo histórico. Sus temas se basarán no solo en el mundo rural sino en una crítica a la situación del proletariado y las clases bajas urbanas **[Fig. 13.18].**

Su estética será diferente a la de sus contemporáneos, incluso a los realistas. Utiliza grandes manchas de color, a veces con sensación difuminada, sin renunciar al dibujo, sin duda por influencia de la litografía. Los rostros de sus personajes desde luego también recuerdan a los dibujos caricaturescos y satíricos que él mismo prodiga.



Fig. 13.17. *El ángelus* de Millet (1857-1859). *Un tema cotidiano de la Francia del momento tomado directamente de la realidad: la pausa en la labor en diversos momentos del día para rezar la oración del ángelus. Millet además nos la presenta con una visión trascendente que no solo dignifica el trabajo del campo sino que casi lo sacraliza (Museo del Louvre, París).*



Fig. 13.18. *La lavandera* de Daumier (1860-1863). *Representa en tono de denuncia la situación de las clases populares de la ciudad. Su estilo está alejado de la representación objetiva y minuciosa de la realidad utilizando el abocetamiento y la mancha de color que serán características del arte contemporáneo (Museo de Orsay, París).*

2.2. El realismo en Inglaterra: los prerrafaelistas

En 1848 un grupo de jóvenes pintores se reúnen para renovar el panorama artístico inglés. Creyeron necesario para ello dar la espalda a los géneros tradicionales (retrato y paisaje), y afrontar los temas de contenido social. Los presupuestos de la Hermandad Prerrafaelista serán: *a)* La reacción contra el arte oficial; *b)* tomar como modelo a artistas italianos anteriores a Rafael (de ahí el nombre del grupo); y *c)* reaccionar contra la sociedad industrial soñando con una vuelta a la vida medieval.

Estas premisas se pueden explicar a partir de su deseo de veracidad, de mirar a la naturaleza para regenerar el arte contaminado tras el Renacimiento. Ellos proponen volver a lo que denominan la infancia del arte. Por eso su ideal es el arte medieval, con su connotación religiosa y quieren pintar directamente de la naturaleza, recobrar la luz y los colores de esa época que es la real.

Podríamos situar a los prerrafaelistas a medio camino entre el Romanticismo y el Realismo ya que hay dos tendencias claras dentro del grupo: los que optan por el realismo del detalle (Millais y Ford Madox Brown) y los que preferirán el lirismo y la evocación sentimental en temas y estilo lo que les acerca más al romanticismo como Rossetti.

Millais (1829-96) muestra en sus obras una predilección por los temas con fuerte presencia de la belleza de la naturaleza aunque presentada de manera muy personal, lo que en ocasiones es causa de escándalo. Su obra más conocida e impactante es *Ofelia* (1851). Madox Brawn compartirá con los prerrafaelistas su gusto por el medievalismo y su rechazo al academicismo. Sus obras además tienen un fuerte calado social como podemos apreciar en su cuadro *El trabajo* (1852-1865) **[Fig. 13.19].**



Fig. 13.19. *El trabajo* de Madox Brown (1852-1865). *Representa una mañana en una calle céntrica inglesa. El centro de la composición está ocupado por peones que trabajan a pleno sol de julio. Quizá este autor no presenta el tono de denuncia de Courbet o Millet, pero sí muestra una intención de glorificación de los trabajadores, tratados como héroes modernos (City Art Gallery, Manchester).*

2.3. El realismo en España

Los pintores de la segunda mitad del siglo XIX en España, van a permanecer más fieles a los postulados románticos que a las nuevas inquietudes realistas, un ejemplo claro es el ya estudiado Pradilla u otros autores como Gisbert (1835-1902) o Casado del Alisal (1832-1886) a menudo agrupados en lo que historiadores del arte han denominado «realismo retrospectivo», es decir, pintores que utilizan las nuevas técnicas para pintar tipos y acontecimientos del pasado.

Quizá el autor español que más se acerca al realismo por sus temas cotidianos, en ocasiones de denuncia, es **Ramón Casas** (1864-1931) en obras como *Barcelona* (1893) o *La carga* (1899) **[Fig. 13.20].**



Fig. 13.20. *La carga* de Ramón Casas (1899). *Casas representa en este cuadro una carga de la Guardia Civil sobre un grupo de huelguistas. Del cuadro destaca su técnica de manchas contrastadas y luz difuminada y su gran formato: 298 cm x 470 cm (Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot).*

3. El impresionismo

Sin duda el impresionismo es una de las corrientes pictóricas más famosas entre el gran público. Tiene sus orígenes en una exposición realizada en la casa del fotógrafo Nadar en 1874 donde presentarán sus obras jóvenes artistas despechados por ser excluidos sistemáticamente del Salón parisino oficial. Es aquí precisamente cuando un crítico de arte trata de ridiculizar una obra de Monet llamada *Impresión: sol naciente*, con un juego de palabras hiriente, del que surgirá el término impresionismo, etiqueta que con el tiempo pasará de ser descalificadora a ser sinónimo de calidad.

Los artistas reunidos en esta exposición se diferenciarán no solo por sus características y capacidades sino también, en cierta medida por sus concepciones y tendencias lo que expresa de manera muy certera el historiador del arte Calvo Serraller con la expresión «No hay impresionismo sino pintores impresionistas».

Los **precedentes** del impresionismo podemos buscarlos en varios lugares:

- La captación de luz, asunto central para esta corriente, tiene ya precedentes reconocidos por los mismos impresionistas en la pintura veneciana del siglo XVI y de Velázquez a quien conocen y de quien llegan a decir que es «el pintor de los pintores» (Degas).
- Los paisajistas ingleses como Constable y Turner recogen instantes lumínicos, disgregación de imágenes y vivencia personal de la naturaleza, cuestiones que están presentes en el ideario impresionista.
- El realismo les influirá en cuanto a la observación del momento concreto y la representación de la naturaleza tal cual es. A este respecto el impresionismo tiene un claro precedente en la escuela de Barbizon y, por supuesto, en Corot quien personalmente influye a Pisarro y a Monet a los que recomendó: «La naturaleza es el mejor de los consejeros».
- El costumbrismo es un rasgo de Manet, gran precursor del impresionismo, quien a su vez en sus obras muestra una deuda reconocida estética y técnicamente con Goya.
- La estampa japonesa *(ukiyo-e)* atraerá la atención de los artistas parisinos desde 1860, en cuanto a los contornos vigorosos, las composiciones oblicuas, las formas esquemáticas y la síntesis del color.
- La fotografía, igual que para los realistas, influirá en el impresionismo por su instantaneidad.

3.1. Características del impresionismo

Ya hemos comentado la variedad técnica y estética que tendrán los pintores impresionistas, pero aun así podemos establecer unas características generales para este estilo:

- Los artistas del impresionismo conocerán las teorías y descubrimientos científicos acerca del color. En especial los de Chevreul, quien elabora una teoría sobre el color basada en la presencia de colores primarios y colores complementarios y la combinación de estos.
- Este estilo tendrá como novedad la negación del claroscuro, al hilo de los descubrimientos antes mencionados por lo que las sombras de los objetos se representarán con colores, no con el negro —teoría de las sombras coloreadas.
- Será característica la pincelada suelta para plasmar las vibraciones de la atmósfera. La técnica impresionista se basará en pinceladas cortas y yuxtapuestas de diferentes colores.
- La luz es el auténtico motivo de las obras impresionistas. Se trata de representar el motivo tal y como lo percibe el ojo a través de la luz y antes de que el cerebro recomponga la imagen, de ahí que a esta pintura se le dé la atribución de «pintura para el ojo». Llegan a concluir que el color no existe, solo la luz filtrada a través del aire con los objetos sobre los que se refleja es real.

- La pintura al aire libre, ya practicada en la escuela de Barbizon, también será una de sus señas de identidad, propiciada por la posibilidad de llevar la pintura en tubos, fabricada industrialmente al igual que los lienzos y pinceles que así son más fácilmente transportables gracias a los avances de la Revolución industrial. Reproducirán las diferentes fases del día y sobre todo las diferentes luces que se producen sobre un mismo paisaje u objeto.
- Los pintores impresionistas también estarán comprometidos con su tiempo y con la contemporaneidad, aunque de manera diferente a como lo estaban los románticos o los realistas. Su visión del mundo en el que viven es optimista, los aspectos que retratan de la sociedad o de la ciudad son gratos, amables, incluso alegres.
- Pese a esto el carácter impresionista no es sentimental. Es complicado encontrar un reflejo de subjetividad en las obras; sus ideales estéticos buscan mucho más la objetividad, la investigación visual y pictórica que el reflejo del alma del artista en el lienzo.

3.2. Los pintores impresionistas

Pese a que nunca ha sido considerado como impresionista sí debemos mencionar a **Edouard Manet** (1822-1883) como verdadero precursor del impresionismo. Sus principales influencias las recibe de la escuela veneciana del siglo XVI, la escuela de Barbizon, Velázquez y Goya. Además, le interesa la visión sin prejuicios, propia de los pintores realistas. Su primera gran obra, *El desayuno en la hierba* (1866), no entró en el Salón oficial en 1863 y tuvo que ser expuesta en el Salón denominado «Des Refuses» (Los rechazados), donde se exponían aquellas obras rechazadas por el jurado del Salón oficial. Esta pintura causó un gran escándalo tanto por su tema, considerado pornográfico como por su novedoso tratamiento formal. Grandes manchas de colores planos, violenta oposición de tonos, pincelada suelta y gruesa con la que dibuja y perfila y sensación de abocetamiento. Este escándalo y estas características las repite en *La Olimpia* (1865) **[Fig. 13.21],** en la que representa a esta Venus más cercana al mundo de la prostitución que al de los dioses clásicos.

Formalmente la importancia e influencia de Manet radica en que se puede aprender de los clásicos (Velázquez, Goya, los Venecianos...) al margen de los dictados académicos del momento y con una visión más libre.



Fig. 13.21. *La Olimpia* de Manet (1865). *Supone un nuevo escándalo, al presentar un tema mitológico como una simple escena de burdel. A esto contribuye la mirada de la mujer desnuda directamente al espectador de manera totalmente impúdica. Llama la atención el espectacular contraste entre la piel nacarada de la protagonista, el vestido y las flores de un blanco inmaculado de la sirvienta con el fondo y con la tez de la criada (Museo de Orsay, París).*



Fig. 13.22. *El estanque de las ninfeas y el puente japonés* de Monet (1900). *Las ninfeas suponen la recopilación de toda la investigación acerca de la luz y el color por parte de su autor. Eso hace a Monet colocarse en el umbral de la abstracción, línea que no llega a cruzar (Museum of Fine Arts, Boston).*

Ya propiamente impresionistas encontramos varios autores con diferente personalidad e incluso técnica, el *más impresionista* de ellos según la crítica es **Claude Monet** (1840-1926). Entre sus temas principales están los paisajes tomados del natural y las «series» que responden al deseo de pintar en un tema varias veces para realizar ensayos de luz y color. Las más destacadas son la *Serie de la estación de Saint Lazare* o la *Serie de la Catedral de Rouen* donde trata de observar casi científicamente los cambios de luz. Su última serie es la de las *Ninfeas*, en la que el modelo, un jardín en el agua, es solo la excusa, un pretexto, las formas pierden su contorno para convertirse en masas de color que diluyen la luz y los reflejos del agua **[Fig. 13.22].**

Entre sus paisajes tomados del natural destacan los acuáticos, que realiza sobre su barca-taller en Argenteuil. En estas obras estudia las variaciones de la luz sobre el agua y los reflejos, lo que le permite desarrollar la teoría de las sombras coloreadas.

Otro de los principales impresionistas aunque también con un estilo propio es **Pierre-Auguste Renoir** (1841-1919) entre cuyas principales preocupaciones destaca la incidencia de la luz en la figura humana en movimiento. Además, será el pintor de la alegría del mundo parisino. En cuanto a su estética preferirá los fondos claros, sobre lienzos gruesos, con una leve capa de pintura. Además es pionero en la utilización del contraste entre colores cálidos y fríos.

Sus temas preferidos serán las escenas de la vida urbana, las pequeñas embarcaciones de remos, en las que puede recoger la incidencia de la luz sobre el agua, el aire y los personajes, y las bañistas, donde consigue unas sugerentes imágenes a través de vivas escenas que mezclan la naturaleza, los cuerpos desnudos femeninos y la intensidad luminosa.

ACTIVIDADES



Fig. 13.23. *Le Moulin de la Galette* de Renoir (1876). *El autor nos muestra el mundo más lúdico y desenfadado del París de su época. Aprovecha el tema para estudiar la incidencia de la luz sobre los personajes, filtrada por los árboles colocados para proporcionar sombra al lugar (Museo de Orsay, París).*

Renoir es uno de los artistas que mejor encarna las características generales del impresionismo. Estas además se pueden apreciar en una de sus obras más conocidas que es la que se te presenta. Una de las características fundamentales es el estudio de la luz y su forma de incidir en los diversos objetos.

10> Por lo que aprecias en esta obra podríamos decir que la pintura impresionista ¿es racional o sentimental? Justifica la respuesta.

11> En cuanto a los temas que representan los impresionistas, ¿qué diferencias encuentras con los que eligen románticos como Delacroix o Gericault?

Totalmente diferentes serán los temas tratados por **Edgar Degas** (1834-1917) quien no buscará el aire libre para sus motivos y en muchos casos sus estudios de la luz serán a partir de luz artificial y no natural. Incluso se puede afirmar que a este impresionista le atrae más el estudio del movimiento corporal que el de la luz y el color. Se interesará más, pues, en los seres humanos que en las escenas de campo.

Su aportación principal al grupo serán sus composiciones, llenas de enfoques y encuadres fotográficos que dotan a sus obras de instantaneidad e inmediatez. Sus iconografías se basan en escenas de ballet (en las que la presencia de los tutús son un motivo muy interesante para tratar el movimiento y la incidencia de las luces artificiales), de teatro y de los cafés.

Fig. 13.24. *Antes del ballet* de Degas (1890-1892). *Estas imágenes de bailarinas en pleno movimiento van a ser un motivo repetido por Degas en infinidad de variaciones. Los tules y las sedas le darán la oportunidad de estudiar el movimiento y las diferentes posturas, la incidencia de la luz en esos materiales.*



Como continuadores dentro del impresionismo de la pintura de paisaje encontramos a Sisley y a Camille Pisarro.

Alfred Sisley (1839-1899) se situará en la órbita de la estética de Monet, sintiéndose atraído por representar el agua, el cielo, la bruma y la nieve. Comenzará pintando paisajes de tonos relativamente oscuros para pasar, paulatinamente, a recoger efectos de la luz y a utilizar para ello una pincelada más corta. Sus obras tenderán siempre a la disolución de la forma como se aprecia en *Nieve en Loveciennes* (1877) **[Fig. 13.25].**

Camille Pisarro (1830-1903), amigo de Monet y Cézanne y profesor de Gaugin, encarnará la exaltación del ambiente rústico y de la campiña francesa. Aunque más que por su papel artístico fue decisiva su aportación personal como aglutinador del grupo y de su función tutorial a nivel humano y estético con algunos de los impresionistas. En sus obras finales encontramos un acercamiento a las posiciones neoimpresionistas y a algunos posimpresionistas como Cézanne. Obras suyas son *Tejados rojos* (1877) o *El jardín de las Tullerías* (1895).



Fig. 13.25. *Nieve en Loveciennes* de Sisley (1877). *Sisley estará interesado en la incidencia y efectos de la luz sobre la nieve y el agua y en la bruma y la niebla (Museo de Orsay, París).*

3.3. El neoimpresionismo

A partir de 1880 nuevas corrientes revisan y sistematizan las principales aportaciones del impresionismo. Sobre todo se pone el acento en los estudios que la ciencia hace de la luz y el color y por lo tanto en la representación de la realidad basada en construcciones rigurosamente científicas. Así se iniciará el llamado puntillismo, divisionismo o neoimpresionismo. Su técnica consiste en representar la vibración luminosa mediante la aplicación de pequeños puntos, de pequeñas pinceladas de color, que al ser percibidas por el ojo, con cierta distancia, recomponen la unidad de las formas y de la luz.

El principal artista de esta tendencia es **Georges Seurat** (1859-1891), quien pinta la obra que ejemplifica estos postulados *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* **[Fig. 13.26].** El año en que se presenta esta obra, 1886, un crítico de la época define como «neoimpresionismo» a esta tendencia en la que de modo desazonador, se produce un contraste entre la superficie vibrante de la tela, llena de múltiples puntos cromáticos, y la estructura geométrica, de las masas y figuras representadas.



Fig. 13.26. ***Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*** **de Seurat (1884-1886).** *El divisionismo, puntillismo o neoimpresionismo aplica la pintura en pequeños toques de colores puros que se funden en la retina del espectador (The Art Institute of Chicago).*

4. Los posimpresionistas

A partir de 1890, el impresionismo dejó de ser un estilo homogéneo y se comenzaron a revisar sus postulados. Así el predominio de la luz empezó a ceder terreno ante una progresiva recuperación del valor de la forma. Aunque lo importante de los posimpresionistas es que serán artistas de una personalidad y genio tan acusados que cada uno por sí solo abrirá nuevos caminos dentro del arte contemporáneo, así Cézanne será el precursor del cubismo, Van Gogh del expresionismo y Gaugin del simbolismo y del fauvismo.

4.1. Cézanne y Toulouse Lautrec. Artistas de la línea

Serán los más destacados entre un grupo de artistas que después del impresionismo, vuelven en su estética a conceder a la línea y al dibujo un papel protagonista. Estos dos artistas sobre todo Cézanne mostrarán el camino hacia el facetado cubista y la construcción geométrica de las vanguardias del siglo XX.

- **Paul Cézanne** (1839-1926). Es para muchos historiadores el padre del arte del siglo XX. No comparte con el impresionismo la idea de captar los efectos cambiantes de la luz. Pretende además cambiar otros aspectos de esta corriente impresionista como variar la impresión por la solidez de los volúmenes en el espacio, exaltar la personalidad del pintor como organizador de lo que se ve, no como simple *copiador* de la realidad, estudiar racionalmente el objeto y no mostrar únicamente la sensación que de él tenemos y por último no desdeñar el dibujo, considerándolo igual de importante que el color.

  Su preocupación será estudiar los objetos desde todas las posiciones, lo que obliga a descomponer la perspectiva tradicional. Por primera vez, además, se defiende la condición plana del lienzo por lo que no crea en sus pinturas un espacio en el que colocar los objetos, sino que son estos los que configuran el espacio del paisaje como se ve en *Las grandes bañistas* (1898-1905).

  Esto supone que la tridimensionalidad y la perspectiva, asuntos clave en la pintura desde el Renacimiento, pierdan protagonismo y no sean asunto fundamental que reclame la atención del artista. Su preocupación se enfoca ahora hacia el objeto representado, su estructura, su composición, su esencia. Como él mismo expresa se trata de reducir la naturaleza a sus formas esenciales, un cilindro, un cono o una esfera. Sin duda estas teorías lo colocan en la base del cubismo, lo que se puede apreciar en sus *Jugadores de cartas* (1890-1892) **[Fig. 13.27].**

- **Toulouse Lautrec** (1864-1901). Su existencia transcurre entre el recuerdo de una formación conservadora, su tara física y su vinculación al bullicio nocturno de París. Su obra más allá de las sensaciones ópticas del impresionismo, capta los aspectos psicológicos del mundo que ve a través de su incisivo dibujo.

  Estéticamente, Lautrec es autodidacta, independiente y de gran originalidad. Su eclecticismo le permitió asimilar los tonos puros y las pinceladas yuxtapuestas de los impresionistas. Asimismo, aplicó a sus carteles la influencia de la estampa japonesa, usando su ritmo de la línea, su simplificación y los planos cromáticos amplios y homogéneos, aprendiendo también de esta misma fuente a no matizar ni sombrear el color. También es apreciable su influencia de la técnica de los simbolistas y la perspectiva y encuadres fotográficos de Degas.

  Su vida nocturna en el París bohemio de finales del XIX le da la posibilidad de captar un sinfín de tipos (bailarinas, artistas, cortesanas...) que trató con prodigiosa psicología, convirtiéndose su obra en todo un documento gráfico de la época. Su obra está repleta de cuadros y carteles con estas características (p. e. *En el Moulin Rouge*, 1892).



Fig. 13.27. *Los jugadores de cartas* de Cézanne (1890-1892). *Sin duda en esta obra podemos apreciar ya indicios del exhaustivo estudio que hace Cézanne de los objetos, de sus formas, tamaños, estructura... Los jugadores se muestran deshumanizados, sin importar ni su identidad ni sus sentimientos, únicamente su estudio formal, buscando además una simplificación y reducción de los volúmenes a su estado más simple (Museo de Orsay, París).*



Fig. 13.28. *Montaña de Santa Victoria* de Cézanne (1904). *En estas series se puede comprobar la idea fija de Cézanne del «arte como una armonía paralela a la naturaleza». Esa nueva noción se aprecia en la no renuncia a la bidimensionalidad del lienzo pese a que se esté representando un paisaje, tema hasta entonces esencial a la hora de incorporar la perspectiva. Además podemos apreciar perfectamente la progresiva reducción que Cézanne hace de los objetos a sus formas esenciales (Museo de Arte de Filadelfia).*



Fig. 13.29. *El café de noche* de Van Gogh (1888). *Esta obra nos sitúa en el punto de vista del autor y es capaz de transmitirnos la mirada dramática, desasosegada, trágica de quien contempla y representa esa escena. El color adquiere tintes simbólicos y con sus fuertes contrastes colabora, junto con la pincelada gruesa, en la sensación de inestabilidad y nerviosismo, lo que se agudiza mediante la composición. El propio autor a través de sus cartas corrobora lo que la pintura nos muestra «el café es un sitio donde uno puede destruirse, volverse loco o cometer un crimen» (Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut).*

4.2. Van Gogh y Gaugin: pintores del color

Su modernidad va a venir a partir de su utilización de diversas técnicas e investigaciones provenientes del impresionismo aunque utilizadas para algo que nunca utilizaría aquella escuela: la expresión y plasmación de su mundo interior, de sus sentimientos. Aparte de eso su principal aliado en ese empeño resulta ser el color.

- **Vincent Van Gogh** (1853-1890). Artista cuya vida y obra están completamente marcadas por su compleja personalidad y por su inestabilidad psíquica y emocional. Todo ese proceso que vive y no dejará de atormentarle lo podemos seguir por las 755 cartas que iba escribiendo a su hermano Theo y algunos amigos, auténtica biografía no solo vital sino también artística del malogrado pintor. Van Gogh seguramente sea uno de los artistas en los que vida y obra se unen de manera más íntima siendo complicado entender la una sin la otra.

  Su arte va a pasar por diversas etapas: la primera, en la que vive en una misión en Holanda entre los mineros. Van Gogh es hijo de un pastor protestante, lo que le marcará profundamente siendo la religiosidad un aspecto fundamental de su vida. Entre la pobreza de las clases menos favorecidas, aspira a retratar los aspectos más cotidianos de sus humildes vidas. De este momento será su obra *Los comedores de patatas* (1885), donde aparece claramente su influencia de Millet y de la estética de Barbizon. Aunque en algunos aspectos como la pincelada nerviosa y sinuosa ya anuncia al Van Gogh más conocido.

Una segunda etapa, es la que le lleva a París y a tomar de los impresionistas el color y la influencia de las estampas japonesas. A partir de aquí Van Gogh descubre el potencial expresivo del color, «el color expresa algo por sí mismo» y junto a su sinuosa pincelada será el vehículo perfecto para plasmar en el lienzo su mundo interior. Además se convence del poder redentor de la pintura, cree que mediante el resplandor de la luz de sus obras podría crear imágenes que tendrían el poder de sostener al desesperado y consolar al solitario.

En 1888 se traslada a Arlés, en la Provenza francesa, donde convivirá con Gauguin, durante esta convivencia surge el famoso episodio de la mutilación de su propia oreja. De esta etapa son muchas de sus obras más famosas como *El café de noche* (1888) **[Fig. 13.29]**, *La habitación del artista* (1889) o *El campo de trigales con cuervos* (1890).

Tras agredir a Gaugin y automutilarse, se da cuenta de que sufre ataques de locura y decide ingresarse en el manicomio de Saint Rémy. Allí alternará periodos de locura con periodos de lucidez, en los que pinta profusamente paisajes y retratos. En ellos la intensidad de sus colores son especiales y lo sinuoso de sus pinceladas nos vuelven a revelar el mundo agitado e inestable del interior del pintor. En Van Gogh, por todo ello, debemos situar el origen del fauvismo y el expresionismo, por su libertad en el empleo de los colores y por su capacidad para mostrar sentimientos y estados de ánimo a través de sus pinceles.

ACTIVIDADES



***Fig. 13.30. Noche estrellada* de Van Gogh (1889).** *Una de las obras que Van Gogh realiza prácticamente en el último año de vida, ya que en 1890 se suicida. Una tranquila noche de verano se convierte en el motivo perfecto para mostrar la perturbación y agitación que siente Van Gogh en su interior hasta el punto de hacérnosla sentir a nosotros también a base de una pincelada sinuosa y unos colores violentos (Museo de Arte Moderno de Nueva York).*

Tras una vida atormentada, coqueteos continuos con la locura, un reconocido aislamiento social, una muerte anunciada y la leyenda de no haber vendido un solo cuadro en vida, este artista resulta ser clave para el arte contemporáneo y uno de los más cotizados de todos los tiempos, llegando sus obras a ser subastadas por casi cuarenta millones de dólares.

12> ¿Cuál son las características formales más destacadas de esta obra?

13> A Van Gogh se le cataloga como posimpresionista. ¿Dónde está su influencia de los impresionistas? Y, ¿en qué se diferencia de esa corriente?

14> Decimos que Van Gogh es un precursor del arte contemporáneo. Pero, ¿de alguna vanguardia en concreto? ¿En qué características de este cuadro podemos apreciar esto?

- **Paul Gauguin** (1848-1903) Se inició en el impresionismo junto a Pisarro, pero su obra evolucionará hacia el simbolismo. Desarrolla dos tendencias denominadas «cloisonismo», técnica parecida a la utilizada en las catedrales góticas en las que los colores puros se compartimentan con líneas gruesas, y el «sintetismo», que pretende simplificar el cuadro y donde aplica la denominada **huida del color local,** es decir que la representación de los motivos en el cuadro pueden no responder en cuanto a su color con los que corresponden en la naturaleza (hierba azul, cielo verde...) como se ve en su *Cristo amarillo*. Gauguin termina huyendo al trópico, abandonando la civilización para encontrarse con las verdades eternas según él: la vida, el amor, la muerte y el erotismo como medio de escape. En Tahití, realizará su mejor obra. Es un arte primitivo, espiritual, libre de ataduras académicas o impresionistas, volviendo a la naturaleza. El pintor realza la plenitud de la tela, renunciando al modelado o a los artificios de la perspectiva, utilizando además colores puros, lo que se puede apreciar en sus obras del periodo de Tahití.



Fig. 13.31. *Mujeres de Tahití (en la playa)* de Gauguin (1891). *En Tahití encontramos en Gauguin un arte puro, sincero en ocasiones con dosis de ingenuidad y de primitivismo que sin duda será muy apreciado en la crítica posterior y en muchas de las vanguardias históricas (Museo de Orsay, París).*



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

Origen del término «impresionismo»

«¿Impresión? Ya lo decía yo. Puesto que estoy tan impresionado, es que hay impresión… y ¡qué libertad, qué maestría en la técnica! El papel de la pared en estado embrionario está mejor pintado que esta pintura».

Louis Leroy, *Artículo de prensa con motivo de la primera exposición del futuro grupo impresionista* (1874).

a. Resume las ideas fundamentales de este texto y sitúalo en el contexto histórico-artístico en el que fue escrito.

b. ¿Te parece una buena o mala crítica la que hace Leroy a la obra de Monet *Impresión: sol naciente*? ¿Por qué? ¿Qué aspectos de la obra crees que impresionan más a Leroy?

c. A partir de esas características que impactan al crítico completa las características fundamentales del impresionismo.

d. ¿Estas características son homogéneas para todos los pintores que conforman el grupo?

«[…] permítame repetirle lo que ya le dije: consideremos la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono, todo colocado en perspectiva, de manera que cada lado de un objeto o de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte nos darán la extensión, es decir, una sección de la naturaleza o, si se quiere mejor, el espectáculo que el *Pater omnipotens aeterne Deus* extiende ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte nos darán la profundidad. Por lo tanto, la naturaleza está, para nosotros, los hombres, más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestra vibraciones de luz, representadas por los rojos y amarillos, una suma suficiente de azules para hacer sentir el aire».

a. Resume las ideas fundamentales del texto, situándolo en el contexto histórico-artístico al que se refiere.

b. Al hilo de este texto podrías explicar cuáles son las características de la pintura de Cézanne. ¿De éstas qué es lo que hace que se le trate por algunos autores como padre de la pintura contemporánea?

c. Claramente, en este texto Cézanne pone las bases de una de las vanguardias históricas claves de la historia del arte. ¿Cuál? ¿Por qué?

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Sublime
- Pintoresco
- Academicismo
- Nazarenos
- Pintura de historia
- Escuela de Barbizon
- Prerrafaelistas
- Realismo retrospectivo
- Puntillismo, neoimpresionismo
- Posimpresionismo
- Salón des Refusés
- Huída del color local

Técnicas de selectividad

PAU

3. Comentario de láminas



Fig. 1. ***Tormenta de nieve*** **de Turner (1842).**

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis formal:

a. Técnica utilizada.

b. Descripción formal: composición, utilización del color, influencias de otros estilos, uso y tratamiento de la luz, la perspectiva, la profundidad, del volumen..., influencias de otros estilos, escuelas...

2> Análisis iconográfico:

a. Tema que aborda la obra y su tratamiento.

3> Contexto en el que se inserta la obra. Estilo en el que se la contextualiza y principales características del mismo. Valor de la obra dentro de ese contexto. Posible importancia de la obra en otros estilos u obras posteriores.

4> Autor y otras obras importantes de él. Fecha de la obra.



Fig. 2. ***La Catedral de Rouen*** **de Monet (1893).**



Técnicas de selectividad

4. Desarrollo de temas

Desarrolla los temas que te proponemos, atendiendo a las consideraciones que se te ofrecen.

1> La pintura romántica.

2> El realismo pictórico.

Para la realización de estos temas deberás en primer lugar hacer una breve contextualización histórico-artística de la corriente que se pide que desarrolles.

A partir de ahí deberás exponer y explicar las características principales del movimiento artístico en cuestión y por último señalar y analizar a los principales artistas y sus obras más destacadas de estas corrientes.

Por último harás una breve conclusión mostrando las influencias que reciben estos estilos y la importancia que tienen en el futuro de la historia del arte.

5. Actividades de relación

Completa el siguiente cuadro con la información de la Unidad.

	Cronología	Características principales	Autores destacados	Obras principales
Romanticismo español				
Prerrafaelistas				
Neoimpresionismo				
Escuela de Barbizon				
Posimpresionismo				

14

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS. LA PINTURA EN LA PRIMERA MITAD DE SIGLO XX

Más allá de lo controvertidas que fueron en su época y aún hoy día, es indudable que las vanguardias históricas representan uno de los periodos más fecundos e innovadores de toda la historia de la pintura. En solo cincuenta años aparecerán corrientes que cambiarán tanto los cánones pictóricos que se habían mantenido durante siglos como las concepciones estéticas. El cubismo, el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo... sin duda serán puntas de lanza en la nueva concepción artística del mundo contemporáneo. Por ello hoy no es difícil encontrar ejemplos en el diseño, la publicidad, el cine... de esa estética que comenzó siendo transgresora y que hoy se encuentra cómodamente integrada en nuestras vidas cotidianas.





1. Las vanguardias históricas

Son varias las claves necesarias que debemos tener en cuenta para la comprensión del arte contemporáneo en general y de las vanguardias históricas en particular. Una de las más importantes consiste en la progresiva inmersión de la idea de subjetividad en la creación artística, la cual irá desplazando a la belleza objetiva que desde Platón, y alcanzando su cumbre en el Renacimiento, reinaba en las concepciones estéticas occidentales. Para este cambio fue necesaria la intervención de filósofos tan destacados como Kant o Hegel, que fueron alertando a los artistas acerca de que la belleza no está determinada por una proporción, un número... sino que está en el sujeto y en su percepción de la obra: «Esto me gusta, me repulsa, me alegra, me entristece...». El mismo Kandinsky, padre de la abstracción, lo explica magistralmente, haciendo una comparación del arte plástico con la música, alegando que la pintura, la línea y el color, sin necesidad de tener un significado objetivo, despiertan sentimientos y simple placer estético en el espectador, igual que la música lo hace mediante sonidos. En esta línea intelectual, si bien tomando caminos estéticos muy distintos, se irán desarrollando las diferentes vanguardias artísticas.

Quizá uno de los grandes avances en el arte contemporáneo es la plena distinción entre el arte y la artesanía, entre la creación y la recreación. El artista ya no es alguien que aprende su oficio siguiendo unas recetas o unos modos de trabajar tradicionales sino que se libera de estos moldes expresando lo que le dicta su interior. Además, ya no aspira a copiar o imitar la naturaleza sino que pretende ascender al rango de creador y ofrecer al espectador objetos nuevos y diferentes, únicos en la naturaleza. Llegados a este punto, Platón debería readmitir a los pintores y artistas a su República, pues ya no les podría tachar de engañadores y mentirosos porque ahora estos ya no imitan ni copian sino que crean.

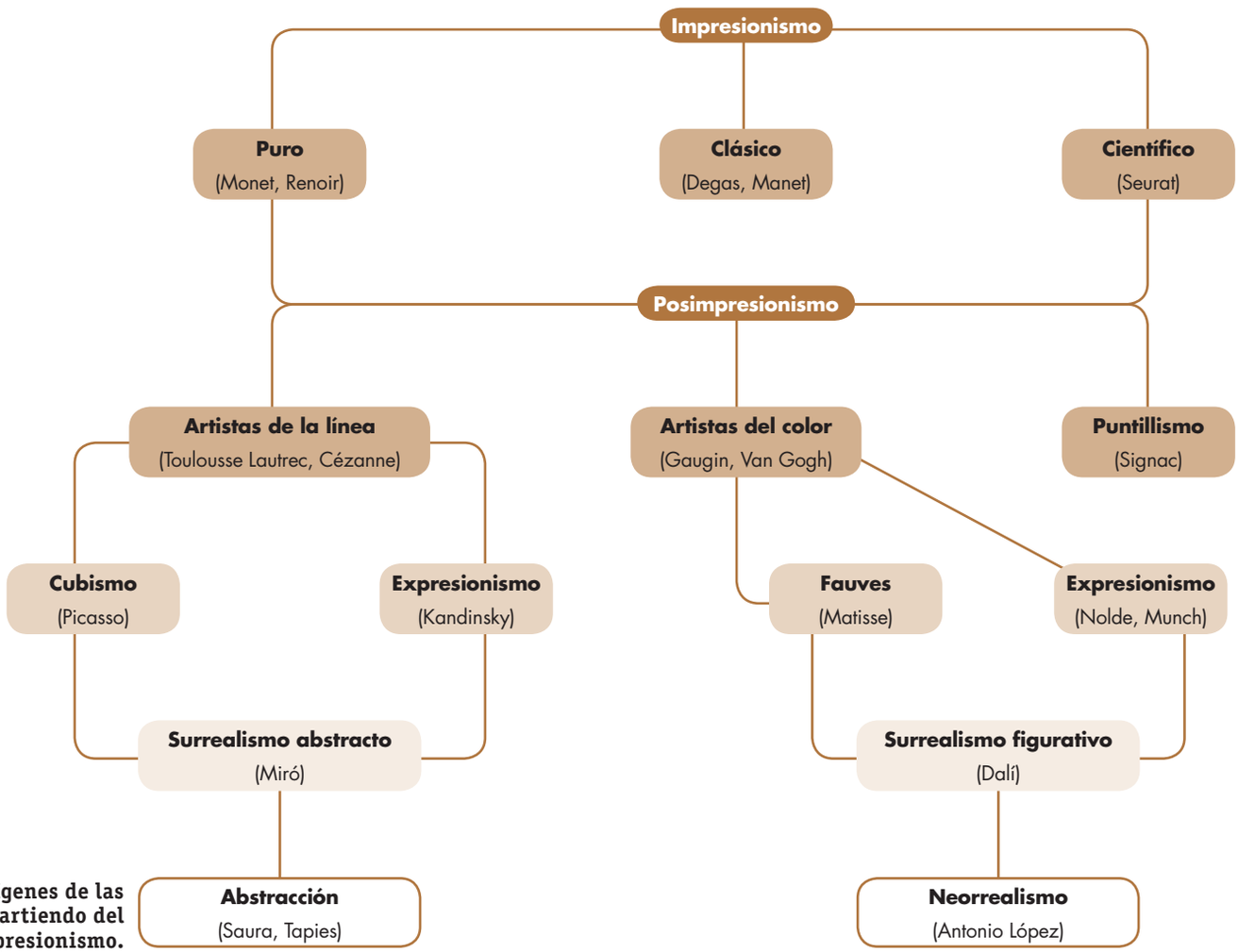


Fig. 14.1. Los orígenes de las vanguardias partiendo del impresionismo.

El movimiento impresionista determina el nacimiento de las primeras vanguardias. La creatividad de sus artistas va a marcar caminos diferentes que conducen hasta el arte actual **[Fig. 14.1].** De esta manera hablamos de «artistas de la línea», como **Toulouse Lautrec** o **Cézanne** —que recogen la corriente neoclásica defensora de la línea cuyo máximo representante es **Ingres**—, que influirán en vanguardias como el cubismo, el expresionismo y, en una segunda generación, el surrealismo abstracto (Miró) y en la abstracción llamada geométrica (Mondrian). Otros posimpresionistas como **Gauguin** o **Van Gogh** serán los «artistas del color», que, recogiendo las teorías románticas defensoras del color frente a la línea (Delacroix), influirán poderosamente en vanguardias como el fauvismo, el expresionismo, el surrealismo figurativo (Dalí) y en aquel tipo de abstracción que hace predominar el color sobre el dibujo (Kandinsky).

2. El fauvismo

La palabra *fauve* significa «fiera» y alude a aquellos artistas que expresan sus sentimientos a través del color. Sus influencias son claras: por una parte, el impresionismo, siendo herederos de su técnica, de su amplia paleta, de la preferencia por las manchas planas de color, que van adquiriendo pequeñas fluctuaciones y matices en cada pincelada, y del gusto y la preocupación por recoger la luz en sus lienzos.

Por otra, son los sucesores directos de los posimpresionistas, que siguen la estética del color (Van Gogh y Gauguin). Esta herencia la reconocen abiertamente los propios fauvistas, por ejemplo, **Vlamick** llegará a decir que quería más a Van Gogh que a su propio padre.

El grupo fauvista aparece como tal en la exposición del *Salón de Otoño* de París en 1905, donde exponen sus obras juntas en la misma sala donde se exhibía una escultura de corte renacentista. Un crítico de arte al ver el intenso contraste escribió: *«Donatello peri les fauves»*, es decir, «Donatello entre las fieras», dando la denominación al grupo.

2.1. Características

Ya hemos comentado que quizá la característica fundamental del nuevo movimiento sea manifestar la independencia del color del objeto representado, también denominada «la huida del color local», que ya habían apuntado Van Gogh, Cézanne y, sobre todo, Gauguin (barcos de rojo intenso, rostros verdosos, cielos verdes, árboles amarillos...) frente a la verosimilitud del mismo.

Los colores serán brillantes, aplicados a base de manchas, puros, sin mezclas, pasando en muchas ocasiones directamente del tubo al pincel y de ahí al lienzo. No obstante, las pinceladas son rápidas y llenas de matices.

En ocasiones buscan la disonancia deliberada del color, es decir, yuxtaponen tonos que, al verlos juntos producen un fuerte impacto visual, casi un rechazo. Los fauvistas renuncian al negro como instrumento para representar las sombras de los objetos y delimitar sus contornos y, en su lugar, utilizan los tonos complementarios al propio objeto para conseguir que la gama cromática se exalte de forma estridente **[Fig. 14.2].**



Fig. 14.2. *El camino curvo, El estanque* (1906). *Ejemplo perfecto para estudiar las características de la pintura fauvista (Tate Gallery, Londres).*

Además, los fauvistas buscan la autonomía de la pintura y su independencia con respecto al tema. Esta idea será fundamental y la veremos repetida en otras vanguardias. El objeto artístico adquiere independencia de su modelo, en realidad trata de desligarse y adquirir su propia identidad. Prueba de ello es la deliberada renuncia a la profundidad y el carácter abocetado en el acabado del cuadro y la simplificación de formas y objetos. Los temas van a ser similares a los tratados en el impresionismo; paisajes, retratos, naturalezas muertas... aunque los *fauves* quizá incidan algo más en la vida del hombre en el espacio urbano, respecto a lo conseguido por el impresionismo.

2.2. Principales artistas

El grupo fauvista solo funciona como tal durante un corto periodo de tiempo (1905-1907). Pese a ello, sus componentes han pasado a la historia como pintores fauvistas. Los principales son: **André Derain** (1880-1954) **[Fig. 14.2], Maurice Vlamick** (1876-1958) y **Raoul Dufy** (1877-1953).

El autor más destacado de esta corriente artística y una de las personalidades más relevantes del arte contemporáneo es **Henri Matisse** (1869-1954). Formado en el simbolismo, pronto se interesa por el impresionismo. Heredero de Cézanne, Van Gogh y el neoimpresionismo, en 1898 ya estaba creando un estilo propio que muchos autores consideran *protofauve:* con colores brillantes, de gama reducida con fuertes contrastes y sombras a base de complementarios **[Fig. 14.3].** El mismo cromatismo lo adoptará para la figura humana, además subrayará sus formas con líneas negras muy marcadas, rellenadas por grandes manchas de color, planas y sin contraste.

A partir de 1910, Matisse entrará en contacto con las civilizaciones del Norte de África, Oriente y el islam, lo que se traducirá en la utilización de la línea ondulante y el arabesco en sus lienzos. Desde este momento su estilo se llena de influencias diversas, aunque no abandonará nunca sus principales características, tratando temas nuevos como odaliscas, retratos y escenas de interior.



Fig. 14.3. *La danza* de Henri Matisse (1910). *Fascinante obra que ejemplifica el tratamiento de la figura de Matisse, que logra plasmar visualmente un concepto tan abstracto como la danza. Se aprecia también, la huida del color local, el abocetamiento de la figura humana, la aplicación de grandes manchas de color sin matizar, puras, planas, que además contienen cierta carga de contraste, de estridencia (Museo del Ermitage, San Petersburgo).*



3. El cubismo

Como corriente artística, el cubismo nace en París a principios del siglo XX. Su denominación data de 1908 cuando el crítico Louis Vauxcelles en la revista *Gil Blas*, habla de cubos, para referirse en tono peyorativo a la técnica que observó en una exposición de Braque en la galería Kahnweiler.

Los antecedentes del cubismo, influido por el arte primitivo y africano, debemos buscarlos en el puntillismo o neoimpresionismo y sobre todo en Cézanne, quien pretendía, como vimos, reducir la realidad a su última esencia geométrica: el cilindro, el cono, la esfera... Esta teoría queda reflejada en obras como *Los jugadores de cartas* o sus vistas de *La montaña de Santa Victoria*. Dos destacados cubistas, Gleizes y Metzinger, justificaban esta relación diciendo que «quien comprende a Cézanne presiente el cubismo».

3.1. Características

El cubismo debemos entenderlo como un proceso de investigación, casi científica, aplicado al arte plástico que se caracteriza por:

- No renunciar en ningún momento a la planitud de la tela, del lienzo, es decir, se rompe definitivamente con la idea de la «ventana albertiana» (lo representado debe tratarse de manera ilusoria, reflejando la profundidad, la perspectiva, el modelado de las figuras).
- La independencia definitiva del objeto artístico con respecto a la naturaleza que representa. Se elimina así uno de los objetivos principales de las artes plásticas tradicionales.
- Introducir por primera vez en el arte plástico la cuarta dimensión, es decir, el tiempo, en un espacio de dos dimensiones como es la tela. El objeto se representará, a la vez, desde diversos puntos de vista a través de facetas o planos angulosos desde diferentes ópticas que permiten al espectador observar con una sola mirada varios aspectos de la figura.
- Reducir la realidad a sus facetas geométricas fundamentales, lo que provocará ese aspecto de «cubos», término que contribuye a la nomenclatura del estilo.
- La importancia de la idea pensando solo en las formas esenciales. Así, Picasso se propone, según sus propias palabras, «no solo pintar lo que se ve sino también lo que se sabe». Pintar la idea del objeto, su imagen total.

3.2. Desarrollo del cubismo

Sin tratarse de una obra cubista propiamente dicha, *Las señoritas de Avignon* está considerada como la verdadera precursora del cubismo. Picasso une en ella la influencia del arte primitivo (máscaras africanas y arte íbero sobre todo), a los planos facetados y las visiones múltiples para expresar un rotundo rechazo hacia la perspectiva clásica.

En 1908 comienza la investigación sistemática de Braque y Picasso, que irán avanzando en lo que Apollinaire denomina «cubismo científico», y que se divide principalmente en dos momentos: *a)* el cubismo analítico y *b)* el cubismo sintético.

Cubismo analítico (1910-1912). El objeto se analizará descomponiéndolo en múltiples planos, resultando una apariencia de cubos o poliedros como reflejo de la multiplicidad de ángulos de visión. La paleta cromática se irá reduciendo a pardos, tierras y grises. El camino tomado llevará a obras en las cuales las referencias con la realidad van desapareciendo, colocándose al borde de la abstracción.



Fig. 14.4. *El portugués* de George Braque (1911). *En la que se puede apreciar como el cubismo es una investigación visual y plástica de todo el objeto, que queda analizado en múltiples facetas (Colegio Ernst Beyeler, Basilea).*

Cubismo sintético (1912-1913). Llegados al punto de casi perder pie con la figuración, con la naturaleza, los cubistas reaccionan. A partir de ahora no se tratará de descomponer todo el objeto en facetas, sino de hacer una síntesis de sus elementos más importantes o de sus fragmentos esenciales. Los temas principales serán las naturalezas muertas (instrumentos musicales, bodegones, mesas de café...). Algunos tendrán una base de *collage (papier colles)*. El *collage* es una invención surgida en mitad de las experiencias e investigaciones cubistas, para evitar de manera definitiva la «re-presentación» y presentar en el lienzo aspectos identificables de la realidad; no se representa un periódico, por ejemplo, sino que se presenta directamente el periódico pegado en el lienzo.

No hay duda de que los grandes creadores del cubismo son Braque (1882-1963) **[Fig. 14.4]** y Picasso (1881-1973) y, por extensión, los principales cubistas científicos, contando además con Juan Gris (1887-1929), destacado autor del cubismo sintético.

Pero hay otros pintores fascinados por la investigación cubista y por esta estética, reinterpretando y codificando el estilo de otras maneras como Gleizes, Metzinger y Delaunay, que crea en 1912 lo que Apollinaire denominó **«cubismo órfico»** u **«orfismo».** A esta corriente pertenecen un tiempo Leger y Duchamp. Para ellos «órfico» significaba pintura en estado puro. Según Apollinaire «es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad visual sino creados enteramente por el artista y dotados por él de una poderosa realidad».

El orfismo proclama la importancia del color y vuelve a colocar al cubismo al borde de la abstracción, creando composiciones con elementos figurativos pero alejados de la realidad en su conjunto.

ACTIVIDADES

Fig. 14.5. *La fábrica de Horta de Ebro* de Picasso (1910). *En ella se aprecia la descomposición analítica del objeto (Museo del Ermitage, San Petersburgo).*



El cubismo no es simplemente una reducción a cubos de la realidad, sino algo mucho más profundo e interesante. En primer lugar la investigación cubista trata de buscar la forma esencial de los objetos retratados. Pero llega mucho más allá, ya que representar a los objetos desde varios puntos a la vez descomponiendo cada parte del objeto en su punto de vista más significativo hasta formar una imagen unitaria de todo ese estudio. Así, el artista cubista no trata de representar de manera realista al objeto, sino de una manera científica. Una de las grandes aportaciones del cubismo, por tanto, es reconocer a la pintura su valor independiente de lo representado.

1> Al hilo de lo comentado, ¿puedes mencionar algún antecedente claro del cubismo? ¿En qué aspectos?

2> ¿En qué fases se puede dividir el cubismo? ¿En cuál de las dos fases podríamos incluir esta obra? ¿Por qué?

3> Aparte de Picasso, ¿puedes mencionar a algún cubista más? ¿Puedes mencionar alguna corriente o vanguardia influida por el cubismo?

3.3. Otros caminos del cubismo

Como hemos visto, el cubismo plantea nuevas formas de abordar y estudiar la realidad. Acercarse a una imagen, reducirla a los planos fundamentales, eliminar la tercera dimensión, son objetivos comunes a todos los artistas quienes sin embargo no van a renunciar a dotar al estilo de sus propios cauces de expresión. Citaremos, en este sentido las aportaciones de la Sección de Oro y del «tubismo» de Fernand Leger.

A. La Sección de Oro o *Section d'Or*

Nace en 1912 con la una exposición de gran fama en la galería Boétie donde se da a conocer la obra de artistas cubistas entre los que no figuran los creadores de esta corriente (Braque y Picasso). Los autores que exhiben sus obras en esta exposición son Villon, Duchamp, Kupka, Picabia, Archipenko y Juan Gris. Exceptuando a este último, no son cubistas en el sentido ortodoxo del término, sino que adoptan la estética cubista y la utilizan para sus fines, sin llegar a su esencia. Lo más destacable de la Sección de Oro es el interés de sus miembros por la abstracción matemática, el movimiento y algunos elementos externos del cubismo, como la técnica del facetado y una paleta parca en color.

B. Fernand Leger (1881-1955) y el «tubismo»

Puede considerarse una sección o escuela del cubismo en la que se combinan la estética del cubismo científico, la filosofía del orfismo y el carácter cinético del futurismo. El resultado es conferir al cuadro unas *facetaciones* cilíndricas en lugar de las planas características del cubismo científico, ganando de esta manera en volumen y expresión.



Fig. 14.6. *Violín y guitarra* de Picasso (1913). *Ejemplo del cubismo sintético. Tras la etapa analítica, donde el objeto descompuesto llega a mostrar una imagen muy alejada de la figuración, en la etapa sintética vuelve a mostrarnos elementos que vinculan de nuevo al cuadro con la realidad.*

3.4. Pablo Picasso y la evolución de la estética cubista

Por supuesto debemos hacer un apartado dedicado a uno de los grandes genios de la pintura universal, **Pablo Picasso.** Pese a ser el gran creador del cubismo junto a Braque, una de las vanguardias más sobresalientes del siglo XX, Picasso es mucho más que un artista cubista. Así lo reconoce él mismo en su vejez, es una de «las varias maneras que he usado».

Tras sus primeras obras de formación en la Barcelona modernista, comienza su primer periodo relevante como pintor entre 1901 y 1904. Es el **periodo azul,** caracterizado por el predominio de la paleta fría de tonalidades azuladas y por la preferencia por los temas tremendistas y patéticos relacionados con la pobreza española del momento. Ciertos sentimientos de tristeza y melancolía invaden su obra en la cual es patente la influencia de El Greco **[Fig. 14.8].**

En 1904 se instala en París e inicia su **periodo rosa,** abandonando el patetismo inicial y la fría paleta azul, dejando paso a una serenidad más clásica y equilibrada. Ahora predominan los temas de la vida del circo que traen consigo una visión más optimista de la vida. La paleta también se hace más alegre, predominando los colores tierra, ocres y rojos. En esta época se evidencia la visión menos crispada que el artista tenía de la vida respecto a la época azul.

En estas dos primeras etapas de su producción, el artista malagueño muestra su vinculación al dibujo y a la estética de los grandes maestros españoles. Sin embargo, el tratamiento de los temas y la manera de abordar la realidad le convierten en un artista de vanguardia.

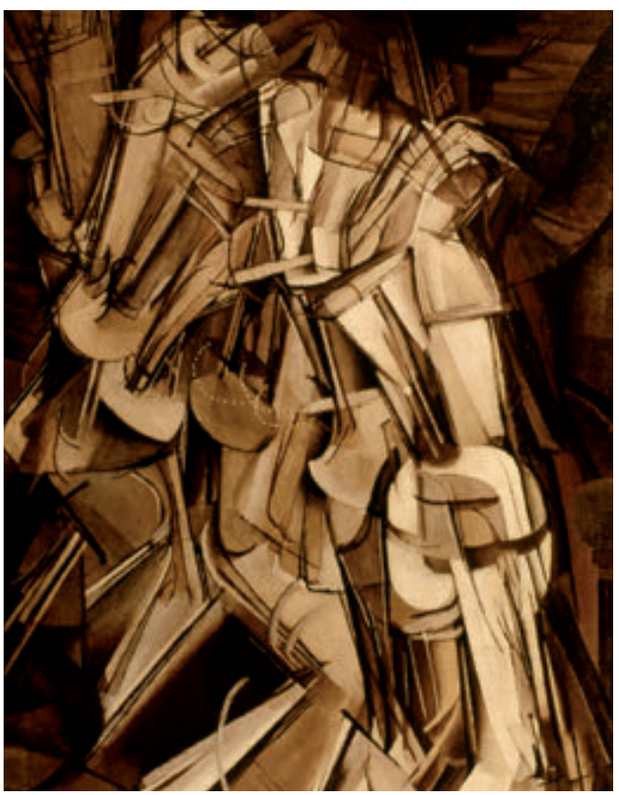


Fig. 14.7. *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp (1912). *Obra en la que se revela la influencia de la estética cubista y la preocupación por el movimiento, característica del futurismo (Museo de Arte de Filadelfia, EE. UU.).*



Fig. 14.8. *Dos hermanas* de Picasso (1902). *La estética azul de Picasso inicia el gusto del artista por descomponer la realidad en planos geométricos, manifestando la influencia directa de Cézanne (Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).*

En París, Picasso entra en contacto con el arte africano y sus máscaras, con el arte íbero y descubre que le atraen el arte románico, El Greco y, por supuesto, Cézanne. Todo ello será decisivo en su obra posterior. A partir de 1906, se adentra en las investigaciones cubistas que le harán universalmente famoso.

Su investigación cubista se ve bruscamente frenada con el inicio la Primera Guerra Mundial. Pese a que el cubismo siempre tendrá cabida en sus obras, Picasso hará gala de infinitas posibilidades de expresión artística. En este momento realizará una serie de pinturas llamadas **neoclásicas** con las que regresa a la figuración, manifestando una gran influencia de los vasos griegos y la escultura grecorromana. Recupera el modelado, la forma, el interés por las composiciones sólidas y la simetría.

Hacia 1925, Picasso se verá influido por las nuevas corrientes artísticas (surrealismo y expresionismo), realizando una serie de obras que causan cierta sensación de inquietud en el espectador. Quizá la obra más reconocida del maestro llegó como encargo para el pabellón de la España de la República en la Exposición Internacional de París de 1937, para el que pinta su célebre *Guernica* **[Fig. 14.9],** donde recopilando los mejores elementos de su bagaje artístico crea una obra maestra, en la cual logra una imagen que muestra la esencia de la tragedia, de la crueldad y la muerte.

Su último periodo es el que dedica a reinterpretar desde su peculiar e inconfundible pincel las obras maestras de la pintura universal (Poussin, Courbet, Velázquez, Goya, Rembrandt...).

Picasso no solo fue pintor, sino que también dedicó su arte a la escultura. Sus obras de metal, normalmente de hierro, son auténticos estudios del espacio que evocan una múltiple complejidad de formas.



Fig. 14.9. *Guernica* de Picasso (1937). *Esta obra se ha convertido en un verdadero icono de la violencia absurda, gratuita y cruel que puede causar el ser humano a otro ser humano. Sus figuras están cargadas de simbología y de dramatismo. Picasso consigue trascender un hecho concreto y puntual, como es el resultado de un bombardeo, que él únicamente ve a través de las páginas de un periódico en una imagen universal de denuncia contra la guerra y sus devastadores consecuencias. (Museo de Arte Reina Sofía, Madrid.)*

4. El futurismo

Primer gran movimiento de vanguardia, de ruptura con toda la cultura y el arte anterior. Como movimiento artístico nace el 20 de febrero de 1909, día en el que Marinetti publica en *Le Fígaro* el «Manifiesto fundacional del futurismo». Por primera vez en la historia del arte, la teoría va por delante de la práctica. Es la primera vanguardia en actuar conforme a un manifiesto fundacional, pero no será la última.

4.1. Características

Los futuristas condenan la cultura del pasado y alaban las excelencias de la sociedad industrial, elogiando especialmente la máquina y la velocidad, lo que será epicentro de las temáticas de muchas de sus obras. El mismo Marinetti escribe «es más bello un coche de carreras que la Victoria de Samotracia», frase que se convierte en el compendio del propósito estético futurista. Por tanto, es imprescindible para ellos el dinamismo y la velocidad asociada a la mecánica.

Es evidente la influencia del cubismo sobre el futurismo. En pintura, a la imagen cubista se la dota de movimiento, de dinamismo y de color. Los pintores tratarán de reproducir el movimiento mediante la reiteración de imágenes sucesivas reaccionando así contra el rigorismo cubista al que se le acusa de estático.

El movimiento nace en Italia con grandes propósitos renovadores, sin ir más lejos, cambiar la vida en el mundo. Proclamarán el odio a los museos, mostrando su adhesión al mundo contemporáneo y al progreso.

En 1910 se publica un manifiesto de los pintores futuristas, firmado por **Boccioni, Carrá [Fig. 14.10], Russolo, Balla** y **Severini.** En este texto exaltarán la originalidad, aunque sea temeraria y violenta, el dinamismo y la desmaterialización.

Por último, cabe decir que estas posiciones en principio artísticas se pasarán al ámbito político. De la lectura del manifiesto de Marinetti se desprenden ideas xenófobas, militaristas, belicistas, antisocialistas y anticlericales; no es de extrañar que muchos futuristas acabaran engrosando las filas del partido fascista de Mussolini.



Fig. 14.10. *El caballero occidental* de Carlo Carra (1919). *En esta obra se hace patente la estética del cubismo en los planos facetados, pero la idea de plasmar el movimiento es genuinamente nueva (Moma, Nueva York).*

ACTIVIDADES



Fig. 14.11. *El grito* de Edvard Munch (1893). *Considerado como uno de los manifiestos del expresionismo, ha influido poderosamente en las generaciones posteriores (Museo de Oslo).*

Lejos de ser un grito particular de una persona en concreto, esta mueca se convierte en la esencia, en la abstracción del grito desgarrado de toda una civilización, incluso de la humanidad. Estéticamente Munch no pretende recoger la belleza en su lienzo, cuestión fundamental en toda la historia del arte, ahora pretende hacer sentir al espectador, desasosiego, angustia, inquietud… La pintura contemporánea mayoritariamente escogerá este camino de los sentimientos, de la expresión más allá de la belleza objetiva de estilos anteriores.

4> ¿Dentro de qué estilo podemos insertar esta obra de Munch? ¿Por qué?

5> ¿Conoces otros autores de esta corriente? ¿Podrías mencionar alguna obra de estos autores? Muestra las coincidencias formales de esas obras con *El grito*.

6> Investiga y menciona algunos autores de siglos anteriores a esta corriente y que pudieron influir en ella.

5. El expresionismo

El término expresionismo se populariza en el contexto de la República de Weimar y, más concretamente, a partir de las críticas de Worringer en la revista *Der Sturm (La tormenta)* a raíz de la exposición de la Sociedad Berlinesa de 1911. Al año siguiente se comenzó a denominar expresionista a toda la vanguardia europea, por extensión. Hoy día la historia del arte acota el término expresionismo al arte comprometido con la renovación política y social en la Alemania de principios del siglo XX.

Pese a esto, debemos decir que existe expresionismo y expresionistas de primera línea fuera del epicentro alemán, como por ejemplo el francés George Rouault (1871-1958), el español José Gutiérrez Solana (1886-1945) y los considerados iniciadores del movimiento: el noruego Edvard Munch (1863-1944) y el belga James Ensor (1860-1949).

5.1. Características generales

Los expresionistas relacionan lo plástico, lo artístico con la sociedad, con la política y con la angustiosa situación vital de sus contemporáneos. Tienen una concepción existencial del arte partiendo de la realidad transitoria para trascenderla a lo eterno, a lo inmutable. En su esencia, el expresionismo busca mostrar claramente y de manera cruda y sin matices, los desequilibrios sociales y la angustia del ser humano, considerando además la civilización industrial como algo amenazador e intrínsecamente malo.

A diferencia del futurismo, los expresionistas no tienen una filiación política clara, aunque predominan los socialistas (por lo que el movimiento será perseguido por el nacionalsocialismo). Por encima de sus ideologías, todos los artistas coincidirán en exaltar la libertad individual, el pesimismo y el irracionalismo como valores clave.

En su estética predomina la subjetividad, buscando la expresión del sentimiento del artista en la obra. Hay una continua preocupación por mostrar el propio mundo interior, los estados de ánimo, sobre todo los que tienen que ver con la angustia, la tristeza, el desasosiego… Estos sentimientos los expresarán mediante la aplicación violenta de la materia pictórica, el predominio de la línea curva, de lo sinuoso, de las formas zigzagueantes.

Estas características se completan con un antinaturalismo exacerbado que les lleva a la deformación de objetos y rostro. Su temática entrará en lo morboso, lo prohibido, lo demoniaco, lo sexual y lo fantástico.

5.2. Generaciones y grupos

Los puntos de partida del expresionismo son: *a)* el fauvismo, con su aplicación violenta del color y la importancia de este como transmisor de sensaciones y *b)* la obra de Van Gogh por la capacidad de transmitir mediante el color, las líneas sinuosas y curvas, el estado interior, la mirada personal y el sentimiento del artista.

A. Los precursores

La primera gran figura y padre del expresionismo es **Edvard Munch** (1863-1944). Toda su obra llevará la impronta de su tragedia personal y de sus demonios interiores. Técnicamente logra unir la línea curva y ondulante del *art nouveau*, la aplicación violenta del color de los *fauve* y el desbordamiento colorista y creador de Van Gogh. En su célebre *El grito* (1893) constata las posibilidades del arte plástico para transmitir sensaciones, emociones y estados de ánimo, en este caso de angustia, desasosiego e intranquilidad... **[Fig. 14.11].**



Fig. 14.12. *Pentecostés* de Nolde (1909). *Puede verse una gran intención dramática y expresiva que le lleva a la deformación de los rasgos de los personajes transformándolos en seres grotescos (Nationalgalerie, Berlín).*

Precursor también de esta corriente es el belga **James Ensor** (1860-1949), cuyo arte se pone al servicio de la crítica sarcástica a la sociedad burguesa y a sus valores. Para ello, emplea formas de expresión como la caricatura, plasmando lo grotesco, lo incongruente y lo irracional.

B. La segunda generación expresionista

Denominada así por la diferencia cronológica en la producción de obras respecto a los artistas anteriores. Se desarrolla ya en ámbito puramente alemán. Podemos hablar de dos grupos organizados dentro del movimiento:

El Puente (Die Brücke). Fundado en 1905 por unos jóvenes estudiantes de arquitectura **(Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff y Blegl)** que coinciden en su interés por el antiguo grabado en madera, el arte primitivo, su admiración por Van Gogh, Gauguin y Munch, y un deseo de romper con el academicismo o «arte rutina» como ellos lo denominan. Este grupo ve en la pintura un medio de liberación y de expresión de un mensaje social. Coinciden además en que el contenido de la obra de arte es más importante que la mera perfección formal. **Kirchner** (1880-1938) es considerado como cabeza del grupo. En sus pinturas destacan las formas angulosas influidas por la xilografía, la descomposición cubista y la simplificación y deformación típicas expresionistas **[Fig. 14.13].** Evoluciona desde un primer momento de influencia de Van Gogh a un estilo más sintético y bidimensional. En sus temáticas se aprecia su gusto por la vida urbana berlinesa.

Emil Nolde (1867-1956) se incorpora a *El Puente* ya en una edad madura. Obsesionado por la búsqueda del primitivismo, no solo en sentido plástico sino también moral. La naturaleza y la religión vistas desde su personal óptica son los motivos principales que le conllevan además acusaciones de irreverencia. Sus obras se caracterizan por la gran carga de materia pictórica, un dibujo torpe, primitivo, casi infantil y un predominio del color al que subordina todo **[Fig. 14.12].**



Fig. 14.13. *Escena callejera en Berlín* de Kirchner (1913). *Representa la crónica de la vida urbana con un lenguaje satírico y mordaz (Museo de Arte Moderno de Nueva York).*



Fig. 14.14. *Los grandes caballos azules* de Franz Marc (1911). *Marc es otro de los miembros destacados de El Jinete Azul. Expresionista pero con claras influencias fauvistas (Walter Art Center, Minneapolis).*

El Jinete Azul (Der Blaue Reitter). Es el segundo grupo expresionista fundado en Múnich en 1911, y que tendrá una mayor repercusión que *El Puente*. Ambos grupos tienen características comunes como son su lucha contra el impresionismo, y la crítica a la sociedad de su tiempo, pero difieren bastante en otros puntos. El objetivo primordial para *Der Blaue Reitter* es captar la esencia espiritual de la realidad y buscar e investigar en los fundamentos de la pintura. De alguna manera, lo que pretenden es liberar al arte de su aspecto material, cuestión que inevitablemente coloca al arte de la pintura en el camino hacia la abstracción.

Dos van a ser las principales aportaciones de este grupo a la pintura expresionista: por un lado va a dotar de consistencia teórica al movimiento, y por otra, harán evolucionar este arte desde la representación figurativa hasta la abstracción.

Los principales maestros de este grupo, verdaderos iconos además de la pintura contemporánea, son Kandinski, Paul Klee, y el singular Franz Marc **[Fig. 14.14].**

Vassily Kandinsky (1899-1944). Es un pintor, podríamos decir, de vocación tardía, aunque con sus objetivos en el mundo artístico perfectamente claros. Está interesado por el arte no objetivo, cuyo único tema sea el color, la línea, la superficie. El objeto de la naturaleza deja de interesarle buscando más la esencia, el espíritu de las cosas.

A partir de estos postulados va llegando al convencimiento de que el cuadro debe ser una relación de formas coloreadas y dibujadas y se debe independizar de sus contenidos descriptivos, haciendo desaparecer del lienzo conscientemente, por primera vez en la historia, los objetos tomados de la naturaleza. En 1912 ya realiza pinturas basadas en el contraste de manchas de color y casi sin dibujo **[Fig. 14.15].** Nace así la abstracción en la pintura, abriendo un infinito panorama de posibilidades a los artistas. Aparte de sus obras pictóricas, Kandinsky nos deja escritos teóricos, explicando el camino trazado hacia la abstracción que será fundamental en el arte contemporáneo: *Punto y línea sobre el plano* (1926) y *De lo espiritual en el arte* (1912).

ACTIVIDADES

Fig. 14.15. *Primera acuarela abstracta* de Kandinsky (1910-1913). *La llegada a la abstracción no es una cuestión casual. Por una parte algunos autores anteriores a Kandinsky, se quedan en los umbrales, realizando pinturas con referencias figurativas mínimas. Por otra parte este mismo autor deja por escrito consideraciones teóricas acerca de cómo y por qué en un momento dado llega a la abstracción pictórica. Hoy día entendemos mejor que las pinturas no tienen por qué tener un significado y que simplemente son objetos decorativos y/o evocadores de sentimientos como puede ser la música. Los colores combinados armónicamente, junto con líneas dispuestas de una manera determinada pueden ser sugerentes y llegar a despertar sentimientos en nosotros.*



7> ¿Puedes mencionar algún autor anterior a Kandinsky y que llegara cerca de la abstracción?

8> ¿En qué obras Kandinsky expresa sus teorías acerca de la pintura abstracta?

9> ¿Dentro de qué corriente podemos incluir a este autor? ¿Tuvo algo que ver su pertenencia a esta corriente con su llegada a la abstracción?

Paul Klee (1878-1940). Es un autor muy personal, en cuya obra se equilibran forma, color, cierta tendencia a la abstracción y algunas alusiones figurativas reconocibles. De esta manera trata de penetrar en la apariencia visible, para crear otros mundos y otras realidades **[Fig. 14.16].**

En su arte, además, son fundamentales tanto su admiración por Oriente, como su concepción del artista como un mediador a través del cual las fuerzas creadoras de la naturaleza pueden manifestarse.



Fig. 14.16. *Senecio* de Paul Klee (1922). *Se aprecian en esta obra la estética de planos facetados del cubismo y una nueva percepción del color (Museo de Arte de Basilea).*

C. Tercera generación expresionista

Durante el periodo de entreguerras, el expresionismo va a desbordar el ámbito alemán, adquiriendo un carácter internacional. En España, esta corriente se manifestará de varias maneras. Una línea denominada «tremendista», marcada por la crítica social y otra línea llamada «regionalista» en la que aparecen reflejados temas como la miseria o los problemas locales, las supersticiones populares o el mundo sórdido de la España rural. En este sentido, y con estas características más o menos acentuadas, destacan artistas como **Gutiérrez Solana** (1886-1945), **Castelao** (1886-1950) e **Ignacio Zuloaga** (1870-1945).

En México nace una escuela de muralistas con un gran sentido decorativo y con amplias variedades tonales a la que pertenecen **Diego Rivera** (1886-1957) y **José Alfaro Sequeiros** (1896-1974), que unen expresionismo e indigenismo con una misma crítica social.

No obstante, la figura más reconocida del momento será **Oskar Kokoschka** (1886-1980) formado en Viena en la estética del *art nouveau*. Hacia 1910 puede verse su inflexión hacia el expresionismo en cuadros como *La novia y el viento*, patente a través del uso de líneas curvas y de una parca paleta para expresar pasiones y sentimientos **[Fig. 14.17].**



Fig. 14.17. *La novia y el viento* de Oskar Kokoschka (1914). *Perfecto ejemplo del caudal de sensaciones y emociones que pretenden alcanzar los expresionistas en sus lienzos (Kunst Museum, Basilea).*

6. Dadaísmo

6.1. ¿Qué es dadaísta?

Con este término se designa al movimiento más corrosivo e innovador no solo de todas las vanguardias, sino de toda la historia del arte. Por principio, los dadaístas tratan de acabar y destruir todo el arte y la cultura anterior, una cultura que había llevado al mundo a los horrores de la Primera Guerra Mundial. Por ese mismo motivo, también son tremendamente críticos con la sociedad de su tiempo y sobre todo con la sociedad burguesa «bienpensante».

Su intención en el mundo artístico es contradictoria, ya que, por un lado, pretenden la destrucción del arte y de los museos, y por otro crean sus objetos artísticos y montan sus propias exposiciones. Pero ahí radica su originalidad, la idiosincrasia dadaísta, el gusto y la explotación de lo contradictorio, de lo abstracto, de lo polémico.

Con estos artistas el arte toca terrenos antes inexplorados, llegando a expresar: «Si crees que una cosa es arte, es arte», lo que supone llevar la subjetividad artística hasta sus últimas consecuencias.

El mismo nombre del grupo delata ya las características y la ambigüedad del mismo, comenzando por sus variadas interpretaciones (primer sonido que emiten los bebés, un pequeño caballo de madera, o la simple unión de sílabas encontradas por azar en un diccionario, o nada o todo). Eso es dadá, lo irracional, lo absurdo, lo escandaloso, lo provocador, lo incoherente.

6.2. Actividades y objetos artísticos

Tan importantes como las obras de los artistas, van a ser las actividades, los acontecimientos, los actos, las manifestaciones, las exposiciones propias o ajenas en las que interviene el grupo. Ahí aparecerán la crítica, la polémica, el escándalo, la experimentación, la agresión, la violencia, el insulto y el humor siempre ácido y corrosivo.

Desde este punto de vista, podemos entender una de las más famosas obras dadaístas, el famoso urinario-fuente de Duchamp (1887-1968). El urinario causó un gran escándalo en la sociedad burguesa de principios de siglo, lo que era precisamente la pretensión del autor **[Fig. 14.19].**

Los dadaístas, más que crear obras fabricarán objetos cuyo interés radica en su significado polémico, en su poder de causar reacción, incluso enfado e indignación en el espectador. El dadaísmo, en esta línea, recurrirá e inventará nuevos medios expresivos en la creación artística:

- El **fotomontaje** y el ***collage,*** son técnicas que se desarrollan buscando la unión a veces incoherente o irracional de imágenes y objetos.
- **Pintoescultura matérica.** Cuyo máximo representante es Schwitters, inventor de un tipo de obras llamadas «Merz», elaboradas con desperdicios callejeros y todo tipo de utensilios.
- ***Ready made.*** Es quizá el más reconocido vehículo expresivo del dadaísmo. Significa «ya hecho» u «objeto encontrado». Se trata de objetos cotidianos que con una mínima intervención del artista, se convierten en una obra de arte.

  A veces la intervención puede ser plasmar una firma, en otras ocasiones conjugar dos objetos que nada tienen que ver, o que nunca se juntarían en el día a día. La clave está en la descontextualización del objeto que, sacado de su uso, se convierte en algo diferente, en objeto artístico.

6.3. Los grupos y los artistas dadaístas

La corriente Dadá aunque es fundada como grupo y en un lugar concreto, tiene vocación universal. Así tras el fin de la guerra el núcleo fundador de Zúrich se dispersa, propagándose sus ideas por todo el mundo.

A. Zúrich

Varios artistas exiliados tras la Primera Guerra Mundial van a coincidir en esta ciudad y van a comenzar a reunirse en un local llamado Cabaret Voltaire. De este grupo destacarán en el arte plástico dos autores: Jean Arp y Picabia.

- **Jean Arp** (1887-1966). Tras formar Dadá, destruye todas sus obras anteriores, siguiendo el ideario del grupo. Empieza a producir *collages* abstractos, con materiales de todo tipo. En los años veinte se inicia su obsesión por el círculo-ombligo. Terminará adhiriéndose al surrealismo en 1924.
- **Francis Picabia** (1879-1953). Difusor de las ideas dadaístas en Nueva York, París, Berlín y Barcelona. Su aportación al grupo será la *Máquina Dadá*, el objeto inservible.

B. Berlín

En Alemania las actividades dadaístas se cargaron de contenido político y así lo hacen saber en su *Manifiesto dadaísta berlinés* de 1918.

C. París

El movimiento tuvo aquí un carácter fundamentalmente literario. La rivalidad de dos escritores de fuerte personalidad y carisma como Tristan Tzara y André Bretón llevará a la finalización del movimiento en 1923.

D. Nueva York

Marcel Duchamp (1887-1968) encarna lo más valioso del dadaísmo neoyorquino, siendo una de las figuras clave del arte contemporáneo. Dos son sus grandes aportaciones: *a)* es el creador de los *ready made* u *objetos encontrados* **[Figs. 14.18 y 14.19]** y *b)* la contribución a desacralizar el arte anterior, pintando por ejemplo una réplica de *La Gioconda* con bigotes o incluyendo un urinario público en una de sus exposiciones. Aunque quizá su obra más importante es *El gran vidrio*, también llamado *La novia desnudada por sus solteros, incluso*.



Fig. 14.18. *Rueda de bicicleta* de Duchamp (1913). *Ejemplo de* ready made *(objeto encontrado). Relación sorprendente de objetos; una rueda de bicicleta, apoyada en una banqueta (Museo de Arte Moderno de Nueva York).*

ACTIVIDADES



Fig. 14.19. *Fuente* de Marcel Duchamp (1917). *En esta obra muestra la reivindicación del objeto común elevándolo a la categoría de arte. Este carácter provocador lo han asumido muchísimas obras posteriores del arte contemporáneo (Museo de Arte Moderno de Nueva York).*

Una de las obras de arte que más impacto y escándalo han causado en una exposición es sin duda esta fuente de Duchamp. Es fácil entender que uno de los objetivos fundamentales a la hora de presentar esta obra es precisamente lo que consiguió: causar escándalo y despertar en los espectadores ira, indignación... por eso es uno de los mejores ejemplos de los objetos a través de los cuales se manifiesta el grupo Dadá.

10> Analiza las principales características del grupo Dadá.

11> Menciona otros autores y obras dentro de este grupo.

12> Reflexiona al hilo de esta obra acerca del arte contemporáneo actual y la influencia que toma este del ideario dadaísta.

7. El surrealismo

El término surrealista fue empleado por primera vez por el crítico de arte, Guillaume Apollinaire en 1917, siendo adoptado a partir de ahí por **André Bretón, Paul Eluard** y otros colaboradores de la revista *Litterature*, este hecho indica los comienzos eminentemente literarios del movimiento, máxime cuando en 1922 Bretón y Soupault descubren la «escritura automática», como método para dejar aflorar el subconsciente y las ideas más íntimas del artista evitando el tamiz que supone la razón y la consciencia.

Fruto de estas ideas, colaboraciones y la influencia de Freud y el psicoanálisis, los escritores publican en 1924, bajo la firma de Bretón el *Manifiesto surrealista*, donde se expondrán los objetivos y el ideario del grupo.

El surrealismo se propone la superación del realismo externo para llegar a niveles más profundos de la realidad que se buscarán en lo mágico, los sueños. El subconsciente en el surrealismo, pues, supone la culminación de la exploración de los misterios interiores del ser humano.



Fig. 14.20. *La guerra* de Henry Rousseau (1894). *La ingenuidad, lo mágico y lo onírico, junto con una técnica tradicional son las señas de identidad de este autor (Museé d'Orsay, París).*

7.1. Características

«Bello, como el encuentro fortuito sobre una mesa de operaciones de una máquina de coser y un paraguas.» Esta frase del poeta **Lautréamont** (1846-1870) fue tomada como divisa por los surrealistas y es una buena síntesis de alguna de sus características principales:

- Búsqueda del subconsciente, de elementos oníricos o mágicos que se llevan al plano de la realidad con una intención casi redentora de un mundo que no funciona bajo la consciencia y lo racional.
- Representaciones abogan por un mundo onírico, fantástico, muy cargado de símbolos, que desafían a la lógica y que sorprenden, descolocan y pueden llegar a fascinar a un espectador que observa con «ojos racionales».
- Influencia de las investigaciones y hallazgos de Freud acerca del subconsciente, los sueños y el psicoanálisis.

- Vinculación inicial con el dadaísmo ya que muchos de sus artistas habían militado previamente en ese grupo, pero tratan de desarrollar aún más sus postulados. Se debe criticar al arte tradicional pero de manera constructiva, creyendo en la posibilidad de cambio.
- Ruptura con los convencionalismos sociales llegando incluso a la excentricidad, prueba de ello es la obra del genio español Salvador Dalí.
- Creación de métodos y técnicas de liberación del interior como la escritura automática, el *frottage* o el «método paranoico-crítico».

7.2. Los precursores del surrealismo

Artistas de otras épocas ya introducen elementos surrealistas en sus obras: El Bosco, Archimboldo, Goya, Blake... No obstante, se considera que los inmediatos precursores de este movimiento son:

- **Henry Rousseau** (1844-1910). Artista singular, pues se dedica a la pintura como actividad de distracción, ya que carece de cualquier tipo de formación artística. Su técnica acabada y minuciosa contrasta con temas, motivos y colorido muy poco académicos. Los resultados obtenidos dejan ver una realidad sobrepasada por la magia y el misterio, si bien su característica fundamental es la gran ingenuidad que transmite a sus lienzos —lo que le confiere el título de fundador de la tendencia *naif* (ingenua) **[Fig. 14.20].**
- **Marc Chagall** (1889-1986). Su formación se mueve entre la influencia *fauve* y la tradición eslava. Sus temáticas siempre tendrán reminiscencias de su infancia y de su religión judía. También tiene ciertos matices de ingenuidad y son características sus figuras, que en ocasiones aparecen libremente en posiciones antinaturales o ingrávidas por la escena pictórica, creando un mundo plagado de símbolos y visiones oníricas **[Fig. 14.21].**
- **La pintura metafísica: Giorgio de Chirico** (1888-1978). Se caracteriza por su inspiración clásica, pero articulada en torno a un lenguaje simbólico, plagada de imágenes inquietantes y de seres irreales (mezcla de maniquíes, robots, objetos articulados...) que se mueven en espacios vacíos, desolados, rodeados de arquitecturas y líneas que recuerdan a las perspectivas renacentistas, pero que conducen a la nada, al infinito. Son imágenes que crean incertidumbre y desasosiego en el espectador **[Fig. 14.22].**

7.3. Las tendencias surrealistas

El movimiento surrealista, antes de disolverse durante la Segunda Guerra Mundial, distinguió entre dos formas de entender la plasmación artística de lo onírico:

A. Surrealismo figurativo

Sirviéndose por una parte de la figuración, de los objetos y personajes tomados de la realidad y de la naturaleza, y por otra de los convencionalismos de la perspectiva del Renacimiento, crean imágenes sorprendentes, impactantes (metamorfosis de objetos, asociaciones, espacios extraños, fragmentación...).



Fig. 14.21. *Rusia, a los asnos y a los demás* de Marc Chagall (1911). *El peculiar mundo de las obras de Chagall, llenas de simbolismo, de referencias personales y de su inconfundible paleta (Museo Nacional de Arte Moderno, George Pompidou, París).*



Fig. 14.22. *Las musas inquietantes* de Giorgio de Chirico (1916). *La pintura metafísica busca la intranquilidad, la angustia en el espectador pero con formas calmadas, estáticas y vinculadas al clasicismo (Colección Gianni Mattoli, Milán).*



Fig. 14.23. ***La memoria IV*** **de René Magritte (1954).** *Buen ejemplo de la indefinición de límites entre la realidad y lo irreal, lo aparente (Museo Arte de Moderno de Nueva York).*

Sus principales autores son:

- **Óscar Domínguez** (1904-1957). Con un lenguaje propio, ecléctico, combinando el cubismo y el surrealismo.
- **René Magritte** (1898-1967). Con acusada influencia metafísica. Combina lo extraño y lo cotidiano, lo erótico y lo macabro, traspasando sistemáticamente los límites entre realidad y apariencia **[Fig. 14.23].**
- **Paul Delvaux** (1897-1994). Se especializa en representaciones nocturnas con figuras en trance, sonámbulas y mujeres inquietantes, desnudas, que deambulan en escenarios clásicos. El resultado, al más puro estilo surrealista, es crear un ambiente onírico, de ensoñación, pero casi de pesadilla.
- **Salvador Dalí** (1904-1989). Quizá el alma del grupo, y sin duda, el símbolo del surrealismo en la memoria común. Él mismo llega a decir: «el surrealismo soy yo». Dalí viaja por primera vez a París en 1926, coincidiendo con el máximo apogeo surrealista y se une al movimiento en 1929. Llega avalado por la colaboración con Buñuel en la película *Un perro andaluz* (1929), y por una serie de cuadros que son un auténtico medio liberador de ansiedades y traumas del artista.

  Dalí, en consonancia con el grupo, crea imágenes oníricas, dotadas de gran poder de emoción a partir de un lenguaje figurativo, pero inventando relaciones y asociaciones insólitas de los objetos.

  En esta etapa creará su método «paranoico-crítico» (que él mismo define como «un medio espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes»), que expresará en la relación paranoico = blando/crítico = duro. El método «paranoico-crítico» revela imágenes producidas no tanto por efecto del sueño como la búsqueda lúcida de fotografiar el propio sueño.



Fig. 14.24. ***El gran masturbador*** **de Dalí (1929).** *En esta obra plasma una ilusión onírica. Su esposa Gala había acudido al cine y el artista imagina su relación con ella a través de una masturbación que se completa en el cuadro con otras alusiones sexuales (Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).*

Dalí será expulsado del movimiento surrealista en 1934 por el propio Bretón, cansado de sus excentricidades, a pesar de que su llegada había revitalizado enormemente al grupo por la novedad de sus invenciones.

Ya en los años cercanos a la Segunda Guerra Mundial el artista catalán ahondará más en las posibilidades de este método incorporando visiones personales y reminiscencias del modelado clásico como *Premonición de la guerra civil* o *El gran masturbador* (1929) **[Fig. 14.24].**

Hacia 1938 abandona el experimento surrealista, aunque nunca deja de utilizarlo en ciertas imágenes de sus cuadros, para inclinarse por una objetividad neta, basando su pintura en el fundamento simbólico y el análisis de objetos en diferentes estados. Somete a las figuras a diversas mutaciones, buscando un efecto fantástico o metafórico. Se vuelve lentamente al estilo figurativo, llegando a alcanzar en ocasiones un realismo casi fotográfico.

Después de la Segunda Guerra Mundial regresará a España, comenzando una nueva etapa llamada por algunos autores «mística» o «pseudoclásica», en la que conjugará la influencia de los grandes genios de la pintura, con una concepción pseudoacademicista, de un preciso realismo y una técnica minuciosa adornada con un cierto lenguaje simbólico, heredado de sus etapas anteriores.

En sus últimos años insiste en la repetición de fórmulas anteriores, aunque su personalidad genial no decaerá. No obstante su versatilidad y su capacidad creadora traerán consigo una cierta mercantilización y trivialización de su obra, lo cual ha llevado a ver en este artista un personaje que representaba un papel sorprendente y no a un genial dibujante capaz de sintetizar influencias clásicas, vanguardistas y derivadas del progreso científico, como los avances en el psicoanálisis de Freud.

ACTIVIDADES



Fig. 14.25. *La persistencia de la memoria* de Dalí (1931). *Ejemplo de las obsesiones sexuales del genio, unidas a las conclusiones freudianas (Museo de Arte Moderno, Nueva York).*

Esta es una de las obras más características del genial Dalí, sin duda creador de un universo y de una estética inconfundible. De Dalí se dice que fue el verdadero reactivador de un grupo surrealista que estaba en un punto muerto antes que él pusiera sus pinceles al servicio de esta corriente.

Lo característico de Dalí es este tipo de pinturas repletas de referencias figurativas aunque tratadas de una manera totalmente onírica, simbólica y cargada de metáforas. En esta obra por ejemplo son claras las referencias al paso del tiempo, a la pérdida de la vitalidad juvenil y como no, a lo blando, tema muy presente en su obra, a menudo interpretado como reflejo de sus propios problemas sexuales.

13> Enumera y comenta las características principales del surrealismo. ¿Encaja esta obra de Dalí en esas características? Justifica tu respuesta.

14> ¿De qué fuentes, artísticas o no, bebe el surrealismo para conformar estas características?

15> ¿Es el surrealismo una vanguardia homogénea? ¿Qué corrientes principales hay dentro del surrealismo? Menciona algún autor de cada una de estas corrientes señalando sus principales características y aportaciones al estilo.



Fig. 14.26. *El antipapa* de Max Ernst (1941-42). *Es una de las imágenes típicas de este autor, con personajes y escenarios que más allá de estar sacados del mundo onírico parecen ser la causa por sí mismas de la pesadilla y de la ensoñación. Siempre aleja toda su pintura de la realidad inmediata y de la razón (Colección Guggenheim, Venecia).*

B. El Surrealismo abstracto

Los autores de esta corriente serán los más fieles a los manifiestos literarios y los más capaces de inventar universos personales no figurativos. Los más destacados son:

- **Max Ernst** (1891-1976). Procedente del expresionismo y del dadaísmo, no solo le interesaba conseguir una imagen final surrealista, sino anular la razón en el proceso creativo **[Fig. 14.26].** Para ello utiliza nuevas técnicas como el *frottage* (colocar un papel o un lienzo sobre una superficie rugosa y frotar con un lápiz consiguiendo así una imagen).
- **Joan Miró** (1893-1983). Su papel en el movimiento surrealista es fundamental. Su aportación más genuina se sitúa en el campo del «automatismo» (basado en la anulación de la mente racional-superficial para liberar la mano, que así queda sometida a los impulsos de un grafismo inconsciente).

  Lo fantástico de Miró es la creación de un universo nuevo, en el que los objetos son mostrados mediante signos que se disponen de una manera desordenada, en una especie de *horror vacui*, de manera ingenua y burlesca. En este universo tienen cabida el humor, la poesía, lo grotesco y pese a su primera apariencia trivial e ingenua, el artista alcanza gravedad en su conjunto con la mezcla de realidad y alucinación, en un ámbito espacial sin dimensiones ni distancias.

  Miró abandonará el surrealismo como estética dominante en los años treinta. A partir de este momento recurrirá a las formas orgánicas y al claroscuro, como lo demuestran sus **«pinturas salvajes»,** variando su estética anterior **[Fig. 14.27].**

  Símbolo de la esperanza y de la evasión de la estupidez humana, Miró reinventa su propio lenguaje, capaz de expresar un universo de símbolos, creando imágenes poéticas y sugerentes al filo de la objetividad y de la realidad.

  En sus últimos años Miró acometerá un proceso de profundización y simplificación de sus propias formas. Hablamos así de las llamadas **«pinturas lentas»,** esmeradas, preciosistas, en las que usa colores primarios muy luminosos, y las **«pinturas espontáneas»** en las que da rienda suelta a su ingenuidad, agitando tanto los fondos como las figuras con salpicaduras de color.



Fig. 14.27. *El carnaval del arlequín* de Joan Miró (1924-1925). *Uno de los mejores ejemplos del vocabulario y del lenguaje surrealista de Miró. Figuras increíbles, extrañas, simbólicas, en un ambiente grotesco y alegre. Universo que más allá de la vida aparente está formado por signos que representan la vida real (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo).*

8. El camino hacia la abstracción

La pintura abstracta, y por extensión el arte abstracto, es aquel que prescinde de todo elemento figurativo que aporte alguna relación entre la realidad y el cuadro. Sus orígenes pueden remontarse al arte primitivo, pero ya explicamos que será Kandinsky quien será considerado padre de la abstracción, y llegará a ella a través de los escritos teóricos, del parangón entre pintura y música y de la transcendencia de los aspectos visibles de la imagen para ahondar en su esencia intelectual.

Otra de las claves de la abstracción es la influencia tomada de las experimentaciones de otras vanguardias (cubismo, fauvismo...). Ahora el cuadro no tiene por qué significar nada, es autónomo respecto a la naturaleza, es algo creado por vez primera, y a partir de ahí, puede gustar o no, emocionar, entristecer, fascinar o simplemente causar indiferencia.

Podemos hablar de dos grandes escuelas que llegan a la abstracción por caminos diferentes.

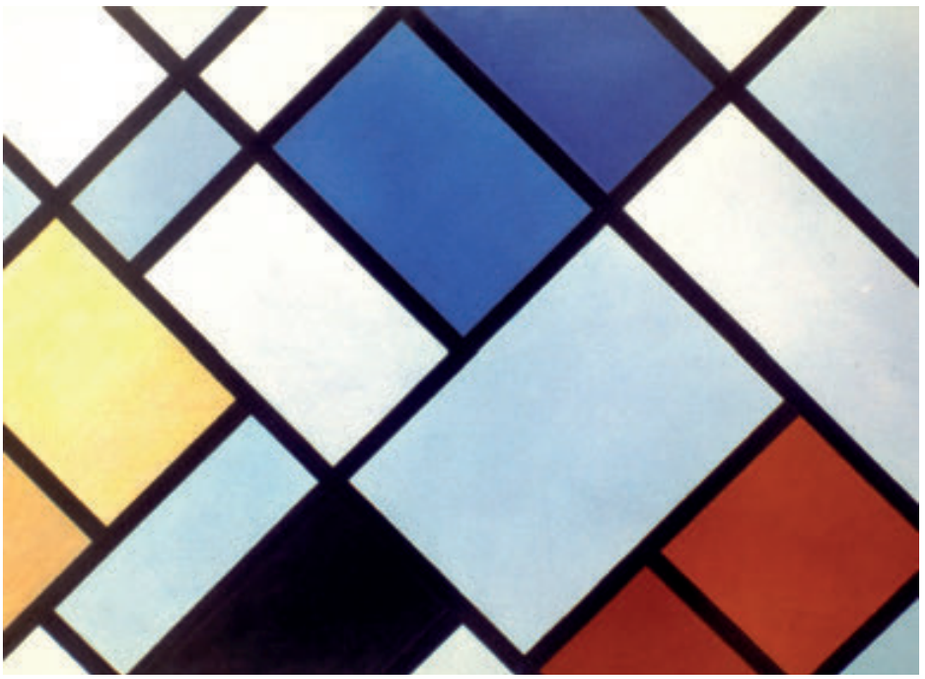


Fig. 14.28. *Contraposición de disonancias XVI* de Van Doesburg (1925). *El neoplasticismo no solo es una escuela artística para sus miembros, es una forma y concepción de vida, casi una religión. En su investigación Van Doesburg coloca líneas negras en ángulo de 45º, lo que supuso el abandono del grupo de Mondrian y una enemistad entre ambos artistas de por vida (Gemeente Museum, La Haya).*

8.1. El neoplasticismo

Si Kandinsky entronca con toda la tradición artística del color, de la mancha, los neoplasticistas seguirán el camino trazado por los artistas de la línea. De hecho esta corriente surge a partir de una revista llamada *De Stijl (El Estilo)*, que agrupa en Holanda a artistas fascinados por el cubismo.

Esta corriente tendrá como fin iniciar una nueva visión del arte total: propugnar la abstracción y la simplificación hasta su punto máximo. La línea recta, los volúmenes prismáticos simples y los colores planos son las principales características formales de los artistas mencionados.

- **Theo Van Doesburg** (1883-1931). Es el fundador de *De Stijl* (1917). Él explica sus intenciones artísticas diciendo que «la idea es fomentar no la práctica del arte en su sentido tradicional, sino la **construcción** de un nuevo contorno según leyes creadas, derivadas de un principio fijo» **[Fig. 14.28].**
- **Piet Mondrian** (1872-1944). Se hará con la dirección del grupo en 1925 bautizándolo con el nombre de «neoplasticismo». Su idea es que las formas de expresión de la naturaleza no deben imitar la apariencia, sino que deben ser creadas. De esta manera elimina completamente la relación de profundidad; horizontal y vertical son los vectores complementarios que condensan las líneas de fuerza y mediante la intersección de dos líneas en ángulo recto se expresa la totalidad de la naturaleza visible **[Fig. 14.29].**

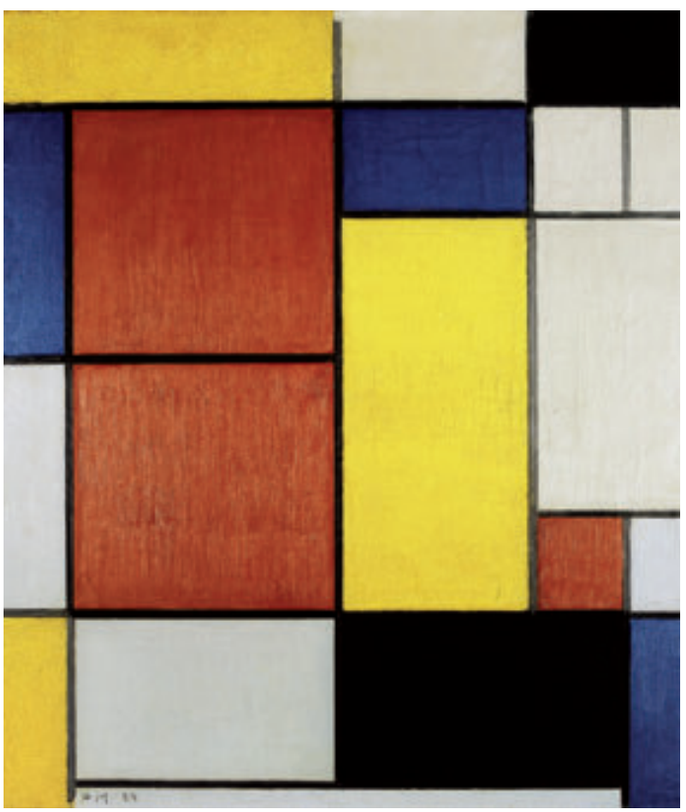


Fig. 14.29. *Composición II con azul y rojo* de Mondrian (1929). *El neoplasticismo reduce la realidad a líneas negras ortogonales rellenadas por manchas de colores primarios (Museo de Arte Moderno de Nueva York).*



Fig. 14.30. Monumento a la III Internacional de Tatlin (1919-1920). *Una de las obras más famosas del arte contemporáneo pese a quedarse en proyecto. El potente dinamismo de sus formas en espiral sugería el progreso del socialismo y las conquistas tecnológicas del nuevo orden (colección privada).*

8.2. El constructivismo

El constructivismo es un movimiento nacido en la Rusia revolucionaria, que busca una sola actividad plástica capaz de integrar en un solo ámbito pintura, escultura y arquitectura, aceptando además las formas industriales en lo referente a sus técnicas y a sus nuevos materiales.

Por otro lado, el constructivismo supone la posibilidad de crear un arte al servicio de la Revolución triunfante. Piensa que es necesario educar a las masas, aumentar la producción y destruir las premisas culturales del Antiguo Régimen. El debate cultural quedó abierto, manifestándose una pluralidad de tendencias. Este movimiento nace con un doble deseo: *a)* cambiar el arte y crear una vida nueva, y *b)* valorar al artista no como a un artesano sino como un artista industrial al servicio de un arte de masas.

Bien es cierto que los dirigentes soviéticos en muchos casos verán el arte más como un elemento al servicio de la propaganda, que como una herramienta para cambiar la vida, por lo que no es raro que el constructivismo ruso produzca más proyectos que obras. Esto contribuyó a su disolución en los años veinte, coincidiendo con el exilio de gran parte de la vanguardia rusa, dejando sentir su influencia en Europa a través de la Bauhaus y de *De Stijl*.

- **Tatlin** (1895-1956). Los ejes principales de su arte son el trabajo con los materiales, el volumen y la construcción. Produce cosas, no las reproduce, ni transcribe temas ni contenido. Su obra más importante es su *Monumento a la III Internacional* (1919) **[Fig. 14.30],** obra símbolo de un arte total, integrado utilitario, y un reto para el hombre que se enfrenta a una máquina monumental que lo mueve y lo informa.

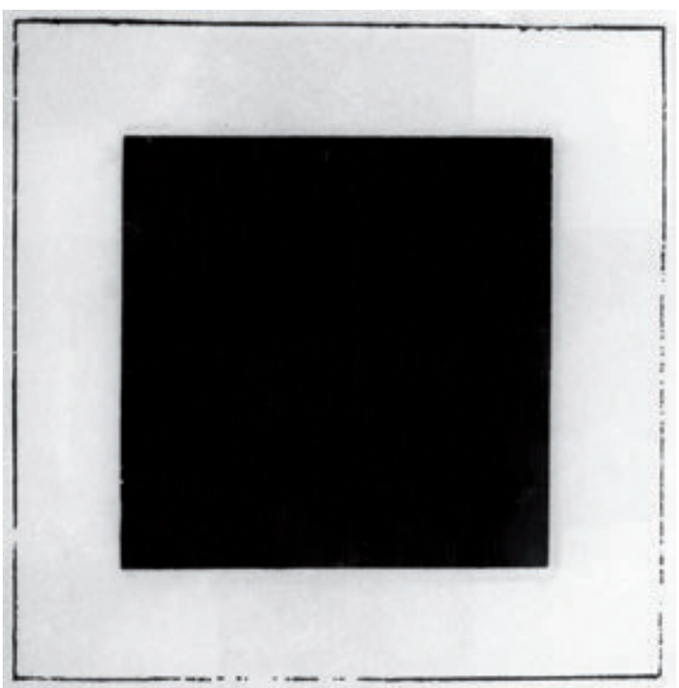


Fig. 14.31. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich (1929). *El suprematismo recorre hasta el final el camino de la abstracción geométrica, hasta tal punto, que algunos autores hablan de que estas composiciones suponen el fin del arte tradicional (Museo del Estado Ruso, San Petersburgo).*

- **Malevich** (1878-1935) y el **suprematismo.** El suprematismo es un modo de representación plástica, creado por Malevich, basado en «la supremacía del sentimiento puro en el arte, la no objetividad, liberar el arte del mundo de las cosas». En sus composiciones combina figuras geométricas de distinto color sobre la superficie del lienzo, generalmente blanca. Llega a reducir las formas a un solo cuadrado (negro, rojo o blanco), de gran tamaño sobre el fondo, aunque en otras ocasiones, sus lienzos ostentan policromía y más complejidad formal **[Fig. 14.31].**
- **El Lissitzky** (1890- 1956). Tiene una gran importancia como pedagogo en el seno de la Bauhaus y manifiesta su estrecha conexión con el neoplasticismo holandés y con la obra de Malevich. Gracias a él, el constructivismo ruso penetró en Europa occidental, convirtiéndose en elemento indispensable en el debate artístico contemporáneo.



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«El caso es que una noche, antes de quedarme dormido, percibí, netamente articulada, hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra [...] una frase muy rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel momento me ocupaban [...], pero no había forma de interpretarlas erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual de un hombre que caminaba, partido por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquel [...]. No concedería importancia a esta frase si no diese lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera y que me produjeron un sentimiento de gratitud tan grande que el dominio que hasta aquel instante había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio y comencé a preocuparme.

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por medio del cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral».

Breton, A., *Manifiesto surrealista* (1924).

a. Resume las ideas fundamentales del texto y sitúalo en el contexto de la época a que se refiere.

b. Explica, a partir del texto, en qué consiste el surrealismo y cuáles son sus principales características.

c. Escribe cuáles son las principales corrientes del surrealismo, los principales artistas de cada una de ellas y sus obras más destacadas analizando alguna de ellas.

«En *Del punto y la línea al plano*, de 1926, Kandinsky analizaba el desarrollo progresivo de la composición no objetiva, empezando con un solo punto que, al moverse, crea una línea, una línea que se mueve hasta formar a su vez un plano sobre el "plano básico" de la superficie del cuadro. [...] El contenido de una obra de arte "encuentra su expresión en la composición; es decir en la suma de tensiones internamente organizadas para la obra". [...] Este autor nos recuerda que la armonía universal de una composición puede consistir en un número de conjuntos, alcanzando el punto más alto de contraste [...], estos contrastes pueden ser incluso de un carácter inarmónico y a pesar de ello, su uso apropiado no tendrá un efecto negativo sobre la armonía total, sino, antes bien, uno positivo, que elevará la obra de arte hasta la más grande armonía».

«El color, como la música, tiene sus "sonidos" y sus "tonalidades". Como los sonidos, la línea y la curva pueden ir de lo alto a lo bajo, de lo duro a lo suave, de lo caliente a lo frío; pueden ser líricas o dramáticas, en interminables permutaciones de sensaciones auditivas, táctiles y visuales.»

Hamilton, *Pintura y escultura en Europa* (1880-1940) (1993).

a. Resume brevemente el contenido de ambos textos y sitúalos en el contexto histórico y geográfico de los autores a los que se refieren.

b. Explica qué quiere decir Kandinsky cuando habla de que «el contenido de una obra de arte encuentra su expresión en la composición» y la comparación que hace del arte plástico con la música. Describe cuáles son los fundamentos teóricos que esgrime Kandinsky para llegar a la abstracción.

c. Escribe lo que sepas de Kandinsky, el movimiento pictórico en el que podemos encuadrarle y el papel que juega en ese movimiento y en el arte contemporáneo en general.

Técnicas de selectividad

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Fauvismo
- *Collage*
- Cubismo científico
- Orfismo
- Facetación
- Futurismo
- El Puente y El Jinete Azul
- Dadá
- *Ready made*
- Surrealismo
- Pintura metafísica
- Neoplasticismo
- Suprematismo

3. Comentario de láminas



Fig. 1. ***Retrato de Gertrude Stein.***



Fig, 2. ***La raya verde.***

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Análisis de los valores técnicos:

- ***a.*** Material y técnica.
- ***b.*** Composición.
- ***c.*** Papel de la luz.

2> Lugar para el que fue concebido.

3> Estilo, cronología, autor y paralelismos estilísticos.

15

LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y LAS NUEVAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS DESDE 1945 A NUESTROS DÍAS

Desde el siglo XIX, los escultores has sido capaces de adaptar los nuevos postulados estéticos y artísticos a la representación en tres dimensiones. Las corrientes contemporáneas contarán pues con sus obras escultóricas, tan impactantes y rupturistas como lo fueron en pintura o arquitectura. Por otra parte en la segunda mitad del siglo XX aparecen obras y artistas que crean nuevas formas de expresión dejando en evidencia la tradicional separación entre las distintas artes, este camino iniciado tras la Segunda Guerra Mundial parece continuar en los albores del siglo XXI en los que el arte y la creación humana siguen tomando direcciones y caminos antes inexplorados.





Fig. 15.1. *La Marsellesa* de Rudé (1835-1836). *Esta obra narra un capítulo de la Revolución francesa. La marcha de los voluntarios en 1792 en la que personas anónimas, que no eran militares de profesión luchan por su patria y en defensa de la Revolución. Su importancia reside en el movimiento, la diagonal impuesta por la figura alegórica de la victoria, la composición desbordante, los gestos grandilocuentes. No se descuidan los aspectos formales, algunos todavía marcadamente clásicos (relieve del Arco del Triunfo de la Plaza de la Estrella, París).*

1. La escultura en el siglo XIX

Habitualmente cuando nos referimos a escultura contemporánea, inmediatamente pensamos en la escultura del siglo XX, y las obras y artistas que integran las corrientes y estilos propios de las vanguardias. Evidentemente esto es así, sin embargo en el siglo XIX ya encontramos manifestaciones que suponen un inicio de ruptura con la estética anterior, academicista y clasicista. Los grandes ejemplos de esta incipiente contemporaneidad y de los nuevos valores estéticos en la escultura decimonónica van a ser en primer lugar los de algunos autores del romanticismo, los del realismo y por supuesto los vinculados al impresionismo, destacando sobre todos Auguste Rodin.

1.1. La escultura romántica

A. Características

En relación con los logros conseguidos en pintura la escultura también tratará de reflejar las ideas románticas de lo infinito, lo grandioso, lo sublime, ensalzándolo además con los altos valores humanos y el poder desenfrenado de las pasiones y los sentimientos. Por ello los escultores románticos sentirán la necesidad de captar el movimiento, de introducir la acción en sus figuras, contrastar superficies lisas y pulidas con otras ásperas y rugosas y plasmar temas de compromiso histórico con personajes apasionados.

Por otro lado aún encontraremos reminiscencias clásicas en sus obras como los desnudos, o el tratamiento de ropajes aunque el sentimiento, la pasión, el movimiento casi convulso los sitúa dentro de otra estética.

B. Autores y obras más destacados

- **François Rudé** (1784-1855). Es el más reconocido escultor del momento en Francia. Gran parte de su obra de juventud denota gran influencia clásica. Es en su obra más famosa *La marcha de los voluntarios*, o más conocida como *La Marsellesa* (1833) **[Fig. 15.1],** donde Rudé aporta un nuevo ímpetu, transmitiendo desde la piedra los valores políticos y patrióticos de la canción que envuelve la marcha y el movimiento de las distintas figuras. Los más altos ideales adquieren aquí un tono épico, sincero y altamente emotivo muy en consonancia con el espíritu romántico. Pese a estos nuevos valores la composición, los ropajes y los desnudos siguen teniendo un gusto neoclásico.
- **Carpeaux** (1827-1875). Seguidor de Rudé, sus obras no presentan formas tan agudas como las de su maestro y se vuelve más detallista, utiliza rasgos difuminados y sombreados suaves. Domina bien los elementos básicos de la escultura: expresión y anatomía, aunque la característica que le hace destacar sin duda es el equilibrio que consigue en la representación del movimiento. Su obra más famosa es *La danza*, grupo concebido para la Ópera de París.

En España, los autores más destacados son Ricardo Bellver y Mariano Benlliure. Ambos se pueden encuadrar dentro de un eclecticismo entre lo romántico y lo realista.

- **Ricardo Bellver** (1845-1924). Su eclecticismo no es obstáculo para considerarle un escultor de primera fila. Así en su *Ángel caído* **[Fig. 15.2],** muestra una síntesis perfecta entre un viejo tema cristiano, un implacable realismo y el arrebato de pasiones propias del romanticismo.
- **Mariano Benlliure** (1862-1947). Supone un paso adelante en la escultura española, estableciendo un puente con las vanguardias posteriores. En su estética se ponen de manifiesto un modelado fácil, el gusto por las curvas y los detalles anecdóticos, acercándose a la disolución pictórica y a la estética modernista. Será también autor de importantes monumentos públicos en los que demuestra una gran capacidad de observación *fotográfica* de la realidad, estudiando la escultura en relación con el espacio al que va destinada, sin renunciar al tratamiento fidedigno del personaje.



Fig. 15.2. *El ángel caído* de Ricardo Bellver (1873). *El tema de concepción romántica hace de El Retiro de Madrid el único lugar público del mundo con una estatua de Lucifer.*

1.2. La escultura del realismo

- **Constantin Meunier** (1831-1904). Sobresale en la representación de tipos humanos de una grandeza sorprendente. Interpreta al trabajador del puerto, al pudelador, al herrero, al descargador de leña... de una forma alejada de toda sensiblería y de toda idealización.

  El mundo del trabajo aparece abordado con optimismo, prescindiendo de lo anecdótico. Meunier, como Courbet en pintura, sustituye a los dioses antiguos o a los grandes señores burgueses por los nuevos héroes de la vida moderna: los proletarios anónimos, concediendo gran importancia a la disposición de sus volúmenes en el espacio.



Fig. 15.3. *La industria* de Meunier (1896). *Eleva al obrero a la categoría de héroe clásico, de tal manera que los países socialistas vieron en este autor a uno de sus maestros esenciales (Museo de Orsay, París).*



Fig. 15.4. *La pequeña bailarina de catorce años* de Degas (1880-1881). *La única escultura que expuso su autor pero que es un compendio de sus intenciones artísticas en la búsqueda de la inmediatez, del movimiento concreto y fugaz (Museo de Orsay, París).*

1.3. La escultura a finales del siglo XIX: el impresionismo escultórico

El impresionismo es el primer gran *«ismo»* y está considerado por muchos historiadores como el desencadenante, en multitud de aspectos, de la vanguardia artística. Tendrá también una importante repercusión en el terreno escultórico. Las investigaciones realizadas en materia pictórica, acerca de la luz, se tratarán de llevar también a las obras de tres dimensiones: introduciendo juegos lumínicos, ensayando con los efectos de hueco y vacío, mediante la renovación de las técnicas, explotando las posibilidades del material y estudiando los efectos de lo inacabado (que ya había iniciado siglos atrás Miguel Ángel). Los escultores del impresionismo perseguirán además el objetivo de renovar los ideales de la escultura, alejándola tanto de la repetición de modelos clásicos, como de las inclinaciones exageradas al naturalismo, cuestiones imperantes en la escultura academicista del momento.

El autor que más claramente puede ilustrar la unión entre el arte escultórico y las experiencias impresionistas es sin duda **Degas** (1834-1917). Artista que no solo va a ser uno de los pintores más relevantes del impresionismo sino que además, sobre todo en los últimos años de su vida, va a realizar múltiples ensayos escultóricos. Bien es cierto que solo expondrá en toda su vida una escultura de tamaño respetable, *La pequeña bailarina de catorce años* (1881) **[Fig. 15.4],** pero se sabe que fue un apasionado modelador de pequeñas figurillas de cera o de barro que nunca consideró necesario hacerlas de mayor tamaño ni fundirlas en bronce.

La razón nos la desvela el propio artista cuando un amigo le sugirió fundir en bronce una de estas figurillas a lo que Degas indignado contestó: «El bronce está bien para los que trabajan para la eternidad. Mi placer consiste en empezar una y otra vez».

En esta frase se percibe la esencia de la escultura y en general del arte de este creador: la búsqueda constante de la inmediatez, de lo transitorio. Su intención es estudiar hasta sus últimas consecuencias el movimiento, el gesto fugaz. Los temas que incansablemente modelará son caballos, bailarinas y desnudos.

- **Auguste Rodin** (1840-1917). Considerado por la crítica como el mejor escultor del siglo XIX, pese a que tuviera grandes detractores en su época y sus esculturas escandalizaran a muchos una vez expuestas.

  Rodin va a ser capaz de fusionar en sus esculturas influencias tan aparentemente dispares como el sentido del movimiento de Carpeaux, el naturalismo de Rubens, la expresividad y fuerza de Miguel Ángel y los ensayos del impresionismo pictórico en cuanto a la multiplicación de planos y el estudio de la luz. A estos elementos, el artista francés logra añadirles innovaciones propias como la modulación de los planos, el facetado de los perfiles y la expresión abocetada de los rostros.

  Los materiales en los que va a trabajar Rodin son el yeso, el bronce y el mármol, logrando en todos ellos una gran maestría. Ni siquiera sus más enconados críticos dudarán de su extraordinario control de la técnica escultórica y de las superficies y de su infalible instinto para la presión exacta de la materia que va a modelar.

  La genialidad de Rodin no solo estriba en trasladar a tres dimensiones la innovaciones de los impresionistas, sino que además logra que estén cargadas de expresión y sentimiento. Para ello recurrirá al juego de diferentes texturas y superficies, dejando partes de la obra apenas sin desbastar y otras perfectamente pulidas y trabajadas, lo que sin duda nos recuerda al *non finito* miguelangelesco. Esta técnica de contrastar una parte de la obra completamente terminada con otra en la que la piedra se presente sin pulir o casi al natural, tendrá una gran trascendencia en toda la escultura moderna y por extensión en la estética contemporánea.



Fig. 15.5. *Los ciudadanos de Calais* de Rodin (1884-1886). *En ella vemos el tratamiento de las diferentes texturas, con lo que Rodin consigue la expresión de sentimientos. También aparece la preocupación por la incidencia de la luz en el material, los juegos de luces y sombras más típicamente impresionistas, así como la captación del momento concreto, fugaz (Museo Rodin, París).*

- **Medardo Rosso** (1858-1928). Este autor italiano autodidacta va a aunar los temas más tradicionales, del gusto academicista decimonónico, con una audaz técnica, quizá más atrevida y moderna, en el momento que la realiza, que la del propio Rodin. El verdadero tema por tanto de sus esculturas es la luz, emanando de un foco imaginario e incidiendo en las figuras disolviendo las sustancias sólidas de la naturaleza. Como ocurre en la pintura impresionista, el ojo debe reconstruir la acción que representa la escultura, siendo el resultado de una modernidad sorprendente, al tratar de que los materiales sólidos se desvanezcan en la luz que incide sobre ellos: «El escultor debe mediante un resumen de las impresiones recibidas, comunicar todo lo que ha sacudido su propia sensibilidad, a fin de que los que miren su obra experimenten completamente la emoción que lo conmovió cuando estudiaba la naturaleza».



Fig. 15.6. *El pensador* de Rodin (1890). *La escultura estaba diseñada en una escala menor para coronar las llamadas Puertas del Infierno, encargadas a Rodin para un edificio que no se llegó a realizar. El pensador representaba a Dante, en un pasaje de su* Divina comedia, *asistiendo a la entrada de los condenados al infierno (Museo Rodin, París).*



Fig. 15.7. *Andando* de Archipenko (1912). *Esta obra está considerada como la primera escultura moderna en la que se utiliza el vacío para recordar o insinuar el volumen original. El hueco aquí adquiere ya una forma y una entidad propias dentro de la escultura (Museo de Hesse, Darmstadt, Alemania).*

2. La escultura de las vanguardias históricas

Igual que en las otras artes plásticas, principalmente la pintura, las manifestaciones escultóricas del siglo XX van a ser concebidas en el seno de las corrientes artísticas conocidas como vanguardias históricas, surgiendo al abrigo de sus teorías y de su estética. Esto, sin embargo no es motivo para considerar a la escultura como un medio secundario ni subordinado a la pintura, sino como una manifestación artística valiosa e igualmente importante.

2.1. La escultura cubista

Si tomamos en consideración uno de los postulados más importantes del cubismo, es decir, la representación multidimensional de un objeto en un plano de dos dimensiones, la escultura parece no tener cabida en esta concepción artística. Sin embargo el reto de trasladar los hallazgos pictóricos a una representación en el espacio se hizo irresistible. Picasso dio el primer paso en 1909 con su *Cabeza de mujer*, pero el avance significativo llegó en 1914, con su *Vaso de ajenjo* en el que agujereó la superficie para que el volumen interior pudiera ser visto y tocado. Con estudios de este tipo comienza a crearse una nueva estética no solo decisiva en el cubismo sino en toda la escultura contemporánea que consiste en los ensayos, en la combinación de la masa y el vacío. La «no materia», lo hueco, comienza a convertirse en parte importante e integrante de la escultura. Por otro lado, el mismo Picasso aplica a la escultura sus investigaciones sobre el *collage*, lo que le lleva a utilizar materiales reales también en sus obras en tres dimensiones: (taburetes, sillines de bicicleta...). Con estas investigaciones está anunciando el principio dadaísta del *ready made* que estudiamos en la Unidad 14.

Por tanto en el contexto de las investigaciones cubistas surge la escultura construida, utilizando materiales hasta ese momento inéditos en esta disciplina artística, cuestión también fundamental para experiencias posteriores.

- **Archipenko** (1887-1964). Sus aportaciones están relacionadas con la introducción del vacío en la masa y en la concepción de la escultura como *collage*. Aunque quizá su importancia dentro del cubismo se deba, sobre todo, al acercamiento que desde momentos muy tempranos realiza hacia la abstracción.

  Estas aportaciones quedan concretadas en obras como *Andando*, figura femenina desnuda que aparece en movimiento, trabajada como una serie de superficies cóncavas y convexas interconectadas. El hueco toma protagonismo, ya que son espacios vacíos los que hacen las veces de cabeza y tronco.

  Archipenko trabaja también la naciente técnica del ensamblaje con obras que él denomina «medranos», en los que aprovecha la infinidad de posibilidades de aplicación de los nuevos materiales.

  También va a crear las llamadas «pintoesculturas» o «escultopinturas», con las cuales pretende hacer una combinación de dimensiones reales y simuladas. Las esculturas se proyectan desde un fondo dibujado o pintado, a modo de prolongaciones en tres dimensiones de las mismas formas realizadas en pintura, con elementos de metal y madera cortados y ajustados. A partir de 1920 estas obras se hicieron cada vez más abstractas.

- **Zadkine** (1890-1967). El cubismo fue para este artista, un medio de expresión dramático. Sus investigaciones se centran en la figura monumental y pone la estética cubista —planos facetados y formas geométricas y recortadas— al servicio de los sentimientos melodramáticos, convirtiendo en violentas muchas de las actitudes y movimientos de sus obras.
- **Lipchitz** (1891-1973). Este escultor propone un tratamiento formal consistente en fragmentar los elementos que se articulan en la figuras. Sin embargo, el descubrimiento del cubismo sintético llevó al autor a una síntesis de planos que muestran al espectador los rasgos globales del tema propuesto en la obra. Nacen así sus «transparentes», pequeños bronces fundidos a partir de trozos de cartón cortado y doblado en forma de músicos y figuras de carnaval, semejantes a las obras del cubismo sintético de Picasso. En estas pequeñas figuras, cuyos volúmenes consisten en espacios vacíos ligeramente definidos por finas tiras de metal se invierte la relación de sólido y hueco, propia de las investigaciones escultóricas contemporáneas.
- **Julio González** (1876-1942). Hijo de un herrero de quien aprendió el arte de la forja y la técnica de la soldadura autógena, su vocación escultórica es tardía, sin decidirse por este camino hasta la edad de cincuenta años, tras haber intentado convertirse en pintor. Además está considerado como el primero en utilizar el hierro de modo sistemático como material artístico, abriendo así el camino a uno de los capítulos más fecundos de la escultura contemporánea.

  Desde 1927, González investiga sobre la aplicación de la chapa recortada en construcciones con un importante grado de abstracción. Las características principales de sus obras se podrían resumir en una concepción abierta, esquelética y casi completamente abstracta de la figura. Julio González, además, adquirirá gran fama al trabajar codo con codo con el mismo Picasso en el terreno escultórico. Al parecer, el genio malagueño aprende las técnicas del trabajo con metal en el taller de González. De esta colaboración fecunda surge la concepción de la escultura como «dibujo en el espacio». De ahí que algunos autores hayan calificado a las obras de Julio González como construcciones colgadas en el espacio.
- **Pablo Gargallo** (1881-1934). Gargallo también posee una formación artesanal, en lo referente al trabajo con los metales, y artística, por sus conexiones con la estética modernista. Partiendo de la influencia de los círculos parisinos, mantendrá en sus obras una doble vertiente: tradición e investigación matérica, con la cual se especializará en los juegos volumétricos y las posibilidades de definición espacial de los huecos. Sus relaciones con las vanguardias le llevarán a explorar las posibilidades de la plancha metálica recortada a la que es capaz de extraer un repertorio de matices cubistas pero dotados de gran expresividad.

ACTIVIDADES



Fig. 15.8. *El profeta* de Pablo Gargallo (1933). *El hueco descarnador de la materia se convierte en lenguaje aún más expresivo que el macizo: «Transparencia de la masa», la denominó el propio autor (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).*

Esta es una de las obras que mejor expresan los avances de la escultura del siglo xx en varios aspectos. En primer lugar se puede observar la utilización de los nuevos materiales en la escultura, en este caso las planchas metálicas de base de hierro que el autor consigue moldear y consigue dar una sensación de plasticidad que en principio no corresponden a la dureza y a la contundencia del propio metal. Por otro lado son significativos los avances que esta obra representa en cuanto al juego escultórico de la masa y el vacío. El hueco se presenta como un elemento moldeable de tanta importancia en la realización de la obra como la masa, como el material que da cuerpo a la obra. Esto por otra parte intensifica los efectos de claroscuro que presenta la propia obra, los cuales se agudizan al tomar contacto con el metal que por su propia constitución refleja mejor la luz que los materiales escultóricos más tradicionales como la piedra.

1> ¿Cuál crees la iconografía de esta obra? Comenta lo que puedas de ella. ¿Crees que los aspectos formales que hemos comentado están al servicio del tema representado? ¿En qué sentido?

2> ¿En qué corriente del arte contemporáneo la historia del arte integra a Gargallo? ¿Qué características le sitúan en esa corriente? ¿Tiene características de otras corrientes artísticas?



Fig. 15.9. ***Formas únicas de continuidad en el espacio*** **de Boccioni (1913).** *El autor trata de eliminar la línea finita que hace de la escultura una forma cerrada. Las formas de la figura se entremezclan con la atmósfera y con otras partes del propio cuerpo. La escultura trata de sintetizarse con el espacio que la rodea (Museo Cívico de Arte Contemporáneo, Milán).*

2.2. La escultura futurista

- **Boccioni** (1882-1916). Es sin duda el mejor representante del futurismo escultórico, dejándonos una de las mejores versiones dinámicas de los planos cubistas. Ya vimos en la Unidad 14 la preocupación futurista por el movimiento, la acción y el dinamismo. Su estética y sus intenciones escultóricas quedan fielmente reflejadas en el *Manifiesto de la escultura futurista* de 1912, donde proclama «la abolición completa y absoluta de la línea finita y de la escultura cerrada. Hay que abrir la figura e incorporarla a su ambiente». Es decir la otra gran inquietud de la escultura dentro del futurismo es lograr la integración completa de la obra en el ambiente, en su contexto, en la realidad.

  Para ello los límites entre los objetos representados se desdibujan, lo que hace que sea muy difícil apreciar dónde termina un objeto y dónde empieza el siguiente. Él lo expresa así en el mencionado manifiesto: «en la intersección de los planos de un libro con los ángulos de una mesa, en las líneas rectas de una cerilla, en un marco de ventana hay más realidad que en todos los haces de músculos, y en todos los pechos y muslos de los héroes y de las Venus que despiertan la incurable estupidez de los escultores contemporáneos».

  Boccioni, pues, manifiesta la necesidad de desbancar el arte imitativo con una nueva plástica, capaz de traducir en yeso, en madera o cualquier otro material los planos atmosféricos que ligan los objetos entre sí.

2.3. La escultura y el surrealismo

Si para los surrealistas, y en particular para Breton, el arte de la pintura parecía, a primera vista, menos capaz que la literatura de comunicar la «irracionalidad concreta», podría pensarse que la escultura tampoco lo sería, ya que la formación de obras tridimensionales no facilita la expresión del subconsciente por medio de técnicas automáticas. Sin embargo, la escultura encontraría poco a poco su puesto en la estética surrealista, gracias a las exposiciones con obras realizadas por artistas surrealistas consolidados o aficionados, objetos encontrados procedentes de las experiencias dadaístas e incluso elementos creados por enfermos mentales.

De esta manera, se van a unir elementos de procedencia diversa, confundiendo las categorías de irracionalidad intencionada y espontánea, el sueño y la realidad.

Las principales aportaciones escultóricas a esta corriente las van a realizar artistas como:

- **Joan Miró** (1893-1983). Realiza obras en yeso o bronce, a medio camino entre la escultura tradicional y el objeto surrealista. Las superficies pintadas podían salir del cuadro y convertirse en chapas recortadas, que unen sus contornos mediante alambres y se proyectan en dos dimensiones sobre el espacio circundante.

- **Alexander Calder** (1898-1976). Su principal aportación es sin duda la invención de la «escultura móvil», para la cual estaba muy preparado gracias a sus estudios de ingeniería. Sus «objetos libres», apoyados o colgantes, hechos con láminas de metal policromadas, se mueven casi siempre con las mínimas corrientes de aire ambiente, manteniendo el equilibrio. La idea es que el azar que trae el aire mueva el objeto, transformándolo en una obra diferente cuando permanece estática **[Fig. 15.10].** Además se unen otros efectos como el tiempo de incidencia del aire y el sonido al rozarse o chocar las diferentes piezas metálicas. El propio Calder llama a sus obras «dibujos de cuatro dimensiones».

- **Alberto Giacometti** (1901-1966). En su periodo de formación acusa influencias cubistas y de la escultura africana, introduciéndose en el grupo surrealista en 1930. En estos años realiza obras denominadas *Esqueletos en el espacio*, a partir de las cuales manifiesta su desinterés por la masa o el volumen de la escultura tradicional, que debe ser sustituido según sus propias palabras por «una aguda construcción transparente». Según el propio Breton, líder del grupo surrealista, sus esculturas serán verdaderamente surrealistas, poniendo como ejemplo su *Objeto invisible* de 1934.

  Sin embargo la producciones más famosas y por las que se reconoce mundialmente a Giacometti, vendrán a partir del final de la Segunda Guerra Mundial. Estas obras nunca abandonarán el halo de irrealidad y subconsciencia propias del surrealismo, pero manifestarán otros valores y otras preocupaciones humanas más amplias.

  Son sus figuras extremadamente esbeltas, alargadas, silenciosas, casi ingrávidas e inquietantes. Cada espectador reconoce en ellas formas diferentes lo que permite demostrar que la percepción humana no es un fenómeno objetivo sino subjetivo, pretensión, compartida con gran parte de las vanguardias históricas y por la práctica mayoría de las corrientes artísticas contemporáneas.



Fig. 15.10. *Móvil* de Calder (1956). *El ingeniero Alexander Calder calculaba matemáticamente los pesos y las oscilaciones de sus móviles, suspendidos o apoyados.*



Fig. 15.11. *Hombre andando* de Giacometti (1949). *Este tipo de esculturas son las que confieren a su autor verdadera fama internacional al abordar el tema de la subjetividad de la percepción humana (Kunthaus, Zúrich).*



Fig. 15.12. *Joven sentada tapándose los ojos* de Aristide Maillol (1900). *(Colección privada.)*



Fig. 15.13. *Mlle. Pogany* de Brancusi (1912). *Ejemplo de cómo la simplificación del objeto trata de sacar la esencia más profunda del mismo. Se puede apreciar la profunda influencia que recibe del arte africano en lo relativo al cuidado tratamiento que hace de las formas, el material y las superficies (Museo de Arte de Filadelfia).*

- **En España** el surrealismo escultórico está magníficamente representado, no solo por Miró, o Picasso, sino también por **Alberto Sánchez** (1895-1962), artista autodidacta, dotado de un poderoso instinto plástico. Hacia 1925 abandona los ecos realistas y el facetado cubista para hacer figuras erguidas y misteriosas con curvas sinuosas e incisiones enigmáticas. Su organicismo abstracto recuerda habitualmente a formas geológicas naturales, no solo por su estructura sino también por su fuerza. La más conocida de sus obras es la que hizo para el pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1937: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*.

2.4. Artistas independientes

Quizá porque su estética o concepciones escultóricas rompen con las barreras que supondría su inserción en un estilo o en una vanguardia determinada o porque sus obras son de difícil clasificación y catalogación dentro de un grupo concreto, debemos hacer un apartado para dos artistas singulares:

- **Aristide Maillol** (1861-1944). Es el escultor que encarna el clasicismo de la contemporaneidad: el paso de la escultura del siglo XIX al XX y del impresionismo a las vanguardias del siglo XX. Va a compartir experiencias artísticas con los *nabis* franceses, los simbolistas y Gauguin en su afán por la síntesis y la simplificación de sus escenas tahitianas.

  Su obra discurre siempre en la búsqueda de la gravedad y del estudio de los modelos clásicos, y va ofrecer un aspecto de intemporal monumentalidad, ligada a un deseo expreso de simplicidad tanto en el gesto como en la actitud. Su pretensión es la de dedicar su arte a la forma, a la materia, desligándose de cualquier detalle psicológico. En este sentido sus figuras parecen siempre inscritas en formas geométricas y sus temáticas principales van a ser los desnudos femeninos.

- **Constantin Brancusi** (1876-1957). La obra de este autor se sitúa entre el surrealismo y la abstracción. Sus aportaciones se consideran fundamentales en cuanto al desarrollo de las formas abstractas de expresión aunque, como veremos, sus obras no se pueden considerar cien por cien abstractas ya que siempre mantendrán un hilo de unión con la naturaleza y con las formas humanas y animales. Su abstracción, por tanto, quedará matizada por su interés por el cuerpo humano y por las formas naturales aunque también quedará patente su rechazo a las agotadas tradiciones de la escultura figurativa académica. Por último, es clara la influencia que este autor recibe de la escultura y del arte primitivo y más concretamente del arte africano y de sus máscaras.

  Brancusi nunca negó su influencia y admiración por Rodin, pero entendió que su arte debía buscar no el exterior de las cosas sino su esencia, lo que sin duda es una de las grandes características de este artista. Esto no significa que Brancusi rechazara la importancia de la técnica y del aspecto formal, bien al contrario se definió como gran defensor de la talla directa, a la que denomina como «el verdadero camino de la escultura», como lo demuestra en *El recién nacido* (1915).

  Para Brancusi, según sus propias palabras, la belleza es «el equilibrio absoluto», condición que se alcanzaba gracias a una adaptación exquisita y precisa de la invención a la técnica.

ACTIVIDADES



Fig. 15.14. *Pájaro en el espacio* de Brancusi (1923). *En estas obras, pese a su aparente total abstracción, mantiene un vínculo figurativo, tanto en las referencias del título como en la simbología del movimiento ascendente de las aves al iniciar el vuelo (Museo de Arte Moderno de París).*

El pájaro de Brancusi es una de las esculturas más célebres de todo el arte contemporáneo. Sin duda si no supiésemos el título, nos sería muy complicado encontrar las vinculaciones figurativas de la obra. La abstracción y la pérdida de relación con la figuración de la obra parecen muy cercanas. Sin embargo una vez sabido el título, esas referencias aunque no evidentes se hacen muy cercanas y aparece su significado evocador y poético. Lo que sin duda es una de las grandes virtudes de este artista, es su capacidad para encontrar delicadeza y belleza en materiales en principio poco dado a esas características. Esta es una de las razones por las cuales a Brancusi es muy complicado encasillarle en una escuela concreta, siendo a ojos de la crítica y de la historia un autor inclasificable.

3> Pese a que es complicado clasificar a Brancusi dentro de alguna corriente escultórica, podríamos decir de él algunas características que sí que aparecen en determinadas corrientes escultóricas del siglo XX. ¿Cuáles? ¿Qué características tiene Brancusi de esas corrientes?

4> Menciona alguna otra obra famosa de este artista y trata de hacer un comentario tanto formal como iconográfico de ella.

2.5. La escultura en el camino hacia la abstracción

Ya hemos estudiado que las referencias y la inclinación a la abstracción están presentes en la gran mayoría de las vanguardias históricas y en muchos de sus principales artistas. Un peso importante de estas aportaciones y en su sistematización va a recaer en el arte ruso posterior a la Revolución, en el seno de la corriente del constructivismo.

En este contexto dos hermanos **Naum Gabo** (1890-1977) y **Antón Pevsner** (1886-1962) llegarán, durante su participación en los movimientos artísticos y revolucionarios en Moscú, a una nueva formulación del arte abstracto: el arte debía aceptar la tecnología moderna, y las obras no serían ya abstracciones de la naturaleza destinadas a cumplir una función utilitaria, sino que deberían ser objetos reales, cada uno absoluto en sí mismo, que no han de significar nada ni parecerse a nada. La articulación del metal, el cristal, el plástico y el bronce pintado se adaptan a esta nueva concepción estética.

Las obras más conocidas de Pevsner son *Construcción para un aeropuerto* (1937) o *Construcción espiral* (1943), ambas evitan las superficies planas y se instalan alrededor de un eje central, en torno al cual se acumulan estructuras y planos dotados de gran fuerza lírica. De Gabo destacan sus construcciones cinéticas **[Fig. 15.15].**



Fig. 15.15. *Proyecto para la construcción de un torso* (construcción cinética) de Naum Gabo (1917).



3. Tendencias artísticas desde 1945 a nuestros días

3.1. Características generales

Es cierto que el arte contemporáneo a partir de 1945 puede convertirse, si no racionalizamos su estudio, en un cajón de sastre que nos impida ver su verdadera importancia y dimensión. Seguramente, el verdadero caballo de batalla para el espectador será, por un lado, la comprensión de muchas de las obras presentadas, y por otro, el separar las buenas obras de arte de las que resultan mediocres.

Esto no es una tarea fácil y en ocasiones depende del gusto y la visión artística de los críticos serios. Sin embargo, en el complicado panorama del arte contemporáneo podemos asistir al hecho de que artistas concretos se van consagrando ante la crítica y a la vez contactan con el gran público, lo que sin duda les hace aparecer ya como creadores que van a ocupar un lugar destacado en la historia del arte. Es el caso de clásicos de la modernidad como Warhol, Bacon, Pollock o Antonio López.

Las principales **características** que nos sirven para comenzar y racionalizar el estudio del arte actual son:

- **La proximidad cronológica.** Los artistas, las obras y estilos están muy cercanos por lo que en algunos casos todavía no ha transcurrido el tiempo suficiente para gozar de una perspectiva histórica. Muchos movimientos actuales aún son objeto de la crítica de arte más que de la historia.
- **La abundancia de artistas y tendencias.** Las tendencias, obras y artistas se suceden a gran velocidad, sin tiempo a asimilar los estilos precedentes. Esto se puede observar en las grandes exposiciones o muestras de arte contemporáneo (cuyo máximo ejemplo en España es ARCO), donde la abundancia de obras y estilos redunda en la imposibilidad de reflexión por parte del espectador sobre la producción artística actual.
- **La influencia de fenómenos no puramente artísticos.** La influencia de la especulación es clara en el mercado del arte, donde galerías, críticos interesados... imponen modas, tendencias y precios a las obras artísticas, lo que en ocasiones hace imposible diferenciar lo bueno artísticamente de lo interesante comercialmente.

  Por otra parte la propaganda y los intereses políticos pueden influir en la producción artística —por ejemplo el arte de la URSS y del Este de Europa durante la guerra fría, el arte oficial del franquismo o el de denuncia social latinoamericana de Diego Rivera.
- **El cambio del sentido y del valor de la obra de arte.** La obra ya no es simplemente un objeto de contemplación y de búsqueda de la belleza, ahora se atesora formando grandes colecciones, se compra, se vende o se subasta. Además, por su inclusión en la cultura de masas es objeto de polémica, debate, contradicción y a menudo, también, de incomprensión o indiferencia.
- **El abundante análisis artístico.** A la gran cantidad de obra y artistas que pugnan por hacerse un hueco en el mundo del arte, le corresponde una gran cantidad de bibliografía específica, publicaciones y artículos que tratan de discernir las buenas obras de las mediocres, y de sintetizar y sacar conclusiones válidas acerca de cada obra, artista o corriente.
- **Los nuevos géneros y vehículos de expresión artística.** La citada cultura de masas y el ingreso de la técnica y la tecnología en el ámbito artístico están abriendo una multiplicidad de caminos en el arte, insospechados hasta hace tan solo unos años.

  Los más consolidados de estos géneros artísticos en la segunda mitad del siglo XX son: la fotografía, el cartel, el cómic y, por supuesto, el llamado séptimo arte: el cine. Ya a los principios del siglo XXI, la informática y los medios audiovisuales van tomando cada vez más protagonismo como medios de expresión artística.

3.2. Las tendencias informalistas

Nacen en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, época de crisis y cambio en la concepción del mundo y provocan que el artista necesite volcarse hacia su interior para poder hallar respuestas a los múltiples interrogantes que se formula y que le angustian. Los creadores se lanzan incansablemente a constantes experimentaciones que se plasmarán en obras con una profunda huella expresiva, valorando especialmente los materiales y las técnicas, que revelan tanto el papel del artista como las huellas de la creación. El autor vuelca en el lienzo o en el objeto artístico su mundo interior bien a través de formas totalmente abstractas o bien mediante referencias figurativas.

A. Expresionismo abstracto americano

Representa uno de los capítulos más importantes del arte contemporáneo. Su epicentro se encuentra en Nueva York y su ámbito cronológico abarca los años cuarenta y cincuenta.

Sus principales **características** son:

- Olvido del mundo material y figurativo.
- Actitud pesimista después de la guerra.
- Plasmación de las frustraciones, miedos, inseguridades del artista en su obra. El color y la línea se convierten claramente en vehículos a través de los cuales los autores descargan sus más profundos sentimientos.
- *Action painting* (pintura de acción). Consiste en dar mucha importancia a la acción creadora al gesto del artista, que interesa que quede plasmado en el acabado final de la obra. Así, encontraremos fácilmente en estos cuadros las marcas de la pincelada o de los dedos del pintor. La técnica, pues, se subordina a la capacidad de expresión del artista.
- Grandes formatos de los lienzos, abandonando prácticamente la pintura de caballete.

Los principales **autores** que podemos encuadrar dentro del expresionismo abstracto americano son:

- **Mark Tobey** (1890-1976). Convertido al budismo, recibe una poderosa influencia de la caligrafía china y pinta cuadros con infinidad de pequeños signos indescifrables.
- **Willen de Kooning** (1904-1997). Realiza una pintura muy gestual, y con ciertos elementos figurativos, siempre dominando en sus obras el negro y los colores oscuros.
- **Esteban Vicente** (1904-2001). Segoviano emigrado a Estados Unidos y miembro del grupo.
- **Franz Kline** (1910-1962). Pintó aplicando vigorosos brochazos negros sobre superficies blancas, asemejándose los resultados a las pinturas tachadas de algunos muros callejeros de las grandes ciudades.

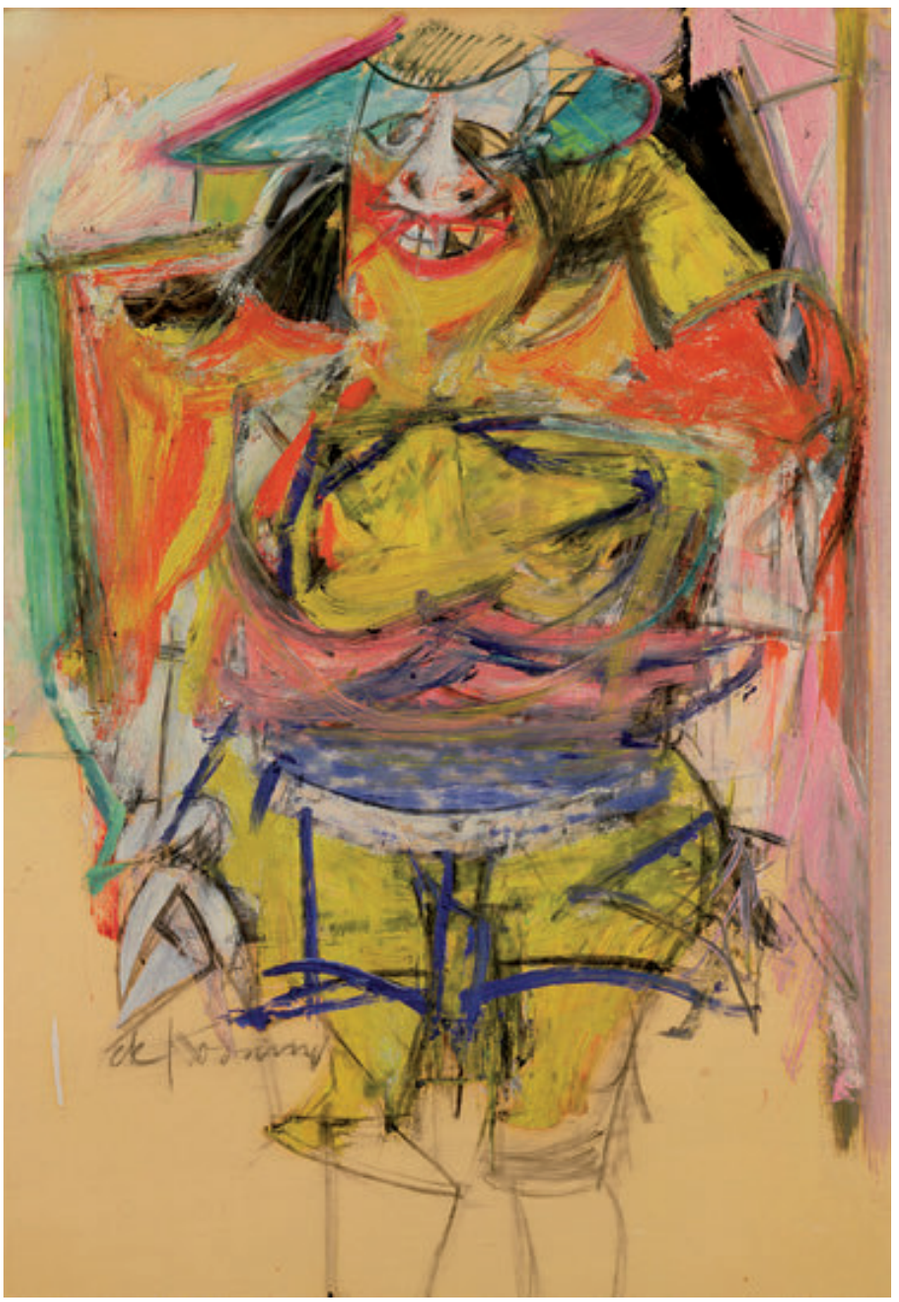


Fig. 15.16. *Mujer* de Willen de Kooning (1953-1954). *(Brooklyn Museum of Art, Nueva York).*



Fig. 15.18. *Nube blanca sobre púrpura* de Rothko (1957). *Los grandes lienzos de este autor parecen llevarnos a espacios de calma y meditación, la serenidad que transmiten se alejan radicalmente de la agitación de las obras de sus compañeros de escuela como Pollock (colección privada).*

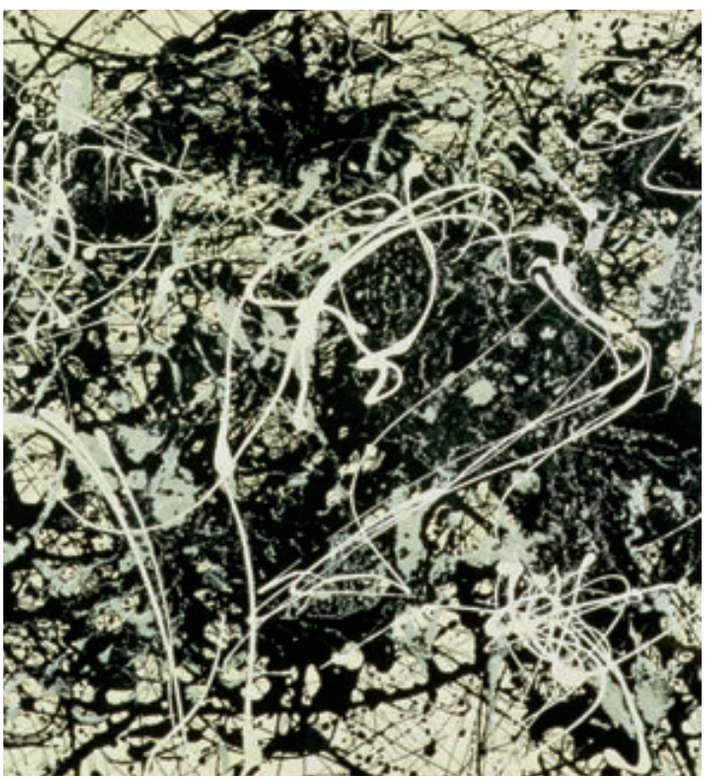
- **Jackson Pollock** (1912-1956). Encarnó la voluntad de romper con el cuadro de caballete y desarrolló para ello la técnica del *dripping*, o chorreado de pintura, sobre enormes telas puestas en el suelo, utilizando nuevos materiales como el barniz de aluminio.

  En su proceso de creación, que podemos observar gracias a las grabaciones de vídeo en su estudio, el artista, como en trance, presa de la inspiración, ejecuta una especie de danza ritual alrededor de la tela que está en el suelo, salpicando todo el lienzo de pintura, utilizando pinceles y en ocasiones la propia mano. El resultado es una obra con una fuerte carga expresiva, donde aparecen claramente las huellas del gesto del artista al aplicar la pintura. Su paleta es habitualmente muy parca, dominando el negro y los colores oscuros, a veces aparecen colores más llamativos que no hacen sino aumentar la sensación de sentimientos negativos, de ira, frustración, pero nunca de alegría.

- **Marc Rothko** (1903-1970). Catalogado por la mayoría de los historiadores como expresionista abstracto aunque con una pintura y características muy personales. Este artista busca su propio espacio pictórico sin recurrir al signo gestual, básico para los otros artistas de su corriente. Sus obras son grandes lienzos con una vaga organización geométrica donde grandes masas de colores planos se superponen sin llegar a mezclarse. Sus superficies se caracterizan por ser lisas y siempre emana de ellas una atmósfera de calma y serenidad. Su abstracción parece que trata de sacar a la superficie la esencia del universo, de manera informal, es decir, más allá de la forma.

ACTIVIDADES

Fig. 15.17. *Número 33* de Pollock (1950). *Estas pinturas ejemplifican los logros del expresionismo abstracto americano (colección privada).*



El expresionismo abstracto americano tiene un artista como gran referente, su nombre es J. Pollock. Sus obras, como esta que presentamos son un canto a la inspiración, al momento creador. La meditación, lo racional, lo planificado no parece tener cabida en estas obras donde la improvisación, el gesto, el momento, el genio y por supuesto el interior del artista parecen los elementos fundamentales. Pollock crea su obra en una especie de trance creador, de manera febril y sin tiempo para la corrección ni para la vuelta atrás. Sin duda el acto de creación comienza a tener más importancia que el mismo objeto creado. El trabajo del pintor como cuidadoso artesano es desechado por Pollock y por la corriente artística que representa.

5> Pollock es el creador de un método o técnica pictórica, ¿sabes cómo se denomina y en qué consiste?

6> ¿Conoces a algún otro artista que pertenezca a esa corriente? Señala alguna característica de su trabajo.

7> Hemos mencionado que el trabajo minucioso, casi artesanal del pintor de otras épocas se descarta en esta corriente. ¿Conoces alguna corriente que de alguna manera retome la minuciosidad y el detallismo que rechaza el expresionismo abstracto? Cita algún autor y alguna obra de esa corriente.

B. El informalismo europeo

El término viene dado por el crítico Michael Tapié, tras la exposición *Significados de lo informal* celebrada en París en 1951. Esta corriente es muy cercana al estudiado expresionismo abstracto americano con el que comparten algunos rasgos característicos: *a)* necesidad del artista de sacar a la luz su mundo interior, sus ideas y sentimientos más profundos y *b)* investigación en el camino de la abstracción y los caminos plásticos para trasladar al lienzo el alma del artista.

Entre sus rasgos propios podemos citar:

- El rechazo de la guerra y del arte que había llevado al conflicto, especialmente la pintura al óleo y figurativa, por ello buscan un arte diferente o como ellos expresan «un arte otro». Informal, no geométrico ni por supuesto figurativo.
- El fin último de las obras informalistas no es la belleza sino la verdad. Para alcanzar esta meta, la materia se convertirá en el principal medio del artista y en la preocupación central de esta tendencia.
- Los pintores informalistas abogarán por la destrucción de la forma y por la multiplicidad del quehacer artístico (los autores serán pintores pero también escultores).
- El informalismo estará basado en corrientes filosóficas como el existencialismo de Heidegger y la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty.

Pese a lo anteriormente expuesto, el informalismo europeo es un movimiento heterogéneo, compuesto por diferentes artistas, cada uno de los cuales tiene una concepción diferente.



Fig. 15.19. *El torrente* de Dubuffet (1953). *Para el artista informalista juegan un papel muy importante la mezcla espesa de materiales (pasta, grava…) sobre la que araña con violencia (colección de la Fundación Dubuffet).*

L´Art Brut (El Arte Bruto): Dubuffet (1901-1985)

Aspira al *arte bruto*, es decir, al arte sin contaminar por ideas o intereses artísticos, primitivo, elemental, infantil, incluso basto, contrario totalmente a lo académico.

Dubuffet cuenta con una colección de dibujos de locos y de niños que para él son sus fuentes de inspiración y origen de sus ideas estéticas. Poco a poco irá prescindiendo de la figura humana y hará hincapié en la superficie y en la materia. Sus obras más reconocibles son aquellas que adquieren una especie de forma de piezas de puzle que va entremezclando colores muy básicos.

Grupo CoBrA

El nombre de grupo surge de las siglas de los lugares de procedencia de sus componentes, **Co**penhague, **Br**uselas y **Á**msterdam. Reconocen la gran influencia de Dubuffet en sus obras y del expresionismo, el surrealismo y los grafitis callejeros. Cuentan con una intención antiburguesa, antiacadémica y anticonvencional.

Estéticamente buscan la elementalidad, para ello tratan de imitar la pintura y el dibujo de los niños. Sus personalidades más relevantes son Asger Jorn y Karel Appel.



Fig. 15.20. *Concepto espacial* de Lucio Fontana. *(Colección particular.)*



Fig. 15.21 *Geraldine en su sillón* de Saura (1967). *Las imágenes de Saura están dotadas de gran expresión lograda a base de la presencia del gesto del artista y de la bicromía negro-blanco, con sus mezclas grises (Museo de Arte Abstracto de Cuenca).*

El espacialismo: Lucio Fontana (1899-1968)

En 1947, Fontana redacta *el Manifiesto espacial*, en el que propugna la necesidad de un arte nuevo con distintas posibilidades de expresión. Será importante por sus experiencias en la «pintura de perforaciones», donde se araña, se raja el lienzo, introduciendo además elementos como el *collage* (piedras, vidrios, cuentas de colores...). De esta manera, suprime las diferencias y las distancias entre la pintura y la escultura e incorpora el papel del azar en el acabado final de sus obras.

Este camino lo van a seguir otros artistas como el italiano **Alberto Burri** (1915-1995), quien en sus obras utilizará sacos rotos, plásticos y no se servirá apenas de pintura. Esta estética es la que luego algunos críticos e historiadores han definido como «pintura matérica» y que seguirán consagrados autores españoles como **Manolo Millares** (1928-1972) o **Antoni Tapies** (1923).

La aportación española

Es muy rica en lo que se refiere a grupos relacionados con el informalismo, por ejemplo ***El Paso,*** fundado en 1957 por artistas como **Antonio Saura** (1930-1998), **Manuel Millares** (1928-1972) o **Rafael Canogar** (1935). Reunidos con la idea de denunciar la escasa atención que se le dedicaba a la enseñanza de la estética en la España de posguerra y la ausencia de exposiciones y de salidas para los artistas del momento.

Saura se inscribe más en la línea de la pintura gestual, e incluso en el neoexpresionismo por sus referencias figurativas. Millares en la del arte bruto y el espacialismo, utilizando la tela de saco rota, recosida y encolada para hacer obras de gran intensidad expresiva.

Procedente del grupo catalán ***Dau al Set*** *(Dado al Siete)*, **Antoni Tapies** desarrolla su pintura centrada en la genuina expresividad de los diferentes materiales organizados dentro del cuadro. Toma elementos del *arte povera*, del informalismo, del espacialismo e incluso del magicismo del universo mironiano. Su evolución le lleva a la pintura matérica, con la que crea su personal estética presidida siempre por la X que tiene múltiples simbolismos para el autor. Aunque casi nunca llega a la abstracción completa, sus obras poseen un fuerte contenido simbólico. Su preocupación fundamental consiste en resaltar las diferentes cualidades de materiales tan atípicos en la tradición pictórica como tejidos, cuerdas, cartón, polvo, cola...

Fernando Zobel (1924-1984) es un maestro en el arte gestual y manifiesta una gran influencia de la caligrafía china. Sus obras más famosas se basan en líneas marcadas en negro sobre el fondo blanco del lienzo, lo que transmite una gran serenidad y calma, profundizando además en el vacío y el misterio.

ACTIVIDADES



Fig. 15.22. *Gran X* de Antoni Tapies (1988). *(Galerie Lelong, París.) Tapies es uno de los artistas españoles más valorados de la segunda mitad del siglo xx. Como los grandes genios contemporáneos es capaz de crear un universo artístico propio por el que sus obras estarán dotadas de unas características inconfundibles. Su universo, pese a estar conformado a base de materiales rudos, poco delicados, con poco valor en sí mismos consigue crear a través de ellos obras cargadas de magia y de lírica. En cuanto a este mundo simbólico de Tapies cabe resaltar que es muy cercano a la abstracción pero casi siempre mantiene algún vínculo con la realidad, con la figuración, como por ejemplo las mencionadas cruces.*

8> Este universo propio, cargado de simbología que crea Tapies en sus obras ¿te recuerda a algún pintor español contemporáneo? ¿En qué características? ¿Podríamos decir que aquel influye directamente en Tapies?

9> ¿Dentro de qué corriente artística crees que puede encajar el arte de Tapies? ¿Por qué? ¿Conoces algún otro artista español que pueda encajar en esta corriente?

10> ¿Cuáles crees que son las grandes aportaciones de Tapies al arte contemporáneo?

3.3. Tendencias neorrepresentativas y la nueva figuración

A principios de los años sesenta comenzamos a encontrar las primeras reacciones frente al informalismo predominante durante la década anterior, y consistentes en una vuelta al arte representativo. Este retorno figurativo se debe a dos razones fundamentales: *a)* el desgaste económico y la saturación informativa de la abstracción y *b)* la necesidad de volver a adaptar el arte al gusto del gran público, ya que el informalismo y la abstracción no llegaron a crear adeptos y ser comprendidos por la mayoría.

Hay que apuntar claros antecedentes de esta vuelta a «lo real» en la obra de Dubuffet, en el espacialismo de Fontana o en la pintura matérica. Sin embargo la gran confirmación a esta vuelta a la realidad se da con todas sus consecuencias en la corriente conocida como arte pop.

A. El *pop art*

El término viene referido a arte popular y quizá, por ello, es seguramente la primera corriente artística de la cultura de masas. El pop se relaciona con los medios de comunicación, con el gran público, con la vida cotidiana de la gente y con sus objetos de uso habitual aunque eso sí, procedentes de la vida moderna: los electrodomésticos, los supermercados, los automóviles. Este arte, además, se relaciona con el consumo, con la publicidad y por supuesto con el colorido de la vida contemporánea.

Sus **características** principales son:

- Los temas artísticos de la calle y del mundo moderno. Las obras no requieren una reflexión por parte del espectador, sino que se pueden apreciar con un vistazo rápido y superficial.
- Los procedimientos artísticos se alejan de la artesanía, de la manualidad y se acercarán a métodos industriales: las imágenes se fabricarán en serie y se venderán como un producto más de masas.
- Formalmente se busca la máxima simplificación, tomando como base los procedimientos de la publicidad y la imprenta.
- Grandes formatos y gama de colores limitada. El trabajo del artista consiste en elegir, manipular y reproducir todo lo que anteriormente se había despreciado.

Los más famosos **artistas pop** son Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

Andy Warhol (1928-1987). Artista polifacético que se interesa por la pintura, la escultura, el dibujo, el cómic, la serigrafía, el cine, la fotografía, la moda... Se siente deslumbrado por el mundo de la fama y de los iconos mediáticos y le gusta la sociedad de consumo. Estos gustos serán será decisivos en sus obras. Funda y dirige *The Factory*, un grupo de artistas que le acompañan y ayudan en todas sus empresas. Toman fotografías de estrellas de cine, las manipulan, y a continuación las serigrafían. Es, por tanto, el primer artista que utiliza este medio para reproducir una misma obra de arte. Las serigrafías de Marilyn Monroe y de Elvis Presley son hoy día verdaderos iconos de la contemporaneidad **[Fig. 15.23].** También diseñó reproducciones de botellas y latas de Coca-Cola, símbolo del consumismo y del bienestar. Otras de sus obras universales son sus pinturas con el tema de los botes de sopa *Campbell's*, símbolo de la sociedad moderna de consumo que él alaba. Termina llegando más lejos cuando en una exposición presenta directamente los botes de sopa traídos del supermercado, tratados como obeliscos modernos. Esta es quizá la principal de sus características, la de dar soluciones atrevidas que se salten las normas que toda obra de arte debe cumplir.

ACTIVIDADES



Fig. 15.23. *Veinticinco Marilyns coloreadas* de Warhol (1962). *Verdadero icono de la contemporaneidad, rompe con el arte tradicional en la reproducción en serie de la obra, que deja de ser pieza única y se convierte en objeto de consumo (Modern Art Museum de Fort Worth).*

El más célebre de los artistas pop va a llegar a alcanzar fama mundial tanto entre los entendidos en arte como entre el público en general. De hecho hoy día es fácil encontrar artículos de decoración tanto para establecimientos públicos como para casas, con diseños salidos de The Factory, el grupo de artistas dirigidos por el propio Warhol. En su empeño por reflejar en sus obras de arte la cultura pop, es decir, popular, escoge a los personajes más famosos de su época: Marilyn y Elvis. Formalmente la creación de estas obras se basa en fotomontajes coloreados y reproducidos serialmente, lo que encaja perfectamente por el gusto de su autor por la sociedad de consumo. Sin duda esta obra es uno de los ejemplos fundamentales del nuevo arte contemporáneo que rompe las barreras de los museos para formar parte de la cultura y de la vida cotidiana de las personas.

11> Esta obra es una de las más insignes del llamado arte pop. ¿Qué características fundamentales tiene esta corriente?

12> ¿Conoces a algún otro autor pop? ¿Cuál es la base de su obra artística? Explícalo.

13> Analiza las iconografías y los temas que se introducen en las obras pop. ¿Qué quieren transmitir siempre? ¿Crees que eso tiene algo que ver con el mundo de la publicidad? Explícalo.

Roy Lichtenstein (1923-1997). Su idea es traspasar a lienzos de gran formato viñetas de cómic americano con colores planos de gama reducida. Pese a esa simplicidad consigue resultados impactantes, logrando con ello entrar a formar parte del acervo artístico contemporáneo.

Jasper Johns (1930). Algunos autores le colocan en una corriente llamada «neodadaísmo» pero su frontera con el *pop art* es muy fina. Sus obras más conocidas son, sin duda, las series que hace de dianas y sobre todo la de banderas. Le interesa su colorido, su simbolismo y su forma. Pero también se plantea la posibilidad de introducir una interpretación artística más complicada en la línea dadaísta. ¿Es un cuadro de una bandera o un cuadro abstracto que coincide en sus formas y colores con una bandera?

La escultura pop. Dos son los escultores pop más destacados. Por un lado encontramos a **George Segal** (1924-2000) cuya obra se caracteriza por la utilización del yeso como material único. Sus personajes tienen siempre tamaño natural y se hallan insertados en contextos figurados por fragmentos extraídos de la realidad cotidiana. Este factor confiere a su obra un carácter peculiar, como si sus personajes fuesen fantasmas.

Claes Oldenburg (1929), por su parte, realizará objetos blandos en telas plastificadas. Estos objetos sorprenden tanto por su tamaño como por el modo en que se pintan. El artista explicaría que sus obras tratan de ser reflejo de las experiencias diarias y, por ello, pueden resultar extraordinarias y causar perplejidad.



Fig. 15.24. *Sweet dreams baby* de Roy Lichtenstein. *(Colección privada.) Este autor eleva el cómic, uno de los medios de comunicación y expresión favoritos del gran público del siglo xx a la categoría de arte, susceptible de ser expuesto en los museos.*

B. La aportación española. El Equipo Crónica

La corriente del *pop art* también estuvo bien representada en España mediante el **Equipo Crónica,** constituido en 1964. Entre sus planteamientos está la voluntad de hacer crónica de la realidad, por eso incluyen entre sus obras anuncios, letras, productos, las cosas que pasan en la calle y temática social. Lo que puede diferenciarles del arte pop americano es la exaltación del sentimiento trágico presente ya en el arte español desde los inicios del siglo xx, por ejemplo, en la obra artística de **José Gutiérrez Solana** (1886-1945).

C. El hiperrealismo

El hiperrealismo también nace en los años sesenta como reacción contra el informalismo. Su vuelta a la figuración se hace de una manera radical, reflejando esta en lienzo de una manera casi fotográfica. La perfección técnica y formal a la que llegan algunas de estas obras es sorprendente ya que vistas sin el suficiente detalle pasan totalmente por fotografías de gran formato. Su temática se decanta por el mundo urbano: calles, coches, gente, escaparates, hamburgueserías, gasolineras...

Dentro del hiperrealismo hay pintores, denominados «fotorrealistas», y escultores que utilizan la técnica de sacar moldes del cuerpo del modelo en fibra de vidrio y resina de poliéster a los que añaden pelo y ropas de verdad.

Dentro de esta corriente uno de los máximos representantes es el manchego **Antonio López** (1936), uno de los artistas contemporáneos más cotizados. Su pintura se resume en copiar la realidad. Sin embargo sus espacios urbanos o caseros vacíos sin presencia humana, despiertan la inquietud y el desasosiego del espectador. Por ello, a este tipo de pintura se le ha denominado «realismo mágico». La realidad se copia fielmente y con todo detalle, el resultado es fotográfico, sin aparecer ni la más leve marca del trabajo del pintor sobre el lienzo. Pese a ello la atmósfera resultante de sus obras es extraña, mágica, inquietante.

D. El arte de acción. Los *happenings*

Nacen en el contexto vital de los artistas pop. Vienen a ser en sus orígenes actuaciones en el seno de fiestas o celebraciones, que se elevan a la categoría de arte, donde la improvisación, lo irracional y lo extraño son su carta de presentación.

Aunque los *happenings* se definan principalmente por la libertad artística y el desmarque de cualquier tipo de reglas, podemos adjudicarles una serie de **características generales:**

- Se trata de «vivencias» que pretenden subrayar la relación entre el arte y la vida.
- Fluyen de forma abierta y sin reglas ni normas determinadas, no se les quiere marcar un principio ni un fin.
- Tienen un carácter efímero: se producen una vez y luego desaparecen para siempre.
- Tratan de interesar al mayor número de personas para que colaboren en su creación y ejecución.

Estas realizaciones influyen directamente en la aparición de un nuevo medio de expresión artística de gran difusión en los años finales del siglo XX. Son las *performances*, especie de representaciones artísticas donde se trata de conjugar varios caminos artísticos: el teatro, la danza, la literatura, el arte plástico, la moda... a menudo con la intención de fascinar, de provocar o de simplemente causar goce estético. El cuerpo a menudo es el protagonista de este medio de expresión.

E. El neoexpresionismo. Francis Bacon



Fig. 15.25. *Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez* de Bacon (1953). *Bacon también realiza obras inspirándose en autores anteriores, a las que dotó de una nueva carga expresiva (Galería de Arte de Aberdeen, Escocia, Reino Unido).*

Sus representantes no solo seguirán utilizando referencias a la naturaleza, a la figuración, sino que lo harán utilizando como recursos plásticos el sentimiento y la angustia tal como lo hacían sus predecesores alemanes de primera mitad de siglo.

Su máximo representante va a ser **Francis Bacon** (1909-1992). Su estética está presidida por la expresión de sentimientos, de angustia vital, de desesperanza. Habitualmente sus figuras van a aparecer en espacios cerrados no claramente definidos, si acaso por fondos neutros sugeridos por dos grandes manchas de color, lo que genera un ambiente asfixiante, que oprime a los personajes en lugar de enmarcarlos. Sus pinturas habitualmente se dividirán en trípticos, así el pintor enriquece la visión de la imagen, mostrando tres ángulos con tres puntos de vista diferentes.

El interés de Bacon por el espacio y la soledad del ser humano en el mundo moderno confieren a sus cuadros un sello inconfundible por la presencia de figuras de rostros deformados que sugieren malestar y desarraigo.

3.4. El arte conceptual

El proceso de desmaterialización de la obra de arte culmina en el denominado **«arte como idea».** Esta corriente va a englobar múltiples manifestaciones que tienen como denominador común la supremacía de la idea sobre la realización, de la teoría sobre el objeto. El hecho de que la obra no llegue a realizarse carece de importancia. El arte conceptual tuvo mucha vigencia desde fines de los años sesenta hasta mediados de los setenta. Las **características principales** del arte conceptual son:

- Conexiones entre el lenguaje y la percepción visual. En 1965, Kosuth, el principal teórico de esta corriente, en su obra *Una y tres sillas*, ofrece tres aspectos diferentes de la silla: el objeto real, la fotografía y la definición de silla extraída de un diccionario.
- Replanteamiento de todo el sistema expresivo del arte. Los medios serán muy distintos y no tienen nada que ver con la tradición artística, ni con la propia del siglo XX. El autor utilizará fotografías, películas, vídeos, cintas grabadas...
- Los autores analizan los problemas de percepción de la obra y se plantean la participación del espectador como algo incuestionable en el proceso final.
- Conexiones mayores entre el arte y la sociedad, teniendo en cuenta el compromiso político y la influencia de los medios de comunicación.

Las manifestaciones más destacadas dentro del arte conceptual son:



Fig. 15.26. ***Cinco palabras en neón blanco*** **de Joseph Kosuth (1965).** *(Colección privada.)*

A. *Body art* (arte corporal)

Utiliza el cuerpo humano como medio de difusión de ideas. El cuerpo expresa las emociones y transmite sufrimiento. Sus sesiones en algunos casos son calificadas como sadomasoquistas, pues estos artistas se autoinflingían mutilaciones, perforaciones en distintas partes de su cuerpo y después manchaban lienzos con la sangre de sus heridas. Muchas de sus acciones además parecen tener un componente ritual y en ocasiones sexual.

B. *Land art* (arte de la tierra)

También llamado «arte ecológico», de hecho sus inicios están vinculados a las reflexiones de los ecologistas en cuanto a la degradación medioambiental. Estará muy vinculado en cuanto a sus resultados artísticos con el *arte povera*. Su idea principal es actuar sobre la naturaleza en el sentido más amplio, corrigiendo perspectivas, cavando zanjas, haciendo surcos, «empaquetando» rocas o envolviendo costas, colorando playas y desiertos...

El soporte y el material lo constituye el propio paisaje real, la propia naturaleza. Todos estos comportamientos tuvieron una gran acogida y fueron muy valorados por crítica y público, pero las acciones podían ser vistas o apreciadas *in situ* por pocas personas y cuando el público tenía noticias de ellas por las filmaciones, ya hacía tiempo que habían tenido lugar. Este factor desencadenaba un desfase entre la ejecución de la obra y su asimilación y conocimiento, perdiendo la conexión artista-público. El artista más conocido de esta corriente es **Christo** (1935), quien firma obras tan impactantes como *Costa envuelta* (1969), en la cual cubre con una tela una parte de la costa australiana llamada Little Bay. En 1995 empaquetó el Reichstag de Berlín y el Pont Neuf de París **[Fig. 15.27].**



Fig. 15.27. Embalaje del Pont Neuf de París (1995). *Christo es sin duda el artista* land *más conocido, son famosos sus envoltorios de diversos elementos de la naturaleza. Aunque en ocasiones también se ha atrevido con edificios, monumentos, puentes…*

C. *Arte povera*. Arte pobre

Surge en Italia en 1967. Caracterizado por utilizar materiales muy pobres y fungibles, sin ningún grado de elaboración: leña, tierra, hierba. Lo importante de este arte es el proceso de cambio, de degradación o transformación de estos materiales.

Uno de sus artistas más conocidos es **Mario Merz** (1925-2003), quien se da a conocer por sus iglús realizados en materiales diversos a partir de 1968 y por sus instalaciones en el espacio, realizados ambos con muy diversos materiales de la vida cotidiana **[Fig. 15.28].**

3.5. La nueva abstracción

Frente al informalismo y al carácter caótico y desorganizado de sus obras y exposiciones van a surgir otras tendencias abstractas, que arrancan de la influencia de los movimientos racionalistas de los años veinte como el constructivismo o el neoplasticismo. Los elementos artísticos de su abstracción tendrán una escasa complejidad, pudiéndose describir además en términos matemáticos.

Estarán muy presentes en estas obras las formas geométricas simples y las combinaciones constantes de colores planos. Destacará de esta tendencia su carácter racional en oposición a la intensidad emocional del informalismo o del expresionismo abstracto americano.

Dentro de esta denominación podemos agrupar a diversas corrientes:

A. Abstracción norteamericana

Conocemos con este nombre el conjunto de obras pictóricas norteamericanas realizadas en los sesenta, en las cuales la reflexión y el pensamiento priman sobre la acción del periodo anterior (pintura gestual, *action painting*…).

Para los autores pintar es una forma de interrogarse sobre la pintura y sus fundamentos. La sencillez de estos cuadros y sus grandes dimensiones confieren a estas obras resultados impactantes. Quizá el más destacado de los pintores de este grupo es **Barnett Newman** (1905-1970).



Fig. 15.28. ***Iglov Ticino*** **de Mario Merz (1990) (Berlín).**

B. *Op art* (arte óptico) y arte cinético

También en los años sesenta y como una derivación de la abstracción geométrica surge el ***op art,*** tendencia en la que se buscan y se exploran sobre todo los aspectos perceptivos del arte. Se utilizarán para ello estructuras de repetición con un orden claro. Frente a otras tendencias racionales el arte óptico se basa en rigurosos principios científicos con el fin de alcanzar efectos visuales sorprendentes e inéditos. Esta teoría va a producir en la práctica un arte impersonal, técnico, en el que queda abierta, en ocasiones, la posibilidad de que el espectador modifique la configuración artística que se le ofrece.

El arte cinético, o **cinético-lumínico,** es de hecho un desarrollo del *op art*. La novedad reside en la introducción del movimiento real como uno de los componentes de la obra. En su variedad lumínica se introduce la luz, generalmente artificial. Aquí la materia artística ya no será la tela, ni los pigmentos sino el espacio, la luz y el tiempo. Como el proceso de fabricación es objetivo, tecnológico, no manual ni artesanal, la obra podrá repetirse perdiendo el carácter de obra única.

Esta corriente ha tenido gran repercusión en nuestro mundo contemporáneo ya que muchas discotecas, escaparates y ambientes comerciales no son sino aplicaciones prácticas de las experiencias artísticas cinético-lumínicas.

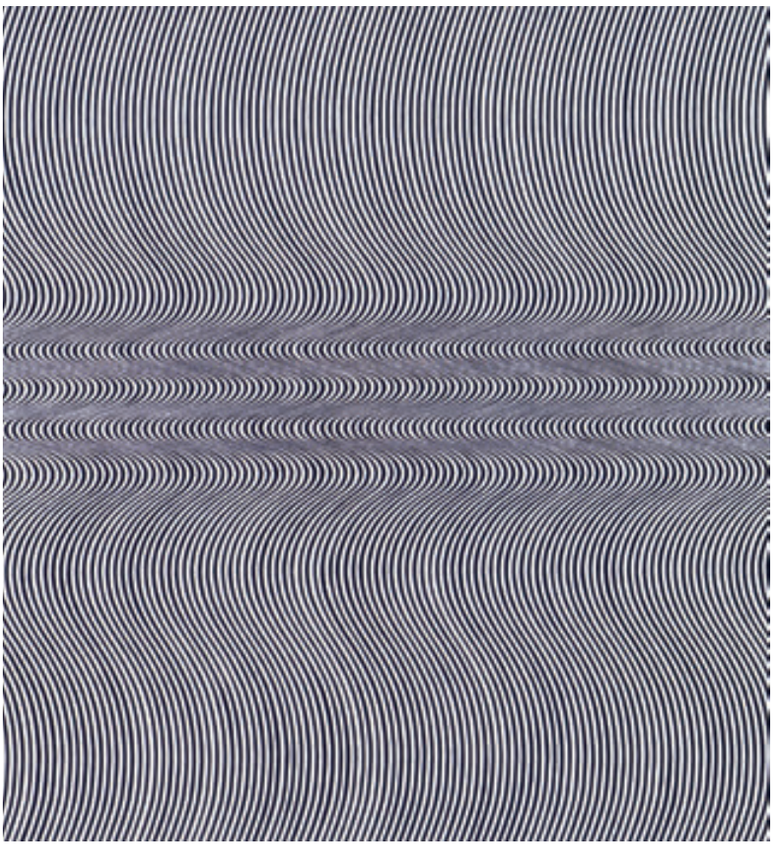


Fig. 15.29. *Corriente* de Riley (1964). *Los artistas op proponen obras que sorprendan la percepción visual y al ojo, intentando efectos antes nunca experimentados (Museum of Modern Art, Nueva York).*

A los pintores vinculados a ambas corrientes les interesará sobre todo el impacto visual de sus realizaciones. Dos de los autores más destacados de estas corrientes son **Víctor Vasarely** (1906-1997) y **Bridget Riley** (1931).

C. *Minimal art*

También denominado «estructuras primarias», se pondrá de moda hacia 1965. Las formas, tanto escultóricas como pictóricas, se reducirán a la mínima expresión geométrica (cubo, pirámide, prisma…) y se utilizarán con base en principios modulares. Su importancia recaerá en la claridad estructural. Las obras *minimal* serán extraordinariamente austeras en apariencia aunque suelen adquirir un tamaño monumental.

Las características de esta corriente son:

- La gran importancia del entorno ambiental en la ubicación de las obras.
- Las instalaciones de las esculturas en las galerías o museos las llevarán a cabo los propios artistas con lo que realizan un trabajo importante como organizadores de la distribución de sus obras, en un espacio determinado. Muchas veces, para ellos es más importante este aspecto que la realización de la obra misma.
- Las obras carecen de título para no condicionar con él la atención o la observación de la obra por parte del espectador.
- Los pintores no enmarcan sus pinturas para no delimitar el espacio pictórico, y los escultores tampoco van a disponer de un pedestal.

Uno de los artistas más destacados de esta corriente es **Robert Morris** (1931) con obras que él denomina *primary structures* (estructuras primarias) creadas en los años sesenta preferentemente para el entorno en el que van a ser expuestas.

Otro conocido minimalista es **Dan Flavin** (1933-1996) quien experimenta con los tubos fluorescentes fabricados industrialmente, como se puede apreciar en el montaje de 1992 que se expone en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid.

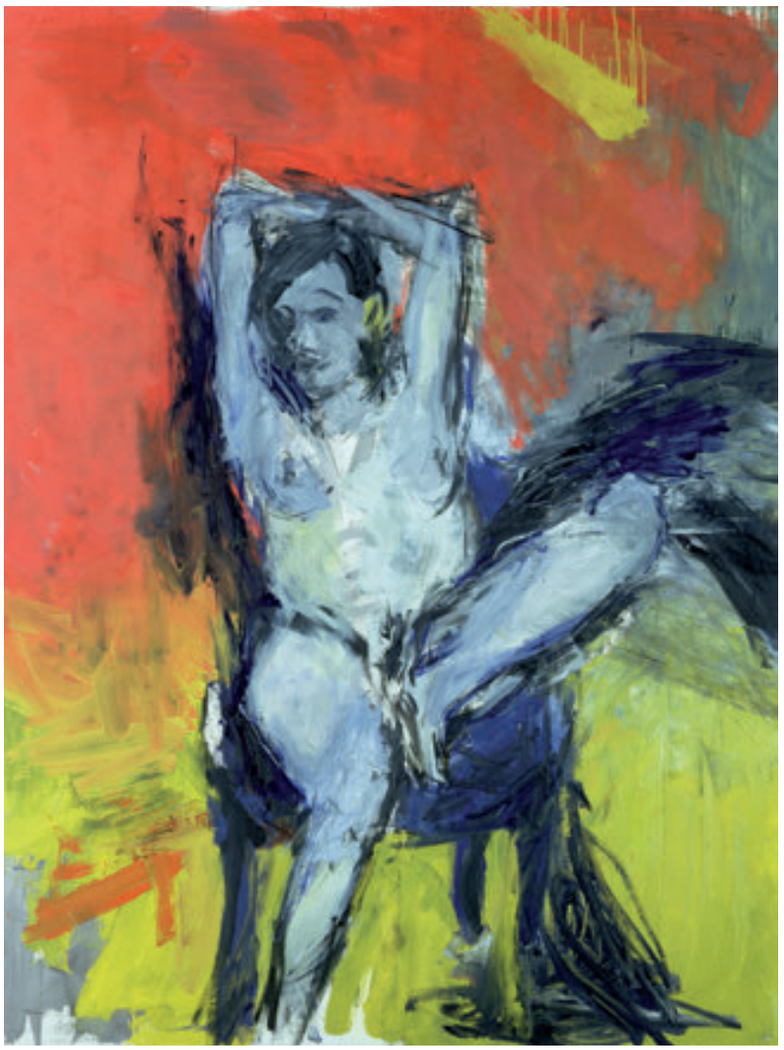


Fig. 15.30. ***Elke I*** **de Baselitz (1976).** *Baselitz es uno de los más destacado pintores neoexpresionistas (Museo de Arte de Hamburgo).*

D. Las tendencias posmodernas

Llegando los años ochenta nos encontramos un panorama artístico caracterizado por la profusión de ideas, de artistas, y de obras que se presentan ante el gran público sin aparentes objetivos, sin homogeneidad, incluso casi sin contenidos. Cada artista es distinto y su obra cambia cada día. Por otra parte tampoco parecen tener inconvenientes para retomar los estilos del pasado, para volver sobre la historia del arte.

Los focos más destacados están en Europa y Estados Unidos:

El neoexpresionismo alemán. Se desarrolla ya durante la década de los setenta pero se afianza como lenguaje artístico en los ochenta, época en la que muchos artistas jóvenes decidieron situarse en una línea agresiva y brutal, tanto por lo descarnado de sus temas como por su desarrollo artístico.

En la posmodernidad no existe homogeneidad de estilo, pero sí se puede decir que la tradición juega un importante papel, lo que justifica que sea precisamente en Alemania donde se estudie con más claridad el expresionismo y el neoexpresionismo.

Son significativos del periodo de finales de los ochenta algunos artistas que habían recuperado las posturas más radicales de la vanguardia expresionista: son los llamados ***Neuen Wilden*** (Nuevos Salvajes), cuyo arte se caracteriza por el empleo sistemático de colores fuertes y agresivos, el primitivismo y los temas apasionados. Todos ellos trabajarán en una línea figurativa.

La transvanguardia italiana. Esta tendencia viene definida por una serie de características en las que confluyen sus miembros:

- Reacción contra el *arte povera*.
- Posición ecléctica respecto a los lenguajes del pasado pero sin decantarse por ninguno en concreto.
- Carácter discontinuo de las obras, que las aleja de la estética de repetición y seriación, fundamental en otras corrientes, por ejemplo el arte pop.
- Valoración de pequeños sucesos, que incluyen en sus obras, tratando de alcanzar la sonrisa del espectador.
- Empleo de técnicas y gamas cromáticas variadas.
- Utilización de formatos de gran tamaño.
- Carácter decorativo de la pintura por medio del empleo de signos abstractos o figurativos repetidos en distintas zonas del cuadro.

Los nuevos movimientos norteamericanos. A finales del siglo xx surgen una gran diversidad de lenguajes con influencias del arte anterior, sobre todo de las vanguardias, sintetizadas con la influencia de la cultura popular, el cómic, el cine y los medios de comunicación de masas. Así, por ejemplo, es significativa la corriente de ***Pattern and Decoration,*** que se atiene a la bidimensionalidad del soporte y elimina los problemas de la tercera dimensión. Se trata de crear una imagen que afecte visualmente al espectador, presentan inclinaciones en su estética hacia el *horror vacui*, el colorido influido por países exóticos...

Otras corrientes agrupadas en estos movimientos serían la denominada **abstracción geométrica** o el ***neopop.***



Técnicas de selectividad

1. Comentario de textos

Lee detenidamente el texto y responde a las cuestiones más abajo indicadas:

«Rodin era un modelista soberbio, quizá el más grande en la historia de la escultura europea. Porque no pudo conservarse la más ligera huella de sus dedos en el barro, incluso en repetidas reproducciones del original, podemos darnos cuenta de su extraordinario control de las superficies, de su infalible instinto para la presión exacta o para la exageración, capaces de comunicar a través de los reflejos de la luz sobre los volúmenes así construidos, el efecto buscado. Como él mismo dijo "Modelar sombras es descubrir el pensamiento", y en otra ocasión comentó "modelar es reflejar la vida". Sin embargo su fuerza como escultor reside en su habilidad para ver más allá de la superficie y del sistema de superficies, la estructura esencial, la forma que sostiene el rostro y sus rasgos, y la estructura espiritual que define la personalidad».

Hamilton, G., *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940* (1972).

a. Resume las ideas fundamentales de este texto y sitúalo en el contexto histórico-artístico en el que fue escrito.

b. Explica a partir del texto las principales características del impresionismo en escultura.

c. Según el texto, ¿qué características hacen de Rodin un escultor genial?, explícalas. Analiza alguna de sus obras principales.

d. Menciona al menos dos escultores más de la corriente del impresionismo y analiza alguna de sus obras.

Algunos aspectos del expresionismo abstracto según Jackson Pollock

«Mi pintura no nace en el caballete, casi nunca, antes de comenzar a pintar, se me ocurre extender la tela sobre el bastidor. Prefiero colgarla de la pared o dejarla sobre el suelo, porque necesito la resistencia de una superficie dura. Sobre el suelo me siento más a gusto, más cerca, más parte del cuadro; puedo caminar en torno suyo, trabajar por cuatro lados distintos, estar literalmente dentro del cuadro. Es un poco el método usado por ciertos indios del Oeste que pintan con la arena.

Cuando estoy dentro de mi cuadro no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Solo después de cierto periodo empeñado, digámoslo así en "trabar conocimiento", consigo ver qué dirección hemos tomado. Y no tengo miedo de hacer cambios, ni siquiera de destruir la imagen porque sé que el cuadro tiene una vida propia y no trato de sacarla afuera. Solamente cuando pierdo contacto con la tela el resultado es un desastre. De este modo se establece un estado de pura armonía, de espontánea reciprocidad, y la obra sale bien».

De *The New American Painting*. Citado por Gillo Dorflex: *Últimas tendencias del arte de hoy* (1976).

a. Resume las ideas fundamentales de este texto y sitúalo en el contexto histórico-artístico en el que fue escrito.

b. Explica a partir del texto cuáles son las principales características del expresionismo abstracto americano. Extrae las consecuencias para la historia del arte de la afirmación de Pollock «cuando estoy dentro de mi cuadro no me doy cuenta de lo que estoy haciendo».

c. ¿Qué supone Pollock para el expresionismo abstracto americano? ¿ Y para la historia del arte? Analiza alguna obra significativa de este autor.

d. Enumera algún autor más del expresionismo abstracto americano y del informalismo europeo y analiza alguna de sus obras.

Técnicas de selectividad

2. Definición de conceptos

Define de la manera más completa posible los siguientes términos y personajes:

- Escultura construida
- Pintoescultura
- Transparentes
- Escultura móvil
- Expresionismo abstracto americano
- Informalismo
- *Action painting*
- *Dripping*
- Arte bruto
- Pintura de perforaciones
- Arte conceptual
- The Factory
- Hiperrealismo
- *Arte povera*
- *Performances*
- *Land art*

3. Comentario de láminas

Debes incluir en tu comentario los siguientes apartados:

1> Comentario formal:

a. Materiales, soporte, técnica empleada, elementos plásticos (composición, utilización de la luz, texturas, colores...).

2> Comentario iconográfico:

a. Tema que recoge la obra, qué es lo que representa, identificación de los personajes...

b. Intención del autor con estas temáticas...

3> Clasificación de la obra. Autor, título, época en la que se realiza, movimiento en el que se contextualiza tanto la obra como el autor.

4> Breve análisis de la corriente o escuela en la que se inserta la obra y autores y obras del mismo movimiento artístico.



Fig. 1. ***Madre e hijo*** **de Giacommetti.**



Fig. 2. ***Estudio para un autorretrato*** **de Francis Bacon (1985-1986).**