

Manual Básico

de Historia del Arte

Colección manuales uex - 49



M^a Pilar
de la Peña Gómez

49

MANUAL BÁSICO
DE HISTORIA DEL ARTE

MANUALES UEX

49

M^a PILAR DE LA PEÑA GÓMEZ

MANUAL BÁSICO
DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA



2008

DE LA PEÑA GÓMEZ, M^a Pilar de la

Manual básico de Historia del Arte / M^a Pilar de la Peña Gómez. —
Segunda edición. — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio
de Publicaciones, 2008
200 pp; 17x24 cm. — (Manuales UEX, ISSN 1135-870-X;49)
ISBN 84-7723-716-6

1. Arte-Historia. I. Título. II. Universidad de Extremadura, Servicio de
Publicaciones, ed. III. Serie
7 (091)

1^a edición, 2006
2^a edición, 2008
Edición digital, 2018



Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
C/ Caldereros, 2 - Planta 2^a. 10071 Cáceres (España)
Tel. 927 257 041 ; Fax 927 257 046
E-mail: publicac@unex.es
<http://www.unex.es/publicaciones>

ISSN 1135-870-X
ISBN 84-7723-716-6
Depósito Legal CC-149-2006

Impreso en España - Printed in Spain

Maquetación, fotomecánica e impresión: Gráficas Color Extremadura - Cáceres - 927 236 712

PRÓLOGO

Este manual es fruto de mi experiencia como profesora de Historia del Arte en el primer curso de las licenciaturas de Historia y Humanidades en la Universidad de Extremadura. Por ello, su contenido corresponde exactamente al programa de esta asignatura y está destinado sobre todo a sus alumnos. Surge de la necesidad de afrontar la docencia de otro modo, partiendo del estudio de las obras de arte y buscando la participación directa del alumno. Por falta de tiempo, éste suele recibir una formación más orientada a lo teórico y reduce su función simplemente a coger apuntes. Para intentar cambiar esta situación este libro le ofrece gran parte del material que hasta ahora se recopilaba en clase. Así, ésta tendrá un enfoque mucho más práctico, pues en ella se podrán coordinar actividades individuales o en grupo, lo que propiciará la discusión y el aprendizaje será más completo.

Debido a la amplitud de la Historia del Arte y al carácter anual de esta asignatura, este manual es, por encima de todo, un trabajo de síntesis. Se ha realizado una selección de los hechos artísticos más importantes, es decir, de aquéllos que constituyen el tronco del que derivan otros. Con ello se pretende que el alumno tenga una visión general de su evolución desde la Antigüedad hasta fundamentalmente la primera mitad del siglo XX. Además, se establecen las aportaciones de cada período y de cada artista, así como las relaciones entre unos y otros. No se incluye el análisis de las obras, pues éste será el objetivo principal de las clases, pero sí se citan algunas como puntos de referencia para reforzar el texto.

El libro comienza con una introducción a la Historia del Arte, donde se reflexiona sobre su concepto, su objetivo y su origen. Después se organiza con cuatro capítulos, cada uno destinado a una gran etapa de la humanidad: la antigua, la medieval, la moderna y la contemporánea. Sólo en el tercero se procede a una división por países, útil por tratarse de una época con diferencias notables en este sentido. El desarrollo de los temas se inicia con su

marco histórico, en donde se apuntan los acontecimientos más destacados que determinan lo artístico. Después, según cada caso, se contemplan sólo las innovaciones más importantes de cada momento, ya sea en la arquitectura, en la escultura o en la pintura. Por último, se ha elegido una bibliografía básica para quienes quieran profundizar en la materia.

En definitiva, este trabajo se propone ser un complemento docente dirigido al estudiante para que las clases puedan dedicarse mayormente a lo que es primordial en nuestra disciplina: el conocimiento y el disfrute de las obras de arte. Si así puedo contribuir en algo a mejorar la enseñanza de la Historia del Arte, el tiempo y el esfuerzo que he invertido en su elaboración habrán merecido la pena.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE	11
I.-	LA EDAD ANTIGUA	15
	1. El arte egipcio	15
	2. El arte mesopotámico	21
	3. El arte griego	25
	4. El arte romano	31
	5. El arte paleocristiano	38
II.-	LA EDAD MEDIA	43
	1. El arte bizantino	43
	2. El arte islámico	47
	3. El arte románico	53
	4. El arte gótico	60
III.-	LA EDAD MODERNA	69
	1. El siglo XV en Italia	69
	2. El siglo XVI	76
	2.1. <i>Introducción</i>	76
	2.2. <i>Italia</i>	79
	2.3. <i>España</i>	90
	2.4. <i>Alemania</i>	91
	2.5. <i>Países Bajos</i>	93
	3. El siglo XVII	94
	3.1. <i>Introducción</i>	94
	3.2. <i>Italia</i>	97
	3.3. <i>Francia</i>	104
	3.4. <i>Flandes</i>	110
	3.5. <i>España</i>	112
	3.6. <i>Holanda</i>	115
	4. El siglo XVIII	121
	4.1. <i>Introducción</i>	121
	4.2. <i>Francia</i>	126
	4.3. <i>Italia</i>	130

Í N D I C E

	4.4. <i>Inglaterra</i>	133
	4.5. <i>Austria y Alemania</i>	138
	4.6. <i>España</i>	141
IV.-	LA EDAD CONTEMPORÁNEA	145
	1. El siglo XIX	145
	1.1. <i>Introducción</i>	145
	1.2. <i>El Romanticismo</i>	147
	1.3. <i>El Clasicismo</i>	151
	1.4. <i>El Realismo</i>	152
	1.5. <i>El Impresionismo</i>	154
	1.6. <i>El Postimpresionismo</i>	158
	1.7. <i>El Neoimpresionismo</i>	161
	1.8. <i>El Modernismo</i>	162
	2. El siglo XX	166
	2.1. <i>Introducción</i>	166
	2.2. <i>El Fauvismo</i>	168
	2.3. <i>El Cubismo</i>	169
	2.4. <i>El Futurismo</i>	172
	2.5. <i>El Expresionismo alemán</i>	173
	2.6. <i>La Abstracción</i>	175
	2.7. <i>El Dadaísmo</i>	176
	2.8. <i>El Surrealismo</i>	177
	2.9. <i>El Funcionalismo</i>	181
	2.10. <i>Últimas tendencias</i>	184
	BIBLIOGRAFÍA	187

INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE

La Historia del Arte es la historia de las obras de arte. Como todo lo histórico, es proceso, es decir, transcurso en el tiempo, por lo que en ella es muy importante la tradición. Como consecuencia, pertenece al campo de las Humanidades, ya que éstas se encargan de todo lo relacionado con el hombre. En definitiva, el historiador del arte es un humanista que trabaja con unos documentos que han llegado en forma de obras de arte. Por tanto, nuestra disciplina no se encuentra dentro de la Ciencia, pues ésta se ocupa de analizar fenómenos naturales que se dan en el tiempo para fijar sus leyes intemporales. Sin embargo, sí posee un carácter científico, pues admite un análisis racional de las obras que, a su vez, permite cotejarlas. Para esto es muy útil realizar inventarios que las clasifican según aspectos determinados, como los materiales, la técnica, el estilo, la iconografía o el estado de conservación. Sin embargo, contentarse con este cúmulo de datos, como también acudir a la biografía de los artistas, sería insuficiente para abordar un estudio histórico de la obra.

Dentro del terreno humanístico, la Historia del Arte tiene un objetivo preciso: interpretar las obras artísticas, es decir, averiguar su significado. Lo verdaderamente importante es tener en cuenta que una obra nunca es algo aislado, sino que constituye un eslabón de una cadena formada por otras muchas, entre las cuales se establecen conexiones aunque pertenezcan a épocas y a lugares diferentes. Por tanto, la labor del historiador del arte es demostrar que una obra determinada es necesaria en esa cadena, para lo cual tiene que establecer cuáles la preceden y cuáles la siguen para marcar sus orígenes y sus consecuencias. En definitiva, lo que se hace hoy tiene en cuenta lo que se hizo ayer, ya sea para respetarlo o para rechazarlo, y además está preparando lo que vendrá más adelante, pues nada se crea desde cero sino que todo surge a partir de algo. Por ejemplo, de una obra, como puede ser el *David* de Bernini, se puede realizar un análisis científico si precisamos su técnica (escultura), su material (mármol),

su género (religioso), así como su tema, sus dimensiones y su destino. Pero si pretendemos un estudio histórico-artístico, tendremos que decir que se trata de una obra barroca italiana del siglo XVII, para lo cual la relacionaremos con otras estatuas, pinturas y edificios del momento, para después hacer lo mismo con otras anteriores (Renacimiento) y posteriores (Neoclasicismo). De este modo, se podrá emitir un juicio crítico, que consiste en definir la calidad artística de la obra, lo que equivale a decir si es necesaria o no dentro de la serie a la que pertenece.

La obra de arte es la auténtica protagonista de la Historia del Arte. No se trata de algo natural sino artificial, pues la realiza el hombre, aunque no todo lo que éste hace se considera artístico. No existe un criterio que, como la técnica o la forma, ayude a establecer qué es o no una obra de arte, pues objetos muy diversos pueden serlo. Sin embargo, sí hay algo que comparten todas las obras artísticas: su doble valor estético e histórico. En relación a lo primero, una obra provoca en el espectador una experiencia que, a través de los sentidos, nos traslada a una realidad diferente a la nuestra. Todo comienza cuando el artista se sirve de la materia para crear formas que, desde ese mismo instante, ya no le pertenecen, pues empiezan a reinar en un mundo que les es propio y al que también tiene acceso el espectador. Éste es el destinatario de la obra, que debe estar dispuesto a entrar en contacto con ella activando todas sus sensaciones, teniendo en cuenta que cada arte requiere la puesta en juego de uno o de varios sentidos.

Sin embargo, es el valor histórico lo que realmente distingue a una obra de arte de otra que no lo es, ya que el goce de los sentidos puede provenir de experiencias muy diferentes que no se limitan a lo artístico. El valor histórico de una obra consiste en su capacidad de hacer del pasado algo vivo, pues lo vincula con el presente y con el futuro. Esto es posible porque toda obra forma parte de un proyecto que cuenta con una finalidad y, por eso, siempre atrae nuestra atención para comprenderla. Aquí se encuentra la gran diferencia entre el animal y el hombre: el primero se mueve por instintos y el segundo por la experiencia consciente, que le permite utilizar lo que le rodea para lograr sus metas. Desde este momento surge la humanidad y con ella, por su necesidad de expresarse, el arte. Esto ocurre en la Prehistoria (35.000-3000 a.C.), concretamente en Paleolítico Superior, cuando las primeras manifestaciones artísticas que se conocen nos alumbran ya sobre algunas cuestiones importantes que deben ser el punto de partida para el historiador del arte, a pesar de venir de los artistas más primitivos.

Los animales pintados en las paredes de las cuevas paleolíticas se identifican fácilmente, pues son muy parecidos a los de verdad, aunque no exactamente iguales, ya que se muestra de ellos sólo lo esencial a través de unas cuantas líneas rellenas después con color. Por tanto, ya desde entonces el arte tiene en cuenta la realidad, pero no necesariamente para reproducirla como es o como la vemos, pues todo depende del objetivo concreto que persiga el artista en cada época. Por ejemplo, al principio del todo el arte cumple una función mágica, pues lo pintado sólo tiene que transmitir la idea del animal para que equivalga a la imagen real, requisito para garantizar la suerte en la caza, algo fundamental en un estado de vida nómada en el que la búsqueda de alimento es prioritaria. Para desempeñar su cometido, los artistas prehistóricos tienen que utilizar los medios rudimentarios que tienen a su alcance, pero los explotan inteligentemente, pues ellos mismos fabrican sus pigmentos con sustancias naturales o aprovechan

las protuberancias de las rocas o las grietas naturales para lograr determinados efectos. La falta de recursos no es ningún obstáculo, de lo que se desprende que la técnica no es la principal diferencia entre ellos y nosotros, teniendo en cuenta además que gran parte del arte moderno vuelve a su simplicidad. Lo que nos separa es más bien la manera de pensar, por lo que la Historia del Arte no se basa principalmente en el cambio de las técnicas sino de las ideas.

Como la dimensión del arte es siempre histórica, su estudio debe orientarse en este sentido, pues sólo así podremos comprender que lo artístico no es un simple reflejo de lo social, lo político y lo económico, sino un agente más de los cambios que se han ido operando en el transcurso de los siglos. Por todo ello, abordamos los movimientos artísticos en función de su contexto histórico, empezando por la Edad Antigua, que abarca aproximadamente desde el tercer milenio a.C. al siglo V d.C. Es entonces cuando surgen los grandes imperios orientales de Egipto y Mesopotamia, coetáneos y vigentes hasta el siglo VII a.C. Asistimos ahora a un largo período de unos cinco mil años más o menos, que es cuando realmente comienza el arte como proceso continuado, estableciéndose unos principios constantes que obedecen a una concepción teocrática. Después, pero también dentro del mundo antiguo, se logra la unidad del Mediterráneo a través de Grecia, de Roma y del cristianismo. Los griegos (siglo VII a.C. – I d.C.), que coinciden al principio cronológicamente con los últimos imperios egipcio y mesopotámico, actúan como sus transmisores, pero también ofrecen aportaciones decisivas que constituyen el soporte de todo el mundo occidental. Con ellos, y después con los romanos a partir del siglo III a.C., se desarrolla la cultura clásica, llamada así por alcanzar las máximas cotas de perfección, con un arte basado en la realidad, una filosofía que explica racionalmente el mundo y coloca al hombre en el centro de todo, al margen de la religión, y una organización política que evoluciona hacia todas las formas conocidas. El Imperio romano (siglos I a.C. – V d.C.) extiende el legado griego a través de sus conquistas hacia todos los pueblos mediterráneos, imponiendo durante casi cinco siglos un universalismo político y cultural sobre el que el cristianismo impondrá su idea de igualdad entre todos los hombres, lo que contribuye a la disolución de un imperio asentado sobre una rígida división social. Se forja así un arte paleocristiano que es paralelo a la fijación clara de la ortodoxia por parte de la Iglesia ante el peligro interno de las herejías.

La Edad Media (siglos V – XV d.C.) supone el fraccionamiento de la unidad mediterránea por la irrupción de dos pueblos nómadas, los bárbaros en el siglo V de nuestra era y el Islam en el siglo VII. Ambos se imponen desde el punto de vista político, aunque culturalmente son inferiores a los romanos. Sin embargo, muchos elementos de éstos son asimilados por los reinos bárbaros, que van configurando la imagen de Europa, y también se conservan y se desarrollan en Bizancio, que, en la parte oriental de lo que fue el Imperio romano, cuenta con la religión cristiana como principal factor de cohesión. Sobre esta misma base, y conviviendo con el mundo islámico, Occidente se consolida, primero en el Románico y después en el Gótico, hasta llegar al siglo XV, cuando unas monarquías nacionales, una nobleza al servicio de ellas y una burguesía que actúa como verdadero motor económico ofrecen las estructuras necesarias para entrar en la modernidad. Pero hasta entonces, todo el arte medieval, ya sea cristiano (bizantino, románico y gótico) o islámico se centra fundamentalmente en lo religioso, con una visión teocrática del mundo que enlaza con la de los antiguos egipcios y mesopotámicos.

La Edad Moderna supone abandonar la idea de la unidad imperial que había presidido la Edad Media en aras de una diversidad nacional y religiosa, ahora con católicos y protestantes, que se acompaña de un cambio en la sociedad y en las mentalidades. Esto es evidente ya en el siglo XV italiano y en el XVI europeo, cuando el Renacimiento desprecia lo medieval y vuelve a lo clásico para renovar el arte, ahora nuevamente independiente de la religión y ligado a la ciencia, lo que entronca con el predominio de los ideales burgueses, que se alían con las monarquías para fortalecerlas en detrimento de la nobleza. Ésta se transforma en el siglo XVII, cuando es dominada por reyes que instauran un absolutismo radical apoyado por el catolicismo y la burguesía, que ostentan la fuerza religiosa y económica respectivamente. Es la época del Barroco, que concibe el arte como glorificación de las monarquías absolutas y de la Iglesia en los países católicos, y de los burgueses en los protestantes. Después, en el siglo XVIII se quebrantan los cimientos de lo que había sido en los dos siglos anteriores el Antiguo Régimen, cuando era inviable el ascenso de una clase social a otra dentro de una pirámide que encumbra al rey, centro de toda autoridad, y que hace derivar de él los demás estamentos. La ruptura, que es paulatina, lleva a la burguesía a conseguir un poder político proporcional al económico que ya disfrutaba. Esto sucede a raíz de la Revolución Francesa, que constituye el inicio de la era contemporánea por los cambios históricos tan rotundos que conlleva.

Por todo ello, el siglo XVIII tiende un puente con el pasado, a través del Barroco tardío y el Rococó, y con el futuro, a través del Neoclasicismo. Con los dos primeros el arte sigue sirviendo a los poderes políticos y religiosos de la época, pero con el tercero se desvincula de esta sumisión para asumir un sentido completamente estético que abre el camino a la Edad Contemporánea. En ésta las premisas básicas son la libertad y el progreso dentro de un mundo que cambia de manera vertiginosa al compás de los acontecimientos políticos y de las innovaciones tecnológicas. Por eso, en los siglos XIX y XX el arte adquiere un carácter internacional y se diversifica en un gran número de movimientos que, o bien afines o bien opuestos, se suceden rápidamente coincidiendo al mismo tiempo unos con otros.

I. LA EDAD ANTIGUA

1. EL ARTE EGIPCIO

a) Marco histórico

El paso de la Prehistoria a la Historia se produce debido a un cambio importante en el modo de vida del hombre. Éste, durante el Paleolítico, se encuentra en un estado de recolección y de caza que le permite subsistir en un medio difícil. En el Neolítico descubre la agricultura y la ganadería, lo que le abre, en muchos casos, un horizonte ya imparable hacia lo que llamamos primeras civilizaciones. Lo que desencadena este proceso es la aparición de un excedente de riqueza que, generado por la agricultura, se dedica a otras actividades como el comercio y la administración. Se rompe así el equilibrio alcanzado por las sociedades más primitivas y aparece un nuevo enemigo, ya no fundamentalmente el medio físico sino el mismo ser humano, pues pastores y campesinos empiezan a disputarse la tierra disponible. Estos conflictos llegan a solucionarse en muchos casos coordinando el esfuerzo de grupos humanos, con lo que nacen ciudades e incluso Estados, al tiempo que la sociedad se estratifica y se organiza dando lugar a la escritura y a la moneda. Todo ello acontece casi al mismo tiempo en sitios diferentes como son Egipto, en el valle del Nilo, y Mesopotamia, en los valles del Tigris y del Éufrates.

Toda la cultura del antiguo Egipto (2780-1100 a.C.) destaca por su conservadurismo, lo que le da un carácter inconfundible que, a pesar del mucho tiempo transcurrido desde su desaparición, nos resulta más cercano que el de los prehistóricos. Esto se debe a los griegos, que beben directamente de los egipcios para transmitir su legado después a los romanos.

El arte egipcio está condicionado en primer lugar por su paisaje, en donde el río Nilo y el Sol ofrecen una estructura natural simple y regular. El Nilo, que adquiere un sentido divino, establece un primer eje al disponerse longitudinalmente y atravesar así dos espacios diferentes:

el Bajo Egipto, al norte, como tierra amplia y fértil con el Delta, y el Alto Egipto, al sur, como valle más estrecho y seco. En un país rodeado de desiertos este río garantiza la continuidad de la vida, pues permite la alternancia periódica de épocas de sequía y de inundaciones. Cada año, aproximadamente desde agosto hasta noviembre, su corriente principal se alimenta con lluvias torrenciales que fertilizan toda la zona y atraen a la población hacia toda una franja verde que permite la cosecha. El Sol, identificado con el dios *Ra*, marca en su carrera de este a oeste una directriz horizontal con respecto a la perpendicular del río. De este modo, por medios físicos se configura el esquema básico de todo lo que atañe a la vida egipcia, pues igual que el ciclo anual se repite para asegurar la existencia, también la religión, la sociedad y el arte se aferran al mismo sentido de continuidad.

Desde el punto de vista religioso, todo gira en torno a la creencia en la vida eterna, justificada por el carácter permanente y cíclico de las inundaciones del Nilo. Así, dentro del politeísmo egipcio existen dioses locales y cosmogónicos, pero son éstos los más importantes por concretar de forma humana y animal elementos naturales que explican las formación del universo, como la tierra, el cielo, el agua, la Luna, el Sol y el aire. Las relaciones entre los dioses se ajustan a una organización sistemática llena de tríadas, como la de Osiris, Isis y Horus, que encarnan la muerte y la resurrección del hombre a partir de la fertilidad y de la destrucción de la naturaleza.

La preocupación de los antiguos egipcios por alcanzar la inmortalidad se basa en la relación que entablan entre cuerpo y espíritu. Dentro de éste distinguen varias emanaciones, entre las que se encuentra el *Ka* o parte de la fuerza vital del universo, que está junto al cuerpo en la vida y en la muerte, aunque es después de ésta cuando realmente se manifiesta. Requisito imprescindible para llegar al más allá es que, tras la muerte, el *ka* encuentre un cuerpo donde alojarse, que puede ser el cadáver momificado o la imagen, ya sea pintada o esculpida. La momificación o embalsamamiento evita que las partes que integran el cuerpo, tanto las materiales como las espirituales, se deshagan. Si el cuerpo se conserva el alma es inmortal, es decir, el *ka* puede seguir morando en él y llegar al más allá, donde la vida se imagina igual que la terrena. Por eso, junto al difunto se colocan el rollo de papiro con *El Libro de los Muertos*, colección de textos religiosos y mágicos que ayudan a realizar con éxito el viaje a ultratumba, como también muchos amuletos y figuritas en forma de momias con objetos cotidianos e inscripciones rituales con la función de realizar los trabajos diarios en el más allá.

Estas prácticas funerarias son de obligado cumplimiento para el faraón, máxima autoridad de un Estado unificado y vértice de una sociedad muy estratificada y poco flexible, que incluye en un segundo nivel a los funcionarios y, en el último, a artesanos y campesinos. El faraón es al mismo tiempo rey y dios, por lo que es digno de adoración, nunca puede ser visto de cerca y su actitud es siempre hierática. Por tanto, él es el responsable de las crecidas del Nilo y de la planificación de la agricultura, como también de la paz y, en definitiva, de la buena marcha de la vida egipcia.

Tal es la importancia del faraón que la historia antigua de Egipto se divide según las treinta dinastías que gobiernan el país a través de tres períodos: el Imperio Antiguo (2780-2200 a.C.), el Imperio Medio (2000-1800 a.C.) y el Imperio Nuevo (1600-1100 a.C.). En el primero, cuando la

unidad se consolida bajo el poder del rey y se establece la capital en Menfis, el Bajo Egipto adquiere enorme fuerza política y mucha prosperidad, lo que se corresponde, por ejemplo, con Zoser, Keops, Kefren y Micerinos, promotores de grandes pirámides. Tras el Imperio Medio, con capital en Tebas y con pérdida del poder real, el Imperio Nuevo ofrece una etapa floreciente de quinientos años en los que el país extiende sus dominios hacia el este y se revitaliza el concepto divino del faraón, ahora vinculado con el dios *Amón*, que deriva de *Ra*. A él se consagran los imponentes templos que se levantan entonces (Luxor y Karnak), lo que coincide con los reinados de Amenofis III, Tutmosis IV, Amenofis IV y la reina Hatshepsut. Sin embargo, el nuevo culto a *Amón* conlleva un peligro para la autoridad faraónica debido a la fuerza que va adquiriendo el clero, pues del beneplácito de éste depende su posición. Para combatir la primacía de la casta sacerdotal, Amenofis IV instaura el monoteísmo con el culto a *Atón*, el disco solar, con lo que se hace llamar Akhenaton, cierra los antiguos templos y elige una nueva capital, Tell-el-Amarna. Se abre así un período de diecisiete años en los que por primera vez se rompe con la inamovible tradición artística, que, sin embargo, se retoma inmediatamente cuando reinan Seti, Ramsés II y Ramsés III.

En cualquiera de sus etapas, la función del arte egipcio es demostrar que, igual que tras la sequía viene la fertilidad gracias al río Nilo, la vida sigue después de la muerte. Por eso, el arte forma parte del sistema general que constituye la existencia y, como ésta, tiene que reflejar un ritmo constante y eterno que se manifiesta dentro de un orden estático y ortogonal. Todo muestra que el hombre egipcio está al mismo tiempo inmóvil y en marcha hacia la resurrección, en un mundo cerrado que le garantiza su vida en la tierra y en el cielo.

b) Arquitectura

El afán por superar con éxito el trance de la muerte determina que la arquitectura egipcia sea un complemento de la estructura natural del país y exprese el constante peregrinar del hombre. Esto justifica la aplicación de criterios que se han mantenido inalterables a lo largo de casi tres mil años: la piedra como material preferente, el sistema ortogonal y el espacio axial. Los grandes bloques pétreos, duros y resistentes, se extraen de los acantilados del Nilo, lo que es un primer indicio de la influencia directa del medio sobre lo artístico. En cuanto a la cubrición, se opta por elementos horizontales que se apoyan sobre otros verticales, principalmente la columna, que se inspira en las plantas del loto (lotiforme), del papiro (papiroforme) o de la palmera (palmiforme). El resultado es un espacio ortogonal, por basarse en el ángulo recto, pero también axial, porque un eje longitudinal establece el caminar constante del hombre hacia lo eterno. Como consecuencia, los interiores se conciben como meros lugares de paso y, por tanto, poco acogedores, pues no invitan a quedarse por invadirse con grandes masas que los restringen notablemente.

Por la conexión directa de la arquitectura egipcia con el paisaje y la religión, sus principales tipologías son las tumbas y los templos. El enterramiento más antiguo y sencillo es la mastaba, que consiste en una estructura baja de ladrillo, a modo de banco, con forma de tronco de pirámide rectangular y muros en talud. En su interior se disponen una capilla para ofrendas y un pozo que, cegado tras el sepelio, conduce a una serie de cámaras subterráneas, como la del sarcófago con el cadáver y el *serdab*, donde se pintan o esculpen imágenes del difunto. Normalmente, unas mastabas se disponen al lado de otras formando auténticas ciudades de la muerte.

Cuando se superponen varias mastabas de tamaño decreciente surge la pirámide escalonada, ya con unos elementos que serán constantes en esta tipología: sillares de piedra bien cortados, ausencia de fachadas, corredor estrecho en el interior que lleva a la cámara subterránea del muerto, que se tapa tras el entierro, y muchas puertas falsas para los mortales pero visibles para el espíritu, capaz de atravesarlas. Es entonces cuando por primera vez en la historia de la arquitectura se aplican unos principios fijos, en este caso para recrear la visión egipcia del mundo, como son los de recinto cerrado, recorrido axial y disposición ortogonal. Al mismo tiempo, nace la figura del arquitecto, que en Egipto asume el rango de sacerdote por su importante responsabilidad de hacer posible la vida en el más allá (*Pirámide de Zoser, Saqqara*).

La pirámide escalonada da paso a la clásica, que, con un tamaño imponente y con gran solidez, responde a una estructura geométrica pura y simple, con su base poligonal y sus cuatro caras laterales triangulares elevadas hasta coincidir en un vértice axial. Posee dos funciones: una práctica, pues sirve como tumba del faraón, y otra simbólica, pues se refiere al sol (*Ra*) en su momento de mayor esplendor, cuando equivale a la luz divina (vida eterna), que prevalece por encima de la muerte (sarcófago). Así, sus aristas son los rayos solares que inciden sobre la tierra y permiten que el faraón suba a los cielos como hijo del astro divino. De ahí que se oriente según los cuatro puntos cardinales con mucha precisión y que se disponga paralelamente al río Nilo en su orilla oeste, donde se pone el sol. Para todo ello se requiere también organizar de manera sistemática unos trabajos de gran envergadura que movilizan a una ingente mano de obra para transportar e izar pesados bloques con la ayuda de rampas. Estas tareas se llevan a cabo desde fines de julio a fines de octubre, es decir, durante los meses que coinciden con la crecida del río, cuando las tierras no pueden cultivarse y el traslado de los materiales es más fácil por la subida del cauce.

La pirámide clásica forma parte de un complejo arquitectónico al servicio del ritual funerario que el faraón necesita para realizar su viaje de ultratumba. Se trata de un recorrido que empieza en el templo del Valle junto al Nilo, donde se purifica y momifica el cadáver, sigue por una calzada recta y larga, más o menos ortogonal con respecto al río, llega al templo funerario, donde se dan culto y ofrendas a los muertos, y termina en la pirámide, que es la meta final (*Pirámides de Keops, Kefren y Micerinos, Gizeh*).

Aunque en el Imperio Medio se siguen construyendo, las pirámides disminuyen su tamaño y, poco a poco, se sustituyen por los hipogeos, que se imponen completamente en el Imperio Nuevo. Se trata de enterramientos excavados en la roca en los que se distingue claramente entre el sepulcro, oculto en el interior con bastante profundidad, y la capilla, que sale al exterior (Valle de los Reyes). La misma idea se aplica a algunos templos, que en ciertos casos recurren para el acceso a una serie de terrazas conectadas con rampas (*Templo de Hatshepsut, Deir el-Bahari*). Aquí sigue vigente el sistema ortogonal y axial de las pirámides, pero las grandes masas de piedra se reemplazan por unidades arquitectónicas que, como vigas y columnas, se repiten. En última instancia, la idea sigue siendo la misma, pues la montaña natural que guarda la tumba equivale a la pirámide.

Junto a la pirámide, el otro tipo arquitectónico característico es el templo, que, por un lado, es la mansión del dios y, por otro, la imagen del mundo. Existen dos clases: el funerario, que pertenece al Imperio Antiguo y se dedica al faraón, y el cultural, para los dioses, que procede del Imperio Nuevo. Sin embargo, ambos se atienen al mismo esquema que, a su vez, parte de unos ideas básicas: orientación hacia dentro, perímetro cerrado por altos muros, secuencia procesional de piezas en torno a un eje y espacio ortogonal. Todo ello nos remite nuevamente al paisaje egipcio, a su sociedad inmutable y a su religión, donde los sacerdotes son servidores de los dioses y ante los cuales el faraón inclina su cabeza. Por eso, el templo, orientado al este, posee dos partes: una pública, la de fuera, y otra privada, la de dentro.

En el exterior, la puerta se flanquea con dos torres macizas con muros inclinados (pilonos), cuya cara externa mira al oeste. Delante de ellos se sitúan dos obeliscos, que, como pilares muy altos de sección cuadrada y remate piramidal, simbolizan el sol. A partir de aquí arranca una avenida larga con esfinges o careros y el recinto se protege con una doble muralla. Ya en el interior, el pueblo sólo accede al patio, con columnas y sin techar, donde además contempla los relieves con las victorias del rey, portadoras de la armonía del universo. A continuación, en la sala hipóstila, para audiencias y repleta de columnas, entran sólo los privilegiados, como el rey, los sacerdotes o los funcionarios. En ella el espacio se constriñe cada vez más, pues el suelo asciende y el techo desciende poco a poco, al tiempo que la luz disminuye al entrar sólo por las puertas y ventanas altas con rejas de la nave central, e incluso a veces a través de pequeñas aberturas en el techo. Estamos ante una imagen reducida del mundo: en la parte inferior, el Nilo y su vegetación como origen de la vida, mientras las enormes y abundantes columnas se refieren a la fertilidad y, por último, las estrellas pintadas del techo aluden al cielo. Tras la pequeña sala con la barca sagrada del dios se sitúa el santuario, justo en el extremo del eje. Allí se guarda la estatua divina, ante la que sólo pueden estar los sacerdotes y los más importantes, como el faraón, quien debe arrodillarse ante ella (*Templo de Horus, Edfu*).

c) Escultura y pintura

La imagen desempeña en la tumba y en el templo una función religiosa muy importante, pues hace posible que el *ka* o doble se mantenga vivo. Así, la figura esculpida o pintada se identifica con la misma persona y es en ella donde el espíritu humano se aloja para siempre. En definitiva, la imagen sigue teniendo un poder mágico tan fuerte como en el arte prehistórico, aunque ya no se pretende la posesión sino la supervivencia.

Para poder desempeñar su cometido funerario, las imágenes egipcias se atienen a un sistema de normas que respeta la tradición y rechaza cualquier novedad. Se trata de un canon de proporciones, que consiste en establecer unas medidas de longitud basadas en la observación del cuerpo humano, teniendo en cuenta que en la realidad la relación entre sus partes prácticamente es constante. Para ello, pintores y escultores siguen un método de trabajo con dos partes: en primer lugar, dibujan una cuadrícula sobre la pared, roca u hoja de papiro, de manera que el lado de cada uno de sus cuadros es de igual tamaño que el pie de la figura; en segundo lugar, ésta se encaja en la retícula considerando el número fijo

de unidades que componen cada parte. El resultado final es un cuerpo humano dividido en dieciocho unidades desde la planta del pie hasta el nacimiento del pelo en la frente. Sólo modificando el tamaño de la unidad se pueden realizar las figuras más grandes o más pequeñas. Una consecuencia del canon de proporciones es la concepción cúbica de la figura humana, lo que determina su visión de frente o de lado, pero nunca oblicua, por lo que todo se resuelve en un espacio plano y no profundo. De ahí su aspecto inconfundible, sin movimiento y sin expresión, lo que no es privativo de Egipto, sino general del arte antiguo, pues también sucede en Mesopotamia y en la Grecia arcaica.

En la escultura exenta, fundamentalmente de granito y policromada, las cuatro caras del bloque cúbico del que se ha extraído la pieza se ven perfectamente. Son ellas las que se han marcado previamente con la cuadrícula para establecer el tamaño exacto de cada sección del cuerpo, aunque a veces la parte posterior pueda quedar sin trabajar. El resultado es una estatua que, articulada en sentido ortogonal y para ser vista de frente, dispone todos sus elementos pegados al bloque de piedra. Esto impide cualquier movilidad y limita las posturas a dos: de pie, con la pierna izquierda más adelantada que la otra (*Micerinos y su esposa*), y sedente, tanto en un trono en el caso del faraón (*Rahotep y Nofret*) o en el suelo si es un funcionario (*Escriba sentado*).

En la pintura y en el bajorrelieve la concepción cúbica de la figura humana conlleva la síntesis del perfil y del frente, algo que nuestros ojos no pueden ver en la realidad pero que el artista egipcio realiza en aras de conseguir la mayor claridad posible. Es decir, se combinan simultáneamente dos puntos de vista en una sola imagen, con lo que el efecto resulta forzado y poco natural, pero eficaz para que las imágenes cumplan su objetivo religioso. Como consecuencia, una figura muestra los ojos, los hombros y la mitad superior de su cuerpo de frente, mientras que el rostro, los brazos, las piernas y los pies lo hacen de perfil. Por la misma razón, la figura suele estar sentada o caminando, sin dinamismo y de manera plana, pues nada se ofrece en la tercera dimensión para evitar deformaciones, lo que añadiría confusión y anularía el poder mágico de la obra. Por ello, el tamaño no refleja la distancia en relación al punto de vista del espectador, sino sólo la importancia de lo representado. También por lo mismo en este espacio plano no se hacen entrecruzamientos, pero sí se superponen escenas en bandas a distinta altura que son paralelas a un fondo neutro, en el que las inscripciones jeroglíficas, basadas en una escritura pictográfica, asignan a cada concepto un signo.

En definitiva, los egipcios desarrollan un sistema completamente intelectual, pues captan la realidad como se piensa y no como se ve, mostrando sólo lo esencial de la manera más ordenada y clara posible. En el largo transcurso de la historia antigua de Egipto, sus reglas se mantienen tajantemente cuando se representa a las clases superiores de la sociedad, empezando por el faraón, pero se relajan un poco cuando se trata de un artesano o un campesino. Sólo durante un breve período, el del faraón Amenofis IV, durante el Imperio Nuevo, esta libertad afecta a los temas oficiales, que incorporan defectos físicos y la vida cotidiana, aunque muy pronto, tras la muerte del rey mencionado, la tradición queda reestablecida.

2. EL ARTE MESOPOTÁMICO

Lo que antiguamente se conocía como Mesopotamia forma parte hoy del llamado Oriente Próximo, que comprende países como Jordania, Israel, Líbano, Siria, Turquía, Irak e Irán. También aquí el paisaje es determinante, pues se divide en dos partes: la alta, ocupada por una meseta, y la baja, con una llanura aluvial con los ríos Tigris, al norte, y Éufrates, al sur, que desembocan en el Golfo Pérsico. Grandes desiertos y montañas se disponen alrededor de un ancho y poco profundo valle fértil con escasas fronteras naturales que lo protejan y, por tanto, fácilmente accesible desde cualquier punto por pueblos invasores. De ahí la enorme dificultad de unificar el territorio y de crear un Estado firme como el egipcio, que goza de un espacio físico estrecho pero defendido a un lado y a otro por desiertos. Por ello, desde el punto de vista histórico en Mesopotamia se suceden varias etapas que, a pesar de sus diferencias, renuevan una misma tradición cultural y artística. Paralelamente a los Imperios Antiguo y Medio de Egipto se desarrollan los sumerios (3000-2450 a.C.), los acadios (2350-2100 a.C.) y los babilónicos (h. 1840-1550 a.C.), mientras que los asirios (h. 1840-612 a.C.) y los neobabilónicos (625-539 a.C.) se corresponden con el Imperio Nuevo.

a) *Arte sumerio*

Los sumerios fundan la civilización mesopotámica al asentarse en la región de Sumer, cerca de la confluencia del Tigris y del Éufrates, y al establecer su capital en Ur. De este pueblo pacífico y disciplinado se conoce muy poco por dos razones: primero, porque, al no disponer de piedra, levanta sus edificios primordialmente con ladrillo, con lo que no se han conservado; segundo, porque no cree en la vida eterna como los egipcios. Sin embargo, poseen un sistema político-religioso independiente basado en ciudades-estado que se organizan según un socialismo teocrático. Es decir, cada ciudad se consagra a un dios local, que es su propietario, así como también de los recursos disponibles y del trabajo de sus habitantes.

Para recibir la protección del dios todos están a su servicio y, por tanto, tienen que cumplir las órdenes que reciben por parte de los gobernantes terrenales, que son los sacerdotes. Éstos se encargan de dirigir las empresas comunales, como la construcción de diques de irrigación y canales, de proporcionar lo necesario para las labores agrícolas, de guardar las cosechas para afrontar épocas de escasez y de repartirlas entre la comunidad. El cumplimiento de estas obligaciones tiene importantes consecuencias: por un lado, motiva la aparición de un sistema numérico que evoluciona hacia una escritura de tipo cuneiforme y, por otro, incentiva un desarrollo arquitectónico. Esto sucede porque todas estas tareas se desarrollan en un recinto sagrado que, presidido por el templo en su parte central y formado por un conjunto de edificios auxiliares (santuarios, talleres, almacenes y la vivienda del escriba), constituye el foco alrededor del cual se extiende la ciudad sumeria.

El templo es, por tanto, crucial en la economía de la ciudad y también la principal tipología constructiva del pueblo sumerio, que él crea y sigue vigente en las demás etapas de la historia antigua de Mesopotamia. Recibe el nombre de zigurat y su estructura se deriva de las limitaciones que impone el ladrillo, un material poco resistente. Sus elementos son los

siguientes: una torre escalonada de varios pisos con un altar en el nivel más alto, un sistema de rampas o planos inclinados para el acceso y, por último, muros muy gruesos que, reforzados con contrafuertes, protegen el conjunto y ahuyentan a los espíritus malignos. Enseguida nos viene el recuerdo de la pirámide escalonada egipcia, aunque ésta no es un templo sino un sepulcro y constituye una masa sólida de piedra sin los inconvenientes del ladrillo. Debido a la fragilidad de éste hay que evitar posibles peligros (inundaciones, plagas o viento) alzando los edificios sobre plataformas, auténticas montañas artificiales con carácter sagrado. En ellas se expresa la enorme distancia que separa al hombre del dios, pero también la posibilidad de que éste se manifieste y se acerque al hombre. El sentido religioso de estas altas terrazas en las que se levantan los templos se vincula también con la armonía del universo, pues cada piso se dedica a un planeta y recibe su color simbólico correspondiente (*Zigurat de Uruk*, actual Warka).

La misión primordial del hombre sumerio de estar al servicio del dios, como prueban los templos, se corrobora también en las esculturas encontradas en ellos. También aquí la imagen posee un gran valor religioso como en Egipto, pero con algunas diferencias. Mientras que los egipcios no distinguen entre lo humano y lo divino para asegurar la inmortalidad, en Sumer se establece una tajante distancia entre dioses y fieles para reflejar, además, que el destino del hombre es el tormento infernal y no el mundo divino. Por tanto, su función no es funeraria sino cultural, teniendo en cuenta que la estatua tiene vida propia y que el dios está presente en la imagen. Esto explica el desinterés por las escenas de la vida cotidiana en aras de representar estatuas de dioses, sacerdotes y devotos, con un afán de simplificación formal que lleva al predominio de lo cónico y lo cilíndrico frente a lo cúbico de Egipto, o a la repetición de unas actitudes simétricas, ya sea de pie o arrodillado, con manos unidas bajo el pecho y mirada fija al frente. Como en Egipto, el tamaño sigue siendo una manera de resaltar la importancia de una figura sobre otra, pero esto también se logra con el mayor diámetro de los ojos, que, realizados con incrustaciones de color, constituyen el foco de mayor atracción (*Estatuilla del templo de Abu*).

b) Arte acadio

Con una lengua diferente y un carácter guerrero, los acadios terminan controlando todo el territorio sumerio y fijan una nueva capital, Accad. Asimismo, introducen un nuevo concepto de gobernante, ya no sólo como sacerdote o servidor del dios, sino, sobre todo, como jefe militar, lo que es consecuencia de la política expansionista que inicia Sargón y continúa Naramsin. Ambos aportan la idea del imperio, que luego adoptan asirios y persas. La repercusión artística de este cambio se traduce en el desarrollo del relieve, con una función que, a diferencia de Egipto, deja de ser religiosa para hacerse propagandística, pues celebra las victorias y los botines de guerra a través de la derrota de los enemigos. Este nuevo cometido supone una gran novedad que, asimismo, conlleva dos importantes cambios formales. En primer lugar, el tamaño sigue siendo el criterio para expresar superioridad como en Egipto y Sumer, pero ahora esto se aplica al rey y no a los dioses: si antes se marcaba la distancia entre las divinidades y los mortales, los acadios subrayan la que hay entre el rey y sus súbditos. En segundo lugar, se opta por una escena única que abandona la superposición de bandas al modo egipcio e incorpora el paisaje como fondo (*Estela de Naramnin*).

Tras el hundimiento del poder acadio sólo se salva la ciudad de Lagash (actual Telloh), donde el gobierno de Gudea ofrece una etapa de paz en la que la realeza ya no manda, sino que se pone al servicio del pueblo y de los dioses (*Cabeza de Gudea*). La capitalidad de Accad se reemplaza por la de Babilonia, con lo que se inicia un nuevo período en la historia de Mesopotamia que, entre otras cosas, proporciona el código de leyes más antiguo que se conoce y logra un gran imperio que decae poco a poco con sus sucesores ante la irrupción de los hititas, lo que da lugar al periodo asirio (*Estela de Hammurabi*).

c) Arte asirio

El pueblo asirio se consolida como Estado independiente y se extiende hacia el Mediterráneo gracias a reyes como Assurnarsipal II, Sargón II, Sennacherib y Assurbanipal. El punto de partida es la ciudad de Assur, que, situada en la parte superior del Tigris, debe su nombre al dios mesopotámico así denominado. Se constituye un gran imperio que abarca prácticamente todo el país y que consiste, aproximadamente, en lo que hoy es Irak, Siria, Jordania, Líbano, mucha parte de Palestina y del sur de Turquía, además de Egipto septentrional. De este modo, los asirios prosiguen la tendencia conquistadora iniciada antes por los acadios, hasta tal punto de predominar con su poder militar durante más o menos trescientos años. Pero si el vínculo con los acadios es manifiesto en lo que se refiere a su carácter bélico, en cuanto a lo cultural, lo religioso y lo artístico su referencia fundamental son los sumerios. De éstos adoptan los dioses, pero con dos diferencias notables: ahora el soberano es el único que posee el privilegio de comunicarse directamente con ellos y una serie de seres mágicos de rango menor, como genios y demonios, se hallan presentes de manera constante.

Distinguida por su brutalidad, la historia de Asiria consiste en una sucesión de guerras para adueñarse de nuevos territorios y después mantenerlos. Todo gira en torno a la figura del rey, del que se ensalzan su valentía y su fuerza frente a cualquier adversario. Con esta idea central, el arte asirio asume también el sentido propagandístico de los acadios, si bien lo logra de una forma novedosa y siempre primando lo profano sobre lo religioso. Así se constata en los palacios y, dentro de éstos, en sus artes figurativas.

Un palacio asirio participa de las características comunes de la arquitectura mesopotámica, condicionada por la debilidad de sus aparejos, que en este caso es el adobe. Pero se usa un dispositivo nuevo como son los ortostatos, losas de piedra que se colocan verticalmente en la base de los muros para reforzarlos, pudiendo a veces recibir relieves. También peculiar es la planta, que, con una disposición oblicua de los elementos, rompe con el eje longitudinal egipcio y cuenta con una sólida muralla y con un zigurat, además de muchas salas y patios. Sin embargo, lo más original es la escultura monumental, concretamente las estatuas situadas en las jambas de las puertas de entrada al recinto (*lamassu*) y los relieves que recorren la parte baja de los muros (*Palacio de Sargón II, Khorsabab*).

Los *lamassu* son toros alados con cabeza humana que, a modo de genios, alejan a los espíritus dañinos para proteger cada punto por donde ingresan todos los que se encaminan ante la presencia del rey. Éste impone así respeto y temor ya desde el exterior, donde cualquiera puede vislumbrar su inmenso poder. Estos animales fantásticos llaman la atención por

su enorme tamaño, su meticulosidad en los detalles (plumas de las alas, barba rizada, músculos y venas en patas) y sus tres puntos de vista diferentes. Si nos situamos frente a ellos parecen estáticos, si lo hacemos de perfil dan la sensación de moverse hacia delante y si adoptamos una posición oblicua apreciamos cinco patas. Este hecho inusitado se debe a la necesidad de adaptar la escultura al edificio, por lo que se elige la forma cuadrangular en lugar de la cilíndrica o cónica de los sumerios (*Lamassu*, Khorsabad).

El relieve, bastante plano y bajo, es la aportación más significativa de los asirios con respecto al resto de los mesopotámicos que le preceden y al arte egipcio del Imperio Nuevo con el que coincide cronológicamente. Es en esta modalidad escultórica donde mejor cristaliza el afán de glorificar al rey, lo cual se hace con un sentido narrativo, lo que es una auténtica novedad. Ya no se trata de ofrecer imágenes inconexas, sino de exponerlas de manera continua en las extensas bandas que constituyen los ortostatos, siguiendo prácticamente el método egipcio y basándose en la repetición, con una secuencia de episodios muy detallados y un alto dramatismo, con la particularidad de que el rango no se determina por las diferencias de tamaño. Dos son los temas prioritarios: las campañas de guerra y las cacerías reales. En el primer caso, una escena nos lleva directamente a otra para contar las numerosas conquistas de ciudades, con sus asedios, matanzas y capturas de prisioneros (*Ejército asirio sitiando una fortaleza*, Palacio de Asurnasirpal, Nimrud). En cuanto a la caza, el propósito es transmitir la idea de que, al matar a un animal, el rey se manifiesta como suprema autoridad, con capacidad para eliminar cualquier amenaza (*Liberación y muerte de un león*, Nínive). Con todo ello, los asirios consolidan la tradición del arte con un fin propagandístico, lo que fue iniciado por los acadios pero ellos desarrollan introduciendo la práctica del relieve con carácter narrativo, con tanta incidencia en el futuro.

d) Arte neobabilónico

Tras la decadencia del poder asirio, producida con el saqueo de Nínive por persas y escitas (612 a.C.), la ciudad de Babilonia se vuelve a proclamar como nueva capital de gran parte del territorio antes perteneciente a Asiria. De este modo, por segunda vez es también foco primordial de la historia de Mesopotamia, aunque ya sólo por un breve, aunque muy floreciente, período de unos setenta años aproximadamente, justo hasta que Ciro el Grande ocupa el trono de Persia (539 a.C.). Este Imperio neobabilónico sigue en líneas generales las directrices de los asirios, si bien se distingue de éstos por recuperar el carácter teocrático de los primeros tiempos. Por tanto, nuevamente los reyes, tan agresivos como los asirios, vuelven a sentirse como siervos del dios de la ciudad (Marduk). Este matiz es importante porque marca las diferencias entre el arte de una época y otra, lo que es más notorio en la arquitectura y en sus decoraciones escultóricas, a pesar de no conservarse los templos y zigurats que se levantaron, incluida la famosa Torre de Babel citada por la Biblia. Sin embargo, los pocos restos llegados hasta hoy permiten afirmar que el arte neobabilónico trae algo nuevo: la ornamentación de los muros con ladrillos cocidos y vidriados, que, con su abultamiento y policromía, cubrían las puertas de la ciudad con un desfile de dragones, toros, leones y otros animales que se distinguen por su estatismo y su reiteración, frente al movimiento y a la variedad de los relieves asirios (*Puerta de Ishtar*, Babilonia).

3. EL ARTE GRIEGO

a) Marco histórico

La civilización griega, que transcurre a lo largo de casi mil años, constituye la base del mundo occidental, razón por la que nos resulta más afín a lo que nosotros somos hoy. Ella recibe el legado de Egipto y del Próximo Oriente, pero lo transforma completamente al estar condicionada por diversos factores geográficos, políticos y religiosos. Frente a la amplitud del paisaje egipcio y mesopotámico, donde se desarrollan grandes imperios, la Grecia peninsular y las islas del Egeo constituyen un espacio reducido y además fragmentado en muchas pequeñas islas y valles rodeados de montañas escarpadas. En este territorio descentralizado el mar es el auténtico protagonista, pues permite una expansión que favorece el comercio e influye positivamente en la economía, al tiempo que hace más flexible el pensamiento al entrar en contacto con otros pueblos.

Este marco físico determina a su vez una organización política propia, ya no con Estados unitarios sino con ciudades-estado o polis, que, independientes y normalmente enfrentadas entre sí, poseen en común un idioma y una religión, por lo que se engloban en una entidad cultural superior, la Hélade. Convencidos de que son superiores a otras razas con costumbres y lenguas distintas, llamadas por ellos bárbaros, los griegos avanzan a través del Mediterráneo, con lo que inculcan su tradición y forjan la idea de que todo lo suyo es modelo de perfección. En el marco de las polis nace la democracia, forma de gobierno donde una clase media próspera lleva las riendas del poder y todos los ciudadanos libres participan de manera directa, lo que tanta trascendencia ha tenido hasta hoy.

Tanto las condiciones físicas como políticas en Grecia se relacionan estrechamente con las religiosas, dentro de un politeísmo novedoso por el enfoque humano de los dioses. A diferencia de Egipto, donde tanto mortales como inmortales se adaptan al orden natural, ahora el hombre es el centro de todo y, por tanto, los dioses son también hombres, aunque más perfectos y eternos, que irradian su poder sobre la tierra. Por sus características peculiares, cada lugar se identifica con un dios que se convierte en su protector. La relación del hombre griego con sus dioses se centra en lo terrenal, pues la vida importa mucho más que la muerte, para él algo anodino. Por tanto, las referencias al más allá, tan esenciales en el mundo egipcio, desaparecen aquí y a lo sumo se vislumbran sólo con un carácter conmemorativo.

Debido a la orientación humana de lo divino en Grecia lo religioso decae paulatinamente, pues a través de la mitología el hombre se conoce a sí mismo y explica el mundo de modo racional, con lo que nace la filosofía. El mito proporciona un conjunto de narraciones poéticas en las que las fuerzas naturales se personifican, al tiempo que los sucesos del universo se justifican como voluntad de los dioses, por lo que todo es arbitrario al depender del destino. Por el contrario, la filosofía defiende que nada es casual sino necesario y que el mundo constituye un todo ordenado y dinámico que es preciso comprender. Surge así también la ciencia como hija predilecta de la filosofía, teniendo especial relieve las matemáticas, pues los números se convierten en la clave para entender el universo, lo que repercute en la Física, en la Astronomía, en la música y también en el arte.

La nueva situación política de Grecia con las polis y la democracia hace posible una transformación artística radical que, con Atenas como protagonista, es decisiva para el futuro. Se gesta poco a poco, manteniendo al principio un hilo de continuidad con el pasado que se diluye después para ofrecer soluciones originales. Esto ocurre en unas ciudades-estado pequeñas que mantienen continuos contactos entre sí en todos los aspectos y que generan un amplio mercado en donde la clientela ya no se monopoliza alrededor de la figura de un rey como sucedía en el Próximo Oriente, sino que se diversifica. Dos consecuencias se derivan de ello: la demanda artística es más variada y menos lujosa, por un lado y, por otro, surge la competencia, algo consustancial al mundo griego.

Los grandes cambios que depara el arte griego surgen a partir del descubrimiento de la naturaleza y de la concepción de ésta como armonía numérica basada en la simetría y en la proporción. La primacía del sentido racional lo invade todo, hasta el punto de que cualquier elemento se justifica por el cometido que desempeña. Con ello, el arte en Grecia cumple otra función distinta a la funeraria de Egipto y a la propagandística de Mesopotamia, pues ahora se trata de reflejar la perfección divina y, por tanto, de transmitir belleza. Paulatinamente, se abandonan las normas antiguas aprendidas de los egipcios para experimentar de manera libre con formas inspiradas en lo que se ve, es decir, en la realidad. Al principio este naturalismo se idealiza en una combinación completamente original que se explica por el afán de reproducir lo celeste en lo humano, si bien luego el acercamiento a lo real es más contundente. Este proceso se realiza a través de las tres etapas que constituyen la historia de la Grecia antigua: la arcaica (siglos VII y VI a.C.), la clásica (siglos V y IV a.C.) y la helenística (siglos III - I a.C.).

Con los precedentes cretense y micénico, que son coetáneos a los Imperios Antiguo y Medio de Egipto, y después de una época oscura, el gran arte griego nace en la Grecia arcaica, al mismo tiempo que se desarrolla una nueva escritura y se organizan las ciudades. Después culmina en la etapa clásica, que se inicia con la guerra contra los persas, en la que todos los Estados griegos se unen para derrotar al enemigo, lo que supone la total preponderancia de Atenas en el Egeo, a pesar incluso de algunos conflictos internos con Esparta (Guerra del Peloponeso, 431- 404 a.C.). Los logros artísticos son tan altos que a este período se le denomina clásico, término que equivale a lo perfecto y, por tanto, a lo que es digno de imitar. Esta edad floreciente termina con la muerte de Alejandro Magno (323 a.C.), cuyo imperio, que unía Oriente y Occidente, se fragmenta en diversos reinos. Así comienza la Grecia helenística, que finaliza con la conquista romana y reemplaza a Atenas por otros centros como Pérgamo (Asia Menor), Alejandría (Egipto) y Antioquía (costa de Siria), pero produciéndose la fusión entre lo griego y lo oriental en un territorio muy vasto.

b) Arquitectura

La arquitectura griega constituye el punto de partida de la que se va a desarrollar posteriormente en el transcurso de más de dos mil años. Aunque al principio utiliza adobe o madera, después opta por la piedra policromada, sobre todo el mármol, muy fácil de pulir. Como en Egipto, el espacio es axial y ortogonal, pues igualmente se recurre a la cubierta horizontal, aunque no con el mismo significado ni con la misma escala. Los esquemas basados en el

ángulo recto ya no reproducen en Grecia el paisaje ni expresan la preocupación por la muerte, sino la inteligencia humana, capaz de organizarlo todo teniendo como referencia al hombre y, por tanto, lejos del sentido colosal de Oriente. Como consecuencia, el edificio ya no es una ingente y pesada mole pétreo como una montaña, sino una forma que se articula igual que un ser vivo, en el que todos sus elementos mantienen una proporciones recíprocas. El eje que domina este espacio ya no es dominante para marcar un recorrido sin fin como en Egipto, pues su función es ahora lograr una perfecta simetría.

La aplicación del orden ortogonal no sólo se constata en lo arquitectónico sino también en lo urbanístico. Junto a ciudades que nacen de modo espontáneo, en Grecia también hay otras con un trazado sistemático con mucha trascendencia, pues inician un camino que conduce a la época de la Revolución Industrial, cuando nace el Urbanismo como disciplina científica encargada de distribuir el espacio vital. Cualquier ciudad griega, planificada o no, se amuralla y se divide en dos zonas: la alta (acrópolis), como foco religioso y simbólico situado sobre una colina fortificada, y la baja, como foco cívico que, en torno a una plaza (ágora) reúne los edificios públicos más importantes y se rodea de un pórtico con columnas que protege de la lluvia y del sol (*stoa*). Con estos elementos comunes, algunas ciudades se someten al plano en cuadrícula, también denominado hipodámico por atribuirse a Hipodamo de Mileto, quien reconstruye esta ciudad de Asia Menor cuando es arrasada por los persas en el siglo V a.C. El ágora se sitúa entonces en el centro de un armazón sin ejes principales, por lo que todos los lugares poseen la misma importancia, lo que es muy práctico en una ciudad-estado democrática y en la fundación de nuevas colonias.

Con su espacio axial y ortogonal, la arquitectura griega se localiza en parajes que, según sus peculiaridades, se vinculan a una divinidad u a otra. Surgen así los santuarios, conjuntos de edificios que no siguen un orden geométrico sino aparentemente casual, lo que tiene su razón de ser en el entorno natural que los rodea. Son auténticas ciudades sagradas con templos, senderos, escaleras monumentales y tesoros, estos últimos como pequeños edificios para guardar las riquezas donadas. En este ambiente se realizan los oráculos, donde sacerdotes y pitonisas interpretan las señales de los dioses, y se celebran juegos que, como formas de culto, incluyen tanto pruebas deportivas como certámenes teatrales y musicales. Así ocurre, por ejemplo, en los santuarios de Olimpia, en honor a Zeus (Juegos Olímpicos), de Delfos, dedicado a Apolo (Juegos Píticos), o de Atenas, presidido por Atenea (Juegos Panatenaicos).

La tipología principal de la arquitectura griega es el templo, que sirve para guardar la estatua del dios. No está pensado para acoger a los fieles, que no se reúnen dentro de él sino fuera, donde se levantan altares para los ritos religiosos. Así entendido, el templo es el núcleo de la polis y en él importa más el volumen que el espacio interior. La claridad y la lógica determinan una estructura fundada en la proporción y en la simetría, como se refleja en la planta, con tres partes fijas: una sala rectangular (*cella* o *naos*) que, con la estatua del dios, constituye el núcleo principal; un pórtico (*pronaos*) que, como lugar cubierto con columnas, se sitúa delante de la entrada; en el extremo opuesto de ésta e incomunicado con el templo, un falso pórtico (*opisthodomos*) o bien una cámara (*ádyton*) a la que se accede desde la *cella* pero no se abre al exterior. A partir de este esquema se producen variaciones que afectan al número de columnas en

el exterior y a su situación. En este último caso, el templo es períptero si las columnas lo rodean en sus cuatro lados, próstilo si se limitan a la fachada principal y anfipróstilo si además se colocan en la parte del *opistodomos*. En cualquier caso, estas diferencias entre unos templos y otros nunca alteran el principio de regularidad y simetría que alimentan todo el arte griego.

Los mismos criterios se aplican en el alzado, en donde los griegos ofrecen su principal aportación: los órdenes arquitectónicos. Consisten en soluciones que armonizan lo constructivo y lo decorativo para expresar caracteres humanos individuales. Son importantes porque han quedado para el porvenir en diferentes épocas y lugares como modelos de perfección, a diferencia de lo que sucedía con la arquitectura egipcia o mesopotámica, cuyas creaciones sólo se encuentran en el medio que les es propio. Teniendo en cuenta que el edificio se asienta sobre un pedestal, un orden arquitectónico está formado por la columna y el entablamento. La primera es un soporte redondo que, de abajo a arriba, se compone de basa, fuste y capitel. El entablamento, que sostiene la cubierta del edificio, tiene tres secciones horizontales: el arquitrabe en el nivel inferior, el friso en el intermedio y la cornisa en el superior. Como los griegos utilizan de tres maneras diferentes la columna y el entablamento, se establecen tres órdenes o estilos: el dórico y el jónico, que se desarrollan prácticamente desde el principio, y el corintio, que aparece más tarde. Según la divinidad a la que se dedique el templo, así se aplica uno u otro, pues el dórico expresa la fuerza varonil, el jónico alude a la gracia femenina y el corintio es una mezcla de ambos que se corresponde con la figura del adolescente.

En un templo dórico la columna carece de basa y el fuste presenta estrías longitudinales unidas en arista viva, al tiempo que en su centro se hincha ligeramente (éntasis). El capitel se compone de tres molduras: ábaco (pieza cuadrangular que sostiene el arquitrabe), equino (almohadón comprimido) y collarino (forma anular). Mientras que el arquitrabe es una simple viga horizontal sin adornos sobre la columna, en el friso alternan metopas (paneles decorados) y triglifos (tres hendiduras sobre las columnas). En la cornisa, que es un elemento horizontal, sobresalen esculturas monstruosas como las gárgolas, por cuyas bocas se expulsa el agua de la lluvia en los pórticos laterales, y las acroteras, que adornan las esquinas del edificio y el vértice del frontón. Éste es un remate triangular sobre los lados más cortos del templo, que a partir de entonces se convierte en un elemento característico de la arquitectura sacra (*Partenón*, Atenas).

El orden jónico, originado en la costa de Asia Menor y en las islas orientales del Egeo, es más ligero y ornamental que el dórico. El templo también se asienta sobre un pedestal, aunque la columna posee basa y un fuste que, sin éntasis, se disminuye ligeramente y se divide con acanaladuras verticales separadas por superficies lisas. Lo más original es el capitel con volutas, unos adornos en forma de espiral o caracol que sostienen el ábaco. A diferencia del arquitrabe continuo dórico, el jónico se fragmenta en tres franjas estrechas y el friso equivale a una larga banda continua con relieves que se suceden de manera ininterrumpida (*Templo de Atenea Niké*, Atenas). Su propensión decorativa le lleva a veces a sustituir las columnas por cariátides, esculturas femeninas que actúan como soporte (*Erecteo*, Atenas). A partir del jónico se desarrolla el corintio, muy similar a él salvo en su capitel con hojas de acanto.

Por el afán de conseguir estructuras perfectamente rectilíneas y regulares se efectúan correcciones ópticas para evitar que nuestros ojos tengan la sensación de que las verticales se inclinan y las horizontales se comban hacia el centro. Por eso, la plataforma y el entablamiento se curvan hacia arriba y todas las columnas se tumban un poco hacia el interior, además de abombarse ligeramente hacia un tercio de su altura. Por lo mismo, la distancia entre unas columnas y otras varía imperceptiblemente, pues, por ejemplo, las de las esquinas se encuentran más próximas entre sí que las del medio.

Además del templo, en la ciudad griega destacan otros tipos de edificios como la casa y el teatro. La vivienda urbana se desenvuelve hacia dentro, con una planta rectangular y un patio en su centro hacia el que se abren las estancias. Pero es el teatro, después del templo, la contribución griega más importante. Excavado en la pendiente de una colina, que se aprovecha para disponer los asientos, parte de un núcleo circular (orquestra u orquesta) que se destina al coro y se rodea en algo más de su mitad por la grada. En el espacio restante limita con el proscenio, situado a un nivel un poco más alto, y después con la escena, aún más elevada, destinándose ambas partes para los actores (Epidauro).

c) Escultura y pintura

La escultura griega se conoce fundamentalmente a partir de descripciones escritas y de copias hechas en época romana, pues la mayor parte de ella se destruye con el cristianismo, que, al defender el monoteísmo, elimina las imágenes de los dioses paganos. Su función es religiosa en una triple vertiente: cultural, votiva y funeraria. Las imágenes de los dioses residen en el templo, las estatuas de los vencedores en las competiciones atléticas se erigen en los santuarios y otras pertenecen a los enterramientos.

Los materiales más frecuentes son la piedra policromada (caliza y mármol) y el bronce, con su color dorado natural y las pátinas que lo recubren por la acción del tiempo. Pero también se usan terracota, madera, oro y marfil. Además se añaden accesorios, como ojos incrustados con piedras de colores, vidrio y marfil, pero también rizos, diademas y coronas de metal. Generalmente, de ellos sólo quedan hoy los agujeros donde se metían o ajustaban, como es el caso de pendientes, collares, lanzas, espadas y bridas. El tema por excelencia es el cuerpo humano, entendido como el máximo logro de belleza y tratado a partir de la naturaleza para luego idealizarlo, aunque finalmente se llega a un nuevo y más directo contacto con la realidad.

En lo que se refiere a la escultura exenta, este proceso comienza en la época arcaica, en donde abundan los *kouros*, que son atletas desnudos triunfadores en los juegos, cuyas estatuas se ofrecen a los dioses en el templo. Pertenecientes a las principales familias, representan jóvenes que participan en competiciones deportivas que tienen para los griegos un fin religioso, pues son el modo de conseguir a través de los dioses el don de la victoria. Por eso, los vencedores encargan sus efigies con un fin conmemorativo. Asumen siempre la misma actitud: caminando, muy erguidos, adelantando la pierna izquierda, pero con los dos pies clavados firmemente en el suelo, los brazos muy pegados a los costados y a veces doblados por los codos, las manos cerradas o pegadas al cuerpo, el pelo como un conjunto de líneas geométricas con un pequeño flequillo sobre la frente, los ojos salientes mirando al frente, la

boca con una ligera sonrisa, los hombros anchos, la cintura esbelta y los muslos redondos. Una estatua así puede resultar muy parecida a las egipcias, pues tiene el mismo carácter cúbico que recuerda el bloque de piedra de donde se ha sacado. Sin embargo, estamos ante algo nuevo, pues el atleta griego está desnudo, es independiente con respecto a la arquitectura y resulta mucho más natural al articularse con detalles hasta entonces inadvertidos, como ciertas uniones (cabeza- cuello y tronco- pelvis) y los ojos, abiertos y más vivos.

Todo esto es posible porque el escultor griego ha empezado a observar por sí mismo cómo es un cuerpo humano real y sus descubrimientos le animan a romper con unas normas que se llevaban respetando durante muchísimo tiempo. Así inicia un camino que desemboca en el período clásico, donde culmina este afán por crear obras cada vez más convincentes. Es entonces cuando se alcanza un ideal según las proporciones perfectas del cuerpo humano, que prescinde por completo de la expresión de sentimientos. Este proceso empieza en la primera mitad del siglo V a.C. con la conquista del movimiento, que abandona el estatismo de las figuras arcaicas, que, si bien avanzan una pierna, se mantienen totalmente rectas y quietas. El recurso para lograrlo es el *contrapposto*, que consiste en desequilibrar la base de la estatua, de modo que toda ella queda afectada. Se produce cuando cada pierna asume distinta función: una actúa como sostén, por lo que se adelanta y se dobla por la rodilla, mientras que la otra queda libre para recibir el peso de la primera. Como consecuencia, la parte superior del cuerpo gira, a menudo en dirección opuesta a la pelvis, al tiempo que hombros y caderas se inclinan, y la cabeza también se desplaza en sentido lateral hacia la pierna libre. El artista no quiere así copiar exactamente el movimiento de una persona, sino hacer que la postura de la figura parezca natural. Sin embargo, el pasado egipcio sigue vigente en la visión simultánea del frente y del perfil, en la composición bidimensional y en la claridad al mostrar la estructura del cuerpo (*Discóbolo*, de Mirón).

En la segunda mitad del siglo V a. C. se perfecciona la representación del movimiento y se consigue un cuerpo humano perfecto. Para lo primero se mantiene el *contrapposto*, aunque el distinto cometido de las dos piernas es más evidente, pues la libre se lleva muy atrás y sólo toca el suelo con la punta de los dedos. Pero lo realmente novedoso es la incorporación del escorzo, que consiste en añadir algún elemento perpendicular u oblicuo al plano de la figura, como un brazo que se dispara hacia delante para invadir el espacio del espectador, con lo que se consigue más profundidad y también mayor sensación de dinamismo. Es entonces cuando, ya lejos ya de la rigidez arcaica, todo el cuerpo de arquea y se aparta de la vertical. Para alcanzar la perfección en la figura humana y, por tanto, unas proporciones ideales se recurre a la geometría, con lo que se establece una relación armónica de las partes, de unas con otras y de cada una con el conjunto, teniendo como unidades el dedo y la cabeza, medida ésta desde el mentón hasta el arranque del cabello. De esta forma, se crea una progresión: de dedo a dedo y de todos ellos con la mano y la muñeca, de la mano y la muñeca con el antebrazo, del antebrazo con el brazo y de todas las partes con el todo. En definitiva, el cuerpo se concibe como número y así se fija un canon de proporciones perfectas que conlleva, a su vez, la clara división de los planos corporales. Brazos, piernas, tórax y abdomen se mantienen independientes a través de grandes líneas que se atienen a trazados geométricos generalmente curvos (*Doríforo*, de Policleto).

Una vez lograda esta concepción tan intelectual del cuerpo humano, el siglo IV acentúa la tendencia hacia lo natural a través de posturas más relajadas y de un tratamiento de la anatomía menos matemático (*Hermes con Dioniso niño*, de Praxíteles). Desde aquí se llega al mayor realismo de la escultura helenística, que recurre a lo dramático tanto en las obras exentas (*Laocoonte y sus hijos*) como en el relieve (*Altar de Zeus*, Pérgamo), pero también a lo anecdótico (*El niño de la oca*). Como consecuencia, introduce nuevos géneros como el retrato y logra una fusión de la estatua con el ambiente (*Victoria de Samotracia*).

La misma ruptura con lo egipcio se lleva a cabo en la pintura griega, comenzando en la cerámica arcaica, con la decoración de vasos que generalmente se destinan a un uso doméstico. En ellos, las figuras mantienen el cuerpo de perfil y los ojos de frente, pero, al mismo tiempo, muestran otras partes con menos rigidez, como los brazos y las manos, y otras quedan ocultas (*Aquiles y Ajax jugando a las damas*). Asimismo, se aplica el escorzo, lo que implica que el artista considera el ángulo desde el que observa lo que representa y, por tanto, intenta dar profundidad. Pero, de igual manera, en este caso la novedad se acompaña de la tradición, pues las figuras conservan todavía restos de lo aprendido en Egipto, como los contornos muy nítidos, la presencia de la mayor parte de los miembros en el cuerpo o la síntesis del frente y del perfil (*La despedida del guerrero*). Después, en la etapa helenística (siglos II a.C.-I d.C.) las pinturas murales y los mosaicos de pavimento denotan novedades iconográficas, pues ya el hombre deja de ser el tema capital para ser sustituido por otros como la naturaleza, los animales y los objetos inertes, como se revela en el descubrimiento de Pompeya y Herculano en el siglo XVIII, tras ser enterradas por la lava del Vesubio en el año 79 d.C.

4. EL ARTE ROMANO

a) Marco histórico

Partiendo de los griegos, los romanos conciben el arte como un medio de hacer propaganda del poder político. Tras los primeros momentos de la monarquía (siglos VIII -VI a.C.), durante la república (siglos VI -I a.C.) conquistan Italia y comienzan una expansión que les garantiza su futuro control del Mediterráneo occidental y oriental. Después, el imperio iniciado por Octavio Augusto sobre la ruina de los reinos helenísticos trae un largo período de paz que hace posible la transformación de Roma como capital de un vastísimo territorio encarnado en la figura del emperador (siglos I a.C. - V d.C.). Se logra así la unidad de todo el Mediterráneo a través de una fuerte administración central, una sólida economía de conjunto, una lengua común (el latín), unas mismas leyes (el Derecho), una sola religión y una única moneda. A diferencia de los grandes imperios orientales, aquí existe un centro fijo que es la ciudad de Roma, punto de partida y de regreso en sus dominios. Surgen entonces dos ideas fundamentales que están presentes en todas las realizaciones artísticas romanas: el de ciudad (*urbs*) y el de mundo (*orbis*), que remiten respectivamente a los de centro y recorrido.

Por introducir estas nociones, ausentes en etapas anteriores, los romanos se distinguen de todo lo que les precede y constituyen el fundamento de gran parte de lo que tras ellos acontece. Pero la verdadera clave para entender sus logros políticos y artísticos se encuentra en la religión.

En una sociedad rígidamente dividida entre hombres libres, con patricios y plebeyos, y esclavos, todo gira alrededor de muchos dioses que, si bien con frecuencia son los griegos con nombres diferentes, se interpretan ahora de manera distinta. Con el sentido práctico que les caracteriza, los romanos ya no entienden la vida como un reflejo imperfecto de lo ideal, sino como el cumplimiento de la voluntad de unas divinidades cuya fuerza se manifiesta directamente en lo terrestre. Ya no son transposiciones de la naturaleza como en Egipto ni de lo humano como en Grecia, ni tampoco se circunscriben a determinados lugares. Por el contrario, son auténticos motores de la historia, pues sus acciones cambian el curso de los acontecimientos. En esto radica el verdadero sentido de lo religioso para ellos: al cumplir la voluntad de los dioses el hombre impone un orden rector en la naturaleza y así interviene activamente en la historia. De aquí surgen conceptos como el tiempo, ya que toda historia es proceso, y la participación, pues el hombre es consciente de que sus actos repercuten en el equilibrio del universo.

Así se explica la tendencia del arte romano hacia el realismo y, dentro de éste, la importancia del retrato, en el que el rostro deja constancia del momento presente y de lo individual. Esto tiene su origen en una antigua costumbre funeraria, la de realizar la efígie del difunto para guardarla, junto con otras de sus antepasados, en un armario de la casa y sacarla en procesión con ocasión del entierro de un familiar. De igual modo se explica el carácter divino del emperador, pues sus hazañas son queridas por los dioses y, por ello, se perpetúan a través de monumentos que, en sus inscripciones, siempre remiten a importantes hechos históricos, lo que no ocurre en el mundo griego. Todo esto justifica el sentido oficial de la religión romana, en la que el Estado interviene a través de los sacerdotes, ahora cargos públicos íntimamente relacionados con la política. Y es este mismo servicio al Estado el que justifica todo el arte romano, que, tendente a enaltecer el poder imperial, contribuye a crear el escenario donde los hombres viven inspirados por la divinidad y donde cada lugar recuerda a cada uno el orden general al que pertenece.

b) Arquitectura

La aportación artística más importante de los romanos es la arquitectura, tanto en lo práctico como en lo teórico. En este último aspecto destaca Vitrubio, que, perteneciente al siglo I a.C., es el autor del único tratado que nos ha llegado de la Antigüedad, titulado *De architectura* y compuesto de diez libros, con una influencia enorme en el Renacimiento italiano tras su primera edición en Roma en 1486.

La arquitectura romana es muy diferente de la griega y de la egipcia en lo que se refiere al espacio, a las técnicas, a los materiales y a las tipologías. También su espacio es axial, pero parte siempre de un centro, que es origen de dos ejes que se cruzan. Dicho centro equivale a la cabeza del poder político y los ejes expresan su autoridad, lo que conlleva la idea de la conquista, con la salida y el regreso. Por tanto, su significado difiere tanto del eje egipcio, cuyo recorrido no tiene fin ni admite un retorno, como del griego, que logra la simetría ideal. Si ambos reflejan una imagen estática y eterna del mundo, el eje romano organiza el entorno con un sentido dinámico que requiere la colaboración humana. De ahí la gran contribución de los romanos a la arquitectura, de la que derivan sus otras aportaciones: son los

primeros en valorar el espacio interno y en integrar el edificio con el entorno urbano. Mientras que en Egipto y en Grecia la masa predomina sobre el vacío y, por tanto, el edificio no se piensa para acoger al público, en Roma es prioritario el interior para ser ocupado por los hombres y así convertirse en el escenario de la vida humana regida por los dioses.

La manifestación más patente de este nuevo espacio es la ciudad romana, que hace visible la estructura del mundo al que se pertenece y que es producto de ordenar la naturaleza según unos criterios constantes de carácter religioso. Cuando el sacerdote especial que interpreta la señal de los dioses (augur) consagra un lugar, se sienta en el justo medio y traza dos líneas principales que se cortan en ángulo recto para dividir el espacio en cuatro partes que corresponden a los puntos cardinales. El mismo esquema se aplica para fundar una ciudad, con lo que resulta una superficie cuadrada o rectangular con cuatro áreas determinadas por dos calles perpendiculares: la principal (*cardo*), de norte a sur, representa el eje del mundo y la secundaria (*decumanus*), de este a oeste, sigue la carrera del sol. Imprescindible para garantizar la defensa es la muralla, pared alta y gruesa con torres que rodea la ciudad. A partir de este esquema se trazan las restantes calles, siempre paralelas y perpendiculares entre sí, con lo que resulta un plano en cuadrícula que resultaba muy eficaz desde el punto de vista administrativo. Las dos calles más importantes llevan a las cuatro puertas abiertas en la muralla, y cerca del centro donde se unen se dispone el foro, espacio rectangular y axial con función cívica donde se sitúan los edificios más importantes, como la basílica y el templo. Así, la ciudad, como trasunto del mundo romano, responde a un orden que la convierte en punto de partida de todos los caminos que se dirigen al resto del Imperio y en punto de llegada para el retorno.

Requisito indispensable para desarrollar el espacio interior es introducir nuevas técnicas constructivas basadas en el arco, en la bóveda y en el muro. Un arco es una estructura curva que sirve para salvar una abertura en un muro. Ya antes en Oriente se había utilizado lo que se denomina falso arco, logrado con una aproximación sucesiva de hiladas. Es ahora, sin embargo, cuando se realiza el arco auténtico, compuesto con bloques de piedra independientes en forma de cuña. Los romanos recurren al de medio punto, que es semicircular. Su uso es de enorme trascendencia, pues, al ejercer empujes laterales oblicuos, rompe la relación directa entre la carga horizontal (entablamento) y el soporte vertical (columna), lo que supone sustituir el sistema ortogonal de los egipcios y de los griegos por el abovedado.

La bóveda es una cubierta curvada también con empujes laterales oblicuos. Aunque su origen es oriental, los romanos son los primeros en concebirla para espacios muy grandes, con lo que cambian su escala y su significado. En primer lugar se monta la cimbra, estructura de madera con el diseño que va a tener la bóveda y que actúa como sostén provisional; después, sobre ella se coloca un tejido de nervios que se rellena con un material resistente para alcanzar la máxima solidez. Los dos tipos de bóveda más utilizados son la de medio cañón, que surge por desplazamiento de un arco de medio punto por una directriz recta, y la cúpula, generalmente con planta circular y forma hemisférica.

El muro es grueso y continuo porque sirve como principal sostén de las cubiertas abovedadas. Recibe un nuevo tratamiento como superficie ininterrumpida que, a su vez, es punto de encuentro entre lo de fuera y lo de dentro. Esto permite dar al espacio muchas formas variadas y

también ocultar la construcción disponiendo en el exterior los órdenes clásicos, que, a diferencia de Grecia, ya no cumplen una función estructural sino decorativa. Para ello se combinan con el almohadillado (sillar con su cara externa convexa) o se superponen. Con esta última opción los elementos arquitectónicos dejan de actuar de manera individual para constituir un sistema en donde unos dependen de otros. Así, la columna dórica, más robusta, sostiene a la jónica, más ligera y graciosa, que a su vez soporta a la corintia, aún más esbelta. Estamos entonces ante otra diferencia con la arquitectura griega, en la que cada parte del edificio se asumía con total independencia. Además, se introducen el dórico-toscano (con plinto, basa y fuste liso con éntasis), el capitel compuesto (con las grandes volutas e hileras de ovas y perlas del jónico más las hojas de acanto del corintio) y el jónico romano (con volutas colgantes dispuestas de modo radial).

Para sus nuevas técnicas constructivas los romanos recurren a materiales como la piedra, el hormigón y el ladrillo. La piedra se utiliza en forma de mampostería o de sillería: en la primera, los fragmentos irregulares se unen con mortero o argamasa (mezcla de cal, arena y agua); en la segunda, los bloques como paralelepípedos se labran regularmente. El mármol se usa sólo como revestimiento y decoración en edificios importantes realizados con aparejos pobres. Pero el verdadero descubrimiento romano es el hormigón, imprescindible para desarrollar la arquitectura abovedada. Barato y fácil de obtener y de aplicar, consiste en una mezcla de cemento (caliza y arcilla), arena, agua y grava, o en lugar de ésta también cascos irregulares de piedra. Cuando se seca, esta mezcla ofrece mucha solidez, por lo que es fundamental como núcleo en muros, pilares y bóvedas de gran tamaño, aunque por su aspecto basto se oculta normalmente con otro material de mejor presencia. Por tanto, gracias al hormigón los romanos hacen del espacio interior el auténtico protagonista de su arquitectura, que se puede moldear libremente porque los muros se asumen como envolvente. El ladrillo también es frecuente por su bajo precio y su abundancia, aunque resulta tosco, lo que se remedia recubriéndolo con placas de mármol. Ya sea secado al sol (adobe) o cocido al horno, se presenta solo o alternando con capas de piedra, lo que crea contrastes de color.

La arquitectura romana también destaca sobre la egipcia y sobre la griega por su enorme variedad de tipologías, algunas ya existentes pero otras nuevas. Este amplio programa responde a una sociedad más compleja en donde para cada necesidad se brinda una solución diferente. Se construyen obras con carácter lúdico (teatro, anfiteatro y circo), público (acueductos, calzadas, puentes y termas), civil (basílicas), conmemorativo (arcos de triunfo y columnas), religioso (templos) y doméstico (viviendas). Cualquiera de ellas respeta el espacio característico de la arquitectura romana y enaltece el poder político.

El teatro romano deriva del griego y básicamente mantiene su estructura, aunque con algunos cambios. La cávea adquiere forma semicircular, igual que la orquesta (*orchestra*), que, con acceso a través de dos grandes puertas laterales (*aditus*), reduce así su espacio porque ahora el aspecto musical pierde relevancia. Junto a ella, pero en un nivel más alto, se sitúa el proscenio (*proscenium*), con la misma función que el griego, y después la escena, que se levanta sobre un zócalo y se decora en su frente con un cuerpo de tres pisos con órdenes clásicos (*frons scaenae*). Detrás de él, un doble pórtico independiente del teatro propiamente dicho sirve para que el público descanse en los entreactos. Pero la gran diferencia es que el teatro

romano ya no se realiza en la pendiente de una ladera, pues se trata de una construcción exenta, lo que le permite localizarse en terreno llano y en el ámbito urbano. Al edificarse directamente sobre el suelo surge el problema de cómo sostener la grada, que, como en Grecia, se divide en anillos según los sectores sociales, pero que se mantiene gracias a una serie de arcos de medio punto y bóvedas de cañón, que, al mismo tiempo, constituyen las salidas y entradas del público (vomitorios). El resultado es un gran espacio interior axial, con un eje longitudinal que se refuerza colocando la estatua de una autoridad en el centro de la escena y, a veces también, un pequeño templo en el extremo opuesto, justo en las gradas más allá de los espectadores. Al ser independiente, el teatro posee fachada, con tres pisos que combinan la estructura romana (arco de medio punto) y la decoración griega (órdenes), en una fórmula que luego adoptará el Renacimiento, época que también recupera este tipo de teatro clásico, que durante la Edad Media desaparece al ser llevadas las representaciones a las plazas y a las iglesias.

A diferencia del teatro pero muy vinculado con él, el anfiteatro es una creación romana pensada para la lucha a muerte entre gladiadores (en parejas o en grupos) o entre gladiadores y animales salvajes (*venatio*). Los gladiadores son luchadores armados que, en su mayoría, se escogen entre los prisioneros de guerra, criminales y esclavos, aunque también los hay libres que se consideran profesionales. En un principio estos espectáculos se celebran en las plazas públicas, para lo que se montan asientos de madera, pero después se requieren mayor espacio y mejor visibilidad por la complejidad alcanzada y el mayor número tanto de asistentes como de participantes. Así nace el anfiteatro, un edificio completamente cerrado con planta elíptica y con dos partes en su interior: la arena y la gradería. La arena consta de una estructura subterránea cerrada con un piso de madera sobre el que se lucha. Debajo de él se disponen al menos dos corredores - uno para esclavos y otro para animales - que, además de establecer dos ejes que se cruzan en el centro, enlazan con cámaras como almacenes, enfermerías o depósitos de cadáveres. Al igual que en el teatro, la grada se divide en franjas y se sostiene con arcos y bóvedas, al tiempo que la fachada se resuelve con la misma superposición de órdenes (*Coliseo*, Roma).

También genuinamente romano es el circo, donde se realizan carreras de carros tirados por caballos, que son dirigidos por los aurigas, esclavos casi todos ellos. Estos espectáculos tienen mucho auge igual que las luchas del anfiteatro, pues duran todo el día y la afluencia de público es masiva, mucho más que en el teatro. Para satisfacer esta nueva función se opta por una planta elíptica con dos partes: la gradería (*cávea*) para los espectadores y la pista (arena) para las carreras. En el centro de ésta se sitúa la espina, que es un seto o muro de poca altura que marca el eje longitudinal con una disposición algo oblicua para que todos los participantes recorran la misma distancia. Alrededor de ella los aurigas realizan siete circuitos tomando las curvas muy cerradas, lo que genera los momentos de mayor emoción. Los extremos de la espina se rematan con obeliscos o estatuas para señalar las metas, mientras que a cada lado de la puerta principal se disponen seis celdas desde donde se sale.

Para asegurar el abastecimiento de agua, los romanos inventan el acueducto, un canal que, al descubierto, transporta el agua procedente de un manantial o de un embalse a la ciudad, en la que se distribuye por medio de tuberías que la llevan a las fuentes. Como el lugar de donde viene el agua se encuentra generalmente más alto que la población, se diseña con

una ligera pendiente que facilita su recorrido. Por ello, un acueducto está formado por gruesos pilares que, unidos entre sí por arcos de medio punto, tienen una altura variable según los desniveles de terreno que hay que salvar (Segovia). Su complemento son las cloacas, túneles subterráneos que reciben las aguas residuales que, vertidas a través del alcantarillado, terminan en el río más próximo.

La importancia de las comunicaciones en el mundo romano como medio de control justifica la realización de calzadas y puentes por todo su amplio territorio. Se establece una red de vías que llega hasta los enclaves más apartados y logra una gran solidez, pues consiste en una estructura de más de un metro de profundidad con cuatro capas de cimentación. Cuando hay que superar largas distancias entre los extremos opuestos de valles y orillas de ríos se levantan puentes. Como los acueductos, se trata de arcos de piedra entre gruesos pilares, pero con mayor dificultad porque se asientan sobre el mismo lecho fluvial y la amplitud del arco se determina por la anchura del cauce (Mérida). Después de los romanos cesa la construcción de puentes y hay que esperar al siglo XIX para retomar el interés por esta tipología que ya entonces se afrontará con los nuevos materiales del desarrollo industrial.

También relacionadas con el agua, las termas son establecimientos públicos para el baño, considerado éste por los romanos como un acto social donde la gente no sólo limpia el cuerpo sino también descansa, lo que se hace de manera colectiva como parte de la vida cotidiana. Por ello, son edificios abovedados muy grandes, con apariencia lujosa gracias a las estatuas que los decoran y a los revestimientos con estucos, mármoles y mosaicos. Según los romanos, para relajarse totalmente el baño debe tener tres fases sucesivas que, con una temperatura ascendente, transcurren en habitaciones distintas por este orden: el *frigidarium* (agua fría), el *tepidarium* (agua templada) y el *caldarium* (agua caliente). Estas dependencias se sitúan en un mismo eje y junto a ellas otras completan el circuito, como la sala para masajes, la sauna, el vestuario, la palestra para los ejercicios atléticos al aire libre, la piscina descubierta, pórticos, un jardín grande que rodea el edificio e incluso biblioteca. Para calentar las habitaciones y el agua los romanos crean un sistema de calefacción basado en un horno subterráneo común (hipocausto). Desde aquí el aire caliente circula bajo el pavimento, suspendido sobre pilares de ladrillo, y también entre las paredes realizadas con el mismo material, que por este motivo se agujerean (*Termas de Caracalla*, Roma).

El arco de medio punto asume una función conmemorativa en lo que se denomina arco de triunfo. Se trata de una puerta de acceso que en lugar de situarse en la muralla, donde le correspondería en una ciudad, se traslada a un punto concreto dentro de ésta para celebrar y también perpetuar un hecho histórico, proclamando a través de inscripciones el nombre del personaje que lo ha hecho posible. Con uno o tres huecos (*Arcos de Tito y de Constantino*, Roma), el afán de crear espacio interior se hace presente también aquí al formarse pequeñas bóvedas de cañón. El mismo sentido conmemorativo tienen las columnas que, con un gran tamaño, se alzan exentas en el ámbito urbano. Tanto en ellas como en el arco de triunfo, la decoración escultórica con estatuas y con relieves de tipo histórico, muy detallistas como los asirios, inmortalizan las hazañas que manifiestan la grandeza de Roma, lo que incide en religiones que, como la judía o la cristiana, entran en contacto con el Imperio romano (*Columna de Trajano*, Roma).

La basílica se concibe como lugar de reunión para actos civiles como la administración de justicia y las transacciones comerciales de valores. Se localiza en uno de los costados del foro, siempre opuesto al templo, de manera que es posible unir el eje longitudinal de éste con el transversal de la basílica. Posee planta rectangular con dos series de columnas que originan tres naves, con la central más ancha, más alta y, por tanto, más iluminada que las laterales. La entrada se localiza en un lado menor mientras que el otro es semicircular (ábside) para colocar el estrado del tribunal y del magistrado, con un tabernáculo encima con la imagen del emperador en el centro, pues su presencia consagra todo lo que se realiza dentro del edificio (*Basílica de Majencio, Roma*).

Todos los edificios hasta aquí mencionados son genuinamente romanos excepto el teatro, pero también el templo, muy en deuda con el griego. De éste sólo se distingue por el elevado podio, la escalinata en uno de los lados menores, el pórtico profundo con columnas y la mayor longitud de la cella (*Maison Carrée, Nimes*). Sin embargo, los romanos también ofrecen otro tipo que, sin renunciar al esquema básico de pórtico y santuario, prefiere para éste la planta circular con cúpula, con lo que puede desarrollar mejor su concepto espacial (*Panteón, Roma*).

Asimismo, la vivienda romana unifamiliar (*domus*) deriva en última instancia de la griega, aunque presenta ciertas particularidades como consecuencia de su sentido práctico y de su organización axial. En su planta rectangular se suceden la entrada, un patio central (atrio) y un jardín posterior al aire libre con pórtico de columnas en los cuatro lados (peristilo). El atrio es un espacio vacío con una abertura en el techo (*compluvium*) que, con derrame hacia dentro, desvía el agua de la lluvia hacia un pequeño estanque (*impluvium*) donde se recoge para pasar luego a una cisterna subterránea. Alrededor del atrio se sitúan las habitaciones de la casa, entre las que sobresalen la gran sala (*tablinum*) y el comedor (*triclinium*), ambos cerca del peristilo. Las casas revisten sus paredes con pinturas murales y sus suelos con mosaicos, que en ambos casos, durante los dos últimos siglos a.C. y en el I d.C., entroncan básicamente con el arte helenístico.

Las pinturas murales se realizan con la técnica del fresco, que consiste en enlucir previamente la pared, que ha de ser de piedra o de ladrillo, pero no mixto, además de presentar una superficie rugosa. Después se pinta sobre ella mientras está húmeda, de manera que el color se fija gracias a la transformación de la cal en carbonato cálcico una vez que se combina con los gases carbónicos del aire. Como deben resistir la acción cáustica de la cal, no todos los colores son aptos, siendo preferibles los de origen mineral, y además siempre al final pierden intensidad por efecto del secado, que debe ser lento y uniforme. Se desarrollan diversos géneros, como el histórico, el retrato, el paisaje o el bodegón, este último con objetos relacionados con la comida. También se aplican varios estilos, pues, por ejemplo, las paredes se dividen en recuadros ornamentales donde se imitan las incrustaciones de mármol y también se pintan motivos arquitectónicos que sugieren cierta profundidad (*Sala de Ixión, Casa de los Vetios, Pompeya*) para situar a unas figuras muy emparentadas con las esculturas helenísticas en sus actitudes (*Culto Dionisiaco, Villa de los Misterios, Pompeya*). El mosaico consiste en colocar sobre una superficie pequeñas piezas cúbicas (teselas) de distintos colores, que en el caso de los romanos son de mármol y se utilizan en los pavimentos, donde se representan, igual que en la pintura, temas muy diversos (*Batalla de Issos, Nápoles*).

5. EL ARTE PALEOCRISTIANO

a) *Marco histórico*

El arte paleocristiano es el realizado por los primeros cristianos aproximadamente durante los cinco siglos iniciales de nuestra era. El cristianismo nace en el Bajo Imperio romano como uno de tantos cultos individuales que garantizan la salvación eterna, en contraposición con el que se rinde públicamente a los dioses que aseguran el bienestar político. Tras la muerte de Jesucristo, San Pablo hace posible su rápido crecimiento y le da un carácter universal. Después, en el año 313, el emperador Constantino hace de él la religión oficial dentro del Imperio romano a través del Edicto de Milán, lo que supone un antes y un después en su historia. Antes de este año los cristianos gozan generalmente en la práctica, aunque no en la ley, de tolerancia, pues mantienen sus posesiones y no han de esconderse para el culto. Luego surgen conflictos con el Estado, pues defienden de manera tajante el monoteísmo y rechazan las demás creencias, incluido el culto imperial. Sin embargo, la fe se extiende aceleradamente durante los siglos II y III por todo el territorio romano y cala también en los sectores más influyentes de la sociedad, que llegan a abandonar sus cargos públicos. Ésta es una de las principales razones por la que se desencadenan las persecuciones generales, se prohíben las reuniones de las congregaciones y se confiscan sus propiedades.

Sin embargo, esta situación crítica es sólo temporal, pues si la última oleada sangrienta contra los cristianos la promueve Diocleciano en el 305, muy pocos años después, en el 313, Constantino reorganiza la Cristiandad. Esto sucede cuando el Imperio romano y su religión, de la que el emperador es sumo sacerdote, ya han comenzado su decadencia. Constantino aspira a la unidad política con ayuda de la religión, lo que supone poner todos los medios a su alcance para aumentar el prestigio de la Iglesia. Ésta se establece como otro poder dominante dentro del mundo romano y, como tal, se organiza jerárquicamente según el modelo de la administración imperial, con el clero y los obispos. Algunas ciudades se desarrollan como centros eclesiásticos destacados en el Imperio, como Alejandría, Roma y Constantinopla, y queda definida la relación directa entre Iglesia e Imperio.

b) *Las pinturas de las catacumbas*

La única contribución cristiana destacada de los tres primeros siglos de nuestra era son las pinturas que se encuentran en las catacumbas. Éstas son cementerios cristianos subterráneos con carácter comunitario que surgen aproximadamente en el siglo II y están vigentes hasta finales del siglo V o principios del VI, cuando se convierten en lugar de peregrinación para después ser olvidadas durante la Edad Media. Por tanto, su única función es funeraria. No están pensadas para celebrar el culto durante las persecuciones, pues su humedad, su oscuridad y su estrechez no permiten acoger a mucha gente. Tampoco los cristianos se enterran así para huir del poder político que les acosa, pues para la ley romana cualquier sepultura, sea cual sea la creencia, es sagrada e inviolable. Por otra parte, difícilmente se hubieran ocultado aquí porque los trabajos de excavación y de acarreo de material para su construcción no hubieran pasado inadvertidos. Se localizan en terrenos baratos a lo largo de las vías que

parten al exterior, pues las disposiciones romanas prohíben el enterramiento dentro de las ciudades. Favorables sólo a la inhumación por su fe en la resurrección de la carne, los cristianos rechazan la cremación y tampoco consienten compartir las fosas comunes para no contaminarse con los paganos.

Las catacumbas se componen de galerías y cámaras. Las primeras, muy estrechas e irregulares en su longitud y en su trazado, forman una red de varios pisos (entre dos y cuatro, o incluso cinco) que a veces se entrecruzan y se conectan por rampas o escaleras. En sus paredes se abren los sepulcros (*loculi*), que se disponen como tres hileras superpuestas de nichos horizontales en los que el cuerpo descansa de modo longitudinal, en sentido del corredor. Siempre el hueco se cierra con tejas o lápidas de mármol en donde figuran el nombre del difunto y una bendición, pero sólo en las más importantes el nicho se remata con un arco (arcosolio). Las cámaras (*cubicula*) son reducidos espacios cuadrados, rectangulares, circulares o poligonales que, como resultado de ensanchar las galerías, se utilizan para enterrar a grupos concretos o para alojar capillas. Estas cámaras están provistas de bancos para celebrar ceremonias de exequias, en las que los allegados se reúnen alrededor del sepulcro para verter libaciones sobre él a través de una abertura como reminiscencia de una costumbre pagana (*Catacumbas de San Calixto*, Roma).

Mucho antes que en la escultura y en la arquitectura, los primeros temas cristianos aparecen en las pinturas de las catacumbas, aunque tarde, aproximadamente en el siglo II, debido a que al principio no se admite la imagen de Dios por temor a la idolatría. Realizadas con la técnica del fresco, se localizan en los muros de ciertas zonas de los corredores y en las cámaras, donde unas escenas son independientes de otras. La función de la imagen en estos momentos es sólo funeraria y no doctrinal, aunque la Iglesia supervisa la elección de los asuntos con miras a mantener la unidad de la fe. El tema central es Cristo como salvador de los hombres en su victoria sobre la muerte. Sin embargo, su figura aún no interesa desde el punto de vista histórico sino sólo simbólico, con motivos gráficos (letras griegas y latinas), animales (pez y cordero) o antropomorfos (Cristo pescador de almas y el Buen Pastor). Surgen así los temas más antiguos del cristianismo, que desde el principio quieren ser fácilmente inteligibles. Tuvo que pasar mucho tiempo, prácticamente hasta finales del siglo III o principios del IV, para que se representara la persona de Cristo, lo que fue muy discutido a raíz de la doctrina de la Encarnación.

Dentro del repertorio gráfico se encuentra el monograma de Cristo, que, llamado crismón, es el resultado de entrelazar las dos primeras letras de la palabra griega *Khristos* (*XP*). Suele flanquearse por la primera y última letras del alfabeto griego, alfa y omega, para indicar que él es el principio y el fin. Después el monograma griego se sustituye por las abreviaturas latinas *J.H.S.*, que se refieren a Jesucristo. En cuanto a los animales, Cristo se identifica con el pez, pues esta palabra en griego presenta las iniciales de la expresión "Jesucristo Hijo de Dios Redentor" y, además, igual que el pez baja a las profundidades de las aguas Cristo lo hizo a la vida mortal y allí permaneció sin pecado, como señala San Agustín. Si el pez aparece junto a un cesto de pan alude al sacramento eucarístico según el milagro de la multiplicación de los panes y los peces. Por el contrario, si está al lado de un ancla ambos se refieren a la cruz, una relación que ya estableció San Pablo y que anuncia una esperanza de salvación. Asimismo,

Cristo es el Cordero de Dios, que equivale a la muerte y a la resurrección: un cordero sujeta la cruz o el estandarte que indica que ha vencido a la muerte, de modo que un cáliz recoge la sangre que brota de su pecho. Las fuentes de este tema se encuentran en el Antiguo Testamento (Isaías), en el Evangelio de San Juan y en el Apocalipsis.

El pez y el cordero son el punto de partida para las representaciones humanas de Cristo, que, basadas en metáforas bíblicas, no tienen en cuenta aún la realidad. Cristo es también pescador de hombres, por lo que con su anzuelo coge a un pez que es trasunto del alma salvada. Asimismo, es el Buen Pastor, que encuentra al pecador y lo devuelve al rebaño, como se lee en la parábola de la oveja perdida, que, relatada por los Evangelios de Lucas y Juan, pone en boca de Jesús la frase: “Yo soy el buen pastor; el buen pastor da la vida por sus ovejas”. Para este asunto, uno de los más frecuentes en el arte cristiano primitivo, se toman algunos préstamos del mundo pagano: por un lado, el Buen Pastor equivale al mito de Orfeo, quien con su lira domina a los animales igual que Cristo apacigua a los hombres; por otro, la imagen de Jesús con la oveja sobre sus hombros es una adaptación de un tema propio de la escultura griega, el portador de carnero.

También en las catacumbas se desarrollan escenas del Nuevo Testamento y, sobre todo del Antiguo, con figuras que anuncian la salvación cristiana, como Noé, Abraham sacrificando a su hijo Isaac, Jonás y la ballena, o Daniel con el león. Pero sea cual sea el tema, siempre estas pinturas tienen como principal objetivo transmitir una idea, la de salvación, por lo que desdénan reproducir lo real con exactitud. De ahí que las figuras sean planas, lineales e inexpresivas, sin ningún interés por aprovechar los avances helenísticos o romanos para imitar la naturaleza.

c) La basílica y la nueva iconografía cristiana

A partir del año 313 comienza verdaderamente la arquitectura cristiana, con una tipología que a partir de entonces será la principal durante muchos siglos. Se trata de la basílica, que nace como consecuencia de los cambios importantes que Constantino introduce en la Iglesia y que está condicionada por la liturgia cristiana. Ya antes del Edicto de Milán la misa consta de dos partes: la de los catecúmenos y la de los fieles. En la primera, a la que asisten todos, se leen las Escrituras, se pronuncia el sermón y se reza en común. Después los catecúmenos, como adultos que se instruyen en la doctrina de la fe cristiana, y también los penitentes, en espera de recibir el sacramento de la confesión, se retiran para escuchar pero no ver la segunda parte, por lo que se necesita un lugar para ellos. En la misa de fieles, donde hay una división entre clero y laicos, y dentro de éstos entre hombres y mujeres, se realizan una procesión con ofrendas, la eucaristía y la comunión. Además, se requieren otras estancias, por ejemplo para bautizar, instruir a los neófitos, celebrar los ágapes y guardar las limosnas.

Todas estas funciones determinan que ya antes del 313 surja el primer ejemplo de casa permanente de reunión (*titulus*), que no es más que una vivienda particular que se adapta a los nuevos cometidos, pero sin distinguirse en su fachada del resto. Cuando el culto asume un carácter oficial y, por ello, las ceremonias adquieren el boato imperial, estas casas resultan insuficientes y además poco dignas para la nueva concepción de Dios como emperador

del cielo, lo que se corresponde con la de Constantino como vicario de Cristo en la tierra. Desde este momento la misa, que mantiene sus dos partes, gana en solemnidad y en rigor: clero y fieles se separan más tajantemente, con lo que los segundos intervienen menos; el obispo tiene su puesto dominante en el trono, como si se tratara de un magistrado romano; la mesa del altar, antes de madera, se hace fija y se decora de manera lujosa. Al mismo tiempo, las tumbas de los mártires y los lugares de martirio son referentes para un culto que luego se extiende a los sitios citados por los Evangelios.

En este contexto surge la basílica cristiana, que es la casa de Dios y lugar donde celebrar la misa ante una congregación que se reúne bajo la presidencia del obispo y de los presbíteros. Se precisa entonces un gran espacio interior que, además de permitir la reunión, exprese el alto rango que la nueva religión ha alcanzado dentro del Estado. Esto explica que el punto de partida sea la basílica civil romana y no el templo clásico, que, por su carácter pagano y poco práctico para las necesidades cristianas, se rechaza. Mientras que los griegos y los romanos reservan el santuario sólo para la estatua divina y los sacerdotes, en la basílica cristiana fieles y clero comparten la liturgia en un mismo ámbito. Estos conceptos de espacio interior y de participación sólo se pueden encontrar en la arquitectura romana, y más concretamente en su basílica civil, con la que tiene afinidades de tipo funcional.

En la basílica cristiana se distinguen el interior, con las naves y el presbiterio, y el exterior, con el atrio y el nártex. Dentro del espacio rectangular se divide con una serie de columnas en tres o cinco naves o calles que se destinan a lo fieles y se cubren con madera, siendo la central más ancha y alta que las laterales. En la nave principal, y más cerca del público, se colocan dos ambones, el de la izquierda, que corresponde a la derecha del oficiante y representa la luz de Cristo, para leer el Evangelio, y el de la derecha para las Epístolas. Con el tiempo surgirá el crucero como nave transversal que permite al pueblo acercarse al presbiterio para intervenir más activamente en el culto.

El presbiterio, reservado para el clero, es la zona donde se sitúa el altar mayor. También recibe el nombre de ábside por su forma semicircular. Se separa de las naves por unas gradas con barandilla o reja y un arco de medio punto que expresa el triunfo de la Iglesia, igual que los arcos conmemorativos romanos. Se orienta al este, como los templos paganos, pero ahora considerando el sol como símbolo de Cristo ("Yo soy la luz del mundo"), por lo que el sacerdote da la espalda a los fieles y así todos miran en la misma dirección. En el centro del ábside y contra la pared se encuentra la cátedra del obispo, porque es quien preside la asamblea, y a ambos lados el clero mayor ocupa sus bancos, mientras que el menor se aloja en el coro, un pequeño espacio delante del altar mayor. Si un templo conserva los restos de un santo éstos se guardan en la cripta, bajo el presbiterio. Antes de entrar en la basílica se atraviesa el atrio, espacio descubierto que suele contar con una fuente en el centro y pórticos en sus cuatro lados. La galería que linda con los pies de la iglesia se denomina nártex y su función consiste en acoger a los catecúmenos durante la segunda parte de la misa.

La basílica cristiana mantiene los conceptos romanos de centro y recorrido, aunque los interpreta de otra manera. La planta rectangular incluye un eje longitudinal simbólico con dos puntos de referencia: la entrada en el lado menor, como punto de partida, y el ábside, enfrente de

ella, como destino. Las naves marcan un camino terrenal que equivale a las etapas que conducen a la salvación. Por el contrario, el ábside, donde se celebra la Eucaristía, permite la comunión con Cristo y, por ello, actúa como centro dominante, por lo que se refiere al cielo. Dentro todo invita a mirar o a dirigirse hacia el altar mayor: desde las columnas y los arcos que, dispuestos simétricamente, se detienen justo delante de él hasta los muros continuos que, con los reflejos de sus mosaicos, contribuyen a hacer de la iglesia paleocristiana un mundo trascendental que se corresponde con la eterna ciudad de Dios. En definitiva, estamos ante un espacio dinámico que supera el peregrinar eterno de los egipcios, pues el hombre se acerca al ábside, en donde se encuentra con Cristo para luego retornar hacia el mundo e intervenir así en su transformación (*Basilica de Santa Sabina, Roma*).

Con el nacimiento de la arquitectura cristiana la Iglesia da a las imágenes una función didáctica, pues son muy útiles para transmitir la doctrina a quienes no saben leer ni escribir. Se forja así una tradición iconográfica que es común en la parte occidental del Imperio romano y que se manifiesta tanto en los sarcófagos como en los mosaicos. Es entonces cuando se crea una tipología de Cristo de acuerdo con la realidad y también con el dogma eclesiástico. Sin embargo, existen dos inconvenientes: por un lado, ningún evangelista lo describe y, por otro, no se conocen retratos de él, como tampoco de la Virgen ni de los apóstoles, debido al rechazo de la imagen divina por parte de las religiones semíticas, entre ellas la judaica. Por tanto, la figura de Cristo tiene que inventarse, lo que se hace recurriendo a los datos contradictorios que aportan los profetas del Antiguo Testamento. Como consecuencia, se crean dos modelos que coexisten en el arte paleocristiano: uno es el imberbe, como joven peinado con rizos y pequeños bucles; el otro, que termina imponiéndose, es el barbudo, ya adulto y más majestuoso. Es éste un nuevo concepto de Cristo omnipotente que, para expresar su divinidad, asume la idea de majestad propia del emperador, por lo que se representa en ceremonias de índole política, como la coronación o la investidura.

Para asegurar su fin didáctico la nueva iconografía cristiana recurre a un estilo claro y sencillo que, fijándose sólo en lo esencial, pretende evitar la distracción y ser fácilmente inteligible para captar el mensaje de la Iglesia. Por eso, como en las pinturas de las catacumbas, los artistas cristianos aprovechan de los griegos su representación más convincente del cuerpo humano, pero, a diferencia de ellos, no captan fielmente la realidad, pues lo que quieren transmitir pertenece al ámbito espiritual. Esto explica tanto su estatismo como su inexpresividad, lo que a pesar del tiempo transcurrido vincula el primer arte cristiano, por ejemplo, con el mundo egipcio. No sólo el estilo se atiene a lo doctrinal, sino también el emplazamiento de las imágenes: así, las naves muestran los episodios que en los dos testamentos llevan a la salvación, mientras que el ábside está presidido por el Señor lleno de majestad. Así se puede ver en los mosaicos paleocristianos que cubren los muros con una novedosa técnica a base de teselas de vidrio –y no de piedra como usan los romanos en el pavimento–, que proporcionan colores brillantes que atraen al espectador para recibir las enseñanzas de la fe (*San Apolinar Nuevo, Ravena*).

II. LA EDAD MEDIA

1. EL ARTE BIZANTINO

a) Marco histórico

Con el término bizantino se designa el Imperio romano de Oriente, que se desarrolla desde fines del siglo IV (395) hasta el siglo XV (1454). Su origen se remonta al año 323, cuando Constantino traslada la capital imperial desde Roma a la ciudad griega de Bizancio, que, fundada en el siglo VII a.C., cambia su nombre por el de Constantinopla (hoy Estambul). Ya antes era normal que los emperadores buscaran residencias alternativas en lugares estratégicos, pues Roma aún tenía una fuerte tradición pagana y además estaba lejos de los puntos conflictivos. La antigua Bizancio ofrecía un enclave envidiable al situarse justo en el límite entre Asia y Europa, por lo que se convierte en un foco económico y cultural de primer orden. Constantino pretende afianzar la unidad política, pero logra el efecto contrario, pues en el año 395 Teodosio divide el Imperio entre sus dos hijos, con lo que el mundo griego queda definitivamente separado del latino. Mientras las provincias occidentales se desintegran con las invasiones germánicas y ya prácticamente a fines del siglo VI carecen de un poder centralizado, las orientales sobreviven a la misma ofensiva y permanecen como herederas del legado cultural romano, que se funde así con lo helenístico. En ellas la Antigüedad clásica sigue viva durante un largo período de tiempo y, por ello, el arte no evoluciona tanto como en Occidente.

Este conservadurismo tiene su razón de ser en el sistema teocrático del Imperio bizantino, que se concibe como reflejo del mundo celestial: si sólo hay un Dios también sólo hay una autoridad, que es el emperador, quien además de afirmar su soberanía tiene que propagar y defender la fe. Por tanto, la división política del Imperio romano tiene como consecuencia el fin de la unidad cristiana, pues se llega a establecer dos Iglesias, la oriental

(ortodoxa) y la occidental (católica). Esta última seguirá admitiendo al papa u obispo de Roma como máxima autoridad, manteniéndose independiente de lo civil y transformándose así en una institución universal. Por el contrario, la Iglesia Ortodoxa identificará lo político y lo religioso, siendo el emperador y el patriarca los representantes de Dios en la tierra. Cuando estas dos concepciones religiosas se decantan claramente dentro del cristianismo, lo que ocurre hacia el siglo VI, cambia también la orientación del arte. Pero hasta ese momento el mundo paleocristiano y el bizantino tienen muchos puntos en común, pues sus objetivos fundamentales son los mismos aunque los resuelvan de modo diferente.

Con esta base teocrática, la historia de Bizancio conoce su máxima expansión y estabilidad con Justiniano (482-565), emperador desde el año 527. Pero, a partir del siglo VII, sus dominios militares se van reduciendo, aunque no su fuerza cultural, siempre basada en lo religioso, hasta que en 1453 Constantinopla es tomada por los turcos. Así termina una época presidida por la concepción imperial y unitaria del mundo.

b) *Arquitectura*

La arquitectura bizantina se vincula directamente con la romana y con la paleocristiana. De la primera adopta algunos elementos, aunque los concibe de otro modo, y con la segunda comparte las mismas funciones litúrgicas, que satisface también con estructuras nuevas. Como en los primeros tiempos del cristianismo, la basílica o templo es la principal tipología, que también aquí tiene que adaptarse a un culto que se ha ido complicado notablemente.

La principal novedad es la planta central con varias naves y cúpula. Esta fórmula rompe con la tradición basilical, que en Occidente será constante durante toda la Edad Media e incluso después. En realidad, en ambos casos se responde a la necesidad de reservar mayor espacio para el clero, pero los procedimientos cambian. Mientras en el esquema occidental parte de la nave mayor se acota con cancelas para independizarla de los espacios lindantes e integrarla así en el altar mayor, en Oriente el edificio se desarrolla a partir de un centro con varias naves, destinando la central a los sacerdotes. Las zonas adyacentes, como las naves laterales y las tribunas situadas sobre éstas, son para los fieles. A partir de esta idea básica, las soluciones pueden ser variadas: un rectángulo con tres naves y un cuadrado en el centro, con lo que se logra una síntesis muy original entre lo central y lo longitudinal (*Santa Sofía*, Constantinopla), pero también una cruz griega con tres naves (*San Marcos*, Venecia) o un octógono con galería (*San Vital*, Ravena).

La planta central se cubre con cúpula, que, a diferencia de la romana, se concibe ahora de manera original como consecuencia del uso del ladrillo como principal material y de otro sistema de contrarresto. Frente a la pesadez de la piedra y del hormigón, el ladrillo ofrece ligereza y facilidad para adaptarse a cualquier forma. Por otro lado, la cúpula bizantina no descansa directamente sobre el muro sino sobre pechinas, triángulos curvilíneos que permiten pasar del cuadrado de la planta al círculo de la bóveda a través de cuatro arcos. Ya se usan en épocas anteriores, pero es en Bizancio donde se perfeccionan y se aplican a espacios muy grandes. El peso se transmite desde las pechinas a cuatro gruesos pilares que, a su vez, lo llevan a otras cúpulas secundarias que, finalmente, lo canalizan a otras más pequeñas

que, colocadas en diagonal, descansan en los muros, que pueden o no reforzarse con contrafuertes. Se trata de un nuevo concepto de cúpula distinto al romano, pues ya no es el cierre del edificio, sino un verdadero dosel que por dentro se abre sobre el espectador y por fuera adquiere un protagonismo absoluto.

Esta consideración de la cúpula conlleva un cambio en el muro, que sustituye su función estructural por otra secundaria, pues se comporta como simple relleno. Mientras que el romano y el paleocristiano son gruesos y cerrados, el bizantino se adelgaza y permite diversas posibilidades, como abrir muchos vanos para la entrada de luz. Pero también puede adoptar forma curva, o incluso ser eliminado, lo que revela una nueva libertad de proyectar con repercusiones en el Románico y en el Gótico. Así surge la disposición más característica del muro bizantino en forma de arquerías de medio punto sobre columnas aisladas, con su típico capitel imposta. Rematado con un ábaco muy desarrollado que aumenta el plano superior de apoyo, este capitel se decora con motivos planos y calados que, al realizarse con la técnica del trépano, dejan agujeros profundos que provocan claroscuros y dan un aspecto de ingravidez, como si se tratara de una fina labor de encaje.

De la planta central con naves y de la cúpula deriva un nuevo espacio, que es dinámico porque se dilata continuamente. Los muros se alejan del centro para dirigirse al exterior como si fueran cuerpos elásticos en los que unas formas penetran en otras y, por tanto, no se delimitan tanto como en Roma. La luz que entra por los numerosos vanos contribuye a esta descomposición espacial, pues oculta unas zonas y resalta otras. Por eso, si nos situamos debajo de la cúpula parece que el espacio no es uniforme y, seguros sólo de controlar la nave central, nos sentimos incapaces de abarcar el resto, aunque en realidad las piezas van encajando en torno a un eje central y longitudinal que se extiende desde la entrada hasta el ábside. En esta expansión lo sólido pierde consistencia y el espacio se torna en algo misterioso y etéreo, a lo que también contribuye la decoración, ya sea con el capitel mencionado o con los mosaicos de colores brillantes que revisten los muros a base de teselas de vidrio, oro y plata.

Al final, el significado religioso del espacio bizantino es peculiar con respecto al de la Iglesia occidental. El abandono del plan basilical supone desechar la idea de la salvación como un camino o proceso que culmina en el ábside. En Oriente el esquema central expresa directa y completamente el hecho de la redención como algo cósmico. Por ello, el templo bizantino es la imagen del universo: mientras las partes inferiores representan la tierra, la cúpula equivale al cielo, por ser la zona más alta y más iluminada gracias a las ventanas que se abren en ella y que irradian los rayos divinos hacia abajo.

c) Pintura

La pintura bizantina es un reflejo más del absoluto predominio de la religión en la vida social y política del Imperio oriental. Hasta comienzos del siglo VIII la imagen se acepta como instrumento útil de enseñanza igual que en el Paleocristiano, pero a partir de entonces se produce una crisis iconoclasta que dura hasta mediados del siglo IX, lo que supone un cambio rotundo en materia artística. El conflicto empieza en el año 730, cuando el emperador León III (675-741), sin el respaldo de la cristiandad de Roma y tomando como referencia

las tradiciones judaica e islámica, prohíbe las imágenes por considerar que incitan a la idolatría, pues lo maligno está presente en la materia y los sentidos no ayudan a alcanzar lo divino. Una cuestión así tiene importantes repercusiones sociales, políticas, económicas y religiosas, pues enfrenta a los que se oponen a su uso y a los que lo defienden. Entre estos últimos destacan los monasterios, los más perjudicados porque la producción de imágenes religiosas es para ellos una fuente de ingresos primordial. Por su parte, los iconoclastas no están en contra del arte como tal sino de las obras religiosas, por lo que cubren con yeso los mosaicos, pican los frescos de los muros y queman cualquier pequeña pintura. Estos motivos se sustituyen dentro del templo por otros profanos, como el retrato del emperador, carreras de caballos, escenas de caza y guerra, vegetales y animales.

Esta situación termina en el año 843, cuando los destructores de imágenes son derrotados por los ortodoxos, que a partir de entonces determinan la esencia del arte bizantino, aunque no es hasta el siglo XI cuando se produce el cisma entre las Iglesias de Constantinopla y Roma. Como consecuencia, las imágenes vuelven a ser admitidas, aunque ahora con un nuevo valor: ya no sólo son didácticas, sino sobre todo sagradas. Esto quiere decir que no se veneran por sí mismas como hacen los paganos, sino que a través de ellas se adora a Dios y a los santos. De este modo, las pinturas de los templos son un reflejo de lo divino, con el poder de elevarnos al más allá. Por ello se dictan normas iconográficas y formales que sólo se refieren a los mosaicos y a las pinturas, pues la escultura no fue considerada por la Iglesia oriental. Entonces se limita la libertad del artista, ahora obligado a ajustarse a unos temas ya fijados por la tradición antigua y a un estilo idealizado, lo que contribuye a conservar el legado clásico pero, al mismo tiempo, impide que el arte bizantino evolucione como el occidental.

Todo el programa iconográfico de los mosaicos en el templo depende de la concepción de éste como una reproducción de los mundos celestial y terrenal. Las partes superiores como el ábside, la cúpula y las bóvedas se refieren al cielo, mientras que la tierra se manifiesta en la zona situada entre el suelo y el arranque de los arcos. Los temas más importantes son el Cristo Pantocrátor, la Virgen María, las grandes fiestas cristianas, los santos y el Juicio Final.

Cristo Pantocrátor, que es la figura principal, se sitúa tanto en el centro del ábside como de la cúpula, mirando hacia abajo desde el cielo (*Iglesia de Daphni*, cerca de Atenas). Así se expresa que Dios, presente en toda la humanidad, es señor y juez de todas las cosas. Este Cristo omnipotente o todopoderoso se representa dentro de un círculo que, llamado mandorla, simboliza lo eterno. Puede estar acompañado por ángeles con profetas que llevan rollos referidos a la Encarnación, por los Padres de la Iglesia y los apóstoles, o también por los cuatro evangelistas o sus símbolos (tetramorfos), que se suelen alojar en las pechinas de la cúpula principal: el león para San Marcos, el toro para San Lucas, el águila para San Juan y el hombre para San Mateo. También el ábside se destina a María como Madre de Dios, declaración que data del siglo V (Concilio de Éfeso) y que motiva que este tema se consolide ya en el arte paleocristiano. La Virgen, de frente, coloca la mano derecha sobre el pecho y con el brazo izquierdo sostiene al niño que bendice. Así se enfatiza la Encarnación, misterio que justifica desde el punto de vista teológico la imagen humana de lo divino, al tiempo que se expresa la condición de María como gran intercesora de los hombres y, por ello, Reina del Cielo (*Santa Sofía*, Estambul).

En la nave central se ilustra el ciclo de la salvación con escenas de la vida de Cristo en la tierra y con la secuencia de las fiestas del año cristiano, como la Ascensión o Pentecostés, que pueden ser siete, por los días de la creación, o doce, como símbolo de los apóstoles. Las naves laterales se ocupan con escenas de santos, siempre que no se trate del titular del templo, y sobre la puerta de entrada, justo enfrente del ábside, el Juicio Final. Junto a estos asuntos propiamente religiosos también se incluye al emperador como manifestación visible del poder divino, pues todos tienen que inclinarse ante su presencia igual que él tiene que hacerlo ante Jesús (*Justiniano y su escolta*, *San Vital*, Ravena).

Además del mosaico, la pintura bizantina destaca por sus iconos, imágenes sagradas sobre madera fija o portátil con una técnica peculiar. Se parte de una plancha de madera que se recubre con una fina capa de yeso, a la que a veces se aplica una tela de lino. Encima de ella se dibuja con buril y se aplican los colores con temple, si se deslíen con emulsiones como el huevo, o con encáustica, si para ello se usa la cera fundida. A diferencia de los mosaicos, los colores son opacos y no brillantes, y además los temas se limitan a Cristo, a la Virgen y a los santos. Su producción data de los siglos VI y VII, cuando se reconoce que las pinturas pequeñas y fácilmente transportables son más accesibles y, por tanto, muy prácticas para transmitir la fe. Esto ocurre sobre todo cuando con el tiempo la liturgia bizantina se complica en exceso, pues al principio sólo un cancel bajo separa el presbiterio de la nave, de modo que los fieles pueden ver la celebración eucarística del altar y también las imágenes del ábside. Pero desde mediados del siglo XIII entre el presbiterio y la nave se alza un muro más alto (templón), que en un primer momento sólo impide a los fieles presenciar gran parte del culto, pero que luego oculta completamente las pinturas de ese lugar sagrado. Como compensación se dispone una gran pantalla (iconostasio) donde se cuelgan los iconos para que el pueblo los pueda ver y donde tres puertas normalmente cerradas se abren durante la comunión para expresar que el cielo ilumina a la tierra.

2. EL ARTE ISLÁMICO

a) Marco histórico

El mundo islámico tiene su origen en la península Arábiga, que, dominada en su mayor parte por un inmenso desierto, fue simple tránsito de las rutas comerciales que, procedentes de Oriente, traían a Europa especias y sedas. Pero a partir del siglo VII se convierte, gracias a Mahoma, en centro de una fuerza que, partiendo de lo religioso y de lo militar, se extiende a la cultura y al arte dejando una huella imborrable en el mundo europeo.

Mahoma nace en la Meca hacia 570 y allí recibe la revelación de Dios por medio del arcángel Gabriel, quien le encarga unificar a las tribus árabes predicando una nueva doctrina política y religiosa que pretende salvar a los hombres del castigo eterno a través del culto a un solo Dios. Al mismo tiempo, defiende la idea de que todos los creyentes son iguales en la fe, por lo que ataca duramente a los comerciantes, lo que motiva su éxodo o emigración en el 622 (*hejira*), año que inicia la cronología musulmana. Instalado en Medina (Ciudad del Profeta), reafirma su liderazgo religioso, que además reviste ahora un doble carácter político y militar, lo que

constituye ya una diferencia con el cristianismo. En muy poco tiempo logra la unidad de la mayor parte de Arabia y desarrolla el concepto del Islam, que significa sumisión o rendición incondicional a Dios. Mahoma sienta así las bases para que en el Mediterráneo se forme una nueva potencia y, tras su muerte en el 632, son sus sucesores (califas) quienes inician una rápida expansión que pronto alcanza la frontera china por el este y la península Ibérica por el oeste.

La figura del califa preside una sociedad teocrática, pues es heredero del profeta y representante de Alá, con lo que ejerce un gobierno monárquico y absoluto que consiste en velar por los intereses espirituales y materiales de sus súbditos. Varias razones explican el crecimiento acelerado del Islam bajo el poder de los califas, como las crisis de Bizancio y del Imperio persa, los dos grandes poderes hasta entonces, y la noción de guerra santa, que promete el Paraíso a quien muera luchando por esta causa. Pero los factores más determinantes son la tolerancia de los musulmanes y la sencillez teológica de su religión, que no exige ser comprendida sino sólo aceptada. Por todo ello, muchos judíos y cristianos deciden convertirse, bien por convicción o bien por las ventajas que reporta, pues los nuevos musulmanes se equiparan legalmente con el resto de la población y los nobles siguen aferrados tanto a sus privilegios como a sus bienes. Sin embargo, otros prefieren conservar sus creencias, lo que fue posible a cambio del pago de impuestos.

La doctrina del Islam se basa en el monoteísmo, pues sólo hay un Dios, Alá, y el musulmán es el que se somete a su voluntad, revelada por el profeta Mahoma en el Corán. Este libro constituye no sólo el fundamento religioso sino también civil de la sociedad islámica, pues incluye su legislación, de manera que no se distingue entre lo espiritual y lo temporal. Su contenido contempla muchos elementos de las tradiciones judía y cristiana, incluso de otras creencias, si bien con importantes diferencias por adaptarse a la mentalidad y a las costumbres de los pueblos árabes. El creyente tiene cinco obligaciones elementales: aceptar el monoteísmo, orar cinco veces al día, dar limosna a los necesitados, ayunar durante el mes de Ramadán desde el amanecer hasta el ocaso y peregrinar a la Meca al menos una vez en la vida.

El monoteísmo islámico es rotundo, pues entre Dios y el creyente no hay intermediarios, ni la Virgen ni los santos en el cielo, ni los sacerdotes ni los sacramentos en la tierra, como sí ocurre entre los cristianos, para los que Dios se ha hecho hombre y está presente en el templo. Si no hay clero ni sacramentos tampoco hay rituales, pues sólo basta la oración, en la que el fiel se presenta solo ante Alá. La plegaria se puede hacer en cualquier lugar y de manera individual, excepto la del viernes, que es colectiva y, por ello, requiere un lugar donde los creyentes puedan postrarse para seguir las indicaciones del imán, que es un guía de la oración.

Otras diferencias con el cristianismo parten del eje central de las enseñanzas de Mahoma: la palabra de Dios es el único medio para salvarse. Como consecuencia, no se admiten las imágenes de seres vivos con fines didácticos, razón por la que la escultura y la pintura no se desarrollan, aunque el Corán no las prohíbe en ningún momento. Sin embargo, esta actitud contraria se explica por un comentario atribuido al profeta que se interpretó como una condena rotunda a las representaciones humanas y animales. Este rechazo musulmán no es igual que el bizantino en su crisis iconoclasta, ya que ésta sólo se pronunció en contra de las figuras religiosas, mientras que el primero se hace extensivo también a las profanas.

La importancia de la palabra revelada conlleva también el protagonismo del Corán en detrimento de Mahoma, quien insiste en su condición de mortal. Esto contrasta con el puesto secundario de la Biblia con respecto a Jesús, quien se proclama Hijo de Dios. Precisamente, los musulmanes aceptan a Cristo como profeta inspirado por Dios, pero rechazan tanto su divinidad como el dogma de la Trinidad, que no concuerda con la idea de la unidad de Dios que el Islam propugna. Las distancias entre ambas religiones también afectan a la espiritualidad, que para un musulmán se limita a la sumisión de los preceptos divinos y para un cristiano se concreta en la caridad.

Con este fundamento religioso la historia medieval del Islam presenta dos grandes etapas protagonizadas por las dinastías omeya (661-749) y abasí. Esta última permanece en el poder durante cinco siglos pero conoce su apogeo en los siglos VIII y IX (754-861). Los Omeyas constituyen la primera dinastía de califas, que, con capital en Damasco, gobierna aproximadamente durante un siglo y logra la máxima expansión del Islam. Sin embargo, las disputas en torno a la sucesión del califato provocan el cisma entre sunnitas (ortodoxos) y chiítas (místicos y filosóficos). La participación de estos últimos es crucial para derrocar el poder omeya y dar paso a la etapa abasí, que traslada la capital a Bagdad, con una situación más oriental, y protagoniza la época dorada del mundo islámico, con importantísimas contribuciones en la cultura y en la ciencia como herederos directos de la tradición griega. Pero el inicio del período abasí supone también el de la presencia musulmana en la península Ibérica, adonde llega el único miembro de la familia omeya que escapa del asesinato que acabó con sus parientes. Después del emirato dependiente de Damasco (711-756), se desarrolla otro independiente de Bagdad (756-929) gracias a Abderramán I, quien establece la capital en Córdoba y organiza eficazmente el nuevo Estado. Así sienta las bases para que luego Abderramán II, emir desde 822, convierta Al-Ándalus en una verdadera potencia mediterránea.

Después se desarrolla el Califato de Córdoba (929-1031), cuando Abderramán III, emir desde 912 y califa desde 929, se desvincula definitivamente de Oriente. Se consigue entonces una estabilidad sin precedentes que hace de la capital un centro artístico y cultural de primer orden basado en la libertad de pensamiento, lo que es seguido por Alhaquen II pero no por Almanzor, quien promueve un fanatismo religioso que termina dividiendo Al-Ándalus en pequeños estados independientes. Comienzan así los reinos de Taifas (1031-1090), que con sus luchas internas favorecen un avance cristiano ante el cual se solicita la ayuda de pueblos norteafricanos (1090-1212). Primero son los almorávides, que vuelven a unificar el territorio musulmán en la península, aunque su intransigencia hacia cristianos y judíos motiva otra fragmentación que es remediada por los almohades, con la misma procedencia que sus predecesores. Ellos logran nuevamente el equilibrio y la prosperidad, con Sevilla como nueva capital, hasta que su derrota en manos de los cristianos en 1212 da paso a la última etapa del reino de Granada (1238-1492), con la dinastía nazarí.

b) Arquitectura

Debido a su aversión hacia la representación figurativa, el arte musulmán realiza su más importante contribución en la arquitectura, con un estilo propio que se distingue netamente tanto del romano como del paleocristiano y bizantino. La prioridad de trabajar con rapidez,

sin afán de perdurabilidad, y la tendencia a dar poca altura a los edificios determina el uso de materiales frágiles, como el mampuesto, el ladrillo y el tapial para las estructuras. El tapial no es más que arcilla prensada en un molde de madera que, en forma de dos tableros colocados vertical y paralelamente, se retira cuando se ha secado, por lo que quedan a la vista los agujeros (mechinales) donde encajaba en el muro. Para decorar paredes y techos se recurre principalmente al yeso, mientras que en suelos y zócalos se utiliza la cerámica, con azulejos o alicatados. Éstos consisten en piezas cortadas y ensambladas a modo de un rompecabezas sobre paneles con enlucido de yeso a partir de patrones de papel. Como consecuencia, la apariencia de las construcciones es pobre por fuera pero lujosa por dentro.

Los elementos arquitectónicos más importantes son el arco, la columna y la bóveda. Se usan arcos de herradura (curvatura alargada más allá de la media circunferencia), lobulados (con lóbulos yuxtapuestos), túmidos (de herradura apuntado), de medio punto peraltado (elevado sobre una parte recta) o de mocárabes. Estos últimos, también aplicados en bóvedas y capiteles, son un conjunto de prismas colgantes que, unos junto a otros y con un sentido vertical, terminan en un estrechamiento también prismático, cuya pared inferior es cóncava, con lo que recuerda a las estalactitas. Cualquiera que sea su modalidad, el arco musulmán se enmarca con un recuadro llamado alfiz, que consiste en una serie de molduras que forman un dintel y sus dos apoyos verticales.

Las bóvedas, también muy variadas, pesan poco por ser de madera y yeso, además de por su pequeño tamaño. Por ejemplo, se emplean la semiesférica (cúpula), la de cañón, la esquifada (con base rectangular y cuatro paños de superficie curva) o la de arcos cruzados que acogen en su centro tanto una cúpula gallonada (con gallones o elementos cóncavos que equivalen a la cuarta parte de un huevo) como calada (con vanos o agujeros). Como soporte se prefiere la columna, delgada por la ligereza de las cubiertas, aunque también se utiliza el pilar, pero en menor medida.

La ornamentación constituye la esencia de la arquitectura musulmana, con capacidad para ocultar los materiales pobres y para evadir la realidad física. Ante la ausencia de imágenes, la línea (arabesco) y el color asumen todo el protagonismo, con diseños planos que se encajan geométricamente en secciones rectilíneas y se entrelazan continuamente en un ritmo ininterrumpido que no deja ningún hueco vacío y que no encuentra un final. El espectador no logra fijar su atención en ningún punto concreto, lo que favorece su actitud contemplativa, muy apta, por ejemplo, para la oración. Con este sentido de lo infinito se desarrollan tres motivos iconográficos: vegetales (ataurique), geométricos (lucerías) y epigráficos (caligrafía). Sólo estos últimos tienen un carácter verdaderamente religioso, pues se trata de inscripciones que, con sus caracteres curvos o rectos, recuerdan con versículos del Corán o con poemas que la única realidad es Dios.

Los elementos arquitectónicos y decorativos se tratan en función de un nuevo concepto de espacio distinto al occidental. Ya no es continuo sino discontinuo, porque se divide constantemente con obstáculos tanto en sentido horizontal, con plantas a modo de laberintos, como vertical. En este último caso, los arcos, las columnas y los techos se comportan como pantallas en las que nuestra vista choca sin poder percibir el lugar como un todo unitario. Elementos como el alfiz, el mocárabe, la ventana geminada (dividida en dos partes por una

columna) o las interminables bandas decorativas derivan también de este afán de fragmentación espacial. Nuestra mirada no encuentra un punto más destacado que otro, pues todos tienen la misma importancia. Por otro lado, tampoco existe un límite donde nuestros ojos descansen, con lo que van de un sitio a otro sin cesar.

Este espacio compartimentado es también un espacio inconsistente, a lo que contribuye la ornamentación, pero también el agua y la vegetación, que se relacionan con la idea que el musulmán tiene del Paraíso, como un vergel lleno de riachuelos. Por ejemplo, el reflejo de un edificio en un estanque permite obtener dos imágenes diferentes del mismo, una estable y otra inestable, además de variar la luz en los interiores. Las numerosas fuentes de las que parten surtidores que enlazan unos lugares con otros refrescan el ambiente, pero también establecen esa progresión que no conoce fin. Además, el agua y el jardín proporcionan algo nuevo: la posibilidad de poner en juego no sólo el sentido de la vista, sino también el del oído y el del olfato, con lo que aún más se produce en el espectador la sensación de estar ante una realidad etérea que parece presagiar el cielo como recompensa que Alá ofrece al creyente (*La Alhambra*, Granada).

El espacio arquitectónico musulmán se manifiesta en primer lugar en la ciudad, donde el Islam desarrolla una nueva tipología que, diferente a la griega y a la romana, parte de su concepción religiosa como comunión de creyentes en torno a una misma fe. La idea de igualdad de todos ante Dios explica la ausencia de leyes municipales, que el Corán no incluye. La única autoridad es el almotacén, encargado de la seguridad pública, del mantenimiento del culto, de la recaudación de impuestos y del control comercial, pero no de ordenar el espacio urbano. Éste crece de modo espontáneo, con calles estrechas y torcidas, todas de igual importancia, que cuando se ensanchan de manera ocasional e imprevista originan pequeñas plazas irregulares, mientras que cuando se ciegan y se cierran con una puerta para ser compartidas por varias casas generan adarves.

La ciudad musulmana tiene dos partes: la medina y los arrabales, ambos con su correspondiente muralla. La primera constituye el núcleo urbano, con la mezquita principal (aljama), el mercado (*zoco*), el almacén de mercancías caras (alcaicería), la posada que también funciona como almacén (alhóndiga), las escuelas de estudios del Corán (*madrasas*), los baños públicos y los barrios según los oficios y las minorías religiosas. Por ejemplo, determinados trabajos como el de los curtidores, los molineros, los tintoreros y los alfareros requieren la presencia de agua y, por tanto, se ubican cerca de un río o de un arroyo, lo que se refleja en los nombres de las calles que ocupan. Por otro lado, cristianos y judíos viven apartados para controlar mejor el pago de los impuestos al que están obligados por mantener sus prácticas religiosas, los primeros en sus iglesias y los segundos en sus sinagogas. Fuera de la medina, los arrabales son barrios también amurallados, y, más allá de éstos, se localizan las fincas de recreo (almunias) y los cementerios, siempre al pie de los caminos y no en el casco urbano, a diferencia de los cristianos, quienes los sitúan junto a las iglesias.

Por la necesidad de protección en una época de constantes conflictos con los cristianos y de revueltas internas, para una ciudad musulmana son fundamentales la muralla y la alcazaba. Mientras la segunda es creación propia, la primera continúa la tradición romana, si bien introduciendo en los siglos XI y XII algunas novedades que hacen la defensa más efectiva, lo que después será tenido en cuenta por los cristianos. Con un perímetro irregular, la muralla presenta

torres de dos tipos: las que están en línea cada veinte o treinta metros y las que sobresalen (albaranas) a través de un lienzo de pared (coracha) que avanza hacia fuera para poder aislar al enemigo que logre alcanzarlas (*Torre del Oro*, Sevilla). En otras ocasiones, las corachas se dirigen a lugares que, como un río, un arroyo o un pozo, aseguran el abastecimiento de agua en caso de asedio. Muros y torres se unen por un corredor interno (adarve) que se remata con almenas, motivos prismáticos que dejan entre ellos huecos y que sirven para resguardarse.

Para dificultar el ataque directo, la muralla principal está precedida por otra más baja (barbacana) y ésta a su vez por un foso, quedando los alrededores más inmediatos despejados de vegetación e inhabitados. Las puertas, no muchas por ser puntos débiles, responden a tres modelos: como un simple hueco, como dos huecos con corredor en medio, lo que genera un espacio independiente, y, finalmente, como trazado acodado dentro de una torre, lo que compartimenta el espacio en forma de zigzag y es muy eficaz para frenar al enemigo. Esta fragmentación espacial también opera en sentido vertical, pues en lo alto de las puertas, como también de las torres o del muro, se disponen matacanes, que son balconillos volados sobre ménsulas que disponen en el suelo de aspilleras, es decir, huecos largos y estrechos para disparar a través de ellos. Con su muralla independiente, pero normalmente unida a la de la ciudad y siempre dentro de ésta si se trata de un enclave importante, la alcazaba es una fortaleza con castillo que se sitúa en la parte más alta de la medina. Su función militar preeminente la diferencia del alcázar, palacio tanto musulmán como cristiano que, aunque también se cerca con muralla, tiene un carácter más civil.

En una ciudad musulmana la mezquita es el edificio principal. Mientras que una iglesia cristiana es casa Dios y lugar de asamblea para la liturgia, la mezquita sólo está pensada para la oración. Surge como consecuencia de la importancia que el Islam da al rezo, factor que determina su estructura, que se mantiene constante a pesar de la necesidad en muchos casos de ampliar y reconstruir sucesivamente estos edificios en períodos muy largos de tiempo (*Gran Mezquita*, Kairouan, Túnez). Tras las abluciones, en las que hay que purificarse con agua antes de comenzar la plegaria, los fieles se postran en el suelo colocándose en filas, unos junto a otros, mirando hacia Oriente, en dirección a la Meca.

Para satisfacer estas dos funciones, la mezquita posee una planta rectangular y una muralla con contrafuertes y almenas para protegerla. En su interior se distinguen dos partes: el patio y la sala de oración. El patio, muy amplio y porticado, cuenta con una fuente en el centro para las abluciones y una torre (alminar o minarete) que sirve para llamar a la oración y que, con una situación variable, constituye el único elemento vertical del conjunto (*Giralda*, Sevilla). La sala de oración es una gran superficie con un conjunto de naves que, formadas por una serie ininterrumpida de arcos y columnas, son perpendiculares al muro que señala a la Meca y que se orienta hacia el este (*qibla*), excepto en España, que lo hace hacia el sur. En un espacio tan indiferenciado, esta pared se distingue de las demás por abrir en su centro un nicho vacío (*mihrab*), que es el lugar más decorado de la mezquita. Delante de él se encuentra una nave transversal (*maqsura*) con cúpulas en el centro y en los extremos, que se destina al soberano. Así los fieles se arrodillan en el suelo, sin necesidad de bancos y alineándose según la trayectoria marcada por las naves.

El *mihrab* no equivale exactamente al presbiterio o ábside en una iglesia cristiana, pues no cumple la misma función espacial ni tampoco religiosa. En la mezquita todas las naves son iguales, por lo que no existe una principal que marca el eje dominante que nos lleva a un punto sagrado como el altar mayor, donde los sacerdotes hacen posible la presencia de Dios en el templo a través del sacramento de la Eucaristía. En el Islam no hay ni sacerdotes ni sacramentos, pues sólo el imán guía la oración de los viernes desde un púlpito (*mimbar*) donde se lee el Corán y se predica. En un espacio constantemente dividido, donde las arquerías sobre columnas se repiten por igual sin dejar que una nave sobresalga más que las otras, el *mihrab* sólo actúa como reclamo para mirar hacia el lugar correcto mientras se reza (*Gran Mezquita, Córdoba*).

El esquema básico de la mezquita, con patio y sala, está presente en la casa, que a su vez es el punto de partida del palacio musulmán. Aunque sin un modelo fijo, la casa se desarrolla alrededor de un patio interior que, con una fuente o una alberca para refrescar el ambiente, se abre a todas las habitaciones. Hasta aquí coincide con la vivienda griega y romana, de la que, sin embargo, se distancia en el uso de dos elementos que contribuyen a preservar de manera más efectiva la intimidad: el zaguán y el harén. El primero consiste en un vestíbulo de entrada que, igual que en la puerta de la muralla, se quiebra de forma acodada para que desde la calle no se pueda ver el interior. El harén es una zona de la casa, que puede ocupar una habitación o varias y se destina exclusivamente a la mujer, encargada de las tareas domésticas, siempre fuera del alcance de ojos que no sean los de familiares o amistades cercanas. Para ello sus ventanas o balconillos se disponen con celosías, que consisten en tableros que se calan para cerrar vanos y así permitir ver sin ser visto.

Como consecuencia de la arquitectura islámica, en la península Ibérica surge el Mudéjar. Desde el punto de vista histórico, este término designa al musulmán español que, tras la Reconquista, permanece entre los cristianos conservando su religión y sus costumbres. En lo referido al arte, el Mudéjar es un estilo arquitectónico que se desarrolla desde el siglo XI hasta el XVI y que se caracteriza por la fusión de elementos islámicos y cristianos. No sólo incluye obras realizadas por los mudéjares propiamente dichos, sino también las patrocinadas y llevadas a cabo tanto por cristianos (*Alcázar, Sevilla*) como por judíos (*Sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito, Toledo*). Los materiales son pobres, como el ladrillo para los muros, el yeso para los interiores, la cerámica vidriada para suelos y zócalos, o la madera para las techumbres. Éstas pueden ser planas o, más frecuentemente, de par y nudillo, con lo que se origina un artesonado, que consiste en una cubierta con perfil triangular a través de vigas oblicuas (pares) y transversales (nudillos).

3. EL ARTE ROMÁNICO

a) Marco histórico

El arte románico surge en Europa en el siglo X y culmina en los siglos XI y XII. Para entender cómo se fragua hay que remontarse primero a fines del siglo V, cuando se producen las invasiones bárbaras, y después a los siglos VIII y IX, cuando Carlomagno quiere recuperar los

antiguos territorios del Imperio romano de Occidente bajo una sola autoridad política, una sola religión, la cristiana de Roma, y una sola cultura. De esta forma, la Europa central y septentrional, y ya no la meridional, asume todo el protagonismo desde el punto de vista histórico hasta la llegada del Renacimiento en el siglo XV. Sin embargo, la unidad alcanzada por el Imperio carolingio en todos los ámbitos se rompe al morir su fundador (814), cuando sus territorios se dividen entre sus descendientes y cuando pueblos extranjeros como los vikingos crean en el siglo X el ducado de Normandía y después el reino de Inglaterra (1066).

También en el siglo X se produce un segundo intento de reconstrucción imperial, esta vez desde Alemania y por parte de Otón I (936-973), quien en 962 se proclama emperador del Sacro Imperio Romano Germánico: Sacro porque es cristiano y ha sido consagrado por la Iglesia, Romano porque aproximadamente corresponde al antiguo Imperio romano occidental, y Germánico porque a éste se añaden los territorios germánicos. Para contrarrestar el poder de la nobleza, los Otónes establecen una Iglesia imperial en la que nombran directamente a los obispos y a los abades, ambos con fuerte autoridad en sus jurisdicciones. Pero este nuevo imperio se desmorona a fines del mismo siglo X con Otón III (980-1002), por lo que a partir de entonces sólo se conserva el título de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, simplemente con un valor simbólico de dignidad y no efectivo de poder.

Si Carlomagno y Otón I no logran al final lo que tanto habían deseado en los siglos IX y X respectivamente, sí fijan los cimientos para que en el siglo XI culmine el feudalismo y la Iglesia Católica retome la idea de crear un orden universal. El feudalismo es un sistema económico, social y político que está plenamente vigente en Europa occidental en los siglos IX, X y XI. Se basa en la gran propiedad (feudo) y en los lazos personales de dependencia entre el señor y sus vasallos, con un juramento de recíproca fidelidad entre ambos. El centro de esta extensión de tierra es la residencia de su dueño (castillo, catedral o abadía), para quien trabajan siervos y colonos a cambio de protección. En este sistema jerárquico el rey, no siempre el más poderoso, ocupa la cúspide y, a partir de ella, se establecen distintas categorías de señores feudales según la amplitud de sus tierras, de manera que unos pueden tener bajo su autoridad a otros vasallos de los que, a su vez, dependen otros.

Gracias a la Iglesia Católica, Europa logra una gran unidad que la distingue tanto del cisma oriental como del mundo musulmán. La institución del papado en Occidente se robustece al tiempo que se debilita en Oriente y la propia Iglesia se institucionaliza según el modelo feudal, configurándose como la mayor autoridad en este sentido, pues los obispos son nobles que reciben sus diócesis de los reyes o de otros nobles. Así lo civil se inmiscuye en lo religioso, con lo que las costumbres eclesiásticas se relajan hasta el punto de ser necesaria una reforma interna. Ésta es promovida por Gregorio VII (h. 1020-1085), papa desde 1073, con el fin de alejar a la Iglesia del poder temporal, con lo que se prohíben, por ejemplo, el matrimonio de los sacerdotes (nicolaísmo) o la compra de obispados y abadías (simonía).

En el seno de la Iglesia Católica se producen dos fenómenos determinantes para la formación y la expansión del Románico: el monaquismo y las peregrinaciones. La idea de retirarse a vivir austeramente en comunidad para practicar el ascetismo nace en Oriente (Siria y Egipto) y es traída a Occidente en el siglo VI por San Benito de Nursia (h. 480- h. 547), quien,

al fundar la regla benedictina en 529 le da otro enfoque. En lugar de dedicarse sólo a meditar, los monjes ahora también realizan un trabajo manual, al tiempo que observan tres votos de pobreza, castidad y obediencia. Por sus tareas agrícolas y artesanales los monasterios benedictinos se convierten en centros económicos independientes, pero también en focos culturales de primera importancia, pues gracias a la copia de manuscritos antiguos, a la pintura de miniaturas y a la redacción de crónicas históricas el saber de esta época se pudo transmitir.

Sin embargo, esta independencia de los monasterios no es completa, pues se implican también en la trama política y social del feudalismo, lo que conlleva muchos desórdenes e inmodalidades que dan lugar a dos reformas monásticas (la cluniacense y la cisterciense), impulsadas por dos ramas de la Orden benedictina que surgen en Francia para reestablecer la jerarquía y la disciplina perdidas. La primera nace en la Abadía de Cluny, fundada en 910 por Guillermo I el Piadoso (m. 918), duque de Aquitania, con la idea de retornar a una mayor espiritualidad, por lo que se prohíbe el trabajo manual y se dedican ocho horas diarias a la oración, además de insistir en la autoridad del abad y en la sumisión directa al papa, sin la mediación de obispos ni señores. El abad de Cluny encabeza así una poderosa y rica institución que impone un estilo uniforme, el Románico, para construir conventos e iglesias, tanto de su propia orden como de otras. Por tanto, a lo largo del siglo XI el monacato en general, pero sobre todo el cluniacense, vuelve a sufrir una crisis al volcarse más en lo mundano que en lo divino.

Precisamente para terminar con esta situación se emprende una segunda reforma, pero esta vez desde la Orden del Císter que, creada en 1098 en Cîteaux, muy cerca de Dijon, alcanza sus mejores logros con San Bernardo de Clairvaux (1090-1153). Los cistercienses propugnan la aplicación rigurosa de la regla benedictina, repartiendo nuevamente las horas del día entre el trabajo agrícola y la oración, pero también retornando a pobreza en la vida diaria y en la liturgia, apartada ya de toda ostentación. Mientras los cluniacenses ponen la belleza al servicio de la fe, pues nada es demasiado rico para el culto de Dios, el Císter opta por la máxima austeridad, con lo que ambas concepciones se enfrentan durante el siglo XII. Sin embargo, el rechazo cisterciense hacia lo decorativo, que supone suprimir pinturas y esculturas, vuelca todos los esfuerzos en lo meramente estructural, aportando ideas originales que constituyen la raíz del Gótico.

El monacato introduce en Europa occidental un orden basado en valores cristianos a través de una red amplia de centros, muchos de los cuales enlazan caminos de peregrinación o son la meta de los mismos. Estos caminos, como expresión de una época marcada por la fe, importan mucho desde el punto de vista cultural y artístico, pues incentivan la construcción de muchas iglesias dentro del estilo románico, con lo que éste se convierte en un factor de cohesión en el amplio y diverso territorio europeo.

Las peregrinaciones son una consecuencia del culto a las reliquias, que considera sagrado el cuerpo de un santo o los objetos relacionados con él, lo que garantiza la salvación y supone una fuente de ingresos muy segura para la Iglesia, sobre todo para los monasterios. La importancia de los santos, ya señalada desde los primeros siglos del cristianismo como intereses ante Dios, se revitaliza ahora a través de la fe en las reliquias, lo que ayuda a superar el temor propio de la época ante la creencia de que el fin del mundo está cerca. Este hecho

repercute en el arte, pues algunos templos, los que se denominan de peregrinación, amplían su función: ya no sólo son la casa de Dios, sino también el lugar donde se guardan los restos de un santo, lo que genera nuevas exigencias arquitectónicas y una gran producción de imágenes pintadas y esculpidas de la figura a la que se rinde devoción. Impulsados por el deseo de expiar culpas, pedir favores o dar gracias, los cristianos se dirigen a Roma, a Jerusalén y, sobre todo, a Santiago de Compostela, donde se guarda la tumba del apóstol. Surge así el Camino de Santiago, una vía económica y cultural que comunica la península Ibérica con el resto de Europa y que, ya desde el siglo IX, garantiza al peregrino la indulgencia plenaria. Por eso, el hecho de llegar a la meta reporta bondad y sabiduría, como simboliza la concha que el peregrino coloca sobre sus prendas al terminar el camino, aunque lo más importante es la sensación de estar casi delante de Dios, muy cerca del cielo. Por eso, las peregrinaciones justifican la aparición de iglesias románicas, muchas de las cuales pertenecen a monasterios, de manera que el hombre de la época encuentra una organización religiosa que la da seguridad.

b) Arquitectura

La arquitectura románica, con la iglesia como tipología más característica, se desarrolla a partir de la paleocristiana, pero recuperando estructuras básicamente romanas, lo que conlleva una concepción espacial y un significado diferentes. Igual que la basílica paleocristiana, la iglesia románica tiene planta rectangular con varias naves longitudinales, siendo la central más ancha y más alta que las laterales. Sin embargo, prescinde del atrio e incorpora nuevos elementos, como el crucero, la girola, los absidiolos y la torre. Así, el edificio se transforma en un organismo diferenciado, pues ofrece espacios distintos pero unidos entre sí para lograr algo que no se contemplaba en los primeros tiempos del cristianismo: la participación directa de los fieles.

El crucero o transepto es el espacio cuadrado en donde se cruzan perpendicularmente la nave central y la transversal, de menor longitud que la anterior pero tan ancha y alta como ella. Sin embargo, el mismo término se aplica también a toda la nave transversal, que surge por la tendencia del pueblo a acercarse al presbiterio. El resultado es una planta de cruz latina que, con sus dos brazos desiguales, aumenta el espacio interior y modifica la posición del coro, ya no delante del altar mayor sino en el crucero. Como en las primeras iglesias cristianas, el eje longitudinal marca un camino que culmina en el presbiterio, aunque éste ahora se despeja para incorporar la girola y los absidiolos, que satisfacen las necesidades que el culto a las reliquias genera.

En el Románico, la girola o deambulatorio es un espacio circular, pero después en el Gótico podrá ser también poligonal. Se forma al prolongar las naves laterales alrededor del presbiterio para que a éste se puedan acercar más fácilmente los peregrinos, pues debajo de él, en una cripta, se coloca la tumba del santo. El ábside se une a la girola de dos maneras: con una estructura de soportes y arcadas, con lo que ambos se comunican, o con un muro que los aísla completamente. Además, en la misma girola se abren pequeñas capillas radiales o absidiolos que, con sus altares e imágenes, permiten celebrar misa diaria y también varias simultáneamente. Con la función de campanario para llamar a la misa y para guiar a los peregrinos surge

por primera vez en la iglesia la torre, que desde entonces es un elemento imprescindible en la arquitectura eclesiástica. Lo más frecuente es que dos torres cuadradas flanqueen la fachada principal, la de los pies, y que otra cuadrada u octogonal (cimborrio) se eleve sobre el crucero para albergar la cúpula. En uno y otro caso, las torres constituyen un eje vertical que, además de acentuar el longitudinal de la nave mayor, expresa un doble deseo de protección y de aspiración al cielo que sintetiza los objetivos del hombre de la época.

En su alzado, la iglesia presenta tres niveles que se reflejan en la fachada y se relacionan directamente con la iluminación: las arquerías, la tribuna y los ventanales. Las primeras dividen el interior en naves y se corresponden con las portadas. La tribuna, ya presente en la arquitectura bizantina, se alza sobre las naves laterales, generalmente con igual anchura que éstas, y se manifiesta en el exterior con un vano circular (rosetón). Además de aumentar la capacidad del interior para recibir a más fieles, la tribuna cumple una función técnica, pues traspasa el empuje del edificio hacia fuera a través de la bóveda de cuarto de esfera que la cubre.

Las nuevas inquietudes de la época se expresan retomando materiales y técnicas constructivas romanas, que en su momento aportaron por primera vez un concepto de espacio interior donde el hombre es parte activa. Por eso, los edificios románicos, preferentemente de piedra de sillería o combinando ésta con la mampostería, también se distinguen por el arco de medio punto y la bóveda. Sin embargo, el arco ahora tiende a doblarse, pues uno mayor alberga a otro menor, lo que genera una portada o ventana abocinada, que consiste en un conjunto de arcos concéntricos que, inscritos unos en otros, están formados por molduras (arquivoltas) que descansan en un muro de sección escalonada decorado con columnas.

A partir del arco de medio punto se recupera también la cubierta abovedada, con varios tipos: la bóveda de cañón, la bóveda de cuarto de esfera, la bóveda de arista y la cúpula. La de cañón, que se usa en tramos rectos, principalmente en la nave central pero también en los brazos del crucero y en las naves laterales, se refuerza con arcos fajones o perpiaños, que se disponen transversalmente al eje marcado por la bóveda. Su cometido es doble: por un lado, absorben el peso del techo, y, por otro, dividen el espacio imponiéndole un ritmo que determina los pasos del hombre en su recorrido hacia el altar mayor (*Catedral*, Santiago de Compostela).

Los soportes del nuevo sistema abovedado con arcos de refuerzo son el pilar, el muro y el contrafuerte. El pilar románico es compuesto, pues sobre un núcleo cuadrado o cruciforme se colocan columnas o medias columnas adosadas en su frente, de modo que a cada arco le corresponde una columna que ya no respeta los órdenes clásicos. Estos pilares trasladan los empujes a los muros, muy gruesos y continuos debido al gran peso de la bóveda. Por esta razón, en ellos no se pueden abrir muchos huecos y los que hay suelen ser estrechos y abocinados, con derrame hacia adentro para extender mejor la poca luz natural que entra. Como consecuencia, el edificio resulta muy cerrado y macizo, con un ambiente poco iluminado que invita al recogimiento. Por último, los muros llevan el peso a los contrafuertes o estribos unidos a él, que son construcciones verticales que ya se usaron en la arquitectura romana y bizantina, donde se disponían en el interior. Ahora, en cambio, salen al exterior y además adquieren un aspecto achatado.

En el ábside, en los absidiolos, en las naves colaterales y en las tribunas se emplea la bóveda de cuarto de esfera o de horno, con dos misiones: una técnica, porque lleva el peso de la bóveda principal al muro, y otra decorativa, porque se reviste de pinturas. En cambio, la bóveda de aristas se aplica en espacios cuadrados como criptas, centros del crucero o compartimentos de las naves central y laterales. Consiste en el cruce perpendicular de dos bóvedas de cañón de la misma flecha, es decir, con la misma altura desde su línea de arranque hasta su clave. Posee la ventaja de producir empujes menos difusos, pues el peso se reparte mejor al concentrarse en sus cuatro ángulos en vez de llevarlo a toda la pared, lo que entraña mayor dificultad pero, al mismo tiempo, permite abrir ventanas sobre las tribunas. Por todo ello, la bóveda de aristas románica es el punto de partida de las importantes innovaciones góticas en el sistema de cubrición. Para el cuadro del crucero se reserva la cúpula, que se alza sobre el tambor, muro circular si se usan pechinas, como en Bizancio, o poligonal si se prefieren trompas. Éstas consisten en nichos en forma de medio cono que se montan oblicuamente sobre cada uno de los ángulos del cuadrado, con lo que éste se transforma en un octógono. Por fuera la cúpula se manifiesta en un cimborrio con remate piramidal (chapitel).

La dependencia recíproca de todos los elementos en la estructura románica, con esa concentración y traspaso de los empujes, permite hablar por primera vez del edificio como un organismo articulado. A esto se llega partiendo de la basílica paleocristiana, que con un eje longitudinal que lleva a un centro, el altar mayor, establece un proceso y anuncia una promesa de salvación. En el Románico, el hombre pasa a la acción, que se concreta en buscar a Dios para que éste venga a la tierra. Que el hombre avanza sin cesar de modo constante se manifiesta en el eje longitudinal de las naves y en la compartimentación rítmica de la bóveda de cañón. Que el hombre mientras avanza mira al cielo con el deseo de encontrar a Cristo se expresa en las torres. Pero, en definitiva, el hombre camina solo aún y en esa soledad siente que Dios, aunque lejos, no lo está tanto como en el Paleocristiano, pues le acompaña en cada paso que da para protegerlo de los peligros que le acechan. La iglesia románica surge entonces para ofrecer al hombre esta seguridad. Con su estructura cerrada y consistente, igual que un castillo feudal, revela la interiorización por la que el creyente debe acercarse a Dios, pensamiento cristiano vigente en la época que, con raíces platónicas, parte de lo inmaterial (lo perfecto e ideal) y termina en lo material (lo sensible y degradado).

El mismo carácter de fortaleza asume el monasterio, cuyo programa arquitectónico responde a la idea de una vida en comunidad presidida por el orden, el silencio, la austeridad, la oración y el trabajo. Como en la iglesia, también aquí hay un núcleo dominante, el claustro, que por su situación central y por su función como lugar de meditación expresa nuevamente la idea de un mundo interior. Alrededor de él se organizan los distintos espacios, como la iglesia, la sala capitular, donde se lee diariamente la Regla de la orden religiosa correspondiente, el refectorio o comedor, entendiendo la comida como símbolo de lo espiritual, el dormitorio común y, por último, el hospicio y el hospital, por la importancia de ejercer la caridad.

c) Escultura y pintura

El significado religioso de la arquitectura románica nos remite al concepto que de Dios se tiene en la época, visible en muchas esculturas y pinturas de iglesias y monasterios. Como se establece ya desde los tiempos paleocristianos, la imagen sigue cumpliendo un cometido

didáctico muy importante que exige un estilo claro y sencillo, pero al mismo tiempo alejado de la realidad, igual que en el mundo bizantino. La escultura románica más importante es la monumental, es decir, la que depende directamente de la arquitectura, por lo que se hace con el mismo material que ésta y tiene que adaptarse al marco disponible, que a veces es muy restringido y obliga a las figuras a adoptar posturas forzadas. Teniendo en cuenta a sus destinatarios, que son los fieles y los monjes, se emplaza en las portadas de las iglesias, dentro de éstas y en los claustros de los conventos.

La portada separa lo mundano de lo divino, por lo que invita a la conversión de todos los pecadores. Por eso se llena de imágenes que transmiten un mensaje que siempre tiene como protagonista a Cristo, concebido como Juez Todopoderoso. En las arquivoltas la decoración geométrica, vegetal, humana o animal se dispone en sentido radial. En las jambas, elemento vertical que sostiene un dintel también decorado, se sitúan columnas, de manera que sobre cada una se adosa una figura de piedra, que de momento forma un solo cuerpo con el fuste, aunque luego poco a poco se independiza hasta lograrlo completamente en el Gótico. Este tipo de estatua se utiliza también en el parteluz, columna que divide en dos el hueco de la puerta o de una ventana. Pero lo más importante es el tímpano, espacio delimitado por el dintel y las arquivoltas, que adopta la forma semicircular –ya no triangular como en la arquitectura griega– para exponer una única escena triunfal en la que una figura de mayor tamaño, la de Jesucristo, domina a las demás, con temas tan generalizados como la visión apocalíptica y el Juicio Final.

La iconografía del Cristo apocalíptico, ya presente en la pintura bizantina y ahora en la pintura y en la escultura románicas, procede del Apocalipsis de San Juan (capítulo 4º), último libro canónico de la Biblia que, precedido de las visiones proféticas de Ezequiel, fue escrito para infundir ánimo a los cristianos durante las persecuciones, por lo que retoma la profecía del gran día en que Dios vendrá a salvar a su pueblo. En este contexto se describe la visión en la que Dios en majestad como rey del cielo, que equivale al Pantocrátor en su mandorla, entrega al cordero el libro que contiene el decreto de exterminio de los perseguidores, mientras es rodeado por veinticuatro ancianos y cuatro seres vivos, estos últimos como símbolos de los evangelistas. Estas formas también se relacionan con las cuatro etapas esenciales de la vida de Cristo: el hombre para el nacimiento, el toro para la muerte, el león para la resurrección y el águila para la ascensión (*Iglesia abacial de San Pedro, Moissac*). Por el contrario, en el Juicio Final Cristo muestra sus llagas mientras su mano derecha se levanta del lado de los elegidos y la izquierda del lado de los condenados, que se representan en el infierno. Aquí, según el *Libro de Job*, unos monstruos abren su boca para tragar a los pecadores mientras que San Miguel pesa en su balanza las almas, reminiscencia egipcia del *Libro de los Muertos (Santa Fe, Conques)*.

Tanto en las portadas esculpidas como en las pinturas murales los temas se organizan de manera jerárquica y simétrica. En el primer caso, el norte se destina al Antiguo Testamento por ser la región del frío y de la noche, el sur para el Nuevo por estar bañado con la luz y el oeste para el Juicio Final por mirar a la puesta del sol. La derecha es más importante que la izquierda y además se buscan agrupaciones simétricas, como los cuatro profetas enfrentados a los cuatro

evangelistas, o los doce patriarcas opuestos a los doce apóstoles. Los números asumen un valor simbólico: doce equivale a la Iglesia universal, pues doce son los apóstoles y también es el resultado de multiplicar cuatro (elementos materiales) por tres (Trinidad); siete es la suma de cuatro (cuerpo) y tres (alma), por lo que ésta es la cifra de las virtudes, los sacramentos o los planetas.

También los capiteles románicos reciben imágenes en forma de relieve corrido donde, con gran sentido narrativo y fantástico, se representan pasajes bíblicos y vicios que sirven como motivos de meditación. Sin embargo, en la escultura exenta los temas se limitan mucho más, pues, siguiendo la tradición de los iconos bizantinos, se reducen al Cristo crucificado y a la Virgen. Cristo se concibe con carácter divino y no humano, pues, por ejemplo, no da ninguna señal de sufrimiento en la cruz, a la que se sujeta por medio de cuatro clavos, con los brazos rígidos y los pies separados, vistiendo una túnica larga o un faldón desde la cintura hasta las rodillas, y con una corona real y no de espinas en su cabeza. La misma falta de emoción se aprecia en la Virgen, que, sentada, sostiene al niño que bendice o que lleva el libro en la mano. El estilo de estas figuras, como el de las que llenan portadas y capiteles, enlaza también con el mundo bizantino por su idealismo y su estatismo. Lo mismo ocurre en la pintura mural, que fundamentalmente se desarrolla en el ábside de la iglesia, donde se marcan mucho los contornos y el espacio es plano, con falta de volumen y de profundidad, por lo que todo se reduce a lo esencial para mostrar lo trascendente y no lo real (*Iglesia de San Clemente*, Taüll).

4. EL ARTE GÓTICO

a) Marco histórico

Iniciado en el siglo XII, el arte gótico alcanza su máximo desarrollo en los siglos XIII, XIV y XV. El principal cambio que se produce afecta al sistema económico y social, pues el feudalismo da paso poco a poco al auge de la vida urbana, en donde la clase dominante es la burguesía, dedicada fundamentalmente al comercio. Surge así un nuevo modelo de ciudad basado en el sentido comunal, que busca la defensa de los intereses de sus habitantes y también una cierta autonomía municipal. Esto explica que junto al edificio que representa el poder religioso, que es la catedral, se construya ahora también el que encarna el gobierno civil, el ayuntamiento. De ahí el protagonismo de los gremios, asociaciones de artesanos y artistas que se originan en los siglos XI y XII para proteger sus intereses a través de una rígida reglamentación que pretende evitar la competencia y monopolizar el mercado. Sus funciones son adquirir y repartir la materia prima, establecer los salarios y controlar la calidad de los productos, pero también fijar los precios, el número de instrumentos, las horas de trabajo y los operarios de cada taller. En éste se establece una jerarquía con tres niveles: maestros, oficiales y aprendices. De este modo, los gremios no sólo inciden en lo económico, sino que intervienen directamente en el gobierno de las ciudades y patrocinan muchos encargos artísticos.

La ciudad se convierte además en el principal foco cultural de la época gracias al nacimiento de las universidades. Regidas por el mismo criterio comunitario, surgen como corporaciones formadas por maestros y estudiantes para, respectivamente, impartir y recibir enseñanza.

Así se constituyen como nuevos centros del saber que desplazan a los monasterios y logran gran autonomía frente a los poderes civiles y eclesiásticos. Dentro del ámbito universitario se desarrolla la Escolástica, nuevo pensamiento que abarca conjuntamente lo teológico y lo filosófico para dar un fundamento racional a la doctrina cristiana. Para ello se retoma la construcción aristotélica del conocimiento a partir de los sentidos y de lo material. Razón y fe, dos esferas hasta ahora irreconciliables, colaboran por tener un fin común: la razón ayuda a esclarecer la fe y la fe auxilia a la razón cuando ésta es incapaz de comprender.

En la filosofía escolástica se explica sistemáticamente el cosmos cristiano, cuya estructura se divide en partes y éstas a su vez en otras más pequeñas y así sucesivamente, pero sin perder de vista el conjunto. Según Santo Tomás de Aquino (1224-1274), para quien la razón precede a la fe, Dios ha venido a iluminar al mundo, lo que quiere decir que la lógica humana, que no puede demostrar la fe, sí puede aclarar sus dogmas para que el hombre los entienda. En otro extremo, San Francisco de Asís (1181-1226) antepone la fe a la razón cuando afirma que Dios ha venido al mundo para dar amor y está presente en todo lo viviente, por lo que el hombre tiene que aceptar con humildad su puesto dentro de la creación. Tanto la corriente racionalista de Santo Tomás como la mística de San Francisco coinciden en una idea básica que constituye la esencia del Gótico: el hombre ha encontrado a Dios y éste habita con él en la tierra, por lo que ya no es necesario buscarlo como se hacía en el Románico. Esta presencia directa de lo divino se hace visible a través de la luz, que ahora recibe un sentido simbólico y también ayuda a entender el milagro que acontece en la catedral gótica.

b) Arquitectura

Desde que surge el Gótico a mediados del siglo XII en el norte de Francia, la arquitectura tiene un protagonismo indiscutible. Después, desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XV la escultura se desarrolla de manera notable, mientras que la pintura no destaca hasta la primera mitad del siglo XIV, concretamente en Italia central. Debido al apogeo de la vida urbana y al poder dominante de la Iglesia, la tipología más importante es la catedral, sede del obispo que, con su función religiosa, muestra el significado existencial de la época. En un sentido urbanístico, la catedral constituye el centro de la ciudad, completamente visible por su gran volumen y su verticalidad, con el afán de extender su contenido espiritual a su entorno. Su referente es la iglesia románica, que ahora se transforma para expresar un nuevo enfoque del concepto cristiano de la luz gracias a la presencia del vidrio. El material prioritario sigue siendo la piedra en forma de sillares, pero éstos se cortan con más perfección, pues lo meramente estructural recibe ahora un valor estético.

Se mantiene la planta de cruz latina con varias naves (hasta cinco e incluso siete), pero no se distinguen netamente los brazos del crucero y la cabecera, ya que ésta crece de manera excesiva, hasta el punto de tener a veces dos girolas en un ábside ya no semicircular sino poligonal. Dos consecuencias se derivan de esto: por un lado, la proyección del crucero es menos evidente, pues a veces incluso se sitúa casi en la mitad del eje longitudinal; por otro, la nave principal se acorta y además se interrumpe al disponer en su centro el coro, que, con

su correspondiente sillería para el clero, se comunica con el altar mayor a través de una rejería y se cierra en su lado opuesto con un muro trasero (trascoro) decorado arquitectónicamente y escultóricamente. Con estas modificaciones, las diversas unidades espaciales del edificio pierden independencia en aras de una mayor integración.

En su alzado, la catedral gótica tiene tres niveles: las arquerías, el triforio y los ventanales, que aumentan considerablemente en número y en tamaño. El triforio consiste en una galería abierta sobre las naves laterales, aunque de menor anchura que éstas, a modo de un estrecho pasadizo. Sustituye a la tribuna, que se suprime para que entre más luz y además porque su función sustentante ya no es necesaria. Esta división tripartita en altura se refleja en la fachada principal, que es la occidental, en donde los ventanales se corresponden con el rosetón y en donde la portada propiamente dicha se flanquea por torres que, con chapitel, quedan absorbidas por la verticalidad general.

El arco característico del Gótico es el apuntado u ojival, formado por la intersección de dos segmentos de círculo de igual radio y centros diferentes. Frente al de medio punto románico, es más esbelto y disminuye los empujes laterales, lo que permite elevar el edificio, vaciar los muros para abrir en ellos ventanas y realizar la bóveda de otra manera. Normalmente el arco apuntado se decora con el gablete (marco triangular), que a su vez se remata con un florón, motivo vegetal con una o varias filas de ganchillo. También el arco puede recibir tracería calada, recurso propiamente gótico basado en combinaciones geométricas con finos perfiles pétreos. Pero también se utilizan otros tipos, como el conopial (con cuatro centros en forma de quilla invertida), el carpanel (con varias porciones de circunferencia, en especial tres y con su propio centro cada una) y el escarzano (arco rebajado, sobre todo el que corresponde a un ángulo de sesenta grados).

La consecuencia más importante del arco apuntado es el nuevo tratamiento del muro y de la bóveda. La bóveda gótica por excelencia es la de crucería, que se desarrolla a partir de la bóveda de aristas románica, que ahora se apunta y se refuerza con nervios. Éstos son arcos ojivales de piedra que se incrustan en la bóveda y se cruzan en una pieza central (clave), mientras que los espacios situados entre los nervios (plementos o plementería) son simples rellenos de material menos pesado. Se trata de concentrar las fuerzas en los nervios y de aligerar los plementos. Con esta idea básica, la bóveda de crucería se complica al añadir cada vez más nervios rectos y curvos, hasta tener forma estrellada y diversas claves. En cualquier caso, siempre unas nervaduras diagonales enlazan con otras, con lo que toda la cubierta se unifica como si se tratara de un baldaquino, idea que deriva de la cúpula bizantina. En definitiva, la bóveda gótica deja de concebirse como un conjunto de partes independientes en aras de una mayor integridad espacial, la misma que se logra en la planta de la catedral.

Como el objetivo principal es la entrada de luz en el edificio, el muro abandona su función de soporte, por lo que se adelgaza y recibe ventanas. Por tanto, se ingenian nuevas soluciones para recibir el peso de la cubierta: por dentro, el pilar fasciculado y, por fuera, el contrafuerte y el arbotante. El pilar fasciculado consta de un núcleo cilíndrico, cuadrado o cruciforme, igual que en el Románico, al que se adosan pequeñas columnas que, a modo de molduras redondas (baquetones), se continúan en los nervios de la bóveda. Como éstos son

muy numerosos, el pilar recibe muchas molduras y, por tanto, su núcleo queda oculto. Cada columnilla dispone de su propia basa, a distinta altura de las demás, y su propio capitel, aunque a veces se colocan una basa y un capitel únicos.

El contrafuerte sigue siendo fundamental, pues la bóveda no sólo presiona de arriba abajo sino también en los lados. Sin embargo, ahora es más alto que el románico porque los muros se elevan considerablemente y además se remata con una forma puntiaguda (pináculo) adornada en su extremo con un florón para recalcar la verticalidad del edificio. Para que el contrarresto sea más eficaz el contrafuerte se separa de la pared, lo que da origen al arbotante, creación original del Gótico que consiste en un arco con los arranques a distinta altura (rampante o por tranquil) que cumple dos funciones. En primer lugar, traslada el peso de la bóveda principal al contrafuerte, pues aguanta la nave central desde afuera y así se pueden disponer muchos vanos en los muros. Es el equivalente de la tribuna románica, con su bóveda de cuarto de esfera, pero mientras ésta se enmascara el arbotante se muestra completamente en el exterior. En segundo lugar, sirve de canal para expulsar el agua de la lluvia a cierta distancia de las paredes, colocando en su extremo unas bocas de desagüe en forma de figuras monstruosas (gárgolas).

Frente al espacio arquitectónico románico, horizontal y cerrado, el gótico es vertical y abierto. El eje longitudinal sigue existiendo, lo que implica un movimiento en profundidad, pero ya no dominante, porque no es necesario buscar a Dios, presente ahora en el edificio y, a través de él, en toda la ciudad. Esto se expresa con un marcado eje vertical que, fuera de cualquier escala humana, se contrapone al longitudinal para dejar constancia del carácter infinito de lo divino y de la pequeñez de lo humano. A su vez, este sentido ascensional permite relacionar de manera directa el exterior y el interior, con lo que estamos ante un espacio abierto en donde forma y función se corresponden claramente. La construcción se concibe como un esqueleto que se deja totalmente a la vista para que el espectador comprenda el juego de fuerzas entre empujes y soportes que la hace posible. Como sucede con los sillares, también aquí se extrae de lo estructural un sentido estético. Estamos ante un edificio transparente formado por una red de líneas de piedra que destacan por su tensión y su dinamismo, hasta el punto de parecer que pueden quebrarse en cualquier momento.

Tanto desde fuera como desde dentro, la iglesia obedece a un sistema en donde todos sus elementos dependen recíprocamente y cumplen una función visible: los nervios de la bóveda de crucería son recogidos por los pilares y traspasados a los contrafuertes a través de los arbotantes. El resultado es un nuevo tipo edificio que, gracias a una calculada distribución del peso, se levanta sobre un armazón de piedra relleno de cristal. El muro se transforma en una superficie diáfana que, a través de las vidrieras, permite la entrada constante de luz. Por tanto, el interior gótico es más iluminado que el románico, pero además su luz deja de ser natural para convertirse en trascendental una vez que es tamizada por los tonos predominantemente rojos y azules de los cristales. Esta luz equivale a la misma presencia divina y, al mismo tiempo, deja a la vista el sistema arquitectónico que hace posible este milagro, con lo que el paralelismo con el pensamiento escolástico es evidente. Dios se acerca al hombre, lo que entra dentro del campo de la fe, y la catedral gótica, dentro de la lógica arquitectónica, ayuda a comprender este misterio.

Pero una vez que la luz física se hace sobrenatural, ésta sale a través de los muros, con lo que el espacio urbano también se espiritualiza. Esto explica que, dentro de la irregularidad propia de una ciudad medieval, se imponga ahora un cierto orden que, con reminiscencias romanas, se manifiesta en la muralla, que establece la zona regida por la ley y la seguridad, y en la división cuatripartita, con dos calles principales que se cortan perpendicularmente para marcar el centro, donde se sitúan la iglesia, el ayuntamiento y el mercado.

Con el significado que encierra, la catedral es la principal tipología del Gótico en el siglo XIII, cuando se distingue por su gran altitud y por su nítida estructura (Chartres, Reims y Amiens). En estos momentos, la impronta francesa es asumida por el resto de Europa a excepción de Inglaterra, aún muy ligada a lo románico, como se constata en el predominio de lo longitudinal y del muro macizo (Salisbury). En el siglo XIV, coincidiendo con el mayor desarrollo de las ciudades y de la vida burguesa, la catedral deja de ser el objetivo principal ante la necesidad de otros edificios civiles, como casas consistoriales o palacios (*Palacio Ducal*, Venecia), al tiempo que se inicia una tendencia hacia lo ornamental que llega a su máxima complicación en el siglo XV. Se produce ahora el Gótico tardío, también conocido como Internacional porque ya entonces las diferencias locales son mínimas, aunque se acuñan diferentes denominaciones como las de flamígero en Francia, perpendicular en Inglaterra o manuelino en Portugal. Únicamente Italia se encuentra al margen por su fuerte apego a lo clásico, lo que explica que a principios del siglo XV sea Florencia la cuna del Renacimiento, justo cuando el resto de Europa vive la máxima eclosión del Gótico.

c) Escultura

La escultura gótica cumple la misma función didáctica que la románica, pero con un estilo diferente por su vuelta a la naturaleza. Igual que el arco apuntado sustituye a la forma geométrica pura del medio punto, las imágenes esculpidas abandonan el idealismo anterior para ser más convincentes, por lo que empiezan a moverse y a sentir emociones. Lejos ya del concepto de Dios como Todopoderoso, se expresa así su lado humano y, por tanto, el apego a lo material y a lo individual como medio para llegar a él.

También en el Gótico la escultura se emplaza en las portadas, donde el arco es apuntado y las figuras se disponen en las arquivoltas longitudinalmente. Con un afán narrativo, el tímpano ofrece varias escenas a través de franjas horizontales superpuestas. Las estatuas se desprenden de las jambas para curvar su cuerpo bajo los pliegues y se protegen con un dosete de piedra, cubierta ornamental a modo de templete con pináculos y bóveda.

Pero lo más novedoso es que dentro del templo la escultura tiene mayor presencia por la decadencia de la pintura al fresco una vez que los muros se horadan con ventanas. Además de situarse en los púlpitos, en los trascoros y en las sillerías de coro, es especialmente importante en los retablos, que suplen las pinturas de los ábsides románicos. Un retablo es una obra arquitectónica que, normalmente de madera, cubre el muro situado detrás del altar y se llena de imágenes, esculpidas, pintadas o de ambos tipos. Su objetivo es captar la atención del fiel hacia el presbiterio para darle a conocer las verdades sagradas e impactarlo emocionalmente. Independientemente de su estilo, un retablo se compone de partes horizontales (banco,

cuerpos y ático) y verticales (calles y entrecalles), además del guardapolvo o pulsera, que lo rodea por arriba y por los lados a modo de un marco que lo protege de la suciedad. En el caso del Gótico, los elementos tienden a integrarse unos en otros para abandonar su carácter individual, igual que en la catedral, con lo que resulta un conjunto entrelazado de líneas verticales que reproducen las formas arquitectónicas de la época, como arcos apuntados, pináculos, doseletes, tracerías, etc.

Para ejercer su cometido didáctico, el retablo desarrolla un programa iconográfico que se ajusta a unos criterios estables en su organización. Siempre tiene prioridad la derecha del sacerdote que mira al público (lado del evangelio) sobre su izquierda (lado de la epístola): por ejemplo, en la derecha se sitúan el donante varón, Adán, la Virgen en la Anunciación o San Pedro, mientras que el otro lado se reserva para la donante, Eva, el ángel de la Anunciación y San Pablo respectivamente. Cuando se relatan sucesos evangélicos y vidas de santos, éstos se suceden de manera cronológica, ordenando las escenas en sentido horizontal desde abajo hacia arriba y de izquierda a derecha teniendo en cuenta el punto de vista del espectador. Sin embargo, existen algunas zonas estratégicas para ubicar aquellos temas que son de especial importancia doctrinal, como el banco, la calle central y el ático. El banco es una sola pieza situada en la base del retablo con la misma anchura que éste y con una altura proporcional, por lo que en él se colocan la Pasión y el Entierro, dos escenas dolorosas que así están más cerca de la gente para excitar su piedad. Sin embargo, la calle central se ocupa con figuras independientes, como el santo o santa titular del templo y, sobre todo, la Virgen, ya sea como Madre de Dios, como Inmaculada o como protagonista en la Asunción y en la Coronación. Todo el conjunto suele culminarse con el Calvario, que, como símbolo de redención, se eleva en el centro con gran tamaño, igual que todas las esculturas del ático, para que puedan ser bien vistas a pesar de la distancia. En este caso, la cruz se alza sobre un peñasco, con la Virgen a su derecha y San Juan a su izquierda, e incluso a veces también con María Magdalena, los dos ladrones y el Padre Eterno, éste generalmente como busto con los brazos extendidos. También al lado del Calvario pueden aparecer ángeles con atributos de la Pasión y los escudos de quienes encargan el retablo.

d) Pintura del siglo XIV en Italia y el siglo XV en Flandes

La pintura se desarrolla en el Gótico mucho más tarde que la arquitectura y la escultura, pues no culmina hasta el siglo XIV en Italia y el siglo XV en Flandes. Debido al enorme desarrollo comercial de las ciudades italianas y flamencas entonces, la burguesía demanda muchas obras pictóricas y además exige a los artistas la reproducción del mundo visible. Por ello, es en el seno del Gótico donde se establece la nueva orientación realista que la pintura tendrá durante mucho tiempo, concretamente hasta finales del siglo XIX.

Hasta el siglo XIV la pintura italiana está bajo la influencia bizantina, por lo que mantiene un estilo idealista que se resiste a cambiar, con curvas delicadas y graciosas, cuerpos alargados y fondos dorados. Sin embargo, este conservadurismo tiene un efecto positivo, pues permite mantener la mayor parte de los descubrimientos helenísticos que pasan a la Edad Media. Aprovechando esta rica herencia pero rompiendo con lo bizantino, Giotto (h. 1267-1337) transforma completamente la pintura partiendo de un objetivo: aplicar a la superficie

pictórica el naturalismo ya antes alcanzado por los escultores góticos. Igual que las estatuas divinas son más humanas, ahora las figuras pintadas también quieren tener esa apariencia, para lo cual hay que situarlas en un espacio verosímil, lo que conlleva representar la profundidad. Esto es entonces un reto, porque desde que empieza la época medieval los pintores sólo se preocupan por reproducir lo que se conoce, como hicieron ya los egipcios. Giotto sigue interesado por mostrar lo divino, pero lo hace de otra manera, queriendo ofrecer nuevamente lo que se ve, como por vez primera hicieron los griegos y después los romanos. Por eso introduce la tercera dimensión, lo que logra a través del escorzo y del juego entre luces y sombras. El escorzo, ya aparecido en la cerámica griega, obliga a alterar las proporciones y a realizar ciertas deformaciones que llevan nuestra mirada hacia dentro. Por su parte, la distinta intensidad de la fuente lumínica modifica los colores, lo que aporta relieve y también profundidad, pues para lo lejano se usan tonos más oscuros y para lo próximo otros más claros (*Capilla de la Arena*, Padua).

Las pinturas de Giotto fueron para sus contemporáneos asombrosas porque las figuras, bien definidas en sus contornos, son más sólidas y se sitúan en un espacio posible, pues entre ellas hay distancia, mientras que detrás el fondo neutro dorado se sustituye por el cielo y el paisaje. Por primera vez en las escenas religiosas los personajes realizan una acción que parece ocurrir de verdad delante de nosotros para transmitir un mensaje espiritual que prescinde de lo anecdótico y se centra sólo en lo importante. En definitiva, y en consonancia con la arquitectura y la escultura góticas, lo divino se hace más humano. Este logro convierte a Giotto en un artista muy famoso en su época, hecho que es nuevo porque hasta ese momento los autores de las obras habían quedado en su mayoría en el anonimato. Desde ahora la Historia del Arte se basará en los nombres de aquéllos que la hacen posible. También por utilizar el fresco con absoluto dominio, Giotto contribuye a que esta técnica, ya antes usada en el Paleocristiano y en el Románico, se considere en los siglos siguientes en Italia como prueba máxima de la valía de un pintor. Y es también en Italia donde su renovación pictórica tiene importantes y duraderas consecuencias por constituirse en el precedente de la gran conquista del Renacimiento: la perspectiva.

El nuevo concepto de la pintura que introduce Giotto con su acercamiento a la naturaleza repercute directamente en Italia, pero también se deja sentir en el norte de Europa. Desde finales del siglo XIV Flandes pertenece al ducado de Borgoña, donde la figura más destacada es Felipe III el Bueno (1396-1467), pero a partir de 1477 forma parte de la Corona austríaca de los Habsburgo. En este contexto se produce una renovación pictórica encaminada a conquistar la realidad, igual que sucede en Italia durante el mismo siglo XV, aunque con distintos métodos: Flandes se vincula aún a lo medieval, concretamente al Gótico tardío, e Italia se integra ya en una nueva era, la del Renacimiento. Ciudades como Brujas, Gante e Yprés sobresalen como principales centros artísticos gracias a la pintura, pues la arquitectura y la escultura apenas tienen interés. Su cliente principal es la burguesía flamenca, que, con un gran poder económico debido al comercio y una fuerte religiosidad, demanda obras para sus casas, lo que explica que el cuadro de caballete, fácilmente transportable, sustituya al fresco.

En este contexto nace en el siglo XV la pintura flamenca, que ahora y en siglos posteriores se distingue por su total inclinación al realismo y, sobre todo, por el enfoque peculiar que a éste se da. Se trata de reproducir con exactitud el mundo visible de un modo empírico, es decir, partiendo de la observación y sin aplicar recursos matemáticos. Con este objetivo, se incorporan minuciosamente todos los detalles posibles, que disminuyen de tamaño con la distancia, y se representa la superficie de las cosas. Así se logra un espacio profundo en el que las líneas convergen hacia el fondo y éste resulta coherente respecto a las figuras.

El realismo así entendido tiene dos consecuencias directas importantes: una afecta a la técnica y otra a los géneros. En la Edad Media se utilizan el fresco sobre el muro y el temple o témpera sobre tabla. En esta última la clara de huevo sirve como aglutinante para diluir los pigmentos una vez reducidos a polvo. Requiere trabajar muy deprisa, pues la pintura se seca con demasiada rapidez, lo que impide añadir pacientemente una pincelada tras otra. Para obviar estos problemas, se empieza a usar aceite, principalmente de linaza, con lo que las ventajas son varias. Permite trabajar con lentitud y, por tanto, ser más preciso en los pormenores. Además, se consiguen colores transparentes porque se aplican por capas, con lo que la profundidad es mayor, hay más riqueza cromática y se capta mejor la luz, que juega con las sombras. Gracias a este claroscuro las formas pictóricas ganan en volumen y, por tanto, dan mayor apariencia de vida. Al mismo tiempo, al ser el óleo una materia impermeable, la obra se conserva más fácilmente, sobre todo si al final se cubre con barniz. Esta nueva técnica pictórica es la clave para desarrollar el original estilo flamenco, pero también es a partir de entonces fundamental para toda la pintura posterior.

Ya en la primera mitad del siglo XV estos logros son evidentes gracias a Jan van Eyck (h. 1390-1441), quien aborda los géneros dominantes en la pintura flamenca entonces: el religioso, con el cuadro de altar a modo de pequeño armario llamado tríptico o políptico (*La adoración del Cordero Místico*), y el retrato, en el que la clase burguesa se representa dentro de sus viviendas rodeada con orgullo de sus pertenencias (*El matrimonio Arnolfini*). Con la misma tendencia, Roger van der Weyden (h. 1400-1464) aporta una expresividad propia que acentúa principalmente lo patético (*El descendimiento de la cruz*).

III. LA EDAD MODERNA

1. EL SIGLO XV EN ITALIA

a) Introducción

Con el siglo XV italiano comienza el Renacimiento y, con éste, la Edad Moderna, que se caracteriza por el resurgir europeo en todos los aspectos, rompiendo de manera drástica con la tradición medieval. Mientras que en la mayor parte de Europa se implantan monarquías autoritarias, Italia se divide en pequeñas ciudades-estado, que, normalmente rivales entre sí, se gobiernan según el régimen de señoría, que consiste en el poder hereditario de influyentes familias. Esta Italia desunida nada tiene que ver con la que tiempos muy atrás había dominado el mundo entero, pero en ella se impone un firme deseo de recuperar la gloria perdida y de desmarcarse de una Europa cuyas raíces son medievales y no clásicas como las suyas.

Este anhelo surge por primera vez nada más iniciarse el siglo XV en Florencia, que, a pesar de su debilidad, había logrado mantener su independencia frente al ducado de Milán, que aspiraba a ser dueño de toda Italia. Esta victoria supone para los florentinos un motivo de gran orgullo que relacionan con sus orígenes como colonia de la Roma republicana. La idea de haber sido fundada por los romanos, dominadores de todo el mundo, imprime un fuerte sentido de superioridad. La economía florece gracias a la producción de lana y a la banca, mientras que la burguesía mercantil ostenta el poder y hace posible con sus encargos la eclosión del Renacimiento, pues por medio del arte se adquiere fama y se compite con otras ciudades. Surge así un mecenazgo que financia obras para su propio prestigio que ya no monopoliza la Iglesia. Esto favorece que el artista se desvincule de la rígida estructura gremial y entre en un nuevo sistema de mercado artístico basado en la contratación permanente y en el encargo de obras según compromisos escritos.

Los primeros grandes mecenas de Florencia son los Médicis, familia que, ligada a la historia de la ciudad desde principios del siglo XIII, se dedica al comercio y, sobre todo, a las finanzas. Sus miembros más sobresalientes son Cosme el Viejo (1389-1464), que toma las riendas de la ciudad desde 1434 a 1464, y su nieto Lorenzo del Magnífico (1449-1492), que lo hace desde 1469 hasta su muerte, convirtiéndose este último en un gran protector de las artes. En 1494 es expulsado de la ciudad su hijo Piero (1472-1503) y a partir de ese momento comienza un período de cuatro años regentados por Girolamo Savonarola (1452-1498), monje dominico que establece un régimen autoritario basado en la penitencia y en la austeridad de las costumbres hasta que se instaura la república en 1498, vigente hasta que en 1512 los Médicis recuperan el poder.

El término Renacimiento alude a una etapa de la historia que, comenzada en el siglo XV italiano y extendida al XVI en el resto de Europa, pretende resucitar la Antigüedad grecolatina, tanto en su cultura como en sus valores cívicos, por considerar que en ella el hombre alcanzó sus mejores logros en todos los sentidos. Todo ello fue aniquilado por los invasores bárbaros, que, con su desprecio a lo clásico y con su incultura, dieron paso a un largo período de oscuridad, la Edad Media. Por tanto, en la esencia del Renacimiento se encuentra un rechazo rotundo hacia todo lo medieval y un afán de tender un puente directo con los griegos y los romanos. Su soporte filosófico es el Humanismo, que, con su visión racionalista y antropocéntrica del mundo, coloca al hombre en el centro de todo, con lo que ensalza la naturaleza frente a lo sobrenatural. Los humanistas, generalmente pertenecientes a la burguesía acomodada y al margen de la Iglesia, son expertos en las “letras humanas”, en contraposición a las divinas, por lo que rompen con el enfoque teocrático imperante en el medioevo. Después de un largo período en que el hombre se subordinaba en todo a Dios, ahora confía plenamente en sus propias posibilidades y adquiere nuevos valores, como la autosuficiencia, los méritos personales, las virtudes cívicas y la fama. Su nivel social ya no viene impuesto de un modo hereditario, sino que depende de los logros individuales.

Para el nuevo hombre renacentista dos son los caminos del conocimiento: las experiencias humanas y los clásicos grecorromanos. El resultado es una síntesis entre el pensamiento platónico (pagano) y el cristiano, pues, si Dios es el creador de todo, la perfección divina está presente en la naturaleza. El hombre, plenamente consciente de su capacidad moral e intelectual, asume la misma función creativa para generar belleza y una vida digna, por lo que ya no se siente inferior. Si en el Gótico Dios se humaniza para estar cerca del hombre, ahora éste casi alcanza a Dios, pues al crear se siente grande como él. Esta confianza en sí mismo, unida al estudio de los textos antiguos, hace posible el desarrollo de la ciencia experimental, como la Geografía, la Astronomía y la Medicina.

Como consecuencia de esta interpretación cristiana de lo clásico se produce una nueva concepción del mundo, del arte y del artista. El cosmos ordenado numéricamente en las teorías platónicas y pitagóricas equivale ahora a la armonía divina. Se impone así un enfoque racional, según el cual todo, incluido el arte, es mensurable y revela la perfección celeste. Ésta también afecta al hombre, que, hecho a imagen y semejanza de Dios, pasa a ser el motivo principal para el artista. Éste aplica las matemáticas para manifestar la nueva relación entre

el hombre y Dios, de manera que el arte se transforma en una actividad intelectual, pues se entiende como un proceso de conocimiento objetivo, por lo que abandona el carácter artesanal que tuvo en la Antigüedad y en la Edad Media.

Por primera vez en Italia durante el siglo XV las artes visuales obtienen el rango de artes liberales, concepto que se remonta a Platón y se refiere a aquellas ramas del saber que, por fundarse en lo teórico, corresponden a la educación de la nobleza, como las matemáticas, la gramática, la retórica o la filosofía. Por tanto, el arte se excluía de esta selección por su condición manual, aunque esto cambia ahora porque el artista recibe también una sólida preparación teórica, con lo que se empieza a considerar un hombre de ideas y, por tanto, asciende desde el punto de vista social, con la conciencia de recibir su creatividad como un don del cielo y, por tanto, de ser alguien superior. Por ello firma sus obras, escribe tratados y poemas, o se independiza de los gremios al aceptar de manera particular encargos que ya no provienen exclusivamente de la Iglesia. La obra de arte se convierte entonces en el producto de su mente, cuyo principal objetivo es imitar una realidad que, al mismo tiempo, debe ser corregida para alcanzar el máximo grado de belleza. Lo logra a través de formas perfectas e ideales, que se traducen en composiciones cerradas basadas, por un lado, en la independencia de las partes para definir nítidamente la geometría y, por otro, en un espacio según la simetría y las proporciones humanas.

b) Arquitectura y escultura

El espacio arquitectónico del Renacimiento, tanto en el siglo XV como luego en el XVI, hace visible el orden cósmico. Esto explica que sea geométrico, proporcionado, autónomo, centralizado, estático y unitario. Es geométrico porque se mide matemáticamente para expresar la actitud racional del hombre ante lo divino, que se manifiesta en el equilibrio entre horizontales y verticales, en contrapartida con el carácter ascensional del Gótico. Por eso, también es proporcionado según la escala humana, lo que implica recuperar los órdenes clásicos, que además dan belleza divina a los edificios. Es autónomo, tanto en sí mismo como con respecto al entorno, pues sus partes no se funden unas con otras. Por esto, cada elemento destaca con nitidez de los demás, pues las superficies se dividen continuamente para lograr la máxima claridad y el edificio se levanta como algo aislado de lo que le rodea. Así se abandona la integración espacial gótica, pues ya los miembros arquitectónicos se asumen de modo individual y no como piezas de un todo que se entrelazan constantemente. Por último, es un espacio centralizado porque parte de un punto bajo la cúpula, lo que le confiere también un sentido estático, pues ningún eje longitudinal sugiere un recorrido. Cuando entra en el edificio, el espectador se siente impulsado a dirigirse al centro, desde donde puede controlarlo todo sin necesidad de moverse, por lo que el espacio también es unitario. Para ello, la planta idónea es la central, tanto de cruz griega como circular, esta última considerada la más perfecta y, por tanto, la más divina.

La nueva concepción del espacio renacentista se manifiesta en la ciudad ideal, muy diferente de la medieval, pues expresa la visión geoméricamente perfecta del mundo dando prioridad al esquema circular y al palacio del señor dominando una amplia plaza. La ciudad deja de ser un organismo vivo para convertirse en una forma pura en donde las construcciones son sólo unidades autosuficientes, es decir, sin ninguna relación con lo que tienen alrededor.

En cuanto a las tipologías, se desarrollan la iglesia, el palacio urbano y la villa. Desde que se creó en el mundo paleocristiano, la iglesia sigue siendo la más importante, aunque ahora sustituye el espacio longitudinal por el central. Sin embargo, el palacio es una novedad que surge en la Florencia del siglo XV como consecuencia de la cultura humanista y del protagonismo que ésta da al señor, ya sea noble o burgués enriquecido. No se trata ni del castillo ni del palacio de la Edad Media, que se entienden como fortalezas, con sus torres y almenas. Los nuevos moradores del palacio renacentista quieren mostrar su condición de ciudadanos así como su elevado nivel social y cultural. De ahí sus grandes dimensiones y su planta cuadrada con patio interior de dos pisos y arcos de medio punto. Con origen romano y considerando que la belleza del paisaje es digno de contemplación, la villa es una casa de campo que, situada en medio de la naturaleza, se concibe como un cuerpo aislado y organizado geoméricamente, igual que el jardín.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) es el iniciador de esta nueva arquitectura y también del Renacimiento, pues sus ideas llegan tanto a la escultura como a la pintura a través de sus contemporáneos Donatello y Masaccio respectivamente. Con la actuación de estos tres artistas en Florencia durante la primera mitad del siglo XV se produce un arte diferente que, rompiendo definitivamente con lo medieval, influye de manera decisiva hasta finales del siglo XIX. Todo comienza cuando Brunelleschi decide estudiar la ruinas romanas, entonces abandonadas y sin interés para nadie, menos para él. Éste es el punto de partida para sus dos grandes contribuciones: recuperar las formas clásicas y descubrir la perspectiva lineal. No pretende copiar los edificios antiguos, sino extraer lo que hace a éstos diferentes con respecto a los del Gótico: su sistema de proporciones fijas, que establece el tamaño de cada uno de los elementos arquitectónicos clásicos, que, con su carácter cerrado y limitado, él vuelve a utilizar después de haber estado tanto tiempo olvidados. Pero lo hace libremente, para ponerlos al servicio de las necesidades y del nuevo ideal de belleza de su época. Por eso, el arco de medio punto sustituye al ojival y la columna al pilar fasciculado.

En cuanto a la perspectiva lineal, Brunelleschi llega a ella teniendo en cuenta los primeros intentos de crear profundidad en una superficie plana por parte de la cerámica griega. A partir de aquí él consigue representar la realidad científicamente, basándose en leyes matemáticas que determinan la disminución del tamaño de los objetos a medida que se alejan hacia el fondo. Se trata entonces de medir racionalmente el espacio según escala humana a partir de una premisa básica: todas las líneas paralelas de la naturaleza convergen en un único punto de fuga, que, situado en una línea de horizonte, corresponde al único punto de vista del espectador. A esta conclusión se llega observando cómo se comporta nuestra visión cuando, por ejemplo, vamos por una carretera flanqueada por árboles que ante nuestros ojos se hacen a lo lejos más pequeños y parecen juntarse al final. De aquí se desprende que una condición importante para hacer visible la geometría espacial es repetir formas iguales, que para Brunelleschi son elementos clásicos y siempre a la misma distancia, con lo que el valor de un objeto depende de la posición que ocupa.

La introducción de la perspectiva lineal a principios del siglo XV en Florencia cambia por completo el concepto de la pintura, pero también el de la escultura y la arquitectura, que a partir de entonces recurren a las matemáticas para ofrecer un espacio tridimensional y, por tanto,

posible. Al aplicarlo en el terreno constructivo, Brunelleschi distingue entre invención, que es creativa, y la ejecución, completamente mecánica. Según esto, el primer paso antes de levantar un edificio es realizar el proyecto, en el que se solucionan todas las cuestiones estructurales y decorativas, sin poder luego alterar nada a la hora de llevarlas a la práctica. Impone así un método de trabajo que sigue vigente hasta hoy y que tiene una consecuencia importantes: la obra deja de ser colectiva para convertirse en algo individual (*Cúpula de la Catedral*, Florencia).

Para desarrollar arquitectónicamente la perspectiva lineal, Brunelleschi utiliza en Florencia los órdenes clásicos como módulos. Por ejemplo, la columna establece las medidas de las demás partes del edificio y su repetición a distancias iguales genera una sucesión de pequeños cubos espaciales que proveen al edificio de profundidad y equilibrio, tanto en el exterior (*Fachada del Hospital de los Inocentes*) como en el interior (*Iglesias de San Lorenzo y del Espíritu Santo*). Se trata entonces de aplicar relaciones matemáticas simples que se recalcan con la división de los muros a través de elementos clásicos que, diferenciados por su color gris respecto al fondo blanco, definen estructuras puramente geométricas. Así Brunelleschi expresa la relación racional del hombre con Dios y la perfección de éste, lo que logra principalmente a través de plantas centrales, como la cruz griega, y de la cúpula para reafirmar el centro dominante (*Capilla Pazzi*, iglesia de Santa Croce).

En la segunda mitad del siglo XV Leon Battista Alberti (1404-1472), máximo exponente de la cultura humanista, realiza una doble aportación teórica y práctica. Al principio de su carrera codifica todos los avances presentados antes por Brunelleschi en cuanto a la perspectiva con tres tratados sobre la pintura, la escultura y la arquitectura. En ellos expone dos doctrinas fundamentales que constituyen el soporte teórico de todo el Renacimiento: la proporción y la belleza. Define la primera como la relación de las partes con el todo y establece que los números que están presentes en los intervalos musicales y que, por tanto, permiten la concordancia de los sonidos son los mismos que generan la belleza que admiran los ojos. Para él, retomando a Vitrubio, la belleza es la armonía de todos los componentes de una obra siguiendo la escala humana, de manera que ni nada falta ni nada sobra.

En la práctica, Alberti siempre tiene referencias directas a lo antiguo que luego repercuten, a través de Bramante, en el arte romano del siglo XVI. Por un lado, ofrece un nuevo tipo de fachada de iglesia con dos diseños: una que sigue el esquema del templo clásico (*San Andrés*, Mantua) y otra con dos cuerpos de distinta anchura unidos por aletas (*Santa María Novella*, Florencia). Por otro, fija el modelo de palacio señorial, que debe destacar por sus proporciones y disponerse con una fachada de tres pisos, donde los órdenes se superponen para establecer una red de elementos verticales y horizontales que imponen su marcado sentido geométrico (*Palacio Rucellai*, Florencia).

Al igual que la arquitectura, la escultura es una ciencia, pero en este caso de la representación tridimensional de los objetos, pues imita la realidad siguiendo unas reglas establecidas. Se trata de pasar el modelo real de una escala a otra manteniendo fijas las proporciones y dando prioridad al único punto de vista. Con ayuda de métodos mecánicos de comprobación, como la regla y la escuadra, se logra una copia correcta de la otra imagen que, por otro lado, requiere el uso de pequeños modelos tridimensionales en barro, ahora indispensables.

El proceso consta de tres fases: primero se realizan dibujos que son estudios del natural, después se construye un pequeño modelo de barro, cera o terracota y, finalmente, se traslada el modelo grande, de igual tamaño que la obra definitiva.

Esta nueva concepción de la escultura comienza con Donatello (1386-1466), quien rompe definitivamente con el pasado reciente. En su objetivo coincide con su coetáneo Brunelleschi, pues aspira a un arte más fiel a la naturaleza. Para ello estudia las formas reales del cuerpo humano, porque entiende la estatua como un pesado y sólido bloque que ocupa un espacio posible, es decir, en perspectiva. Con este propósito, Donatello es el primero que desde la Antigüedad retoma el carácter heroico de la figura humana y, con él, el *contrapposto*, lo que conlleva su independencia completa respecto al marco arquitectónico y al ropaje que la envuelve. Lo primordial es concebir el cuerpo humano como estructura articulada que implica movimiento, tanto con el mármol (*San Jorge*) como con el bronce (*David*). Su huella es seguida por Lorenzo Ghiberti (1378-1455), quien aplica la perspectiva en el relieve, donde, con entrantes y salientes, las figuras se unen con el fondo arquitectónico o paisajístico (*Puerta del Paraíso*, Baptisterio, Florencia).

c) Pintura

La pintura en el siglo XV italiano también recibe una base científica a partir de la perspectiva lineal introducida por Brunelleschi. Por ello, el espacio pictórico es profundo y las figuras ganan volumen gracias a la relación entre luz y sombra, lo que realza los valores táctiles. Estas conquistas comienzan en la pintura mural que, a pesar de excluirse de la nueva arquitectura renacentista, normalmente se desarrolla en edificios medievales. Su gran protagonista es Masaccio (1401-1428), contemporáneo de Brunelleschi y de Donatello que traslada a la pintura las conquistas de éstos partiendo de la herencia de Giotto. La profundidad que éste sugiere en el siglo XIV con el escorzo y el claroscuro se logra definitivamente ahora de un modo racional.

Se arranca de una idea clave: cada grupo de paralelas que existe en la naturaleza converge en un punto de fuga que corresponde al punto de vista del espectador. La superficie pictórica se presenta como un armazón de líneas que se construye previamente para después encajonar las figuras dentro de él. De este modo, se establecen claramente varios niveles en profundidad y las formas se acortan a medida que se alejan, pero siempre con igual nitidez, con lo que también aquí es imprescindible el escorzo, que se resuelve mediante reglas matemáticas que Giotto en su época no conoció. El escorzo es necesario porque el objetivo ahora es representar la realidad que se ve y, precisamente, los objetos pintados nunca serán iguales que los reales. Éstos pueden ser tocados y contemplados por todos sus lados, pero los otros no, ya que es imposible incluir todo cuanto captan nuestros sentidos. Por tanto, el pintor no tiene más remedio que recurrir a deformaciones, que, con ayuda de la perspectiva lineal, son ahora mensurables.

En la segunda mitad del siglo XV Alberti explica los pasos que un pintor debe seguir para utilizar correctamente la perspectiva lineal, como hace Leonardo en el siglo XVI. Sin embargo, ajeno aún a estos aportes teóricos, Masaccio es capaz de resolver con éxito esta técnica

y ofrecer por primera vez una pintura que, sorprendentemente en su época, lleva la vista del espectador hacia adentro creando una gran ilusión tridimensional, con figuras sólidas que incitan a ser tocadas. (*La Santísima Trinidad*). Por tanto, Masaccio hace posible que la pintura se empiece a concebir como una ventana a través de la cual se percibe la realidad, en la que además de las figuras se incluyen edificios según el estilo de Brunelleschi que contribuyen a establecer los distintos niveles en profundidad. Pero no hay que olvidar que con la perspectiva lineal esta percepción se limita a un solo punto de vista fijo y que, por tanto, el espacio se convierte en un cubo donde todo se dispone siguiendo las líneas que se juntan en el punto de fuga. En definitiva, este sistema no equivale a la manera siempre cambiante que tenemos de mirar lo que nos rodea, por lo que se trata sólo de un conjunto de normas que para el Renacimiento es lo más adecuado para representar la realidad sobre una superficie plana.

A partir de Masaccio, y también en la primera mitad del siglo XV, Fra Angelico (1387-1455) es un pintor religioso que, ligado aún a la tradición gótica, utiliza la arquitectura brunelleschiana en perspectiva como medio para expresar un mensaje que encamina las almas hacia lo divino, a modo de predicación (*La Anunciación*). Masaccio y Fra Angelico son contemporáneos de Jan van Eyck, quien desde Flandes persigue el mismo objetivo de representar fielmente la realidad, pero completamente alejado de lo clásico y de las matemáticas.

Con la base establecida por Masaccio y Fra Angelico, surge en la segunda mitad del siglo XV una segunda generación de pintores, fundamentalmente en el ámbito florentino, que amplía las posibilidades constructivas de la perspectiva y redescubre la Antigüedad. Por ejemplo, Paolo Uccello (1397-1475) pretende aplicar correctamente el escorzo para que sus figuras y objetos parezcan duros y reales, aunque el resultado sea un tanto artificial aún por no dominar el claroscuro (*La batalla de San Romano*). Sin embargo, Piero della Francesca (h. 1416-1492) llega aún más lejos al desarrollar desde las matemáticas la perspectiva, por lo que trata geoméricamente las formas, que así resultan más sólidas y estáticas, al tiempo que la luz genera profundidad y relieve (*Frescos en la Iglesia de San Francisco, Arezzo*).

Por el contrario, Sandro Botticelli (1444-1510), que trabaja en el círculo florentino de los Médicis, se despreocupa completamente de la profundidad y de la perfección anatómica. Desarrolla, en cambio, un estilo basado en la línea, donde el espacio tiende a ser plano y las formas se hacen flexibles y sinuosas siguiendo un ritmo entrelazado. Por eso, sus figuras se alargan demasiado y parecen flotar en el aire sobre el fondo en el que claramente se recortan. Aunque sus preocupaciones sean distintas a la de los otros pintores italianos de su época, Botticelli es también renacentista, pues se inspira directamente en las estatuas antiguas, de las que capta la belleza ideal y la libertad de movimientos. A partir de ellas recupera la mitología clásica, que él adapta a un contexto cristiano según la filosofía neoplatónica de los humanistas florentinos que, vigente desde fines del siglo XV, insiste en que todo el universo se relaciona con Dios por medio de un flujo espiritual constante que comunica lo terrestre y lo celestial. Esto explica que Botticelli afronte el cuadro mitológico con gran formato, algo novedoso pues esto hasta ahora se había reservado para las obras religiosas (*El nacimiento de Venus*).

2. EL SIGLO XVI

2.1. Introducción

Si el Renacimiento se inicia en el siglo XV en Italia, es aquí también donde culmina en el siglo XVI, cuando además se difunde al resto de Europa. Los dos hechos más destacados de este período, con repercusión directa sobre el arte, son el desarrollo de la ciencia experimental y la división de la cristiandad en Occidente. Numerosos avances científicos se logran gracias al estudio de textos griegos, como los de Arquímedes o Pitágoras, y gracias a la enorme confianza del hombre en su capacidad de comprender por sí mismo. Por ejemplo, desde el punto de vista geográfico se descubre América (1492) y se da la vuelta al mundo (1519-1522). En la Astronomía, Copérnico (1473-1542) enuncia la teoría heliocéntrica, según la cual el Sol es el centro del universo, lo que rompe definitivamente con la concepción geocéntrica que había imperado en la Antigüedad y en la Edad Media. Además, en el campo de la Medicina el cuerpo humano se convierte en objeto de disección y exploración, concibiéndose como una máquina complicada. Así se configura el camino por donde irá la ciencia posterior, pero además se contribuye a cambiar la manera de ver el mundo. Los artistas siguen preocupados por la naturaleza y, dentro de ésta por el hombre, como en el siglo XV italiano, pero ahora sus logros llegan mucho más lejos, porque la ciencia permite conocer mucho mejor el universo y, por tanto, su representación puede ser mucho más fiable.

El otro acontecimiento decisivo en el siglo XVI es religioso y está causado por la Reforma Protestante, promovida por Martin Lutero (1483-1546) desde Alemania. En estos momentos, la Iglesia, mucho más volcada en lo terrenal que en lo espiritual, atraviesa una crisis debido a su descomposición interna y a la falta de autoridad. El proceso reformista comienza en 1517, cuando Lutero denuncia las indulgencias que, como beneficio espiritual a cambio de dinero, son utilizadas por León X para reunir fondos con los que reconstruir la basílica de San Pedro. Por ello, Lutero es considerado un hereje y, como tal, excomulgado, aunque esto no impide que sus ideas se extiendan rápidamente por Europa en unos momentos en que Carlos I de España y V de Alemania (1500-1558) conoce la decadencia del Imperio que rige desde 1519 hasta su muerte, mientras que los príncipes alemanes no aceptan el acaparamiento de tierras por parte de los obispos. La difusión de la nueva fe se acelera también por la aparición de la imprenta, pero motiva muchas y largas guerras de religión que afectan a países como Alemania, Francia, Inglaterra y España.

Lutero pretende una reforma doctrinal y moral de la Iglesia que se apoya en tres pilares: la Biblia, el libre examen y la fe individual. Todo esto supone la ruptura total con el papa y una nueva división de la cristiandad después de la ocurrida entre Oriente y Occidente en la Edad Media. Rechazando cualquier autoridad como la de la Iglesia, la del papa o la de los concilios, la Biblia se establece como única fuente de salvación. Todo cristiano tiene plena capacidad para interpretarla independientemente, pues sólo él es responsable de elegir entre lo bueno y lo malo, mientras que su salvación sólo depende de la gracia divina y

no de sus actos. En definitiva, la religión se hace así más directa y personal al centrarse en la persona, cuyos valores ya habían sido proclamados en el siglo XV por humanistas que, como Erasmo de Rotterdam (1466-1536), también ponían en tela de juicio el enfoque aristotélico de la teología medieval.

La Reforma Protestante repercute de manera directa en las artes visuales, pues aunque Lutero no se pronuncia abiertamente contra el uso de las imágenes religiosas, afirma que su función es sólo conmemorativa. Sin embargo, Juan Calvino (1509-1564) sí las rechaza totalmente cuando crea en Ginebra el foco más rígido e intransigente del protestantismo, con un severo control de la vida pública y privada, con lo que se convierte en su referente durante la segunda mitad del siglo XVI y también en el siglo XVII. Como consecuencia, el arte religioso en los países protestantes decae y, en su lugar, se desarrolla mucho otro profano que hasta ahora no había tenido tanta aceptación.

Como respuesta al peligro protestante, la Iglesia de Roma promueve a mediados del siglo XVI la Contrarreforma Católica, un movimiento de renovación espiritual con Italia y España como principales focos. Su objetivo es reforzar el poder del papado e imponer una disciplina férrea, rechazando las conquistas del Humanismo renacentista y proponiendo valores teológicos de origen medieval. Sus instrumentos son la Compañía de Jesús, orden religiosa fundada en 1540 por San Ignacio de Loyola (1491-1556) con una clara vocación misionera y educativa, y el Concilio de Trento (1546-1563), encargado de definir la doctrina católica. En ésta se defienden una fe colectiva y unos medios para salvarse, como las obras, los sacramentos, las indulgencias y el culto tanto a los santos como a las reliquias. Para los católicos, el arte religioso se considera un eficaz instrumento para afianzar sus dogmas, por lo que se revalorizan las imágenes, ya no sólo con el fin didáctico de la Edad Media, sino sobre todo como medio de incitar a la piedad y conducir a la salvación. Por tanto, la Iglesia ejerce un fuerte control sobre los artistas, ahora ocupados de representar lo espiritual y no lo natural.

Desde el punto de vista artístico, en el siglo XVI se llega al máximo de la perfección en el retorno a lo clásico, en una etapa que es muy breve, pues dura aproximadamente las dos primeras décadas de la centuria. Desde este momento, y dentro del mismo Renacimiento, comienza un proceso que consiste en romper con lo clásico y que, desarrollándose en lo que queda de siglo e incluso extendiéndose a comienzos del siglo XVII, se denomina Manierismo. Este término proviene de la palabra italiana *maniera*, uno de cuyos significados equivalía entonces a estilo, que, referido a la elegancia y al refinamiento, era algo deseable en una persona y también en una obra de arte. Esta cualidad se reconocía en las estatuas antiguas y en las obras de Leonardo, Rafael o Miguel Ángel. Sin embargo, cuando los jóvenes artistas se proponen sobrepasar a estos grandes maestros como única salida para destacar después de las altas cotas de perfección a las que se había llegado, el resultado es un arte que quebranta intencionadamente las normas del Renacimiento, por lo que posee un afán lúdico y desprecia la realidad para lograr efectos visuales que buscan la variedad y la confusión.

El Manierismo nace en Florencia en la década de 1520 en el ambiente cortesano de los Médicis y en la segunda mitad del siglo XVI se convierte en el estilo oficial del arte contrarreformista. Es también entonces cuando recibe su soporte teórico con escritores como

Giorgio Vasari (1511-1574), Giovanni Lomazzo (1538-1600) o Federico Zuccari (h. 1540-1566), quienes dan un sentido neoplatónico a la Doctrina de las Ideas, según la cual la obra exterioriza el concepto formado en el espíritu.

La arquitectura manierista ofrece tensión y libertad en el uso de los elementos tradicionales. Como resultado, el espacio cerrado y estático del siglo XV y de principios del siglo XVI comienza a abrirse para relacionarse con el exterior, aunque sin llegar aún a ser completamente dinámico. También falta una correspondencia entre forma y función, pues motivos que hasta ahora han desempeñado su cometido se utilizan con un simple sentido decorativo. Pueden ser una ventana y una puerta falsas, que no dan a ningún sitio, o una columna que, rota en diversas partes a modo de fajas y a veces incluso sin capitel, no sostiene nada. Pero no sólo se manipulan los órdenes clásicos sino también su composición, pues, en lugar de superponerlos para que los más pesados carguen con los más ligeros y todo el conjunto se apoye en una base almohadillada, se procede de modo inverso. El mismo afán de capricho, de variedad y de asombro visual impide percibir el edificio como un todo y justifica que temas hasta ahora secundarios como una fuente, una escalera o una puerta adquieran el máximo protagonismo. La iglesia, el palacio y la villa son las tipologías dominantes en todo el siglo XVI, que se adaptan o bien al clasicismo reinante al principio o al manierismo preponderante después.

La escultura manierista alarga mucho sus figuras, lo que quebranta el equilibrio entre las tres dimensiones, y además impone la forma *serpentinata*, que, a modo de “s”, resulta más graciosa y elegante cuando está en movimiento. Esto supone abandonar el *contrapposto* clásico y alejar el cuerpo humano de lo natural, pues ahora se desproporciona y se pliega irracionalmente como si no tuviera ni huesos ni articulaciones. Frente al estatismo renacentista se prefiere el movimiento, lo que se consigue con composiciones abiertas que, de momento, sólo ofrecen esquemas graciosos carentes de realismo gracias a los contornos en zigzag y a las extremidades que se disparan en sentido oblicuo. Como consecuencia, las figuras se presentan para ser contempladas desde muchos puntos de vista, todos de igual importancia, de manera que el espectador se siente impulsado a rodear la obra para descubrir nuevas revelaciones que le ayudan a comprenderla totalmente, lo que no lograría sólo con una vista frontal.

La pintura manierista también renuncia a la unidad renacentista a través del alargamiento, de la figura *serpentinata* y del espacio múltiple e irreal. La búsqueda de lo artificial se refleja en un predominio generalizado de la línea sobre el color, con efectos escultóricos a través del juego de luces y sombras, o viceversa. En cualquier caso, el espacio pictórico es una yuxtaposición de varias escenas inconexas que impiden un ángulo de visión privilegiado, pues aparentemente todas tienen igual importancia y lo secundario se trata como si fuera principal o al revés. Por tanto, las proporciones y la situación de las figuras no dependen de su importancia, al tiempo que el ambiente en donde se encuentran se descuida por completo, resultando casi desnudo y muy alejado de la realidad. La misma sofisticación se aprecia en los colores, con estallidos puros que resultan chocantes, y en las luces, que abandonan la degradación clásica para ofrecer efectos insólitos que nada tienen que ver con los tradicionales.

2.2. Italia

a) *Marco histórico*

En el siglo XVI Italia se convierte en el principal centro del arte europeo, pues en ella culmina el Renacimiento y surge el Manierismo. En las dos primeras décadas del siglo Roma asume el máximo protagonismo gracias al mecenazgo de Julio II (1471-1513) y de León X (1475-1521), que asumen sus pontificados en 1503-1513 y 1513-1521 respectivamente. Ambos se rodean de los más grandes artistas del momento, como Miguel Ángel, Bramante y Rafael. Julio II imprime a su mandato un marcado sentido militar, pero realiza una importante labor como protector de las artes, con lo que Roma se transforma, por primera vez desde la Antigüedad, en el foco primordial de la Iglesia Católica y del arte en Italia y Europa. Después, León X, hijo de Lorenzo el Magnífico, acentúa esta restauración de la ciudad, pero con una fuerte inclinación hacia los placeres mundanos. Esto trae una crisis en tres frentes: económico, porque se rodea de una gran corte que agota las arcas vaticanas; religioso, porque motiva el movimiento reformista de Lutero; y político, porque mientras se confirma la presencia de Francia en Milán, de la Santa Sede en Italia central y de España en Nápoles, la península italiana queda bajo la amenaza de Carlos V.

El protagonismo de Roma decae en la tercera década del siglo XVI, coincidiendo con el poder de Clemente VII (1478-1534), primo de León X y, por tanto, también de los Médicis, que asume el pontificado desde 1523 hasta 1534, teniendo que afrontar graves problemas de política exterior como el saqueo de Roma en 1527 por las tropas imperiales alemanas. Todos los Estados italianos se convierten entonces en principados o ducados sometidos o aliados de España, a excepción de Piamonte y Venecia, los únicos que conservan su independencia. Como consecuencia, la Iglesia Católica se debilita, como también el Renacimiento impulsado por ésta a comienzos del siglo.

Este agotamiento de Roma es aprovechado por Florencia, que hasta mediados del siglo XVI asume nuevamente el liderazgo artístico. Después de recobrar el poder en 1512, los Médicis son otra vez expulsados en 1527, momento en que se instaura una república que dura hasta 1530, cuando la reconciliación entre Clemente VII y Carlos V trae primero el restablecimiento mediceo y luego, en 1537, la constitución del ducado de Toscana. Es dentro de este ambiente cortesano florentino donde nace el Manierismo, que desde aquí se extiende a otras cortes europeas, como la de Felipe II (1527-1598), rey de España desde 1556, o la de Francisco I (1494-1547), rey de Francia desde 1515. También llega a Roma, que recupera en la segunda mitad del siglo XVI su preponderancia artística y religiosa al convertirse en centro de la Contrarreforma Católica, impulsada por Paulo III (1468-1549), papa desde 1534. Con su función conciliadora entre el Imperio alemán y la monarquía francesa, con él comienza una etapa de estabilidad en una Iglesia que, afectada por la Reforma Protestante, utiliza el arte manierista como instrumento religioso para reforzar la autoridad papal a través de un absolutismo eclesiástico en toda Italia. Así, el Manierismo es la expresión de una época en la que el hombre ha perdido la confianza moral e intelectual que tuvo en sí mismo durante el siglo XV y a principios del XVI. El mundo unificado se desintegra ahora como consecuencia de la división de la Iglesia y de nuevas ideas que dejan de considerar la Tierra como centro del universo.

b) *Arquitectura*

A principios del siglo XVI comienza en Roma una nueva etapa en la arquitectura renacentista que se distingue por su contacto directo con la Antigüedad. Su artífice es Donato Bramante (1444-1514), que llega a la ciudad procedente de Lombardía para desarrollar un clasicismo que, aunque breve, impulsa la renovación de la ciudad de los papas a través de grandes reformas llevadas a cabo a costa de destrucciones (*Basílica de San Pedro*). Bramante consolida el plan central y reafirma el carácter plástico de los elementos arquitectónicos, utilizando correctamente los órdenes clásicos. Así culmina el objetivo marcado en el siglo XV: un espacio estático que, fácilmente aprehensible desde cualquier ángulo visual, destaca por sus proporciones y su simetría (*Templo de San Pietro in Montorio*). La huella de Bramante en Roma es visible en Baldassare Peruzzi (1481-1536), quien relaciona los edificios con el exterior (*La Farnesina*), y en Antonio Sangallo el Joven (1483-1546), quien da sus obras un carácter fortificado (*Palacio Farnesio*).

Tras la pureza clásica conseguida a principios del siglo XVI, el Manierismo opta por transgredir las normas clásicas establecidas. El primero en hacerlo es Miguel Ángel (1475-1564), escultor por vocación, pero también arquitecto y pintor. Justo antes de afrontar sus primeros trabajos constructivos ya había desempeñado una importante tarea pictórica (*Bóveda de la Capilla Sixtina*) y, antes de ésta, estatuas que le garantizan la fama (*La Piedad del Vaticano* y *David*). Cada una de estas experiencias constituye una etapa bien definida en su carrera, pero todas se encadenan porque aspiran a un mismo objetivo: la concepción neoplatónica del arte. Según ésta, el arte es la expresión de lo espiritual, que se manifiesta a través de lo visible, por lo que no parte de la naturaleza sino del interior del artista, preocupado éste por la idea de la salvación y, por tanto, también de la muerte. Por tanto, Miguel Ángel no imita lo que le rodea, pues él es un segundo creador, casi un dios, y, en definitiva, un genio, que para el siglo XVI consiste en un hombre sobre el que actúa una fuerza extranatural que hace nacer la obra desde dentro, lo que le lleva a estudiar el arte clásico para después empezar a romper con él.

Como Miguel Ángel todo lo concibe en términos escultóricos, su arquitectura adquiere cualidades orgánicas propias de la figura humana. Por ello, se permite algunas licencias que se refieren al muro y a los órdenes clásicos. El primero deja de ser una superficie plana para transformarse en un juego de formas entrantes, como un nicho rehundido, y salientes, como un frontón que irrumpe hacia adelante. Como consecuencia, pilastras y columnas parecen presionar la pared hacia fuera, con lo que el edificio deja de ser estático y empieza a moverse, aunque sea aún tímidamente. Al mismo tiempo, estos órdenes dan la sensación de no sostener nada y además prescinden de sus elementos reglamentarios cuando, por ejemplo, en sus obras florentinas el capitel se sustituye por una moldura y en lugar del entablamento sobre la columna se coloca una cornisa (*Capilla Médici* y *Vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana*). Después en Roma avanza hacia este sentido dinámico de la arquitectura, llena de tensiones, cuando el edificio ya no equivale a una suma de elementos independientes sino a una fusión de los mismos en un único cuerpo envuelto por un muro continuo con orden gigante y concluido por la cúpula (*Basílica de San Pedro*).

Con todos estos atrevimientos, Miguel Ángel establece el punto de partida de la arquitectura manierista, que tiene en Roma y Venecia sus focos principales y que cuenta con la influyente aportación teórica de Sebastiano Serlio (1475-1554), con los siete libros que constituyen su *Tratado de Arquitectura*, cuyo último ejemplar se publica póstumamente en 1575. En Roma el nuevo estilo se asume como instrumento de propaganda de la Iglesia Católica durante la segunda mitad del siglo XVI, caracterizado por el uso del orden gigante y por un nuevo espacio dinámico orientado hacia una meta. Allí Giacomo Barocci da Vignola (1507-1573) parte del estudio de los monumentos antiguos para extraer de ellos un conjunto de normas fácilmente aplicables que se recogen en su libro *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* (1562). Con esta base teórica, establece el modelo de iglesia contrarreformista, que, dedicada a la devoción colectiva y a la predicación, opta por una planta basilical con forma de cruz, gran cúpula en un crucero poco desarrollado, capillas laterales entre contrafuertes comunicadas entre sí y tribunas sobre las mismas. Se trata de una concepción nueva que rechaza la idea renacentista de una iglesia circular o de cruz griega perfectamente simétrica, porque no se adapta bien a las nuevas necesidades litúrgicas de mayor espacio y de zonas secundarias para los sacramentos. Por eso sintetiza lo longitudinal, procedente del mundo medieval, y lo central, propio del Renacimiento y concretado en la cúpula. Este tipo de templo es eminentemente funcional, pues gracias a la única nave se logra un espacio vacío que permite una visión y una audición óptimas. Con las capillas laterales es posible la celebración simultánea de misas, el aumento de los altares y el recorrido por toda la iglesia sin perturbar el culto principal. Las tribunas sobre las capillas anteriores se reservan para los religiosos, quienes vigilan el templo desde arriba y tienen acceso directo a sus dependencias privadas. El alargamiento de la nave vuelve al espacio-camino que se originó en la Edad Media y que, como entonces, expresa el proceso de la humanidad cristiana hacia la salvación. Sin embargo, en el marco de la Contrarreforma Católica el eje longitudinal además recalca la intención de la Iglesia de extenderse por todo el mundo (*Iglesia del Gesù*).

También en Roma Giacomo della Porta (h. 1540-1602) crea el tipo de fachada más característico del templo contrarreformista, con dos cuerpos de distinta anchura y altura que se unen a través de dos volutas, de manera que en el exterior se reflejan las desigualdades de la nave y de las capillas laterales. Ni el esquema es nuevo, pues ya lo usó Alberti, ni tampoco la concepción de la fachada como mampara que oculta la cúpula, considerada entonces como algo secundario. Sin embargo, sí es original la manera de combinar los elementos clásicos, con un deseo de introducir variedad y un poderoso efecto visual de conjunto que culmina en el centro. Los retrocesos y sobresaltos, por ejemplo en las dobles pilastras o en los tímpanos triangulares y curvos, no sólo generan cierto claroscuro, sino también una relación entre el edificio y la ciudad, de modo que el espacio exterior empieza a invadir el interior y viceversa. (*Fachada de la iglesia del Gesù*). Como ya empezó a hacer Miguel Ángel en Florencia, aquí también la arquitectura se mueve, aunque de momento muy discretamente, lo que es fundamental para las conquistas del Barroco.

La nueva importancia de la ciudad adquiere su máxima expresión con Domenico Fontana (1543-1607), quien emprende la reforma urbanística de Roma promovida por Sixto V (1520-1590), papa desde 1585. Para unir sus principales iglesias antiguas y facilitar su visita, se traza una red de vías anchas, largas y rectas que crea plazas como centros dominantes a

través de un eje vertical marcado por obeliscos egipcios y columnas romanas. El plan contempla también la distribución del tráfico rodado y el abastecimiento de agua, con la construcción de un acueducto y de fuentes. Con ello, a partir de una finalidad religiosa se transforma la ciudad medieval en otra moderna que manifiesta la nueva posición de Roma como centro del mundo católico.

La preocupación religiosa que determina el desarrollo de la arquitectura romana del siglo XVI se sustituye en Venecia por otros intereses muy distintos que reconcilian el mundo clásico con las condiciones ambientales y la tradición local. Los iniciadores de esta nueva orientación son artistas inmigrantes como Serlio y Sansovino, que abandonan Roma tras el saqueo alemán de 1527 y se establecen en Venecia, donde preparan el camino para la gran labor que Palladio desempeña una década más tarde. Al no haber sido fundada por los romanos, la ciudad no se identifica con el clasicismo, pues lo bizantino (*Basílica de San Marcos*) y lo gótico (*Palacio Ducal*) son sus puntos de referencia fundamentales hasta finales del siglo XV. Por otro lado, el sistema oligárquico de la República de Venecia, representado por una pequeña casta de familias nobles que acaparan el poder desde finales del siglo XIII, justifica su fuerte conservadurismo y su estructura social rígidamente jerarquizada. Por último, al tratarse de una ciudad sobre el agua lo que importa ya no son los volúmenes sino las superficies arquitectónicas, cuyos reflejos continuamente cambiantes hacen de la luz el principal objetivo.

Jacopo Sansovino (1486-1570) es uno de los primeros en desarrollar en Venecia este concepto diferente de arquitectura que, necesariamente, conlleva un nuevo tipo de fachada que da primacía a los vanos sobre los llenos. En éstos se condensa la luz sobre motivos que resaltan, como columnas y cornisas, para recalcar lo estructural. Este tratamiento peculiar de los elementos clásicos los libera de su función tradicional, pues ahora, por ejemplo, el piso superior en una fachada ya no pesa sobre el que tiene debajo sino que, por el contrario, parece desprenderse de él para sugerir un impulso hacia arriba (*Biblioteca de San Marcos*).

La preocupación por adaptar el edificio al típico medio veneciano se une al rigor matemático en Andrea Palladio (1508-1580). En sus *Cuatro libros sobre arquitectura*, publicados en 1570, estudia con profundidad los monumentos de la Antigüedad y del clasicismo de Bramante, de los que extrae las normas universales fundadas en el significado cósmico de las proporciones numéricas. Hasta aquí coincide con Alberti, del que se distancia, sin embargo, en la relación entre teoría y práctica, que para el arquitecto del siglo XV debe ser flexible. En cambio, Palladio quiere aplicar a rajatabla todo lo que previamente ha escrito, por lo que confiere a su tratado un sentido mucho más útil que explica también su enorme éxito tanto en su época como después. Cuando Palladio se acerca a lo clásico lo hace porque en ello encuentra un modo de vida perfecto basado en la dignidad y en la libertad humanas y, por tanto, un referente para afrontar los problemas del siglo XVI, razón por la que además de atender la arquitectura religiosa (iglesias) también se ocupa con la misma prioridad de la civil (palacio urbano, villa y el teatro). Sin embargo, para responder a las exigencias de su época utiliza todo el legado de la Antigüedad grecorromana, aunque de manera manierista. Por ejemplo, en vez de asumir la proporción y la simetría tanto en plantas y alzados como una regla, lo hace libremente para crear diseños totalmente alejados de lo establecido, buscando la novedad y el efectismo.

Es lo que sucede, por ejemplo, con sus villas, destinadas a una nobleza bien establecida dentro de la república veneciana e interesada también en atender y mejorar con importantes innovaciones sus propiedades agrícolas. Sin nada que ver con el castillo ni con el simple lugar de esparcimiento, se trata de amplias casas de campo que integran la vivienda del dueño y las construcciones auxiliares para el trabajo. Se sitúan en medio del paisaje, con el que se vinculan a través de la planta central abierta, cuyos cuerpos se extienden lateralmente a partir del núcleo (*Villa Barbaro*, Maser). Así se expresa esa relación entre exterior e interior que se empieza a perseguir en el Manierismo y que, en este caso, se concreta en el acercamiento del edificio a la naturaleza, buscando además una variedad de puntos de vista que justifica la existencia de varias fachadas idénticas que abandonan el predominio de la principal. En este sentido, estamos en el polo opuesto de Miguel Ángel, quien precisamente se aleja de lo natural para dejarse guiar sólo por lo espiritual y, con ello, renunciar a las rígidas proporciones matemáticas. Éstas, en cambio, son el punto de partida para Palladio, quien adopta formas geométricas elementales como el cilindro, el cubo y la esfera, mientras prescinde de toda ornamentación para resaltar sus volúmenes como única fuente de belleza. Para ello se inspira en el templo clásico (*Panteón*, Roma), del que extrae no sólo su planta central sino también su cúpula y su fachada a modo de pórtico con columnas y frontón. Es decir, movido por un afán de alterar los códigos establecidos, Palladio saca de su contexto sagrado habitual determinados motivos arquitectónicos y los introduce en otros donde hasta ahora han sido extraños, con lo que una tipología civil como la villa se ennoblece asumiendo un sentido religioso (*Villa Rotonda*, Vicenza). Con este modo de proceder, establece un camino para la arquitectura con largas consecuencias, pues no sólo influye en Venecia durante mucho tiempo, sino también en Europa, sobre todo en Inglaterra y en Estados Unidos durante el siglo XVIII.

Frente al respeto y a la admiración que Palladio profesa a lo antiguo, Giulio Romano (1499-1546) lo desdeña absolutamente, con lo que se permite atrevimientos que muestran el proceso de desintegración de los órdenes clásicos, por ejemplo, con motivos que parecen resbalar de su sitio y fachadas muy diferentes en un mismo edificio que, al abrirse en su planta baja, rompen con la lógica de un basamento estable (*Palacio del Té*, Mantua).

c) Escultura

El artista más importante de la escultura italiana del siglo XVI es Miguel Ángel, cuyo enfoque neoplatónico va determinando su técnica. Él se siente por encima de todo un escultor, o más concretamente un tallista de estatuas de mármol, y considera la escultura como el arte más noble e intelectual, porque libera lo espiritual que está presente en los cuerpos reales. Por tanto, utiliza un solo bloque y adivina la figura que se esconde dentro de él para sacarla después sin añadidos, sólo eliminando lo que sobra y concibiéndola desde un único punto de vista principal. Desde este momento establece la diferencia entre el escultor o tallista, que es el que quita lo superfluo, y el modelador, que añade o quita material (cera o yeso). Como consecuencia, la escultura renacentista se consolida ahora como ciencia de la representación tridimensional de los objetos, como ya había iniciado Donatello.

Mucho antes de realizar la Capilla Médici, Miguel Ángel demuestra sus grandes dotes escultóricas y la conciencia que él tiene de su inspiración divina, es decir, esa facultad sobrehumana que se concede sólo a unos pocos y que actúa a través de ellos. De este

concepto de superioridad de sí mismo surge su ruptura con la tradición, pues él sólo puede dejarse guiar por su genio. Pero la concepción neoplatónica del arte en Miguel Ángel se relaciona directamente con su estudio de los grandes maestros del pasado, desde los más cercanos, como Giotto, Masaccio y Donatello, hasta los más lejanos, como los escultores helenísticos. De estos últimos deriva su pasión por el hombre, que se convierte en su único protagonista, con cuerpos musculosos llenos de emoción y de sentido heroico. Pero la gran diferencia entre Miguel Ángel y sus predecesores es esa visión interior de la que nacen sus obras y de la que deriva, en definitiva, la idea de que el cuerpo es una cárcel terrenal del alma. Por ello, sus figuras están al mismo tiempo en calma y en tensión, pues poseen una energía contenida que hace que cada una de sus partes sugiera su función incluso estando inmóvil.

Esta lucha por liberar lo espiritual de la materia explica que la escultura de Miguel Ángel, como también su arquitectura y su pintura, evolucione desde lo clásico hacia lo manierista. Sus primeras obras romanas destacan por su composición cerrada y, por tanto, estática, así como por la superficie totalmente pulida del mármol, que es recorrida por una luz incapaz de penetrarla para ofrecer una dimensión más allá de la realidad natural (*La Piedad, Vaticano*). Después, en Florencia culmina su clasicismo al dominar perfectamente el cuerpo humano, del que reproduce con exactitud su estructura anatómica y del que expresa su movimiento en potencia a través del *contrapposto* (*David*).

Pero el alejamiento de la armonía clásica comienza cuando, muy a su pesar, por iniciativa de Julio II tiene que abandonar la escultura para dedicarse a la pintura (*Bóveda de la Capilla Sixtina*). Después se manifiesta ya claramente cuando León X y Clemente VII le trasladan de nuevo a Florencia para atender encargos al mismo tiempo arquitectónicos y escultóricos, aunque manteniendo la independencia de cada una de estas artes (*Capilla Médici*). Por ejemplo, los nichos son tan estrechos en relación a las figuras corpulentas que se alojan en ellos que resultan agobiantes. Esta ruptura con las proporciones clásicas es evidente también en la búsqueda del desequilibrio a través de posturas alargadas, contorsionadas e inestables. A todo esto hay que unir el inacabado de sus obras, que pudo deberse a causas externas, cuando sus mecenas le obligan a cambiar precipitadamente de actividad, o a causas internas, si supuestamente se trata de una decisión personal del artista para expresar así la degradación de lo material en aras de la pureza de la idea neoplatónica. En cualquier caso, que su desprecio por lo clásico coincida con la circunstancia de dejar sin terminar sus obras, dejando algunas partes rudas, ofrece una ocasión única para comprender cómo su trabajo se convierte en un proceso atormentado en el que cada golpe de cincel libera con esfuerzo la idea tan ansiada que, finalmente, es lo único válido (*Piedad Rondanini*).

Siguiendo la vía abierta por Miguel Ángel, en la segunda mitad del siglo XVI se desarrolla en Florencia la escultura manierista, en la que destacan Benvenuto Cellini (1500-1571) y Giovanni Bologna (1529-1608), quienes se proponen el virtuosismo como principal objetivo. El primero modifica la noción de monumento, por ejemplo, al tratar caprichosamente un pequeño objeto de lujo como si se tratara de una gran pieza escultórica (*Salero de Francisco I*), mientras que el segundo busca el equilibrio acrobático de las figuras (*El Mercurio*).

d) Pintura

También la pintura italiana en el siglo XVI alcanza los máximos logros de perfección clásica para después derivar al Manierismo. El proceso arranca a principios de la centuria con Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael y Ticiano. Los tres primeros trabajan en Florencia o en Roma, mientras que el último lo hace en Venecia. Son éstos, junto con Parma, los centros pictóricos primordiales de Italia ahora, de manera que cada uno de ellos impone un estilo peculiar que, a su vez, establece corrientes artísticas con repercusión en el futuro.

El primer gran artista del siglo XVI italiano es Leonardo da Vinci (1452-1519), quien destaca por su condición polifacética, pues es pintor, escultor, arquitecto e ingeniero militar, con gran fama en su época. Tras formarse en Florencia durante casi diez años, trabaja desde 1482 hasta 1499 al servicio del duque Ludovico Sforza (1462-1508) en Milán y, cuando ésta es invadida por los franceses en 1494, se traslada a la república florentina hasta 1506, donde es contratado por el general César Borgia (h. 1475-1507). Nuevamente se encuentra en Milán en 1506 a instancias del rey francés Luis XII (1462-1515), pero cuando éste es expulsado marcha a Roma y, finalmente, a Francia, aceptando la invitación de Francisco I. Por tanto, Leonardo no trabaja en Florencia para los Médicis ni tampoco en Roma para los papas, a diferencia de Miguel Ángel, con el que mantiene una rivalidad que se explica por sus concepciones artísticas opuestas.

Para Leonardo no es la escultura el arte más noble sino la pintura, porque abarca todo el mundo visible y esto, en definitiva, es lo único que le interesa. Tampoco para él el cuerpo humano es el tema dominante, sino todo lo que ofrece la naturaleza, que observa con sus propios ojos para explorarla. No le atraen la tradición medieval, la Antigüedad ni la filosofía, por lo que su actitud no es intelectual sino empírica, pues sólo quiere percibir con los sentidos y experimentar. Sólo se deja guiar por lo que ve y, como lo quiere ver todo, sus aportaciones abarcan asuntos tan diversos como, por ejemplo, la anatomía humana, el vuelo de los insectos y de las aves, las propiedades del agua, los cambios atmosféricos o los artefactos mecánicos. Todas sus investigaciones constituyen la base de su arte, hasta el punto de que gracias a ellas Leonardo ofrece una nueva concepción de la pintura. Piensa que ésta se apoya en la ciencia, algo que ya en el siglo XV dijo Alberti, lo que justifica su carácter noble o liberal (mental) y ya no artesanal (manual). La novedad ahora está en que para Leonardo la ciencia nace sobre todo de la experiencia y ésta, por tanto, tiene que ser también el punto de partida de la pintura.

En su pintura, Leonardo sigue interesado por la realidad, igual que en el siglo XV, pero va más lejos porque quiere representarla como se ve y, por tanto, de una manera mucho más fiel y con más sensación de vida. Para ello recurre a técnicas diferentes, como el claroscuro, que él perfecciona, y el sfumado y la perspectiva aérea, que él inventa. El claroscuro, que es la gradación de luces y sombras para sugerir relieve, ya lo utilizan Giotto y Jan van Eyck, pero Leonardo realiza transacciones muy suaves que permiten fundir una sombra con otra. Este paso sutil de lo claro a lo oscuro y viceversa es favorecido por el sfumado, que consiste en dejar los contornos difuminados, es decir, en no dibujarlos rotundamente para que el espectador termine con su imaginación lo que el artista no ha concluido de manera intencionada. Las formas, ya no encerradas con líneas, resultan vagas y parecen surgir unas de otras, al tiempo que

ganan en volumen (relieve o modelado) gracias a la luz que incide en ellas con distinta intensidad. Como consecuencia, las figuras resultan mucho menos rígidas que en los siglos XIV y XV y además se unen con el fondo, que ya no es como un simple telón, pues se convierte también en protagonista de la obra (*La Gioconda*).

Si partiendo de la realidad que se ve Leonardo logra que el modelado dé a sus figuras mayor apariencia de vida, también representa un espacio tridimensional mucho más convincente que el ofrecido hasta ahora por la perspectiva lineal (*La última cena*). Las limitaciones de ésta eran evidentes sobre todo para los exteriores, en donde la luz y el color determinan la manera como percibimos la distancia. Leonardo tiene en cuenta un hecho real: cuando estamos delante de un paisaje no contemplamos todo con igual nitidez ni con la misma intensidad de color, pues lo más cercano se distingue mejor que lo lejano. Esto se debe a un fenómeno óptico según el cual el aire absorbe y refleja la luz, por lo que ésta a su vez altera los colores y éstos se despliegan en diferentes matices. Es decir, la naturaleza está sometida a muchos cambios atmosféricos que son los responsables de esa especie de neblina que se interpone entre nosotros y lo que captamos con nuestra mirada. El resultado de esta experiencia cotidiana es la perspectiva aérea, que sugiere la profundidad mediante la gradación de tonos, de modo que a medida que nos alejamos del primer término las formas se hacen más borrosas y los colores pierden intensidad (*La Virgen de las rocas*).

Mientras que Leonardo establece una relación directa con la naturaleza, Miguel Ángel nos distancia de ella para aspirar a la unión con Dios. Los modelos de sus pinturas se encuentran en sus esculturas precedentes (*David*), aunque rompe con su equilibrio para iniciar un camino que relega lo clásico hasta el final de su carrera. Con un predominio de la línea sobre el color, sus figuras se escorzan violentamente a pesar de encontrarse en reposo, lo que genera inestabilidad y movimiento. Como consecuencia, provocan fuertes contrastes entre las partes salientes (iluminadas) y las entrantes (en sombra), con lo que resulta mucha tensión para expresar un contenido religioso dramático. Por tanto, cada uno de sus personajes se aísla en su propio espacio, que así adquiere una dimensión espiritual. Para ello, Miguel Ángel opta al principio por una síntesis entre pintura, arquitectura y escultura, pues con la primera finge las otras dos para establecer distintos niveles de profundidad que aportan una elevación hacia el cielo. Es decir, el entramado arquitectónico que en el siglo XV había sido marco para distribuir las figuras en un espacio tridimensional según la perspectiva lineal, amplía aquí esta función estructural para asumir también un significado propio que hay que entender en clave neoplatónica (*Bóveda de la Capilla Sixtina*). Sin embargo, a medida que su sentimiento contrarreformista se acentúa también depura su arte eliminando cualquier aditamento y quedándose sólo en lo sustancial, que para él siempre es el cuerpo humano. Por eso, al final prescinde de toda simulación constructiva o escultórica para pintar sólo masas de figuras que se sostienen a sí mismas en un espacio vacío y que, con su propia fuerza espiritual, son capaces de imprimir un movimiento rotatorio con un sentido eminentemente trágico (*El Juicio Final*).

La síntesis entre las concepciones opuestas entre Leonardo y Miguel Ángel es alcanzada por Rafael (1483-1520), quien, procedente de Urbino, desarrolla su actividad primero en Florencia y luego en Roma, donde se pone al servicio de Julio II y de León X. Sin ser un científico como

Leonardo ni un intelectual como Miguel Ángel, logra la máxima aspiración del clasicismo renacentista, como Bramante en la arquitectura: el equilibrio perfecto y la naturaleza idealizada. Aparentemente sin forzar nada, sus figuras, que siguen siendo heroicas, se mueven libremente en composiciones cerradas y ordenadas según criterios de simetría y claridad. Como sucede con Miguel Ángel, también Rafael construye al principio su espacio pictórico con ayuda de la arquitectura y luego la abandona. Pero las diferencias entre ambos son evidentes, pues el escenario arquitectónico de Rafael, según la perspectiva lineal, no es la prolongación ilusionista de la arquitectura real, sino un espacio independiente, donde las figuras, a su vez, se encuentran holgadas (*La escuela de Atenas*). En cualquier caso, las actitudes grandiosas de los personajes no generan ya contracción espacial, sino una expansión que produce una armonía que nada tiene que ver con la tensión de Miguel Ángel (*La ninfa Galatea*).

A partir del legado clásico de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, pero oponiéndose a él, surge en Florencia durante la primera mitad del siglo XVI el primer foco de pintura manierista, representado por Rosso Florentino (1495-1540), Pontorno (1494-1556) y Bronzino (1503-1572). Con el primero los cuerpos se mueven pero, al mismo tiempo, están rígidos, con planos que se quiebran en busca de efectos dramáticos de luz y escenas inquietantes (*Descendimiento de la cruz*). Mientras, Pontorno concibe el arte de manera mental a partir del dibujo, que en vez de construir las formas parece destruirlas con una inquietud continua en unos espacios que, prácticamente sin fondo, se ocupan casi en su totalidad por las figuras, que destacan por sus combinaciones estridentes de color (*Descendimiento*). Por su parte, Bronzino es un retratista que marca la posición social de sus modelos a través de una ejecución minuciosa con formas regulares y colores fríos (*Eleanora de Toledo y su hijo Giovanni de Médici*).

Paralelamente a lo que se produce en Florencia durante la primera mitad del siglo XVI, en Parma dos pintores trabajan simultáneamente, y, aunque alejados de los focos artísticos principales del momento, realizan una contribución destacada con repercusiones posteriores. Nada interesado por el equilibrio clásico, Correggio (h. 1489-1534) se propone atraer al espectador a través de un espacio pictórico tan movido que parece una prolongación del real, pues irrumpe hacia fuera con rápidos y forzados escorzos. Con él comienza el afán de confundir lo verídico con lo ilusorio, lo que le lleva a crear un nuevo concepto de pintura decorativa que abandona la arquitectura fingida por un cúmulo de figuras que, vistas desde abajo (*sottinsù*), revolotean en un cielo luminoso que, con ayuda de la perspectiva ilusionista, se abre directamente ante el observador (*La Asunción*). Para diluir los límites entre lo pintado y lo real, Correggio se sirve del esfumado, con el que sus personajes parecen vibrar debajo de unas carnaciones que destacan por su gran suavidad y por un sentido de voluptuosidad exquisita (*Dánae*). Sin embargo, este deseo de establecer un puente directo entre lo verdadero y lo ficticio no tiene un efecto inmediato en el siglo XVI, pues Parmigianino (1503-1540) sólo toma de Correggio la gracia y la expresión sensual hasta apartarse lo más posible de lo natural (*Virgen del cuello largo*). Hay que esperar a que los venecianos en el mismo siglo renueven la técnica pictórica para que a comienzos del XVII se logre un nuevo tipo de espacio ilusionista. Es entonces cuando Correggio será valorado al mismo nivel que Rafael, Miguel Ángel o Tiziano.

Mientras en Florencia y en Roma la pintura se basa en la línea, Venecia da máxima prioridad al color. Sus intereses en el siglo XVI son distintos a los florentinos, guiados por un ideal de libertad política, y a los romanos, asentados en lo antiguo. En cambio, los venecianos, con su rica economía y su gobierno republicano, quieren defender y ampliar su tráfico marítimo y comercial, lo que supone mirar más hacia cuestiones concretas de la vida y favorece una evolución independiente de su pintura. Por ello aquí la Iglesia ya no tiene preponderancia a diferencia del resto de Italia, por lo que los encargos son principalmente de las instituciones oficiales y de particulares. Como consecuencia, se fomentan nuevos géneros, ya no exclusivamente religiosos sino profanos, y el fresco se sustituye poco a poco por el óleo.

El primer responsable de este cambio radical es Giorgione (h. 1478-1510), quien empieza a transformar la técnica y, con ello, a considerar las figuras ya no como algo superpuesto a la naturaleza, sino como parte de ella, con un espíritu pagano cargado de nostalgia y ensoñación nuevo en la pintura (*La tempestad*). Se trata de enfrentarse directamente a la pintura, sin realizar un dibujo previo, pues la unidad del cuadro se basa en factores ópticos como la luz y el color. Es decir, los contornos ya no se dibujan nítidamente para aislar las formas, sino que se esfuman para que todo en el cuadro se vincule y el color se funda con la luz. Es esta riqueza cromática y lumínica la que nos impacta siempre que estamos ante una pintura de Giorgione y de cualquier otro pintor de Venecia, mucho antes de que nos fijemos en el tema que trata (*Concierto campestre*). A partir de este momento se establece la diferencia esencial entre la pintura veneciana, por un lado, y la florentina y la romana, por otro: es decir, el color frente al diseño.

Tiziano (h. 1485-1576) prosigue la reforma de Giorgione, aunque al mismo tiempo la modifica radicalmente. Tras su formación y sus primeros trabajos en Venecia, donde es nombrado pintor oficial de la República en 1516, desde 1530 se convierte en el pintor de Carlos V y después, en 1556 y hasta su muerte, de Felipe II. Tiziano da al color total primacía sobre el dibujo, pero va más lejos porque pretende una mayor relación con el espectador para provocar en él un impacto visual. Lo consigue con una técnica rápida que realza sólo lo inmediato y que, por tanto, prescinde de la descripción detallada de objetos y figuras. Para él el color ya no se superpone al dibujo, pues por sí solo crea formas con volumen, sin necesidad de un modelado minucioso, y también logra un espacio tridimensional, sin ayuda de la perspectiva, sino sólo con zonas coloreadas de luz y sombra. Sus figuras resultan tan vivas como las de Leonardo, por ejemplo, pero a ello llega de otro modo. Ya no trabaja tradicionalmente estableciendo fases como el dibujo, el sombreado y el color, sino que comienza con el esbozo, donde vastas masas de colores transmiten ya una emoción sumaria, y termina con el acabado, donde se realzan los tonos luminosos y se recalcan las sombras para completar la idea inicial. Por la manera como los colores se disuelven en la luz y por lo poco definidos que están los detalles particulares, da la impresión de que el cuadro está sin concluir.

Lo que hace Tiziano equivale al inacabado de Leonardo y de Miguel Ángel, pero con notables diferencias. En Miguel Ángel supone un abandono de la materia para liberar de ella lo espiritual, lo que imprime a su obra una carga dramática y, por tanto, pesimista. En cambio,

Leonardo y Tiziano se apegan a la realidad, aunque no del mismo modo. Leonardo modela minuciosamente sus figuras y las liga con el fondo para crear profundidad y confundirlas con la naturaleza desde un punto de vista científico, con lo que sigue concibiendo la pintura como una imitación del mundo visible. En cambio, Tiziano se despreocupa por completo de cualquier nexa con la ciencia y, lejos de querer reproducir la naturaleza como la vemos, quiere pintarla para que la sintamos como parte que somos de ella. Por eso sus figuras saltan a la superficie pictórica con una energía diferente, pues viven su propia experiencia, porque el cuadro ya no copia el mundo real sino que se identifica con él.

Para extender ampliamente el color, Tiziano opta por grandes formatos y para obtener los mejores efectos se decanta por el óleo, cuyas posibilidades expresivas él es el primero en explotar después de generalizarse en el siglo XV flamenco. En este sentido, se convierte en un auténtico pionero de la pintura moderna, pues a partir de este momento el óleo sobre tela es la técnica más utilizada en el arte occidental. Con él consigue desde tonos muy brillantes a otros más oscuros, con la posibilidad de graduar la densidad de la pasta hasta llegar a películas transparentes y a otras más espesas. De manera novedosa, las pinceladas se aplican con mucho vigor en la áspera textura de la tela, quedando separadas y perfectamente visibles, con lo que la superficie pictórica se anima considerablemente, los contrastes entre zonas luminosas y oscuras destacan más y la huella personal del pintor se hace presente. Apoyado en su nueva técnica, Tiziano ofrece un tratamiento diferente de géneros como el religioso, donde el retablo de altar se concibe como una pintura monumental que exclusivamente recurre a la estructura basada en el color y prescinde de cualquier entramado arquitectónico o de cualquier escalonamiento de planos (*La Asunción*). En sus cuadros mitológicos, los personajes no resultan fríos y distantes a pesar de idealizarse, pues son parte de la realidad hasta el punto de introducirse en el contexto humano, donde los desnudos se liberan de cualquier tópico como cuerpos de carne y hueso que incitan a la sensualidad. (*Venus de Urbino*). En sus retratos logra imágenes llenas de vida en las que glorifica al personaje basándose en lo inmediato, de manera que lo capta en un instante, como si estuviera posando de manera espontánea (*Paulo III con sus sobrinos*).

Si Tiziano representa el máximo esplendor de la pintura veneciana en el siglo XVI, a mediados del siglo tiene lugar su desarrollo manierista gracias a Tintoretto (1518-1594) y a Paolo Veronés (1528-1588), dos pintores con mucho éxito en su época pero con estilos opuestos. El carácter heterodoxo y excéntrico de Tintoretto tiene una raíz profundamente religiosa que, en busca de una gran fuerza emotiva, entronca con el mundo contrarreformista. Niega totalmente los valores clásicos llegando a veces a contrastes muy bruscos entre luz y sombra que se alejan del rico colorido de Tiziano. El espacio resulta agobiante al construirse en torno a una atrevida diagonal que recorre el cuadro desde un ángulo a otro y que da a la escena un carácter muy irreal, cercano a lo fantasmagórico, con gestos crispados y escorzos violentos, para manifestar lo invisible en lo material (*La última cena*). En cambio, Paolo Veronés prescinde de cualquier referencia a lo sobrenatural porque lo único que le interesa es la realidad cotidiana, la que nos llega a través de los sentidos, pero representada únicamente en clave de fiesta suntuosa, como marco de vida de una nobleza inmersa en un mundo imaginario frívolo y sensual (*Cristo en la casa de Leví*).

2.3. España

El Renacimiento italiano entra en el ámbito español de manera muy gradual, pero no llega a calar profundamente por el fuerte sustrato gótico vigente durante gran parte del siglo XVI. Desde el punto de vista histórico, este proceso se corresponde con el máximo esplendor para España, que ocupa entonces un lugar preeminente en el mundo. Los primeros en sentar las bases de esta situación son los Reyes Católicos, en el poder desde 1476 hasta 1516. En este período se logran la unidad política con la conquista de Granada y la unidad religiosa, lo que supone el rechazo de judíos y mudéjares, por un lado, y, por otro, el establecimiento de la Inquisición. Pero también ésta es la época del descubrimiento y conquista de América, o de la difusión de la cultura humanista. La culminación del poderío español se debe a Carlos I (1500-1558), rey de España desde 1516, y V como emperador de Alemania desde 1519, con una gran cantidad de territorios, por lo que tiene que hacer frente a graves problemas como el protestante. Desde el punto de vista artístico, en la primera mitad del siglo XVI se asimilan lentamente las ideas italianas, como denota la arquitectura. Ésta desarrolla en el primer tercio del siglo el Plateresco o Protorenacimiento, con estructuras góticas a las que se añaden motivos decorativos renacentistas, pero tratados con mucha minuciosidad y recargamiento (*Fachada de la Universidad de Salamanca*). Después, en el segundo tercio del siglo, la vuelta al arco de medio punto, a los espacios geométricos y a la ornamentación sobria revelan la mayor asimilación de un clasicismo (*Alcázar, Toledo*) que, sin embargo, es muy breve porque pronto enlaza con el Manierismo (*Palacio de Carlos V, Granada*).

El arte manierista en España tiene lugar en la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo con Felipe II (1527-1598), rey desde 1556, que asume el liderazgo de la Contrarreforma Católica. Desde el punto de vista político, a pesar de la pérdida de Holanda se logra la máxima extensión de los territorios españoles en América y Portugal. En este contexto sobresalen la arquitectura (*Monasterio de El Escorial*) y, sobre todo, la pintura, cuyo máximo representante es Domenicos Theotocopoulos, más conocido como el Greco (1541-1614). Procedente de la isla de Creta, completa su formación en Italia (1568-1577), primero en Venecia, donde tiene seguramente contacto con Tiziano, y después en Roma, donde no destaca en unos momentos en los que Miguel Ángel acapara toda la atención. Después se afina en España, concretamente en Toledo, lo que supone su apogeo como artista, aunque alejado de los encargos oficiales, tanto los de Felipe II como los de la catedral toledana, responsable del cumplimiento de los dictados de Trento. Para ésta sólo realizó un cuadro (*El expolio*), que no convence. Por su lado, el rey llama a muchos italianos para decorar *El Escorial*, pero únicamente le hizo un encargo, tras el cual no volvió a solicitar sus servicios por no quedar satisfecho (*El martirio de San Mauricio y la legión tebana*). Sin embargo, el Greco es muy reclamado por los intelectuales, para los que hace muchos retratos (*El caballero de la mano en el pecho*) y por las principales instituciones religiosas de la ciudad, como parroquias y conventos. Así consigue mucha fama en su época y en el siglo XVII, hasta que a principios del siglo XVIII cae en el olvido y no es redescubierto hasta principios del siglo XX por el Expresionismo.

La razón por la que el Greco es rechazado por el poder monárquico y eclesiástico constituye precisamente su gran aportación a la pintura. Como España es el brazo derecho de Italia en la Contrarreforma, en ella el arte respeta a rajatabla la función religiosa emanada del Concilio de Trento, donde se establece que las imágenes deben ser realistas, claras, ortodoxas y decentes para incitar a la devoción. Aunque el Greco se dedica principalmente al género religioso y participa del mismo espíritu contrarreformista, su manera de plasmarlo difiere bastante de lo estipulado. Su objetivo es expresar sólo lo espiritual, lo que conlleva un rechazo del mundo de los sentidos y, por tanto, de lo real. Su estilo manierista se relaciona con el de los italianos, pues también opta por el alargamiento excesivo, la figura *serpentinata*, los escorzos violentos y el espacio múltiple con falta de profundidad. Sin embargo, estos elementos asumen con él un carácter peculiar debido a su acusado misticismo, que le lleva a un absoluto predominio del color sobre el dibujo y a un tratamiento tenebrista de la luz. Frente a la importancia de la línea de los pintores florentinos, el Greco entronca con el mundo veneciano al decantarse por el color, con el que logra tonos puros que parecen estallar provocando un impacto visual tremendo. A esto contribuye también el brusco contraste entre luz y sombra, que se convierte en vehículo esencial para su dramatismo espiritual y que comparte con Tintoretto. Ambos desarrollan ya el tenebrismo, técnica que surge en el siglo XVI, culmina en el XVII y se mantiene vigente aproximadamente hasta el siglo XIX. Se trata de una variante del claroscuro, pues en lugar de graduar el paso de la luz a la sombra produce un fuerte choque entre una y otra, lo que conlleva dejar los fondos neutros y oscuros para que las partes iluminadas resalten más. Las luces del Greco, como las de Tintoretto, resultan artificiales para evocar lo sobrenatural, pero, en cambio, se distinguen por su afán de trasladar sus escenas a un primer plano donde las figuras se encuentran tan abarrotadas que es complicado distinguir entre lo principal y lo secundario. Además, se estiran tanto que llegan a parecer insustanciales (*El entierro del conde de Orgaz*).

2.4. Alemania

En la Europa septentrional el Renacimiento procedente de Italia empieza a llegar en el siglo XVI, tras el aislamiento en el que había estado sumida durante el siglo precedente por el protagonismo de Flandes. Sin embargo, las ideas italianas encuentran cierta resistencia debido a una tradición del Gótico tardío muy arraigada. Esta doble influencia domina el norte de los Alpes, donde, por otro lado, la repercusión de la Reforma protestante es mucho mayor y donde la pintura es la manifestación artística con mayor alcance.

Alberto Dürero (1471-1528) es el primer artista auténticamente ligado al Renacimiento. Originario de Nuremberg, cree en el carácter intelectual del arte y en un nivel social más elevado para el pintor. Como seguidor de Martín Lutero intenta transmitir contenidos reformistas fundamentalmente a través de sus grabados religiosos, que no encuentran mucha objeción por parte de los protestantes, que, en cambio, se oponen de manera tajante a las imágenes sagradas. En este sentido, Dürero logra que el grabado se convierta en un medio de expresión artística con gran influencia en el futuro. Esta técnica, surgida en Alemania en el siglo XV a raíz del desarrollo de la imprenta, consiste en preparar previamente una matriz, que ya

entonces puede ser de madera (xilografía) o de metal, sobre todo de cobre, en donde se realiza el dibujo. La difusión de estas dos modalidades de grabado a partir de principios del siglo XVI se debe a sus enormes ventajas, pues permiten obtener grandes tiradas de buena calidad y todas iguales sólo a partir de una plancha, cuya preparación precede a la estampación, que se realiza con papel, lo que asegura su carácter fácil y económico.

En la xilografía, que es el procedimiento más antiguo, se usa una plancha de madera dura sobre la que se realiza directamente el dibujo con lápiz, siempre al revés respecto a la imagen que se quiere obtener. A partir de dicho dibujo se saca con un cuchillo la madera de las partes que han de quedar blancas y las que no están talladas son las que reciben la tinta, provocando los negros en la hoja cuando se procede a la estampación. Como consecuencia, resultan imágenes bidimensionales, con zonas planas de color y con ausencia tanto de volumen como de profundidad. Así, la xilografía es el grabado más sencillo y mecánico, pues la estampa final reproduce con exactitud la matriz y todo el proceso puede recaer sobre una sola persona, aunque normalmente el artista sólo traza el dibujo sobre la matriz y un artesano se encarga de tallar, como sucedía ya en el siglo XV. Así concebida, la xilografía posee al principio un carácter popular hasta que artistas como Durero le dan en la primera mitad del siglo XVI una categoría artística para después quedar bastante olvidada hasta fines del siglo XIX.

Por el contrario, el grabado en cobre es la variedad más importante desde mediados del siglo XV hasta principios del siglo XIX, recuperando nuevamente su importancia desde la mitad del siglo XX. La tinta se introduce en los huecos que corresponden en la hoja a los negros y que desaparece en las partes no grabadas, la de los blancos. Se puede hacer directamente, con ayuda de instrumentos punzantes, o indirectamente, con el aguafuerte, donde un ácido ataca las zonas que han quedado al descubierto la capa de barniz que se superpone antes a la plancha. Mientras que en la xilografía el trabajo de talla no es creativo sino mecánico, ahora el autor es quien graba la imagen, lo que hace directamente en positivo, pues a cada surco inciso en la plancha corresponde una señal en la hoja. También a diferencia de la xilografía, ahora se pueden trazar líneas mucho más finas, cercanas unas a otras y entrecruzadas en muchas direcciones, con posibilidad de gradaciones tonales y, por tanto, de volumen y tercera dimensión, pues cada trazo posee su propio espesor y, por tanto, su propia intensidad de negro.

A través de sus obras y de su extensa labor teórica, Durero se preocupa de las normas que rigen la belleza del cuerpo humano y de las leyes de la perspectiva como consecuencia de su asimilación de la influencia italiana, tanto en sus cuadros (*Autorretrato*) como en sus grabados (*El caballero, la muerte y el diablo*). Sin embargo, estas cuestiones muy poco interesan a otros pintores alemanes, como Grünewald (m. 1528), el único comparable en importancia, aunque diferente por seguir concibiendo su arte como vehículo de verdades religiosas a través de un naturalismo exacerbado con expresiones violentas que impactan con fuerza en el espectador, como sucedía en la Edad Media (*La Crucifixión*). Tras la antítesis entre Durero y Grünewald el Renacimiento alemán conoce su plenitud con Hans Holbein el Joven (1497-1543), quien, procedente de Nuremberg y afincado después en Basilea y Londres, funde el realismo y la descripción menuda con el sentido equilibrado de las formas procedente de Italia en un género como el retrato, sobre todo de tipo cortesano (*Enrique VIII*).

2.5. Países Bajos

La escuela flamenca de pintura creada en el siglo XV por Jan van Eyck continúa en el siglo XVI, cuando los Países Bajos atraviesan un momento crítico. Desde fines del siglo XV el poderoso ducado de Borgoña forma parte del Imperio germánico y pertenece también a la órbita española, con lo que en la primera mitad del siglo XVI los territorios ocupados hoy por Bélgica, entonces Flandes, y Holanda quedan unidos gracias a Carlos V con el nombre de Países Bajos. Sin embargo, también en esta época las ideas protestantes irrumpen con fuerza en el norte de Europa, lo que propicia una lucha política y religiosa que lleva a su separación en la segunda mitad del mismo siglo XVI, concretamente a partir de 1581 (Liga de Utrecht). Mientras las provincias septentrionales (Holanda) logran su independencia, las meridionales (Flandes) quedan bajo el mando español.

Estas circunstancias históricas explican que el realismo de la pintura flamenca, tan distinto al italiano ya desde el siglo XV, siga tan apegado a la religiosidad tradicional, pero se ponga ahora al servicio de nuevos géneros profanos que, con mensajes moralizantes, responden a las demandas de la burguesía en unos momentos en que la Iglesia realiza cada vez menos encargos a tenor del rechazo protestante hacia las imágenes. Al mismo tiempo, las ideas italianas llegan a los Países Bajos, pero curiosamente sus pintores más sobresalientes se mantienen al margen de ellas.

El primer artista destacado del siglo es el Bosco (h. 1450-1516), quien trabaja aislado en un ámbito provinciano, ajeno por completo a los descubrimientos italianos. Muy apegado aún a la fe medieval, la desarrolla con mucha originalidad al dar rienda suelta a su fantasía, con grandes dosis de ironía y humor. El paisaje y las escenas de la vida cotidiana ganan en importancia en sus cuadros, poblados por multitud de pequeñas figuras que, a pesar de ser muy extrañas, se representan con tanta precisión que parecen verídicas, cuando en realidad constituyen una auténtica visión que recuerda el mundo de los sueños. Mientras los italianos en ese momento se esfuerzan por representar el mundo exactamente como es o como se ve, el Bosco lo presenta al revés, es decir, pinta lo que no se ve. Y esto lo hace conscientemente para transmitir de un modo pesimista qué difícil es para el hombre salvarse y, en cambio, qué fácil condenarse por culpa de los vicios que él ridiculiza (*El Jardín de las Delicias*).

Brueghel el Viejo (h. 1525-1569) desenvuelve su actividad sobre todo en Amberes, ahora con la importancia artística que antes tuvo Brujas. Alejado del Manierismo italiano imperante en su época, se interesa por la pintura de costumbres, género que él consolida y al que le da un carácter peculiar. Con la descripción minuciosa propia también de el Bosco y de todos los pintores flamencos, lo nuevo en Brueghel es que sus protagonistas son campesinos, que él trata de un modo cómico, no para reírse de ellos, sino para extraer una lección moral que se refiere a la insensatez humana, más entendida como locura que como pecado a diferencia de el Bosco. El carácter individual de sus labriegos, con sus expresiones toscas y sus posturas poco convencionales, entronca en cierto modo con el pensamiento protestante, que aboga por la relación directa entre Dios y el hombre y la obligación de éste de apartarse de lo irracional que, inevitablemente, le lleva al mal (*Boda aldeana*).

3. EL SIGLO XVII

3.1. Introducción

Desde el punto de vista histórico, el siglo XVII conoce el apogeo de la Iglesia Católica y el triunfo de las monarquías absolutas. La división de la Iglesia entre católicos y protestantes se mantiene, aunque los esfuerzos de unos y otros no se fijan ya tanto en la doctrina como en el comportamiento humano. Tras los primeros momentos críticos del siglo XVI con la Reforma de Lutero, el catolicismo se afianza en la primera mitad del siglo XVII para pasar a una etapa de máximo esplendor en su poder terrenal y espiritual. En Italia, Francia, España, Flandes, Austria o Baviera se impulsa entonces un arte religioso dirigido a la gloria de Dios que, además de servirse de la imagen didáctica que incentiva la devoción, enaltece a la Iglesia en toda la zona católica. Por el contrario, en países protestantes como Holanda o Inglaterra rechazan las imágenes dentro del templo y desarrollan con fuerza el arte profano. Al mismo tiempo, el absolutismo monárquico se implanta en Europa como régimen político que, precedido por las monarquías autoritarias de los siglos XV y XVI, hace recaer el poder en el soberano, considerado sagrado por su origen divino y absoluto porque sobre él no hay ninguna fuerza superior. Por tanto, los reyes y príncipes sólo son responsables de sus actos ante Dios y el pueblo debe atenerse a su voluntad. Con su afán centralizador, los monarcas ejercen un firme control sobre una sociedad fuertemente jerarquizada a través de múltiples resortes, entre los que se encuentra el arte, que en su faceta cortesana tiene como objetivo glorificar al rey a través de instrumentos como las manufacturas reales o las academias.

Importantes avances filosóficos y científicos contribuyen también a cambiar la concepción del mundo y, por tanto, también del arte. Renato Descartes (1596-1650) inicia la filosofía moderna, caracterizada por la total autonomía de la razón respecto a la fe y por su conexión con la ciencia. Concibe el mundo como una máquina compleja cuyos elementos se engarzan y se mueven según unas leyes perfectas. Este carácter dinámico del universo también se constata en la Astronomía, donde Kepler (1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642) ponen fin a la concepción geocéntrica del mundo, que se sustituye ahora por otra heliocéntrica que reafirma la teoría copernicana, según la cual la Tierra gira alrededor del Sol, que es el centro de un universo perfecto al regirse por los números, lo que es rechazado completamente por la Iglesia. A partir de aquí se desarrolla también la Física, gracias sobre todo a Isaac Newton (1642-1727), quien explica el movimiento de los cuerpos celestes a través de la teoría de la gravedad y vuelve a la idea de la maquinaria del mundo, que es creada y dirigida por Dios.

La visión cambiante del universo que aportan la filosofía y la ciencia en el siglo XVII es la misma que ofrece el arte de la época y que, por tanto, se opone a la estática del Renacimiento. Se inicia así un nuevo ciclo histórico, el Barroco, que tiene lugar en Europa durante el siglo XVII, aunque con sus derivaciones americanas y con su prolongación en algunos casos hasta mediados del siglo XVIII. Se trata de una época que posee una cultura conducida por sus dos grandes

sistemas, la Iglesia Católica y las monarquías absolutas, que pretenden persuadir a través del arte. Lo hacen a través del juego constante entre lo real y lo ilusorio, de modo que entre ambos polos los límites se desvanecen para provocar en el espectador un impacto emocional e introducirlo así en un mundo dinámico y abierto donde se le invita a participar para, en última instancia, asegurar su sumisión.

Frente al Neoplatonismo imperante en el siglo XVI, la base teórica del Barroco se encuentra en Aristóteles y, por tanto, en la filosofía de la experiencia. De ahí proceden tanto la idea de la persuasión como móvil principal como los recursos que se utilizan para ello. La realidad que se percibe a través de los sentidos siempre es el punto de partida, por lo que se tienen en cuenta todos sus ingredientes, como el movimiento y el tiempo, que en definitiva remiten a la muerte, que es el eje principal de atención. Además, se precisa un gran dominio de la técnica para disimular el afán de convencer. Como lo que importa es el hecho real, la obra barroca remite al presente para que nos sintamos dentro de ella. Por ejemplo, en una pintura o en una escultura creemos ser testigos de algo que está ocurriendo en ese instante delante de nosotros o de algo que ocurrió en el pasado pero que se actualiza, pues los personajes antiguos visten trajes modernos o los objetos se representan con tanta fidelidad que dan ganas de tocarlos. En el caso de un edificio, el espectador puede involucrarse a través de una fachada que se relaciona activamente con el espacio urbano. Por lo mismo se recurre a la fusión de las artes, que consiste en combinar unas con otras de manera que una figura de mármol se policroma y se enmarca arquitectónicamente para parecer un cuadro y no una estatua.

En definitiva, la obra barroca es siempre abierta para que se produzca el ilusionismo indispensable para persuadir. Pero a la ilusión se llega desde la realidad y, por tanto, hay que confundir al observador para que no pueda precisar dónde acaba lo verdadero y dónde empieza lo ficticio. Aquí radica el carácter teatral del Barroco, que no pretende hacernos creer que lo que vemos es verdad, pero sí que llegue a sorprendernos tanto que, por un momento, olvidemos nuestro mundo cotidiano para sumergirnos en otro que nos atrae irresistiblemente. Es decir, se trata de que pensemos que si el cuadro que tenemos delante es pura apariencia, también la vida que consideramos real lo es, pues no es más que una representación escénica en la que somos actores que desempeñamos un papel por el que después de la muerte, cuando llegue la auténtica vida, se nos dará nuestro merecido.

Las características generales del arte barroco son la centralización abierta, el movimiento, que a su vez genera profundidad, y el ilusionismo. Con la primera, la obra dispone de un foco dominante que se relaciona con el exterior. En la arquitectura se abandonan los modelos cerrados y estáticos del Renacimiento para crear un nuevo vínculo entre el edificio y su entorno, lo que implica un dinamismo que se consigue a través de tres recursos: un fuerte eje longitudinal, una pared flexible y un nuevo concepto de fachada. El eje longitudinal se manifiesta ya desde la entrada y se dirige al centro principal, mientras que la pared se pliega incitando al espectador a moverse siguiendo sus entrantes y salientes. La fachada se convierte en un elemento urbanístico esencial que sugiere un doble impulso hacia dentro y hacia fuera, bien alternando elementos que retroceden y sobresalen, o bien curvando las superficies con formas cóncavas y convexas.

Surge así la ciudad capital, típica del siglo XVII, que refleja la estructura del mundo barroco y ejerce una función representativa como sede del poder político y religioso. Por ser centro de un sistema cuya fuerza supera tanto sus propios límites como los del país para irradiarse al mundo entero, se desarrolla como un organismo abierto con calles anchas y rectas que enlazan los principales edificios (iglesias y palacios) a través de plazas que se definen con un eje vertical (obelisco, columna o fuente). Aunque el esquema manierista longitudinal sigue vigente, en su planta las iglesias se decantan por la elipse o la cruz griega, mientras que, junto al palacio urbano y a la villa, surge el palacio con jardín, que es una síntesis de ambos. En cualquier tipología se logra un espacio ilusionista que, al mismo tiempo urbanístico y arquitectónico, nos engaña visualmente, pues por sus muchos puntos de vista nos hace creer que un lugar pequeño es más grande y viceversa, o provoca un gran choque visual cuando de repente pasamos de una calle estrecha a una plaza muy amplia.

El mismo mecanismo ilusionista aplican las artes figurativas, que, por ejemplo, disponen el motivo principal de la obra fuera de ella, justo en el lugar que ocupa el espectador, que así tiene que imaginar lo que no ve. Para extender la acción más allá de sus límites, la escultura recurre a los escorzos y a la línea abierta, que, ya inaugurada en el Manierismo, logra ahora sus mayores efectos realistas. También los escorzos y las diagonales predominan en la pintura, donde además el espectador siente que las figuras pertenecen a su propio mundo, cuando técnicas surgidas en el siglo XVI, como el tenebrismo y la perspectiva aérea, contribuyen a crear un espacio pictórico que no distingue entre lo real y lo irreal.

En cuanto a la iconografía, el Barroco fomenta tanto lo religioso como lo profano, a diferencia de la Edad Media y del Renacimiento. En el mundo católico, los dictados de Trento siguen siendo válidos, aunque la Iglesia hace algunas concesiones a la Antigüedad clásica como la mitología, siempre que se libere del Humanismo renacentista, y la alegoría, que consiste en expresar una idea a través de la figura humana, pero ahora siempre que esté de acuerdo con los dogmas eclesíásticos. Se mantiene entonces la imagen que, con un fin didáctico y emocional, tiene que transmitir la doctrina y acrecentar la fe a través de su realismo, que ahora en el siglo XVII alcanza sus máximos logros a través de una representación familiar y casi tangible desde el punto de vista material. El espectador pone en juego sus sentidos, como propugnaba San Ignacio de Loyola, para percibir lo sobrenatural a partir de la realidad misma y establecer un contacto directo con la divinidad, de modo que entre lo terrenal y lo celestial se borran ya las fronteras. El artista se ciñe a lo esencial para que el espectador conozca al personaje, comprenda el mensaje y quede inmerso sentimentalmente en la órbita de la obra. De ahí que sea necesario precisar minuciosamente los atributos de cada figura, es decir, aquellos objetos que ayudan a identificarlo. En definitiva, las imágenes barrocas hacen creer con su apariencia realista que la salvación está al alcance de todos y que ellas ofrecen el ejemplo que hay que seguir a través de una iconografía que fundamentalmente incide en aquellos temas proscritos por los protestantes, como la Virgen (Inmaculada Concepción), el papado, sacramentos como la penitencia y la eucaristía, la caridad, los santos (nuevas canonizaciones, martirio, visiones y éxtasis), las reliquias, la muerte (sepulcro, cráneo, calavera y esqueleto) y las nuevas devociones (ángeles y arcángeles, Sagrada Familia, San José o el Niño Jesús con los instrumentos de la Pasión).

Paralelamente a la imagen religiosa se cultiva con igual fuerza otra profana, tanto en las cortes absolutistas europeas como en las sociedades eminentemente burguesas. La imagen cortesana es un recurso del poder político para hacer propaganda del rey y del Estado con géneros como el retrato, la pintura de historia y la mitología. Sin embargo, la naturaleza muerta, el paisaje, la pintura de costumbres o también el retrato, pero de tipo burgués, se fomentan en países donde la burguesía asume el liderazgo político y económico, como Holanda y Flandes.

El objetivo del arte barroco es, por tanto, distinto al del Renacimiento, cuando lo que se perseguía era demostrar la estructura racional del universo, totalmente cerrada y equilibrada. Después, en el Manierismo el afán de alcanzar lo espiritual lleva a la ruptura con lo clásico y, por tanto, con la naturaleza, pues se mueve en la órbita de lo ideal. Frente a esto reacciona el Barroco, que parte de lo real para llegar a la ficción y así persuadir, lo que realiza a través de dos tendencias opuestas pero igualmente necesarias que se refieren a una actitud diferente con respecto al pasado clásico: una lo respeta y otra lo rechaza. En la primera se acepta la tradición, pero se transforma en un sentido barroco, lo que tiene enorme influencia en el siglo XVIII y, en general, en todo el arte académico hasta hoy. En este clasicismo del siglo XVII se elaboran unas doctrinas artísticas que se refieren a la imitación ideal de la naturaleza a partir de modelos antiguos, a la nobleza del tema considerando lo histórico como lo más selecto, a la expresión de los sentimientos a través de los movimientos del cuerpo para provocar emoción en el espectador, a lo decente según la moral y la religión, o a la formación literaria del artista. Sin embargo, quienes deciden romper completamente con las normas clásicas llevan a cabo una completa renovación con consecuencias más fructíferas a largo plazo.

3.2. ITALIA

a) Marco histórico

En la primera mitad del siglo XVII Italia asume el liderazgo artístico europeo gracias al patronazgo papal, que convierte a Roma en centro de la cristiandad católica, lo que atrae a muchos fieles y también a muchos artistas que se encargan de construir, reformar y decorar gran cantidad de edificios. Se dan así las condiciones idóneas para que en esta ciudad nazca el Barroco. Los primeros pasos se dan ya a fines del siglo XVI, con Sixto V, y a principios del XVII, con Clemente VIII (1536-1605), papa desde 1592, y Paulo V (1552-1621), papa desde 1602, todos ellos aún en un ambiente netamente contrarreformista.

Con estos precedentes, la etapa de mayor esplendor para Roma y, como consecuencia, para el Barroco italiano es la de Urbano VIII (1568-1644), Inocencio X (1574-1655) y Alejandro VII (1599-1667), que acceden al papado en 1621, 1644 y 1655 respectivamente. Tras los inicios de la restauración católica, basada en la austeridad, los tres utilizan el arte como instrumento para ensalzar más su riqueza temporal que su sentido espiritual. Con Urbano VIII se aprueban los decretos del Concilio de Trento y los jesuitas se convierten en los aliados más

importantes del papado en su propaganda de la fe católica, pero, sin embargo, la corte pontificia empieza a interesarse más por lo político que por lo religioso. Es este papa quien promueve el gran desarrollo barroco del arte romano, luego seguido por sus dos sucesores. Sin embargo, esta situación privilegiada termina en la segunda mitad del siglo XVII, cuando decae el patronazgo papal y Francia ostenta una hegemonía en todos los niveles, lo que hace entonces de París el nuevo centro artístico.

b) Arquitectura y escultura

Roma, Venecia y Piamonte son los focos principales de la arquitectura italiana del siglo XVII. A principios de la centuria, Roma, cuna del Barroco, aún sigue adscrita a un Manierismo tardío que tiene su principal representante en Carlo Maderno (1556-1629). Éste perpetúa el esquema longitudinal para iglesia establecido en la segunda mitad del siglo XVI, con la intención de prolongar el edificio en el espacio urbano para expresar así la misión de la Iglesia contrarreformista en el mundo (*Reconstrucción de la Basílica de San Pedro*). Pero los dos grandes protagonistas de la transformación barroca de la ciudad son Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) y Francesco Borromini (1599-1667), dos artistas que representan la doble tendencia de la arquitectura europea del siglo XVII y que, sin embargo, comparten el mismo planteamiento urbanístico propio de la época.

Bernini goza de una posición privilegiada como artista predilecto de los papas, pues Urbano VIII le da su primera oportunidad, que culmina con el cargo de arquitecto de San Pedro, y, aunque queda algo relegado por Inocencio X, vuelve a ser plenamente reconocido por Alejandro VII. Por su condición polifacética se ocupa también de la escultura, que es su vocación preferente, de la pintura e incluso de la poesía, lo que le inclina constantemente a combinar las distintas artes y a considerar lo constructivo como labor que concierne a escultores y pintores. Con este patronazgo papal y con esta versatilidad, Bernini representa y consolida la corriente clasicista del siglo XVII, que parte de la tradición y responde a las aspiraciones de una Iglesia que, superados los apuros de la Contrarreforma, quiere transmitir su importancia histórica para justificar su prestigio político y religioso. De ahí la necesidad de una continuidad con el arte clásico, lo que implica tener en cuenta a Miguel Ángel, a Bramante y a Palladio, no para copiar sus obras sino para renovarlas. Esto lo hace a través de materiales nobles y de elementos clásicos que se conjugan ahora en un sentido completamente barroco para manifestar una religiosidad oficial que defiende la autoridad del papa y el dogma católico.

En la escultura, Bernini supera el Manierismo dentro del clasicismo barroco, lo que supone partir de la realidad para traspassarla, introduciendo al espectador en un mundo ilusionista donde las figuras provocan un sobresalto emotivo. Para ello recurre a la fusión de las artes, pues, por ejemplo, una escultura puede tener al mismo tiempo un carácter pictórico, arquitectónico y urbanístico (*Baldaquino*). El mismo deseo de captar la atención hacia un objetivo concreto explica que opte por un solo punto de vista y no varios como la manierista, pues representa siempre el momento culminante de una acción, ese instante fugaz que únicamente se capta si nos colocamos enfrente de ella (*David*). También Miguel Ángel concibe sus estatuas para ser contempladas frontalmente, pero resultan estáticas y aisladas con respecto a lo

que les rodea, mientras que Bernini hace lo contrario. Para darles movimiento se vale de los escorzos y de los contornos abiertos, por ejemplo con extremidades que se disparan hacia fuera, lo que ya hizo el Manierismo, como también el uso de más de un bloque de mármol para una sola figura, lo que Bernini hace también suyo a diferencia de Miguel Ángel. Pero Bernini supera a los manieristas porque sus personajes avanzan de manera más convincente delante de nosotros y ocupan nuestro mismo espacio (*Apolo y Dafne*). Ésta es una manera de vincular la escultura con el entorno, pero otra también muy eficaz, que además limita completamente el campo visual, es enmarcarla arquitectónicamente. Igual hizo Miguel Ángel, pero buscando una tensión y un idealismo que ahora se convierten en equilibrio y en mayor apariencia de realidad. Esto se consigue con una nueva relación entre la figura y el nicho, pues éste ya no es estrecho ni plano, sino ancho y profundo para que los personajes puedan moverse desahogadamente (*Éxtasis de Santa Teresa*).

Por otro lado, la policromía aumenta la carga ilusionista, pues la combinación de mármol, bronce y estuco en varios colores establece los distintos significados de las partes de la obra, por un lado, y, por otro, consigue que la imagen supere los límites de lo real por su aspecto pictórico, es decir, por parecer un cuadro pintado. A esto contribuye también el transparente, vidriera que deja pasar la luz, oculta o no, y la dirige hacia lo que se quiere destacar, provocando una sensación de transitoriedad y una gran emoción ante lo sobrenatural (*Cátedra de San Pedro*). En cuanto a la iconografía, Bernini crea otro tipo de monumento funerario papal, con el difunto en vida, figuras alegóricas referidas a sus virtudes y la muerte en forma de esqueleto (*Sepulcros de Urbano VIII y de Alejandro VII*), pero también el retrato-busto oficial (*Luis XIV*) y un modelo de fuente que incorpora elementos realistas y trata el agua de manera innovadora (*Fuente de los Cuatro Ríos*).

En la arquitectura, Bernini renueva lo clásico tendiendo siempre a la máxima expansión espacial, lo que logra con esquemas centrales, preferentemente con la elipse en sentido transversal, que cuenta con eje longitudinal y con radios divergentes que generan múltiples puntos de vista (*Plaza de San Pedro*). Al mismo tiempo, da un sentido pictórico a la arquitectura, pues usa la luz natural para articular las estructuras y fundirlas con el ambiente a través de grandes masas de luz y sombra que crean gradaciones de claro y oscuro (*Escalera Regia*). Por último, como es constante en el Barroco, da un enfoque urbanístico al edificio, para él capaz de crear espacio exterior al abrirse y relacionarse continuamente con la ciudad a través de la fachada y de la plaza (*Iglesia de San Andrés del Quirinal*).

Francesco Borromini (1599-1667) es en todo la antítesis de Bernini. Aunque Inocencio X le tiene en cuenta, es más reclamado por las órdenes religiosas, que, preocupadas mayormente por cuestiones como la salvación, encuentran en él la respuesta a sus inquietudes. Tampoco tiende a combinar las artes, pues es sólo arquitecto, lo que le permite proyectar su obra de manera completamente distinta, rompiendo con la tradición, con una influencia decisiva para el futuro. De este modo, representa la tendencia contraria al clasicismo del siglo XVII, pues rechaza el pasado para proponer algo nuevo. Esto lo consigue con materiales sencillos como el ladrillo o el estuco, que se doblan a una enorme fantasía que le fue reprochada muchas veces.

La ruptura con lo clásico por parte de Borromini se manifiesta, en primer lugar, en el espacio arquitectónico, que nace a partir de la transformación de motivos geométricos en función de una necesidad espiritual. Por tanto, el plano ya no se diseña previamente con una forma determinada, sino que se modela como si de una escultura se tratara según unos criterios de continuidad y de dependencia mutua entre los elementos. Así el espacio se contrae y se prolonga hacia arriba con un ritmo que se opone a la proporción clásica y que afecta desde la planta hasta el más mínimo detalle decorativo (*Iglesia de San Ivo de la Sabiduría*). De aquí se deriva un tratamiento arquitectónico de la luz que hace de ésta algo peculiar, pues ya no es natural como la de Bernini sino propia del edificio, que en vez de fundirlo con el entorno lo separa de él a través de estructuras en escorzo. Esto justifica las superficies onduladas, que cambian continuamente la incidencia de los rayos y la proyección de las sombras (*Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes*). El edificio se enlaza con la ciudad también de una manera diferente, pues contrapone directrices espaciales, la horizontal de la calle o plaza con la longitudinal del edificio (*Fachada de la iglesia de Santa Inés*). Por tanto, Borromini entiende la construcción como un objeto cuyas formas se tallan con perfiles afilados que provocan cortes bruscos de luz y sombra, de manera que surge ante el espectador como una especie de aparición mágica que sorprende por su carga espiritual.

Tanto Bernini como Borromini ofrecen una arquitectura dinámica que permite al espectador percibir de una manera global y continuada el edificio, pues su mirada se desliza por los muros hasta descansar finalmente en el punto neurálgico, que en el caso de sus iglesias es el altar mayor. De esta manera, ambos contribuyen a hacer de Roma el prototipo de ciudad capital que, continuando el trazado iniciado ya a finales del siglo XVI para unir los principales focos religiosos, se constituye como sede del poder religioso que se extiende sin límites no sólo a Italia sino a todo el mundo católico.

Una vez constituida la arquitectura barroca romana, en la segunda mitad del siglo XVII surgen en el norte de Italia otros dos focos con características particulares, como el veneciano y el piamontés. En Venecia Baldassare Longhena (1598-1682) se aparta completamente de la influencia romana, pues no sólo se atiene a la singular topografía de la ciudad, sino también a su herencia del siglo XVI, en la que destacan Sansovino, con sus fachadas de grandes efectos lumínicos, y, sobre todo, Palladio, con sus iglesias de destacados volúmenes y altas cúpulas. Longhena también recurre a la planta central, pero con reminiscencias bizantinas, como el octógono con galería, teniendo en cuenta el emplazamiento y la función del edificio. Dentro de éste, la mirada del observador ya no resbala por las paredes hasta encontrar el centro dominante, sino que salta de un espacio a otro a través de perspectivas determinadas a conciencia a modo de bambalinas en un teatro, lo que aporta un carácter escenográfico ausente en Roma. También respeta la concepción veneciana de la cúpula, con dos cúpulas ligeras juntas con casquete y sin nervios, que en lugar de pesar sobre el edificio lo impulsa hacia lo alto para fundirse con la luz a través de un movimiento rotatorio acentuado por volutas radiales que sustentan el tambor (*Iglesia de Santa María de la Salud*).

Mientras que Venecia se apega al pasado, en Piamonte la arquitectura asimila el legado barroco romano y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Esto es posible porque el Estado piamontés es el único que en los siglos XVII y XVIII posee una base política y económica

fuerte. Desde mediados del siglo XVI Turín es su capital, que desde principios del siglo siguiente se empieza a transformar según el modelo barroco de ciudad capital. A diferencia de Roma, que parte de la unión de edificios religiosos precedentes, Turín reúne todas las condiciones necesarias para una planificación urbanística completamente sistemática y homogénea, lo que logra a partir de su estructura cuadrículada de origen romano, a la que se añaden plazas regulares y un conjunto de carreteras radiales y de jardines diseñados geométricamente. Si Roma, como ciudad capital, expresa el poder de la Iglesia Católica, Turín hace lo mismo con el de la monarquía absoluta en Piamonte, ligado a su vez a la religiosidad contrarreformista, como se manifiesta en sus iglesias.

La ordenación urbanística de Turín en la primera mitad del siglo XVII se complementa con la presencia a partir de 1666 de Guarino Guarini (1624-1683), quien la convierte en la ciudad más importante de Italia, cuando Roma empieza a decaer artísticamente tras la muerte de Alejandro VII en 1667. Pero antes de establecerse en Piamonte, Guarini se forma en Roma, donde además de sus estudios teológicos, filosóficos y matemáticos, asimila fundamentalmente la arquitectura de Borromini para después trabajar en diversos lugares, como Sicilia, París, Niza, Vicenza, Praga, Lisboa o Mesina. Su arquitectura también supone una ruptura radical con la tradición, pero con extremos más insospechados, con lo que figura como el opuesto de su coetáneo Longhena. En Turín, sus plantas poligonales y estrelladas con planos plegados derivan del uso sistemático de pequeñas unidades espaciales abiertas que se funden entre sí hasta el punto de omitir cualquier línea divisoria, lo que se logra a través del movimiento ondulatorio de paredes y bóvedas (*Iglesia de San Lorenzo*). Así se garantiza una relación más directa entre exterior e interior, a lo que también contribuye una cúpula que rompe con el concepto tradicional, pues responde a un trazado geométrico de arcos entrecruzados que, aparentemente suspendidos a la vista del espectador, generan muchas ventanas que refractan la luz. Si desde el Renacimiento la cúpula se compone de tambor, casquete y linterna, estos tres elementos aquí se unifican en una estructura desnuda y transparente sustentada por unos miembros tan finos y aparentemente frágiles que nos recuerdan a la catedral gótica, manifestación visible de la milagrosa presencia de Dios en la tierra (*Capilla del Santo Sudario*). También Guarini se propone aunar razón y fantasía, lo que significa poner la técnica arquitectónica al servicio de la fe. Su intención es, como en el Gótico, crear un espacio infinito que, lejos de la simetría y de las proporciones humanas, sea sentido por el espectador como un hecho sobrenatural, para que en el siglo XVII manifieste lo divino tanto en la Iglesia oficial como en el Estado absoluto (*Palacio Carignano*).

c) Pintura

Los dos pintores fundamentales del XVII italiano son Annibale Carracci (1560-1606) y Michelangiolo Merisi, llamado Caravaggio (1573-1610), que viven a finales del siglo XVI y principios del siguiente. Ambos proceden del norte de Italia y se establecen en Roma, donde se oponen al Manierismo de dos maneras completamente diferentes, hasta el punto de ser ellos quienes establecen la doble corriente del Barroco en relación con lo clásico, no sólo en la pintura, sino también en las demás artes.

En Bolonia, Carracci participa en la fundación de la *Accademia de los Encaminados*. Como en el Renacimiento, la academia boloñesa consiste en reunir informalmente a un grupo para discutir sobre cuestiones artísticas, pero también para enseñar a hacer obras maestras. La fórmula es combinar lo mejor de los grandes artistas del pasado: la línea de los florentinos, especialmente de Rafael, y el movimiento de Correggio, así como el color y la luz de los venecianos. Se da mucha importancia al dibujo del natural, lo que implica partir de la realidad para idealizarla, lo que supone quitarle todo lo vulgar que tiene y también los convencionalismos manieristas, siguiendo el camino de los escultores antiguos y de los grandes artistas del siglo XVI, lo que justifica a veces cierta falta de originalidad. Sin embargo, este procedimiento repercute en el futuro, tanto inmediato, como sucede con pintores como Guido Reni (1575-1642), como lejano, pues constituye la base de la enseñanza académica de aquí en adelante. Con este objetivo, Carracci inicia la tendencia del clasicismo en el siglo XVII, pues revaloriza lo clásico tanto en lo formal como en lo iconográfico, donde la máxima categoría corresponde a la pintura de historia, término que engloba tanto lo histórico propiamente dicho como lo religioso y lo mitológico. En este sentido, con él comienza la gran decoración barroca al fresco y el paisaje clásico.

Retomando la decoración de techos de Miguel Ángel y de Correggio, que habían encumbrado la técnica del fresco, Carracci incorpora la temática mitológica y un estilo barroco que extiende los límites de lo real para que el observador quede inmerso en el mundo fantástico que tiene encima. Para ello utiliza la pintura de arquitectura ilusionista (*quadratura*), según la cual elementos constructivos pintados, como una cornisa, parecen reales, lo que entraña un profundo conocimiento de la perspectiva. Al mismo tiempo, cada escena se aísla como si fuera un cuadro de caballete que luego se coloca en el techo (*quadri riportati*). Este doble recurso fue utilizado ya por Miguel Ángel a principios del siglo XVI con la intención de crear un orden lógico y un ritmo constante en una bóveda repleta de figuras (*Capilla Sixtina*). Sin embargo, el objetivo de Carracci es encajar en un entramado simulado un gran número de personajes y escenas que se amontonan en un espacio relativamente pequeño creando un efecto de dinamismo que absorbe al espectador, incapaz de prestar atención a cada detalle porque unas imágenes se enlazan rápidamente con otras (*Techo de la Galería Farnesio*).

Los efectos de la pintura decorativa de Annibale Carracci se dejan sentir en la segunda mitad del siglo XVII italiano, cuando la arquitectura fingida llega a sus mayores consecuencias al prescindir del aislamiento de las escenas. Así lo hace en primer lugar Pietro da Cortona (1596-1669), también arquitecto, que aumenta considerablemente el número de figuras que vuelan delante y detrás de las cornisas pintadas creando un espectáculo asombroso que deslumbra la vista con un afán propagandístico (*Triunfo de la Divina Providencia*). Su labor es culminada por Giovanni Battista Gaulli (1639-1707), quien continúa el espacio físico en otro ideal poblado de ángeles y santos (*Triunfo del nombre de Jesús*), y por Andrea Pozzo (1642-1709), el más virtuoso de todos al negar completamente las fronteras entre la arquitectura real y el cielo representado (*Gloria de San Ignacio*).

Si la decoración al fresco de Carracci prosigue la del Renacimiento, su paisaje constituye una novedad que, sin embargo, también se justifica por el mismo afán de recuperar el pasado. El paisaje, cuyo fin siempre es representar la naturaleza, había sido hasta ahora etiquetado como

género indigno, por lo que sólo se utilizaba como fondo para las figuras. Pero a partir de entonces, precisamente dentro del clasicismo, asume un carácter independiente por su función de trazar un puente con la tradición antigua. Este tipo de paisaje se denomina clásico y se caracteriza por concebir la naturaleza como idea y no como realidad. Es decir, el artista no pinta un paisaje visto por él sino inventado para servir como escenario de una acción histórica, mitológica o religiosa que ocurre en el primer término y que sólo es anecdótica. Por eso, es difícil precisar en qué lugar, en qué estación del año o a qué hora del día ocurre el suceso. Éste, por otro lado, requiere la presencia de la figura humana, siempre de reducido tamaño, y de la arquitectura clásica, pues ambas son la excusa que permite desplegar detrás un paisaje que remite al mundo de los antiguos y que, sin estos elementos, se juzgaría dentro de lo más bajo en la jerarquía de los géneros. La naturaleza debe ser acorde con el tipo de acontecimiento que se ofrece, pues, por ejemplo, en un drama tiene que presagiar lo trágico. Por tanto, el hecho histórico protagonizado por el hombre es siempre secundario respecto al paisaje pero imprescindible, porque lo ennoblece y le da un sentido heroico (*La huida a Egipto*). Las consecuencias del paisaje clásico de Carracci son evidentes en Francia, con Poussin y Lorena, y en Flandes, con Rubens.

Al mismo tiempo que Carracci inicia la tendencia que respeta lo clásico dentro del siglo XVII, Caravaggio funda la contraria. Procedente de Lombardía y tras formarse en Milán, conoce su apogeo como pintor en Roma desde 1592 hasta 1606, donde recibe sus primeros grandes encargos públicos, como los de la Capilla Contarelli (1599-1600), en la iglesia de San Luis de los Franceses (*La vocación de San Mateo*, *El martirio de San Mateo* y *San Mateo escribiendo el Evangelio*), y los de la Capilla Cerasi (1600-1601), en la iglesia de Santa María del Popolo (*La conversión de San Pablo* y *La crucifixión de San Pedro*). Con un temperamento violento, desde 1606 a 1610 va de un lugar a otro en el sur de Italia, donde muere sólo diez años después de haber sido reconocido en el mundo artístico. Pero, a pesar de una carrera tan breve y de una vida tan complicada, su influencia en la pintura tiene mucho mayor alcance que la de su coetáneo Carracci, igual que más tarde sucede con Borromini respecto a Bernini, pues se opone al Manierismo de una manera tan radical que le lleva a romper con el arte oficial de su tiempo y a proponer un nuevo camino basado exclusivamente en el realismo.

Con el término realismo se designa un arte inspirado en la realidad que captamos con los sentidos en contraposición con lo ideal, que sólo existe en nuestra imaginación. La búsqueda consciente de lo real comienza en la pintura ya en el siglo XV, cuando los pintores italianos y flamencos hacen del cuadro un espejo del mundo visible, aunque con procedimientos diferentes. A partir de Masaccio la exactitud científica es posible con la perspectiva lineal, mientras que con Jan van Eyck basta la observación empírica para reproducir todo cuanto vemos con sus calidades materiales. Por tanto, ya desde entonces y durante los dos siglos siguientes lo real se entiende de diferente modo en Italia, donde se idealiza, y en Flandes, donde se vincula directamente a lo cotidiano. Ahora bien, cuando en la Italia de finales del siglo XVI y principios del XVII Caravaggio persigue la realidad, lo hace de una manera original que entronca directamente con las corrientes espirituales de su época, entre ellas la de San Ignacio de Loyola, que insiste en la presencia de Dios en el mundo, donde el hombre puede estar en íntima comunicación con él a través de sus sentidos y ejercitando la caridad para preparar el camino a la muerte, que es el destino final.

A partir de estos referentes, el realismo de Caravaggio consiste en ser sincero, lo que implica rechazar las convenciones y fijarse en el acontecimiento inmediato, lo que ocurre aquí y ahora, acercando los hechos directamente al espectador. No le interesa el pasado clásico, que para otros fue mejor, sino el presente, ni le preocupa la belleza que se extrae de lo ideal, pues sólo se fija en lo terrenal, con todas sus imperfecciones. Esto explica que dé la misma importancia al objeto que a la figura humana, como demuestra al desarrollar la pintura religiosa y la naturaleza muerta. Ésta surge a finales del siglo XVI y conoce su auge en los siglos XVII y XVIII para después decaer hasta los últimos años del siglo XIX. Consiste en representar objetos o seres inertes, que pueden ir o no acompañados de figuras humanas, recibiendo el nombre de bodegón cuando se relacionan con la comida. Caravaggio pinta bodegones solos (*Cesto de frutas*) o con medias figuras cortadas por el borde de una mesa llena de objetos que destacan por sus texturas (*Baco*). Así él inicia la naturaleza muerta del Barroco y, por tanto, impulsa este género que, por su apego a lo material, sólo tiene cabida en la tendencia realista del siglo XVII, ya que la clasicista lo considera indigno frente a la pintura de historia. La misma orientación posee su pintura religiosa, donde todos los personajes, también los sagrados, pertenecen a lo cotidiano, hasta el punto de prescindir incluso del nimbo que los ennoblece o de pintarlos con los pies descalzos y sucios. Sus gestos violentos, con escorzos muy atrevidos en espacios demasiado angostos donde todo se resuelve en el primer plano, se dirigen directamente hacia el espectador, con lo que éste se incorpora a la obra. Por tanto, Caravaggio rompe con la iconografía tradicional de la Iglesia y así provoca que ésta rechace algunas de sus obras (*La muerte de la Virgen*).

Para llevar a cabo su peculiar realismo Caravaggio aplica la técnica tenebrista, que, ya usada en el siglo XVI, por ejemplo por el Greco y Tintoretto, consiste en contraponer violentamente la luz y la sombra sobre un fondo neutro. La novedad ahora es que la luz, de origen desconocido, proviene de un punto situado fuera del lienzo y entra en éste oblicuamente desde arriba para resaltar los puntos de máximo interés y dejar otros en la penumbra, lo que contribuye a dar relieve y, por tanto, mayor apariencia real a diferencia de los pintores manieristas. El efecto es muy teatral, pues la luz actúa a modo de proyector, es decir, se añade a la escena desde fuera para destacar las formas dentro de la oscuridad reinante. En sus inicios Caravaggio pinta con colores cálidos y fondos paisajísticos (*Descanso en la huida a Egipto*), pero después sus escenas sólo se desarrollan en interiores, con la zona inferior ocupada por las figuras y los objetos, mientras que la superior permanece oscura y casi vacía, al tiempo que su gama cromática se limita. Con todo ello, su luz adquiere un sentido simbólico que se refiere a Cristo (luz divina), que en un instante nos deja ver lo que ocurre, que no es otra cosa que un hecho milagroso que irrumpe en la vida diaria protagonizada por los más sencillos (*Cena en Emaús*).

3.3. Francia

a) Marco histórico

En la segunda mitad del siglo XVII Francia ostenta la primacía artística europea que en la primera mitad tuvo Italia gracias al absolutismo monárquico. Esta situación se prepara ya desde principios de la misma centuria, cuando la monarquía empieza a afianzarse con el reinado de

Enrique IV (1553-1610), rey de los franceses desde 1589, que da paso a la regencia de María de Médicis(1573-1642) desde 1610, lo que coincide con el debilitamiento del gobierno y el aumento de poder por parte de la nobleza. Con su mayoría de edad, Luis XIII (1601-1643) asume personalmente el gobierno en 1614 y desde 1624 cuenta con el apoyo del Cardenal Richelieu (1585-1642), quien refuerza la autoridad regia y consolida a Francia como gran fuerza europea, además de fomentar la ciencia y el arte como cuestiones de Estado. Es entonces cuando se produce el primer auge del clasicismo, tendencia predominante en el Barroco francés, que en estos momentos tiene a la Corona y a la burguesía como principales clientes.

La segunda y máxima eclosión del clasicismo se produce en la segunda mitad del siglo XVII gracias a Luis XIV (1638-1715), cuyo reinado tiene dos fases: la regencia de su madre, Ana de Austria (1601-1666), desde 1643, y la mayoría de edad desde 1661. En la primera dirige el gobierno el Cardenal Mazarino (1602-1661), quien desde 1642 promueve una política autoritaria que anula la influencia de la nobleza y da protagonismo a las clases medias. En la segunda, cuando el rey asume directamente el poder, se suceden también dos momentos, uno de apogeo gracias a Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), su consejero en los asuntos más importantes desde 1660, y otro de declive, ya sin su presencia. Con Colbert todas las actividades estatales se ajustan a un sistema muy uniforme que afecta a todos los ámbitos, como al religioso. En este sentido, la Iglesia galicana se independiza de Roma y dentro de ella surge el movimiento jansenista, corriente dentro de la burguesía que, frente a la relajación de los jesuitas en cuestiones de fe, propugna el máximo rigor ascético y moral enfatizando lo sagrado, como la dignidad sacerdotal o los sacramentos, lo que es rechazado por Urbano VIII e Inocencio X. También el arte se dobliga a este centralismo por la vía de lo clásico, pues el mismo Colbert supervisa todos los proyectos arquitectónicos y decorativos, que se encomiendan al pintor Charles Lebrun (1619-1690).

En este esplendor general la monarquía es el único patrocinador artístico, sólo con el afán de hacer propaganda de Luis XIV, el Rey Sol. Esto requiere un estricto control de los artistas que, obligados a respetar el pasado clásico, se logra a través de la Fábrica de los Gobelinos y de las academias. La primera es al mismo tiempo manufactura y escuela, pues en ella se produce todo lo necesario para acondicionar el palacio real, lo que se hace por medio de un equipo que, dependiente de Lebrun, integra a pintores, escultores, grabadores, tejedores, tintoreros, bordadores, orfebres, ebanistas o marmolistas. Pero también es escuela, porque a partir de 1667 forma a aprendices que, con una buena base de dibujo, luego se convierten en artistas independientes de los gremios, con igual libertad que los contratados directamente por el rey. El resultado es un gran nivel técnico y un estilo uniforme que da importancia al trabajo en grupo dentro de las artes y que, como consecuencia, desplaza la inventiva individual a un segundo plano. Por su parte, las academias organizan el arte desde el punto de vista teórico, fijando una serie de normas y dando al aprendizaje un enfoque intelectual. Esta idea ya dio buenos resultados en Italia y se introdujo antes en Francia, pero culmina ahora, cuando se fundan en París la Academia Francesa de Literatura, la de Pintura y Escultura, y la de Arquitectura, como también la Academia Francesa en Roma, adonde llegan artistas jóvenes para estudiar directamente el legado clásico. De este modo, se constituye el sistema de formación académica más desarrollado en Europa.

Tras la muerte de Colbert, comienza la decadencia que caracteriza los últimos años del reinado de Luis XIV, lo que termina con la hegemonía europea de Francia, ahora envuelta en guerras ruinosas, como la de Sucesión española, o sumida en una crisis interna, donde la nobleza se arruina mientras que el poder real es cada vez más absoluto. Todo ello favorece el nacimiento en París del nuevo pensamiento racionalista que abre el camino al siglo XVIII, lo que en materia artística se manifiesta en un doble enfrentamiento: por un lado, el de los antiguos y los modernos y, por otro, el de los partidarios del color contra los del dibujo. En la primera disputa, los modernos atacan el principio según el cual en la Antigüedad se encuentra el modelo perfecto para juzgar las obras, por lo que contribuyen a minar la dictadura de las academias vinculadas con el régimen de Luis XIV. La segunda disputa es paralela a la anterior pero sólo atañe a los pintores, pues defiende ya desde mediados del siglo XVII la concepción veneciana de la pintura, fundada en el color y no en la línea. Tanto los detractores de lo antiguo como los del dibujo ganan poco a poco esta batalla, cuyo feliz desenlace desemboca ya a principios del siglo XVIII en la época del Barroco Tardío y del Rococó.

b) Arquitectura

La arquitectura barroca en Francia recibe un enfoque oficial como expresión del absolutismo y, por tanto, una función representativa. Así, París y la corte marcarán las pautas del desarrollo constructivo europeo durante la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII. Mientras que en Italia Bernini y Borromini siguen dos tendencias opuestas pero paralelas, aquí triunfa plenamente el clasicismo, aunque muy diferente al italiano debido a su carácter académico. Esto explica su racionalismo basado en las proporciones, como establece François Blondel (1617-1686), con un predominio de las rectas sobre las curvas en plantas y alzados, donde frontones y entablamentos son continuos al modo tradicional y donde se rechazan tanto la fusión de las artes como la iluminación dirigida.

Las reformas urbanísticas de París en el siglo XVII la convierten en una moderna capital, expresión del poder absolutista. El resultado es una estructura sistemática formada por plazas, calles y barrios, donde, a diferencia de Italia, la arquitectura civil es más importante que la religiosa y donde el edificio pierde su sentido individual para integrarse con el conjunto. A través del uso regular de elementos clásicos, las fachadas imprimen un carácter netamente barroco por su integración, su continuidad y su apertura. El proceso comienza con Enrique IV, quien crea la plaza real, nuevo foco urbano que se concibe como un espacio interior que, rodeado por viviendas uniformes con paredes seguidas, señala su centro con la estatua del soberano. Se distingue de la plaza barroca romana porque no depende de un edificio principal y porque prefiere formas geométricas simples (triángulo, cuadrado, círculo y rectángulo), reflejo de la tendencia racionalista de la sociedad francesa del siglo XVII. Iniciada como una plaza aislada de la ciudad y dividida en unidades bien señaladas en los distintos pisos y en las cubiertas, que incluyen chimeneas altas (*Plaza des Vosges* y *Plaza de Francia*), en la segunda mitad del siglo XVII ya se conecta con el entorno urbano y es más unitaria en sus fachadas, con planta baja almohadillada y orden único de pilastras que abarca los dos pisos. El sistema urbanístico se completa con una serie de distritos regulares y un anillo de bulevares, es decir, calles anchas formadas por una vía principal y otras dos laterales más estrechas

con árboles a los lados. Estos bulevares dan paso a un conjunto de avenidas y carreteras radiales que limitan la ciudad pero no la encierran, para expresar que París es la capital de Francia y punto de referencia para toda Europa.

En cuanto a las tipologías, en la primera mitad del siglo XVII las religiosas aún son considerables, con muchas iglesias parroquiales y, sobre todo, conventuales, debido al nacimiento de nuevos órdenes religiosos a raíz de la Contrarreforma y al fuerte arraigo del Jansenismo. Estas iglesias reciben una doble influencia del Gótico y del Barroco italiano: del primero mantienen los arbotantes y la verticalidad, que se consigue a través de una alta cúpula y de una fachada de tres pisos en la que se superponen los tres órdenes clásicos; del segundo, en cambio, admiten el paso de la planta basilical a la central, con el consiguiente acercamiento de la cúpula a la fachada para facilitar así su visión (*Iglesia de la Sorbona*, París).

En la segunda mitad del siglo XVII triunfa el palacio barroco típicamente francés, que se contrapone al renacentista, que tenía forma cerrada y patio central. Se trata de un palacio con jardín, síntesis del palacio urbano y de la villa. Como organismo abierto, su planta en "U" incluye un cuerpo central con cúpula y dos alas que conforman un patio de honor, que al abrirse a la ciudad asume un carácter público, mientras que la zona principal, que mira al jardín, se aleja de la entrada y, por tanto, recibe un sentido privado. En el interior se introduce el apartamento doble, que consiste en un conjunto de unidades relativamente pequeñas e independientes que, básicamente, son una habitación grande, dos pequeñas y un ropero. Se llega así a una distribución más práctica y diferenciada del espacio interior, lo que significa mayor comodidad e intimidad, pues se puede acceder a la mayoría de las estancias sin tener que pasar por las otras, lo que no sucede en el sistema antiguo, que las coloca en filas. Por último, la pared se entiende como superficie diáfana a través de un sistema de arcos que incluye tanto puertas y ventanas como espejos. Estos arcos invaden casi todo el espacio desde el suelo hasta el techo, dando lugar a lo que se conoce como ventana francesa, con lo que el muro se reduce a una especie de esqueleto transparente.

Los arquitectos más importantes de la época de Luis XIV son Louis Le Vau (1612-1670), Jules Hardouin Mansart (1646-1708) y André Le Nôtre (1613-1700). El primero imprime a la arquitectura francesa un carácter más barroco a través de un movimiento continuo de paredes donde el orden gigante da unidad al conjunto (*Palacio de Vaux-Le-Vicomte*, Melun). A él se debe principalmente la difusión del apartamento doble y de motivos genuinamente franceses como los amplios vanos o los tejados de mansardas (interrumpidos). También con él definitivamente el palacio barroco se concibe como cuerpo que recibe al visitante en el patio de honor, lo conduce a un centro simbólico (cúpula) y, finalmente, lo deja en el espacio infinito del jardín (*Palacio de Versalles*). J.H. Mansart es el responsable de la nueva concepción de la plaza real como espacio directamente relacionado con la ciudad (*Plaza de las Victorias*) y de un enfoque original del edificio como cuerpo transparente con amplios vanos tanto en sus palacios (*Versalles*) como en sus iglesias (*Los Inválidos*). Con él culmina el clasicismo francés, con su rigurosa orientación académica como expresión máxima del absolutismo monárquico, lo que incide en toda la arquitectura francesa desde finales del siglo XVII hasta muy avanzado el siglo XVIII.

Directamente relacionado con Le Vau y J.H. Mansart se encuentra Le Nôtre, principal representante de una arquitectura de jardines que anticipa las ideas urbanísticas que se aplican en París durante el siglo XVII (*Tullerías*). Con él surge el jardín barroco francés, sistema abierto y regular de recorridos que se marcan con un eje longitudinal y se extienden a través de ejes transversales y radiales. A diferencia del jardín renacentista, con un esquema geométrico cerrado y estático de cuadrados y rectángulos, ahora se aspira a un paisaje infinito ordenado geométricamente a partir del palacio, foco dominante que separa dos mundos distintos, el de la naturaleza y el de la ciudad (*Vaux-le-Vicomte*, Melun). Según un criterio racionalista, se trata de domesticar la naturaleza, lo que se manifiesta en los setos recortados rectangularmente, en los senderos rectilíneos, en las terrazas planas y en las fuentes con canales y amplias superficies de agua que, con sus reflejos, amplían ilusoriamente el espacio (*Versalles*).

c) Pintura

En la primera mitad del siglo XVII la pintura tiene un puesto secundario en el arte oficial francés, aunque entonces ya se establecen claramente las dos tendencias del realismo y del clasicismo, de las que sólo la última predomina después. La primera, apartada de los principios académicos, desarrolla el tenebrismo y, aparte del género religioso, otros como la pintura de costumbres. Dentro de ella destaca Georges de la Tour (1593-1652), que se distingue de Caravaggio porque en él la línea no se funde con la sombra, sino que recorta tajantemente los objetos y figuras, que se reducen a volúmenes geométricos. Mientras que la luz del italiano tiene una fuente desconocida fuera del lienzo, aquí vemos de dónde procede, generalmente de una candela que ilumina bruscamente lo que tiene cerca. Así La Tour expresa un misticismo que le lleva a renunciar a lo dramático y a lo dinámico, siempre con muy pocos personajes, concentrado en lo básico y simplificando la gama cromática (*La Magdalena*). En cambio, los hermanos Le Nain (Antoine, Louis y Mathieu), que firman con el mismo apellido, desarrollan dentro también del tenebrismo una pintura de costumbres que se fija en lo rural, pero con una dignidad humana que, aunque sin idealizar, está muy lejos de la intención satírica e irónica vigente en los Países Bajos desde el siglo XVI (*Familia campesina*).

También en la primera mitad del siglo XVII culmina ya un clasicismo que, directamente relacionado con el italiano, es diferente por aplicar el racionalismo como método artístico en géneros como el histórico, el mitológico o el paisajístico. Sus principales seguidores son Nicolas Poussin (1594-1665) y Claude Lorrain (1600-1682), quienes trabajan casi siempre en Roma, desde donde transmiten que el mundo de los antiguos es más noble y más bello, con una melancolía distintiva de lo francés y con el trasfondo de la muerte, constante en el Barroco.

Partiendo de su completa formación artística y literaria recibida en Roma, donde pasa casi toda su vida, Poussin sigue la huella de Rafael para establecer un estilo intelectual que enfatiza los aspectos heroicos de la Antigüedad y que así se constituye en modelo ideal de los pintores franceses de la segunda mitad del siglo XVII. Como manifiesta en sus cartas, su máximo objetivo es representar las acciones humanas más nobles con el fin de agradar y emocionar. Para ello hay que aplicar la razón, es decir, hay que plasmar estas acciones de la manera más sencilla o, lo que es lo mismo, más lógica y ordenada. Pero no se trata de decir cómo llegaron

a ocurrir realmente, sino cómo hubieran sucedido en una esfera ideal, donde todo es perfecto. Para ello el pintor no se detiene en los detalles superfluos, sino que se concentra sólo en lo importante y, por tanto, en lo más general y típico. Se pretende que el espectador comprenda claramente los sentimientos de cada figura a través de gestos y movimientos que se atienen a reglas estrictas y que, por supuesto, se relacionan con el tema representado.

En definitiva, Poussin se dirige más a la mente que a los sentidos, lo que explica el predominio del dibujo sobre el color, ya no brillante por considerarse algo trivial. Por eso, también construye racionalmente el espacio, que es poco profundo pero con los planos bien establecidos dentro de una composición basada en horizontales y verticales en la que la presencia de la arquitectura romana es fundamental. Las figuras se disponen paralelamente a la superficie pictórica, como los bajorrelieves antiguos, y se modelan con fuerza, como las esculturas helenísticas, gracias a una luz dirigida que les aporta volumen pero las priva de espontaneidad, pues parecen congeladas en su acción. En cualquiera de los géneros que aborda elige asuntos morales que, relacionados con el estoicismo, se centran en la idea del triunfo de la voluntad sobre las pasiones, como se aprecia en su pintura de historia antigua (*El rapto de las sabinas*), en sus cuadros mitológicos (*Pastores de la Arcadia*) y en sus paisajes. Éstos obedecen al tipo clásico iniciado por Carracci, en donde se busca una relación intelectual y, por tanto, ideal entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, los de Poussin se distinguen por esa ordenación geométrica del espacio, lo que produce un efecto de permanencia y de claridad racional que hacen del paisaje un instrumento más para ensalzar virtudes estoicas (*Las cenizas de Focion*).

La influencia de Poussin es muy notoria en la segunda mitad del siglo XVII, cuando sus ideas constituyen la base de las doctrinas emanadas por la Academia de Pintura que, fundada en París en 1648 y con sus máximos logros gracias a Colbert, las lleva a sus últimos extremos: concepción intelectual de la pintura, que imita la naturaleza según leyes racionales, predominio del dibujo sobre el color y pintura de historia como género más noble.

Mientras los cuadros de Poussin interesaban a gente intelectual como él, los de Lorrain, conocido también como Claudio de Lorena, tienen una clientela más amplia y diferente, pues incluye a papas (Urbano VIII, Alejandro VII y Clemente IX), a reyes (Felipe IV de España) y a aristócratas europeos. Lorena no cuenta con la misma formación clásica, pero también desde Roma conoce el éxito gracias a sus paisajes, único género al que se dedica y con el que transmite ya no tanto lo heroico sino lo idílico del pasado. Él es el responsable del nuevo puesto que este género empieza a tener en la jerarquía artística, donde aún a mediados del siglo XVII se le considera en un nivel muy inferior. Su paisaje también es clásico, pero con la gran diferencia de que él parte de la observación directa de la naturaleza. Esto le lleva a realizar muchos dibujos al aire libre que no constituyen la obra definitiva, pero sí el referente para luego elaborar un paisaje que, aun siendo ideal, trata de otra manera factores plenamente visuales como la luz.

Frente al escalonamiento rígido de planos por parte de Poussin, Lorena representa la profundidad de modo más continuo a través de la perspectiva aérea. Esta técnica, introducida por Leonardo en el siglo XVI, permite ahora que la luz y la atmósfera, con sus aspectos cambiantes, unifiquen el cuadro desde el primer término hasta el último. Se aplique en una

época u otra, el principio básico es el mismo: la luz atraviesa el aire y, por eso, se altera, lo que afecta a las formas, cada vez menos nítidas, y a los colores, que se degradan, pues los cercanos son más cálidos y los distantes más fríos. A partir de aquí Lorena pone el acento en el horizonte, sugiriendo un espacio infinito desde cuyo fondo se irradia la luz que avanza hacia el espectador.

Lorena también es innovador en la iconografía, pues se fija en temas hasta ahora con poco interés para otros artistas, como la campiña romana (*El matrimonio de Isaac y Rebeca*) y el mar en su llegada a un puerto (*Puerto de mar con el embarque de la reina de Saba*). Ya no con la luz dirigida de Poussin sino con otra más difusa, elige para sus escenas la mañana y la tarde, pero no el mediodía, cuando los contrastes entre luz y sombra son más bruscos. Como paisaje clásico, las figuras humanas y la arquitectura antigua no pueden faltar, pero además de ennoblecer la naturaleza construyen racionalmente el espacio, como en Poussin, pero ahora con tres planos sucesivos que guían el ojo del observador hacia dentro. El primer término se desenvuelve en la oscuridad para que nuestra mirada no se detenga aquí y siga hacia un término medio, donde un gran motivo central, como un grupo de árboles o un edificio, proyecta sus sombras al principio. Finalmente, un tercer plano nos lanza hacia una lejanía abierta y luminosa con efectos efímeros. Como sucedía con Leonardo, la perspectiva aérea para Lorena es consecuencia de su estudio directo de la realidad, aunque él no la reproduce exactamente como es sino como la imagina, con un sentido poético que influye notablemente en el jardín paisajístico inglés del siglo XVIII y en Constable durante el siglo XIX.

3.4. Flandes

Desde que los Países Bajos se dividen a fines del siglo XVI, Flandes, en el sur, sigue perteneciendo a la Corona de España desde 1581, lo que supone el auge del catolicismo y un poder centralizado de carácter aristocrático en una sociedad eminentemente burguesa. Los monarcas españoles ejercen su autoridad por medio de gobernadores, excepto desde 1598 a 1621, cuando lo hacen a través de los archiduques Alberto de Austria (1550-1621) e Isabel Clara Eugenia (1566-1633), hija de Felipe II. Es en este período cuando Flandes adquiere su mayor esplendor en todos los niveles, incluido el artístico. Mientras la corte patrocina obras profanas, las religiosas son encargadas sobre todo por las hermandades gremiales, que reconstruyen los conventos y las iglesias tras las destrucciones de imágenes por parte de los protestantes.

Se producen así las condiciones necesarias para el desarrollo de la pintura barroca flamenca, que culmina el proceso iniciado en el siglo XV por Jan van Eyck y seguido en el siglo XVI por el Bosco y P. Brueghel el Viejo. Mantiene su capacidad de captar fielmente la realidad teniendo en cuenta gran cantidad de pormenores y las calidades materiales. Pero, además, aporta una tendencia a la especialización en diversos géneros, unos presentes en Italia y en Francia (pintura religiosa, pintura de historia, mitología y retrato) y otros apenas prodigados allí (paisaje, cuadro de costumbres y naturaleza muerta).

Peter Paul Rubens (1577-1640) es el pintor más importante, con influencia en toda Europa, principalmente en Italia, Inglaterra y España, debido a que combina su carrera artística con la diplomática, trabajando siempre para las monarquías y la Iglesia Católica. Su primera formación transcurre en Amberes, la capital de los Países Bajos españoles, y después se completa en Italia, donde desde 1600 a 1608 se pone al servicio de Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua (m. 1627), motivo por el cual realiza su primera visita a España (1603-1604). En estos ocho años asimila más que ningún otro artista del norte europeo el arte italiano, desde la escultura antigua hasta las obras del Renacimiento y las primeras del Barroco, como las de Caravaggio. Pero, tras esta estancia, regresa a Amberes, donde en 1609 es nombrado pintor de la corte por los archiduques Alberto e Isabel. Esto le exime de pagar los impuestos locales y de respetar las normas gremiales, por lo que en su gran taller acepta mayor número de alumnos, que en realidad se convierten en sus colaboradores, con lo que puede atender muchos encargos. Al mismo tiempo, es el artista predilecto de los gremios que recomponen las iglesias de Amberes, en lo que él participa nada más llegar (*Descendimiento de la cruz*).

Desde 1626 a 1630 se dedica más a sus obligaciones diplomáticas que a la pintura, pues tiene que mediar entre España, Inglaterra y Francia, entonces en plena Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Por ello, va por segunda vez a Madrid (1628-1629), donde conoce a Diego de Velázquez y hace copias de Tiziano, y después visita Londres (1629-1630), donde se le concede el título de caballero. Pero al final renuncia a su carrera política para vivir en Amberes su última etapa, muy positiva en lo artístico y en lo personal (*Elena Fourment con sus hijos*).

En cuanto a su aportación pictórica, Rubens realiza una síntesis entre lo italiano y lo flamenco que le lleva a decantarse por la tendencia clasicista, pero dándole un enfoque diferente, más cercano a la realidad, lo que responde plenamente a las demandas persuasivas de la Iglesia contrarreformista y de las monarquías europeas. De Italia asimila el protagonismo de la figura humana, siempre con un carácter heroico, como también el colorido veneciano y la mitología, con el desnudo que ésta conlleva. Pero no por esto renuncia a su condición flamenca, por lo que se apega a la materia captando todas sus calidades, pero también con falta de idealismo, con variedad de detalles y con gusto por lo sensual. Con todo ello, Rubens ofrece su peculiar concepción visual de la pintura, donde unas pocas pinceladas rápidas, largas y gruesas sugieren las formas a través de colores luminosos alejados del claroscuro. No le interesa construir un espacio en perspectiva, pues favorece el primer plano, siempre atestado de figuras que se mueven impetuosamente a través de líneas curvas y oblicuas que recorren todo el cuadro con una enorme agitación que no pasa desapercibida.

Frente a la especialización predominante en el mundo flamenco, Rubens aborda todos los géneros: la pintura religiosa como reflejo del triunfo de la Contrarreforma, la pintura de historia con series de carácter conmemorativo que expresan los ideales del absolutismo monárquico (*Ciclo para María de Médici*), la mitología para transmitir una sensualidad voluptuosa con cuerpos exuberantes (*Rapto de las hijas de Leucipo*), el autorretrato y el retrato para incorporar un nuevo tipo oficial ecuestre (*Duque de Lerma a caballo*), la fiesta galante como anticipación del Rococó (*El jardín del amor*), el paisaje para ofrecer una versión dinámica del mismo (*Paisaje otoñal con el castillo de Steen*) y la pintura de costumbres para inmiscuirse en lo popular (*Kermesse*).

Bajo la poderosa influencia de Rubens se encuentran otros pintores flamencos, entre los que sobresale Anton van Dyck (1599-1641), el único con alcance internacional. Tras desarrollar su actividad primero en Italia y luego en Amberes, trabaja en Londres para Jacobo I y luego se afianza definitivamente allí como primer pintor de Carlos I, por lo que recibe muchos encargos de la realeza y de la nobleza, sobre todo retratos. Es precisamente en este género donde destaca, pues él crea el retrato barroco inglés, que, derivado de Tiziano, prescinde de cualquier signo externo para definir sólo con las actitudes la pertenencia al nivel cortesano o aristocrático (*Carlos I de caza*).

Otros artistas alrededor de Rubens no relevantes en el extranjero son, por el contrario, ejemplo del fuerte arraigo de la pintura de costumbres y de la naturaleza muerta, muy demandadas por la burguesía, pero rechazadas por la corriente clasicista en Italia y Francia por no fijarse primordialmente en la figura humana sino en lo inanimado. A diferencia de Rubens, cuando los pintores costumbristas flamencos abordan el mundo rústico a través de diversiones populares o interiores de tabernas lo hacen con grandes dosis de picaresca que llegan a veces a lo vulgar, como se constata en Jacob Jordanes (1553-1678), Jan Brueghel de Velours (1568-1625), Adriaen Brouwer (h. 1605-1638) y David Teniers el Joven (1610-1690). También en la naturaleza muerta la burguesía flamenca refleja su satisfacción por los bienes materiales que disfruta, lo que se manifiesta acumulando muchos objetos que, incluyendo a veces la figura humana, se unifican a través del color y del movimiento. Con un alto grado de especialización, destacan Frans Snyders (1597-1657) con los animales, Jan Fyt (1611-1661) con el bodegón y Daniel Seghers (1590-1661) con las flores.

3.5. España

El siglo XVII es para España un período de declive que se corresponde con los reinados de Felipe III (1598-1621), dentro de un ambiente pacífico, Felipe IV (1621-1665), quien recurre a una política de grandeza y de prestigio que le lleva a guerras largas y ruinosas, y Carlos II (1665-1700), quien tiene que resolver el problema de su sucesión, que deja como heredero al futuro Felipe V, nieto de Luis XIV. En esta crisis generalizada se produce un esplendor artístico en la literatura y en la pintura en lo que se conoce como el Siglo de Oro, mientras que la arquitectura y la escultura se relegan a un segundo plano.

En lo constructivo falta un desarrollo verdaderamente barroco como en Italia y Francia, pues no se brindan soluciones espaciales originales, a lo que hay que añadir la pobreza de los materiales (mampostería, ladrillo y yeso) y la lentitud de los procesos arquitectónicos. La tipología dominante es la iglesia, pero con plantas sencillas, como la de cruz latina con una nave, capillas laterales, tribunas y cúpula en el crucero, pero sin movimiento ni fusión espacial. La novedad más relevante afecta a lo urbanístico, pues surge ahora la plaza mayor, con forma rectangular y un alzado uniforme de soportales con arcos y balcones para satisfacer sus funciones cívicas, lúdicas y comerciales (Madrid). Se trata de un espacio planificado, a diferencia de la plaza medieval española, que se origina espontáneamente. También se distingue de la plaza real francesa, sólo con un fin representativo para la monarquía absoluta a través

de diversas formas geométricas, y de la italiana, que depende directamente de un edificio principal. Sin embargo, hacia finales del siglo XVII aparece un interés hacia lo decorativo que se convierte en la nota peculiar del Barroco hispánico, pero que se desarrolla plenamente en el siglo XVIII, cuando el ornamento abigarrado asume el mismo fin persuasivo que el espacio arquitectónico tuvo en Italia y Francia.

El predominio de lo religioso es evidente también en la escultura, que, con una orientación realista, acerca las imágenes al espectador para cultivar así su sentimiento. El material por excelencia es la madera policromada, que cuenta con postizos, es decir, materiales extraños a la escultura, como ojos de cristal, dientes y uñas naturales, corona de espinas, espadas, cuerdas, pedrería, sombreros, joyas y vestidos. Además del retablo, que evoluciona desde las trazas clasicistas a otras más barrocas, destacan los pasos procesionales, género propiamente español que consiste en una o varias imágenes sobre la Pasión que se sacan a la calle en Semana Santa para el culto popular.

Por el contrario, la pintura en España tiene en el siglo XVII uno de sus momentos más fructíferos. Mientras en Italia y Francia conviven las dos actitudes opuestas referidas a lo clásico, en España sólo se fomenta la que sigue el realismo instaurado por Caravaggio a principios de la centuria desde Roma. Se pretende entonces que el espectador compruebe que las escenas pintadas reproducen su mundo cotidiano, con el que está plenamente familiarizado, lo que garantiza que se involucre directamente en la obra. Debido a que la clientela procede sobre todo de instituciones eclesiásticas como catedrales, conventos y parroquias, el género más cultivado es el religioso, por ejemplo con retablos y series para claustros conventuales. Los temas, relacionados con la espiritualidad contrarreformista, dan especial énfasis a la Virgen María (Inmaculada Concepción y Dolorosa), a los martirios, a los éxtasis y a los santos, generalmente introduciendo milagrosamente la visión celestial en el mundo real.

Sin embargo, también existe una pintura profana que proviene de dos fuentes: una es la burguesía, que a pesar de no ser dominante sí conoce cierto auge en ámbitos determinados como el sevillano; otra es la Corona y la nobleza, que suelen preferir a artistas extranjeros, sobre todo italianos y flamencos. Esto explica que, fundamentalmente en Sevilla, se desarrolle algo la pintura de costumbres y la naturaleza muerta, sobre todo de bodegón, con un sentido cercano a lo religioso. Desde la corte se fomentan la pintura de historia, que ensalza las victorias de la monarquía española, y el retrato, tanto de pie como ecuestre, así como la mitología, con menos presencia aún por los prejuicios con respecto al desnudo.

En cuanto al estilo, la pintura barroca española siempre evoluciona dentro del realismo. En la primera mitad del siglo XVII impera el tenebrismo procedente de Caravaggio, bien indirectamente, como en Francisco de Zurbarán (1598-1664), o directamente, como en José de Ribera (1591-1652), a través de su estancia en Nápoles. Sin embargo, en la misma época ese tenebrismo es superado por una técnica que interpreta la realidad de manera más visual.

El gran artífice de este importante cambio, con repercusiones en todo el arte europeo, es Diego de Velázquez (1599-1660), quien desarrolla su actividad hasta 1623 en Sevilla y luego, definitivamente, en Madrid. En su etapa sevillana realiza su aprendizaje como pintor y

adquiere el rango de maestro, con lo que abre su propio taller, que atiende numerosos encargos tanto religiosos (*Adoración de los Reyes Magos*) como profanos. Estos últimos consisten en escenas costumbristas que también pueden considerarse bodegones con medias figuras (*Vieja friendo huevos*). Velázquez entonces se muestra firme partidario del tenebrismo, con el que representa la realidad como es, destacando nítidamente la línea y marcando los volúmenes en escenas de interior con fondo neutro que favorecen el primer plano (*El aguador de Sevilla*). Sus tipos y escenas populares denotan ya su falta de idealismo, que nunca abandona y que avanza hacia resultados cada vez más atrevidos.

Esto se constata ya a raíz de su traslado a Madrid en 1623, donde comienza su etapa cortesana al servicio de Felipe IV. Desde este momento compagina sus cargos en el palacio con su carrera pictórica, en un ambiente que le reporta muchas ventajas: una vida desahogada económicamente, la posibilidad de viajar y el contacto directo con las colecciones reales, en las que ve las obras de Tiziano, decisivas para el nuevo rumbo que va a dar. En esto también incide su relación con Rubens, a quien conoce cuando éste visita España por segunda vez. Velázquez abandona el tenebrismo una vez que descubre el mundo veneciano, lo que ya es un hecho durante su primera estancia en la corte (1623-1629), cuando es nombrado pintor del rey, cargo que le adjudica dos funciones principales: realizar los retratos de la familia real y atender la decoración del palacio. Esto también supone dejar atrás la pintura de costumbres y disminuir considerablemente su producción religiosa en aras de otros géneros que, además del retrato, incluyen la mitología, pero siempre ignorando lo clásico (*El triunfo de Baco*).

Después, en su primer viaje a Italia (1629-1631), intensifica aún más su inclinación hacia el predominio del color, lo que aúna con las formas clásicas allí aprendidas (*La fragua de Vulcano*). Cuando el pintor reanuda la vida cortesana (1631-1649) se encuentra en plena madurez para atender trabajos decorativos, como el del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, que proclama la grandeza de la monarquía española a través del retrato ecuestre y del cuadro histórico (*La rendición de Breda*), o el de la Torre de la Parada, donde además del retrato real de cazador incorpora el de bufones (*Pablo de Valladolid*). En esta segunda etapa dentro de la corte Velázquez ya abiertamente renuncia al dibujo en aras de la mancha de color, que sólo a cierta distancia del cuadro el observador recompone para darle una apariencia lógica. Así construye un espacio tridimensional que, basado en la perspectiva aérea, se prolonga en el nuestro. Lo mismo hace Lorena, pero mientras éste recrea un mundo ideal y aún se apega al dibujo, el español logra un ambiente tan real que los personajes parecen respirar el mismo aire que nosotros, al tiempo que sólo actúa a base de pinceladas rápidas llenas de color (*Las hilanderas*).

Afianzándose en esta técnica, su segundo viaje a Italia (1649-1651), con la misión de adquirir obras italianas y vaciados de estatuas clásicas para la colección de Felipe IV, le permite demostrar su gran dominio del retrato (*Inocencio X*) y culminar así su carrera con un reconocimiento social que es fruto de un largo y difícil proceso. Desde que Velázquez empieza a pintar para el rey atiende otras tareas que nada tienen que ver con lo artístico, con lo que ocupa puestos cada vez de mayor responsabilidad, como el de ayuda de cámara, con el

que sirve en las habitaciones privadas de los monarcas, o el de aposentador de palacio, que le permite llevar la llave maestra con la que abre todas las puertas del palacio. Pero su máxima aspiración es recibir el hábito como Caballero de la Orden de Santiago, rango con el que el rey premia los servicios de guerra pero que hace extensivo en 1659 a Velázquez, después de que éste se esforzara en proclamar el carácter intelectual y, por tanto, noble de la pintura, que es su profesión. Esta batalla, ganada ya en el Renacimiento italiano, no se ha llevado a cabo en la España del siglo XVII, en la que un pintor aún se considera un simple artesano, por lo que depende del gremio y tiene que pagar un impuesto por sus obras. En este contexto, el logro de Velázquez adquiere enorme importancia, porque el medio con el que demuestra el carácter superior de la pintura y, por tanto, la mayor reputación social del artista es su propia obra. Con ella amplía las posibilidades del realismo, pues su objetivo no es pintar las cosas como son sino como se ven (*Las Meninas*).

Esta nueva concepción de la pintura y el estilo que implica repercuten directamente en la segunda mitad del siglo XVII español, tanto en el ámbito cortesano, con Alonso Cano (1601-1667), Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Francisco de Herrera del Mozo (1627-1685) y Claudio Coello (1642-1693), como en el sevillano, con Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Juan Valdés Leal (1622-1690). Pero, por encima de estas influencias, lo importante es que Velázquez se convierte en referente de la técnica pictórica moderna sobre la que, después del Romanticismo, se apoyan los impresionistas y, a partir de éstos, los artistas contemporáneos.

3.6. Holanda

Aunque con vínculos muy fuertes con lo flamenco, las circunstancias históricas de Holanda en el siglo XVII motivan que en lo artístico sea peculiar respecto a otros centros europeos. Lo que hoy denominamos Holanda formaba entonces parte de las Siete Provincias Unidas, que se apartan formalmente de España en 1581, cuando las dos zonas de los Países Bajos se separan, lo que implica que Flandes dependa de la Corona española. La independencia de Holanda no se reconoce tácitamente hasta 1609, cuando comienza un período de paz con España que dura hasta 1621 con la Tregua de los Doce Años, momento en que se reanuda la guerra. Pero, desde un punto de vista jurídico, las provincias septentrionales no se desvinculan oficialmente de las meridionales y de España hasta 1648 (Tratado de Münster). A esto se llega porque, en un principio, las ricas ciudades holandesas ven peligrar sus antiguos privilegios ante el control ejercido por Felipe II, quien emprende una dura campaña contra los muchos protestantes allí establecidos. El resultado es una lucha por la libertad en todos los sentidos, que hace a Holanda única en la Europa del siglo XVII, tanto en lo que se refiere a la política y a la religión como a la economía y al pensamiento.

Mientras Francia, España y Flandes se rigen por el absolutismo monárquico e Italia se somete a la autoridad del papado, la República de Holanda desarrolla un sistema democrático, mucho más efectivo que, por ejemplo, el veneciano. Los príncipes de Orange gobiernan hasta 1653, aunque con sus poderes muy limitados, pues establecen una fuerza militar, pero

no civil, con poca influencia cultural. En ese mismo año el régimen instaurado por J. de Wuit (1625-1672) promueve un floreciente comercio marítimo dentro de un ambiente pacífico hasta caer en manos de los franceses en 1672. Es en este momento cuando se restablece la Casa de Orange con Guillermo III (1650-1702), quien elimina el peligro francés hasta ser elegido rey de Inglaterra en 1697. Como consecuencia, Holanda carece de un poder central fuerte y de una aristocracia que generen un mecenazgo artístico civil. La clase social superior es la burguesía, principal cliente de los artistas, pero con preferencias hacia lo profano. La actividad principal es el comercio, que hace de Ámsterdam el centro económico mundial cuando el resto de Europa se agota en guerras interminables.

Desde el punto de vista religioso, se impone el calvinismo, rama más intransigente del protestantismo que establece una relación directa entre Iglesia y Estado bajo la fuerza de la palabra de Dios y con la ayuda de una rígida disciplina, que incluye, por ejemplo, el control completo de la prensa. El calvinista tiene una visión pesimista de la vida, pues se siente ante todo pecador y, por tanto, indigno frente a la santidad de Dios, que se manifiesta en todo lo visible. Como resultado del pecado, el hombre está predestinado antes de nacer, de ahí su condición desesperada, pues la salvación es algo gratuito e inmerecido que solamente se revela en la Biblia, donde Dios llama a los elegidos. Como el hombre no pueda hacer nada para lograr el cielo, se eliminan los sacramentos, a excepción del bautismo y de la eucaristía, que ya, sin embargo, no salvan, y además se prohíbe la imagen en el templo, dando prioridad al sermón y a la música en la liturgia. Según Calvino, el objetivo de la pintura es sólo reproducir el mundo visible y, por tanto, decorar tanto las viviendas privadas como los edificios públicos. En este sentido, representar a Dios o a Cristo supone humanizarlos y, por tanto, los degrada. Por ello, se suprime el patronazgo de la Iglesia, tan importante en el mundo católico, y decae considerablemente el arte religioso, mientras que el profano se desarrolla en unos niveles insospechados, teniendo en cuenta que lo material también tiene un origen divino para los calvinistas.

El artista en Holanda no recibe encargos ni del Estado ni de la Iglesia, pero sí de la burguesía, que demanda muchos cuadros que, colgados en sus casas, reflejan su satisfacción por la independencia y la prosperidad alcanzadas. Mientras que la arquitectura, la escultura o la pintura decorativa no destacan nada o casi nada, sí lo hace la pintura de caballete, que se convierte en un bien altamente cotizable sometido a la ley de la oferta y la demanda. El pintor ya no suele trabajar por encargo sino para un comprador desconocido, que adquiere la obra sólo si es de su agrado. Este régimen de mercado abierto surge ahora por primera vez y lo hace en Holanda. Por eso, el artista se doblega a las necesidades y al gusto de la burguesía. De ahí que se especialice en géneros que, a su vez, se dividen en subgéneros, con lo que la pintura profana adquiere un alcance inaudito en otras partes de Europa. Como se exige un alto grado de fidelidad a la naturaleza, la pintura holandesa se decanta abiertamente por la tendencia realista, al igual que Caravaggio y los flamencos, pero a diferencia de A. Carracci, Poussin y Lorena. Sin embargo, el realismo holandés es peculiar, pues con él se quiere proclamar el valor de lo tangible como muestra de la riqueza económica, pero, al mismo tiempo, con un trasfondo calvinista que pone de relieve la futilidad de las cosas terrenas y la conveniencia de una conducta virtuosa desde el punto de vista moral.

La pintura barroca holandesa presenta importantes diferencias con respecto a la de Flandes y a la del resto de Europa: una gran especialización que favorece lo profano (retrato, paisaje, costumbrismo y naturaleza muerta) en detrimento de lo religioso, lo mitológico y lo histórico, que escasean, mientras que la decoración mural es inexistente. Además, se prefiere el formato reducido teniendo en cuenta el destino del cuadro: la casa burguesa, donde sus moradores quieren ver la prolongación de su mundo cotidiano, con el bienestar conseguido a base de un trabajo disciplinado. Si en Flandes prácticamente toda la actividad artística se concentra en Amberes, en Holanda surgen otros focos además de Ámsterdam, como Haarlem, Utrecht, Leyden o Delft.

Considerado generalmente como fundador de la pintura barroca holandesa, Frans Hals (h. 1581-1666) pertenece a la primera generación del siglo XVII, que refleja el optimismo de la sociedad burguesa del momento. Desarrolla su actividad en Haarlem, donde encuentra a una rica burguesía como cliente, con lo que conoce el éxito hasta la década de 1640, pues luego es olvidado hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando por su ruptura con lo clásico influye notablemente en los grandes precursores de la pintura moderna, desde Courbet hasta Van Gogh. Su gran contribución es iniciar el realismo en el que se basa toda la pintura holandesa a través de una técnica que prescinde del dibujo preparatorio para depositar rápida y directamente unas pinceladas que, con colorido alegre y sin disimular el trazo, producen una sensación de abocetamiento. Esta manera de trabajar recuerda a Velázquez, aunque en éste las manchas de color se unen para construir las formas, mientras que en Hals se dispersan para romperlas. De ese modo, el pintor español llega al máximo en la aplicación de la perspectiva aérea para representar un espacio real y el holandés logra una sensación de inmediatez sorprendente (*La gitana*).

Esto es evidente en sus retratos, género que le ocupa toda su vida y en el que realiza dos aportaciones: por un lado, fija el tipo burgués y, por otro, crea el retrato de grupo propio del Barroco. En Holanda el retrato es también un medio de reafirmación social, pero dentro de una austeridad aparente impuesta por el calvinismo, según el cual es un deber ser comedido y decente, lo que implica rechazar la arrogancia, la ostentación y la frivolidad. En el retrato burgués Hals capta de modo alegre a los personajes como son, sin idealizar, acercándolos tanto al espectador que éste se convierte en su cómplice, llegando a percibir su vitalidad. Los representa de medio cuerpo o poco más, destacando bien rostros y manos sobre un fondo neutro y con los más mínimos detalles. Sin acatar ninguna normativa, Hals demuestra completa familiaridad con sus modelos y es esta relación de igual a igual lo que imprime a sus obras un carácter tan diferente a los retratos cortesanos de Rubens, Van Dyck o Velázquez, quienes recalcan la distancia entre la figura pintada, por un lado, y el artista y el espectador, por otro. Ellos glorifican al personaje real, lo que implica respetar ciertos convencionalismos que, al fin y al cabo, dan como resultado una obra más trabajada. Por el contrario, Hals procede con total libertad para apresarse en el momento ese gesto fugaz que el retratado realiza de manera espontánea, como si no estuviera posando, dando la sensación de que se sale del cuadro porque parece compartir con el pintor una entretenida conversación (*El caballero sonriente*).

Hals también pinta retratos de grupo, género exclusivo de Holanda y único encargo oficial de los pintores holandeses. Surge en el siglo XVI para reflejar el espíritu cívico y democrático de los burgueses. Se trata de representar a los miembros de una asociación que, en lugar de hacerlo individualmente como titulares de un cargo, se unen a otros para dejar claro su compromiso desinteresado por el bien común. Se distinguen tres tipos: el de guardias cívicas, que es el más antiguo y más importante hasta 1650, el de funcionarios civiles y el del gremio de cirujanos. Creadas en la Edad Media para proteger las ciudades, las guardias cívicas desempeñan una labor destacada en la lucha contra España para después convertirse en un cuerpo de parada. Sus miembros quieren immortalizarse con motivo de los banquetes que celebran periódicamente o de ceremonias militares en cuadros con gran número de figuras. El retrato de funcionarios civiles surge más tarde, cuando las necesidades administrativas priman sobre las defensivas, dando el protagonismo a los dirigentes de los consistorios, a los procuradores síndicos y a los regentes de las instituciones benéficas, pero ahora con menos personajes que se disponen además de manera más sencilla. Finalmente, el gremio de cirujanos constituye una categoría especial, pues las lecciones de anatomía, unas veces sobre el esqueleto y otras sobre el cadáver, eran un acontecimiento bastante esporádico. En cualquier modalidad del retrato de grupo, el pintor siempre está obligado a dar la misma importancia a cada individuo dentro del conjunto, lo que suele provocar cierta monotonía en la composición. Por eso, en ellos la libertad característica de Hals no es tan evidente, pues aún sigue ligado a ciertos convencionalismos, aunque introduce más variedad por su gusto hacia lo instantáneo, lo que se nota en el abandono de las posturas demasiado rígidas (*Regentes del Hospicio de Santa Isabel*).

Dentro de una generación posterior a Hals, Rembrandt (1606-1669) es el artista más importante del Barroco holandés. Su vida se desenvuelve primero en su Leyden natal y después, definitivamente, en Ámsterdam, donde tiene sus primeros grandes éxitos con retratos oficiales. Así comienza en la capital holandesa una etapa de apogeo (1631-1642) a la que sigue otra de decadencia hasta 1669, que le lleva incluso a la quiebra en 1656. A esta situación ruinososa hay que unir que, al contrario de Rubens, no tiene grandes dotes para relacionarse con sus clientes, por lo que al final los encargos disminuyen considerablemente.

Rembrandt culmina el realismo holandés, pero le da una orientación muy particular. Mientras que Hals trata al ser humano desde lo superficial, a él le interesa lo que se esconde, es decir, lo interno. Por su concepción calvinista de la vida, el hombre está marcado por el drama y, en esta situación, se siente indigno, aunque reconoce a Dios en todo lo que le rodea. La muerte, constante en el Barroco, está también presente, pero mientras en los países católicos es un paso de lo terrenal a lo celestial, para Rembrandt significa que la existencia se va apagando día a día. Este agotamiento paulatino genera sufrimiento y, por último, también soledad. Por tanto, su gran aportación es entender el arte como un medio para expresar los sentimientos humanos más profundos. Como consecuencia, incorpora nuevos contenidos a la pintura, por lo que no sólo se distancia de Hals sino de los demás pintores barrocos europeos, con lo que abre un camino que conduce al Romanticismo del siglo XIX.

Para sacar afuera los estados anímicos interiores que siempre abocan a la tristeza Rembrandt utiliza el tenebrismo, pero de un modo diferente a Caravaggio. En éste los fuertes contrastes entre lo claro y lo oscuro resultan muy teatrales porque la luz proviene del exterior del

cuadro, de un punto desconocido. Sin embargo, con Rembrandt ya no se añade desde fuera, sino que sale de las mismas figuras como parte de su fuerza espiritual. El color prima sobre el dibujo, pues las pinceladas cargadas de pasta convierten el claroscuro en estructura y no en accesorio. Con un fondo neutro se desdeña la profundidad, al tiempo que los colores se alteran en variados matices, pero siempre evocando texturas dentro de una gama limitada y poco brillante, a excepción de pequeños detalles que resaltan en el conjunto para atraer al espectador. No se pretende persuadir, como se hace en los países católicos, sino sólo transmitir un sentimiento de hombre a hombre. Por eso, sus figuras no se comportan como actores, sino como seres reales que sufren la existencia diaria igual que reciben la luz y la sombra.

Por su carácter introspectivo y dramático, Rembrandt es un caso excepcional frente a la especialización generalizada de los pintores holandeses de su época. Aborda un amplio número de géneros, pero no el histórico, que tradicionalmente sirve para ensalzar las glorias humanas, lo que no concuerda con su visión calvinista del mundo, llena de pesimismo, y con su repulsa hacia la Antigüedad como fuente de autoridad. Precisamente, en esta concepción del hombre como víctima, alejada de todo orgullo que, en definitiva, ofende a Dios, Rembrandt es para los románticos un referente fundamental. Por el contrario, géneros tan distintos como el retrato, la pintura religiosa, la mitología, el cuadro de costumbres, la naturaleza muerta o el paisaje se convierten igualmente en cauce idóneo para sus necesidades expresivas.

Lo que más pinta para sus clientes son retratos, entre los que destacan los de grupo, modalidad en la que aporta mayor variedad y mucho movimiento. Un acontecimiento aparentemente insignificante se convierte en algo muy dramático e importante, ya sea con pocos personajes (*La lección de anatomía del doctor Tulp*) o con muchos (*La ronda de noche*). También realiza autorretratos, que no tienen demanda por parte del público y que, sin embargo, son constantes durante toda su vida, a una media de dos por año, ya sea en pinturas, grabados o dibujos. Por tanto, podemos conocer la apariencia física y la personalidad de este pintor desde que es un maestro famoso hasta que llega a la vejez, solitario y arruinado. Pero, en cualquier caso, su objetivo es conocerse a sí mismo, bucear desde lo externo hasta lo más profundo para sacar a flote sus anhelos y penurias. A través de la expresión, fundamentalmente de los ojos, y de los accidentes que el tiempo causa en el rostro, Rembrandt no se idealiza, sino que se muestra con completa sinceridad en una serie variada de situaciones, como un joven inquieto, un caballero con armadura, un tipo oriental, un sabio o un pintor. Este ejercicio de autoexploración es para él indispensable para acceder a lo espiritual y a lo individual de cada figura que introduce en sus obras.

Asimismo, Rembrandt cultiva la pintura religiosa, sin ningún arraigo en Holanda pero importante para él como iniciativa propia dentro de sus firmes convicciones calvinistas. El elevado número de temas bíblicos que trata, sobre todo en dibujos y grabados, equivale al de sus retratos, aunque los aborda de manera muy distinta en relación al mundo contrarreformista. En lugar de persuadir borrando los límites de lo real y de lo ficticio para introducir al espectador en la órbita de lo divino, humaniza las escenas sagradas y las interpreta desde un punto de vista espiritual, alejado de lo teatral. Con este enfoque, sus obras también impactan, pero tras ese primer sobresalto invitan a penetrar en el sentimiento íntimo de cada escena y de cada personaje

gracias a su peculiar claroscuro. Sus asuntos no son nuevos, pero sí su contenido, tanto en el Antiguo Testamento, que al principio orienta hacia lo heroico, proponiendo a sus protagonistas como ejemplos morales (*Sansón cegado por los filisteos*), como en el Nuevo, con una fuerza sin precedentes (*Descendimiento*).

Con la misma libertad, Rembrandt considera también la mitología, aunque de manera mucho más limitada y a pesar de su repulsa hacia todo lo clásico, lo que explica la incorporación del desnudo pero también su falta de idealización (*Dánae*). En cuanto a los géneros que poseen plena aceptación en Holanda, su particular realismo le lleva a afrontarlos de modo original. Así sucede, por ejemplo, con el paisaje, al que da un carácter tan fantástico que parece transmitir una luz propia interior que puede llegar a ser destructiva (*Paisaje con tormenta*). En el bodegón se fija en el motivo más insólito e indigno de la vida cotidiana para identificarse con él y transmitir la condición del hombre como pura víctima, con lo que en lugar de placer inspira dolor (*El buey desollado*).

Precisamente, el paisaje y la naturaleza muerta poseen mucha demanda por parte de la burguesía holandesa como medio de celebrar la recién libertad conquistada y su propia identidad nacional. El paisajismo logra plena independencia en Holanda durante el siglo XVII, cuando se entiende como una manera de ampliar el horizonte de la vida diaria, pues el pintor representa lo que ve en la realidad, por lo que se tienen en cuenta la luz y la atmósfera como valores espaciales, tanto en la naturaleza agradable y hospitalaria de Jan van Goyen (1596-1656) como en la fantástica y dramática de Jacob van Ruisdael (1628-1682). Así se abren las posibilidades expresivas de este género, lo que tiene importantes repercusiones en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX. El resultado es un paisaje cotidiano que no se desarrolla ni en Italia ni en Francia, pues es el pintor holandés quien, por primera vez, lleva al lienzo directamente lo que tiene delante, eligiendo las vistas más típicas sin tener que incluir a la figura humana y diversificándose en varios subgéneros, como las marinas, los temas navales, los animales, los ambientes invernales o urbanos y las cascadas.

También la naturaleza muerta típicamente holandesa, sobre todo el bodegón, es distinta a la de Rembrandt y a la del resto de Europa. Se compone de pocos elementos, pero siempre lujosos, que reflejan el alto nivel económico de la burguesía y sus valores morales, como la importancia de no entregarse a los excesos y de respetar las buenas maneras según el calvinismo. Surge así un tipo de bodegón propiamente holandés denominado “mesa servida”, que consiste en una mesa preparada con su mantel sobre el que se muestran exquisitos manjares en vajillas de plata o de porcelana, pero ya sin el amontonamiento flamenco y sin el sentido religioso español. Se trata de repetir casi siempre los mismos motivos para que el artista indague en cuestiones formales, lo que demuestra que hasta ahora se había dado excesiva importancia al tema. En definitiva, el bodegón en Holanda se convierte en una excusa para avanzar en el terreno esencialmente pictórico, donde, por ejemplo, William Kalf (1619-1693) se convierte en un virtuoso en cuanto a la calidad material de los objetos se refiere a través del estudio de la incidencia de la luz en ellos.

La pintura de costumbres adquiere también mucho auge en Holanda, ya sea popular o burguesa, pero siempre basándose en la realidad, con formatos pequeños, muchos detalles y un trasfondo moral que suele resultar ambiguo. Cuando el protagonista es el pueblo se representa

a bebedores, fumadores y jugadores de cartas, pero también riñas en tabernas y fiestas campesinas. Por ejemplo, Adriaen van Ostade (1610-1685) nos introduce en ambientes sórdidos, mientras Jan Steen (1626-1679) incurre en ciertas dosis de humor y falta de recato. En cambio, la corriente burguesa tiene un sentido más intimista y comedido, pues el nivel social de sus personajes impone unas normas de comportamiento en las que se excluye la expresión abierta de los impulsos emocionales. De este modo, se recalcan los principios fundamentales para la burguesía holandesa, como son el trabajo, el hogar, siempre limpio y ordenado, y la institución familiar, donde el centro de atención es la mujer, ya sea en sus labores cotidianas, en sus ratos de ocio o en sus asuntos amorosos, cuando la tentación lleva a lo ilícito, como muestra Pieter de Hooch (1629-h.1688).

Jan Vermeer (1632-1675) es el máximo representante de la tercera y última generación de la pintura barroca holandesa, que transmite el estado de una burguesía ya completamente afianzada en todos los niveles. Establecido en la ciudad de Delft, donde los pintores se especializan en cuadros de costumbres y bodegones, cuenta con una producción muy escasa, pues trabaja con lentitud por gozar la mayor parte de su vida de una independencia económica que le permite no depender de los encargos, a diferencia de otros artistas holandeses que se deben exclusivamente a su público y que, en ocasiones, tienen que compaginar su labor artística con otras muy diferentes. Su gran aportación es graduar la luz a través del color, de manera que la relación entre ambos elementos construye por sí misma un espacio equilibrado basado en una composición de horizontales y verticales, lo que confiere un estatismo y un sentido intemporal a sus obras. Las formas muestran rotundamente sus volúmenes al tiempo que algunos contornos se difuminan y pequeños puntos atrapan la luz, con lo que lo bien definido y lo impreciso se combinan en escenas que renuncian a lo anecdótico para concentrarse en lo esencial. Gracias al poder de los efectos lumínicos el espectador puede invadir un mundo íntimo en el que, prácticamente, siempre se repite la misma escena, donde una mujer, única protagonista en sus cuadros, realiza una sencilla tarea doméstica (*La lechera*) o privada (*Lectora en la ventana*) que transcurre en una habitación de una típica casa holandesa, con el suelo cuadrulado, la cortina, la ventana de vidrio a la izquierda y una mesa con objetos (*Mujer con collar de perlas*). El mismo procedimiento sigue en sus paisajes, donde se aleja de lo habitual en Holanda y renuncia al método clásico de Poussin para captar la sensación visual a través de la perspectiva aérea, lo que produce lejanías que, por la matización de la luz a través del color, están mucho más cerca de Lorena, aunque sin compartir su carácter ideal (*Vista de Delft*).

4. EL SIGLO XVIII

4.1. Introducción

En el siglo XVIII se desarrollan el Barroco tardío, el Rococó y el Neoclasicismo, tres movimientos artísticos con un mismo fondo: la Ilustración en lo cultural y el absolutismo monárquico en lo político, que luego da paso al ciclo revolucionario. Con su carácter racionalista

y empírico, el pensamiento ilustrado va calando poco a poco desde principios de la centuria para cuajar definitivamente en la segunda mitad, cuando se critica el orden vigente para sustituirlo por otro más adecuado que respete los derechos humanos, como la vida, la libertad y la felicidad. Para ello, los ilustrados parten de tres criterios básicos: la razón, la naturaleza y la experiencia. Con la razón quieren acceder a los conocimientos útiles, con lo que se rompe con cualquier principio de autoridad, como la monarquía y la Iglesia, que dan al arte un fin persuasivo que ahora desaparece. También se rechaza el ilusionismo barroco, pues se busca lo natural, que equivale a lo verdadero. A partir de la experiencia se fomenta un nuevo método científico de observación y análisis para alcanzar el contacto íntimo del hombre con la naturaleza. Por ello se recurre al exotismo y a la utopía, muy evidentes en la literatura y también en el arte, con ese énfasis en lo oriental, sobre todo en lo chinesco. A partir de estas referencias lejanas, el hombre del siglo XVIII, satisfecho por pertenecer a su época, quiere transformarla eliminando todo lo irracional que tiene.

Con estos fundamentos comunes, el pensamiento ilustrado se canaliza en dos vertientes, una racionalista y otra naturalista. A la primera pertenece Montesquieu (1689-1755), quien ofrece el nuevo ideario político de la burguesía: separa los tres poderes (legislativo, ejecutivo y judicial), considera la religión como freno social y responsabiliza al Estado en cuestiones como la salud pública y la miseria. En su misma línea se encuentra Voltaire (1694-1778), cuyas ideas presiden todos los salones intelectuales de la burguesía hasta la llegada de la Revolución Francesa. En sus cartas insiste en la educación racional como instrumento principal para el progreso y se declara anticlerical, al tiempo que apoya reformas administrativas y civiles que minan el despotismo y la autoridad. Por el contrario, Jean Jacques Rousseau (1712-1778) defiende los sentimientos naturales que, corrompidos por la civilización, son los únicos que permiten vivir libremente en armonía con la naturaleza. Por eso, pone en tela de juicio los males sociales de su tiempo y, en consecuencia, también el arte que incita a la perversión (Rococó), al tiempo que propone otro con sentido didáctico (Neoclasicismo). Pero, en definitiva, todos los ilustrados, cuyo pensamiento se compendia en la *Enciclopedia* (1751-1772), confían plenamente en la capacidad mental del hombre para resolver cualquier problema, como también en el Renacimiento. Pero mientras éste se construye sobre el mundo medieval para conciliar la Antigüedad pagana con el cristianismo, en la segunda mitad del siglo XVIII no se admite ningún dogma y se aplica un sentido crítico a todo lo anterior, incluida la Iglesia.

Estas nuevas ideas empiezan a forjarse ya dentro del absolutismo ilustrado (1715-1789), cuando el rey se despoja de su aureola sobrenatural para ponerse al servicio del Estado, aceptando las luces de la razón humana para ser más eficaz y llegar a un nuevo tipo de sociedad, aunque sin renunciar a muchos de sus privilegios. Como consecuencia, se fortalece el poder estatal en detrimento del religioso y, por tanto, la corte, entendida como residencia real y administrativa, mantiene todo su esplendor como reflejo de su superioridad. Por eso, reyes y príncipes realizan cuantiosas inversiones en ambiciosos proyectos artísticos que tienen como modelo el palacio de Versalles construido por Luis XIV en el siglo XVII. Esto coincide con un desarrollo económico y cultural que determina la nueva configuración política de Europa, con Inglaterra en un primer plano y con el nacimiento de dos nuevas grandes potencias como son Rusia y Prusia.

Todo desemboca a fines del siglo XVIII en la Revolución Francesa, en la que, de una manera violenta, cristalizan los principios ilustrados para sentar las bases del mundo contemporáneo, lo que conlleva la descomposición de la sociedad estamental, la abolición de los privilegios y la afirmación del principio según el cual la soberanía reside en el pueblo. Aunque la protagonista es Francia, rápidamente el resto de Europa y América participan también en lo que constituye el final del Antiguo Régimen, una etapa que, desde el siglo XVI, es muy poco proclive a la movilidad social, dominada por una aristocracia que ahora decae mientras la burguesía adquiere cada vez más fuerza económica y política. El pensamiento ilustrado fragua antes en América, con la Guerra de Independencia americana (1775) y la formación de los Estados Unidos. Después se produce la Revolución Francesa, con dos fases: el proceso revolucionario propiamente dicho (1789-1804) y el Imperio napoleónico (1804-1815).

Desde el punto de vista artístico, aproximadamente la época del absolutismo ilustrado es la del Barroco tardío y Rococó, dos estilos que coinciden en el tiempo y que se relacionan directamente, tanto que, en muchas ocasiones, conviven en una misma obra y es difícil, hasta innecesario incluso a veces, distinguirlos con claridad. El término Barroco tardío se refiere a la prolongación del Barroco hasta mediados del siglo XVIII debido a la pervivencia de los sistemas políticos, religiosos y culturales que lo sustentaron en el siglo XVII. Por su parte, el Rococó es el Barroco pero sin su contenido religioso y político, pues se convierte en mera decoración. Ésta se basa en la rocalla, forma ondulada y asimétrica que, inspirada en conchas y rocas, lo invade todo para lograr una evasión de lo real a través del capricho, reflejando así lo transitorio de la naturaleza. Por tanto, el objetivo principal ahora no es la persuasión sino la sensación, con lo que se invita al disfrute de todos los sentidos y a un nuevo modo de vivir basado en la comodidad y en la intimidad como estados más naturales y como reacción al pasado más reciente, donde todo giraba en torno a la majestad real. El Rococó tiene una existencia muy breve, como el Manierismo, con el que coincide en muchos aspectos, siendo ambos de enorme importancia por su desvinculación de lo clásico, lo que les permite engendrar en su seno nuevos movimientos artísticos que abren grandes perspectivas para el futuro. Mientras los manieristas rompen con lo establecido en el Renacimiento para desembocar en el Barroco, el artista rococó se entrega completamente a la imaginación antes de que la razón se instaure oficialmente a partir de mediados del siglo XVIII con el Neoclasicismo. Precisamente, el Rococó nace en Francia, donde en el siglo XVII se instaure un arte académico muy rígido y donde, por eso, se conocen muy bien las reglas que ahora, en la primera mitad del siglo XVIII, se quebrantan buscando la espontaneidad y lo novedoso según un gusto que, exclusivo de la nobleza y de la alta burguesía, sólo busca gozar de una manera exquisita y voluptuosa.

En la arquitectura, el Barroco tardío realiza una síntesis de las ideas de Bernini, Borromini y Guarini, pero sin aportar ninguna solución espacial nueva. Por el contrario, el Rococó incorpora el principio de la conveniencia o de la coherencia entre lo que se necesita y la forma con que ésta se satisface: según es la función así es el espacio y la decoración. Por tanto, cada construcción y cada una de sus partes reciben un tratamiento particular, pues, por ejemplo, mientras fuera el adorno disminuye notablemente dentro se convierte en absoluto protagonista. Nace así el concepto de interior, propiamente rococó, que consiste en definir

un ambiente a través de la decoración, que abarca desde lo general hasta el detalle más insignificante. El espacio arquitectónico debe mucho al Barroco del siglo XVII, pues también es abierto, con esquemas centrales cuyo eje longitudinal no se marca tanto ni actúa como punto de partida de otros ejes radiales, pues ya no se busca la extensión ilimitada. Por el contrario, el espectador, en lugar de hacer un recorrido, se sitúa en el centro, desde donde tiene contacto directo con el exterior, tanto en las iglesias como en los palacios, que son las tipologías dominantes. En las primeras, se mantienen la fusión de las artes y la luz teatral de Bernini, así como la interdependencia espacial de Borromini y Guarini, lo que se logra concibiendo la pared como simple relleno a través de un sistema de soportes que reducen la estructura a simple esqueleto. Estas inquietudes también se vislumbran en los grandes santuarios de peregrinación del Barroco tardío, auténticos reductos de fe tanto en Italia como en Europa Central como consecuencia de una Contrarreforma retardada. Se alzan en lugares muy visibles para dominar un paisaje en el que se integran a través de un eje longitudinal y, sobre todo, de otro vertical preeminente, como es la torre.

El mismo proceso se advierte en los palacios del Rococó, que conservan la planta en "U" con eje longitudinal importante pero más limitado y en el que se da especial énfasis a las grandes salas y escaleras. Al mismo tiempo, amplias aberturas a modo de ventanas francesas convierten el muro en una membrana, lo que ya se inició en los palacios franceses del siglo XVII (J.H. Mansart), aunque ahora los órdenes clásicos se suprimen. De esta manera, la luz se refracta en los espejos y se difunde ampliamente a través de paredes que se achaflanan para evitar ángulos muertos. Dentro, la decoración lo invade todo con motivos lineales que, extraídos de la rocalla, no siguen reglas fijas, pues ambientes distintos exigen soluciones diferentes. En lugar de columnas o pilastras, las paredes se cubren con paneles, que son recuadros verticales alargados definidos por finos perfiles ondulados en los que se insertan puertas, ventanas, espejos o chimeneas. Los grandes frescos barrocos se sustituyen por pinturas sobre tela y por tapices concebidos como cuadros enmarcados y colocados dentro de los paneles, en la parte superior de las puertas o en los lunetos que separan las paredes y el techo, que ahora parece un gran telón desplegado y suavemente coloreado. Los diseños curvos de muros y techos se trasladan también al mobiliario, ahora con incrustaciones de piedras preciosas y con un amplio repertorio de modelos que satisfacen las exigencias de comodidad de la época.

El predominio de la decoración interior determina también la escultura rococó, que da más importancia a las piezas pequeñas, con sus formas curvas y sus posturas refinadas. Su material más característico es la porcelana, un tipo particular de cerámica que, obtenida con una mezcla de caolín y feldespato, produce una pasta brillante y durísima. Originada en China, se obtiene por primera vez en Europa a principios del siglo XVIII, concretamente en Alemania y, desde entonces, cada corte tiene su propia manufactura: Meissen, Nymphenburg, Berlín, Capodimonte, Clesea, Buen Retiro, Sèvres y Viena. En estos centros, donde trabajan los escultores más importantes del momento, se aplican al principio vivos colores y muchos contrastes, pero después se opta por combinaciones más apagadas o simplemente se aplica el blanco. Por su ligereza y su bajo precio, también se utiliza mucho el estuco, mezcla de cal apagada, yeso y polvo de mármol. Muchos géneros escultóricos, como el mitológico o el retrato, coinciden con los de la pintura, que ahora se complace en los placeres de

la vida, con obras que, desde un punto de vista formal, mantienen la composición abierta, el movimiento y la profundidad del Barroco, pero con un definitivo triunfo del color sobre el dibujo siguiendo la estela de Rubens.

La segunda mitad del siglo XVIII es la época del Neoclasicismo, que se corresponde con la fase revolucionaria en que culmina la Ilustración. Se gesta ya dentro del Rococó y, como éste, dura muy poco, coincidiendo su punto álgido con el Imperio napoleónico, momento en que, justo cuando empieza a difundirse por Europa y Estados Unidos, comienza también su decadencia. Sus focos principales son París (1750-1770), Roma (1770-1794) y, nuevamente, París (1794-1800). Como encarnación de las ideas ilustradas, se trata de un arte racional, pues se dirige a la mente y no a los sentidos, por lo que rechaza totalmente el Barroco y el Rococó. Su objetivo es imitar la naturaleza, pero ésta se idealiza porque ya no revela un orden sobrenatural sino el entorno donde el hombre vive y, dentro del cual, éste debe seleccionar lo más perfecto para crear obras con validez universal. De ahí surge un auténtico culto por la Antigüedad, potenciado además por el descubrimiento de ciudades como Herculano (1738) y Pompeya (1748).

Con esta vuelta al pasado, el Neoclasicismo establece la autonomía del arte, pues sólo quiere conseguir belleza y ya no transmitir grandes ideales religiosos o políticos, con lo que se produce una gran ruptura con el arte precedente, lo que constituye el primer paso para un nuevo ciclo, el contemporáneo, que llega hasta nuestros días. En este contexto nacen a mediados del siglo XVIII la Estética (filosofía del arte) y una teoría del arte que contribuyen al rápido desarrollo y difusión del nuevo estilo. En este sentido, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) defiende la Antigüedad griega como fuente inspiradora de la belleza, pues sus estatuas son obras de arte vivas que poseen la esencia del espíritu griego y que, por tanto, hay que imitar, sobre todo en sus valores estéticos y morales. Es una manera nueva de interpretar el pasado clásico, diferente a la del Renacimiento, pues hace hincapié en el contenido y no en la forma, lo que genera un nuevo concepto de Historia del Arte, ya no como vida de los artistas, como hace G. Vasari en el siglo XVI, sino como estudio de los orígenes, del desarrollo y de la decadencia de los períodos artísticos (*Historia del arte en la antigüedad*, 1764). En cambio, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) insiste en el carácter específico de cada arte y en el principio del aislamiento de las partes, con lo que rechaza la fusión barroca (*Laocoonte*, 1766).

En esta recuperación del pasado, los puntos de referencia son aquellas épocas no condicionadas por imposiciones autoritarias, como Grecia y Roma en su etapa republicana, aunque esta última sólo en el Neoclasicismo político. El siglo XVIII busca en ellas ejemplos para dar al arte el sentido del deber con el que afrontar los problemas de su tiempo, con el mismo compromiso firme que demostraron griegos y romanos. Como consecuencia, surge un nuevo concepto de artista, entendido ahora como figura pública y profesional. El sistema gremial se sustituye definitivamente por el de las academias, donde el artista se forma técnica y teóricamente para desempeñar su función, que es educar cívicamente al público. Por ello, sus obras, ya no basadas en lo religioso sino en la razón y en lo natural, poseen un interés colectivo por su fondo moral y social. Asimismo, tienen que someterse a reglas estrictas que eliminan el toque individual y, por tanto, la expresión de sentimientos, motivo por el que en el siglo XIX se

consideran, despectivamente, frías e impersonales. Como en Francia durante el siglo XVII, las academias siguen siendo instituciones al servicio del poder, que ahora organizan exposiciones anuales o “salones”, donde los artistas muestran sus obras con el propósito de venderlas para así tener éxito, lo que está asegurado si se atienen al gusto oficial, que entonces es el neoclásico. Así culmina un proceso que, iniciado en el siglo XV, da al arte un carácter intelectual y, por tanto, racional, cuyas premisas básicas son la claridad, el orden y la simetría.

Dentro del Neoclasicismo, la arquitectura respeta la correspondencia entre forma y función, pues cualquier elemento se debe usar sólo porque es necesario. Por ello, se rechaza el ornamento, tanto escultórico como arquitectónico y pictórico, lo que supone abandonar la policromía. Asimismo, se imponen las formas geométricas puras, como el cuadrado, el rectángulo, el círculo y el cubo. Todo ello anuncia ya la orientación predominantemente racionalista que lo constructivo asumirá en el mundo contemporáneo. En la segunda mitad del siglo XVIII, la iglesia y el palacio dejan de ser las tipologías dominantes, pues surgen otras con un interés social, como escuelas, museos, hospitales, mercados, aduanas, puertos, cuarteles, cárceles, almacenes, puentes, puertas urbanas, sepulcros, teatros y obras conmemorativas. Con ellas el arquitecto aspira a una nueva ciudad que, como la antigua, tenga sus monumentos, pero que además sea moderna porque satisface todas sus exigencias.

El mismo propósito persigue la escultura neoclásica, de mármol y bronce, que marca nítidamente los contornos, pues el punto de partida es siempre el dibujo, fundamental por traducir intelectualmente la noción sensorial del objeto. En contraposición al ilusionismo precedente, se renuncia al color y al encuadre arquitectónico, pues ambos unen las estatuas con el ambiente, al tiempo que se opta por un espacio plano con figuras de frente y de perfil, pero no en escorzo. Para proponer modelos morales y educativos se fomentan géneros profanos, como el retrato, con hombres que han contribuido a la cultura y a la ciencia, el mitológico, con desnudos ideales sin ninguna connotación erótica para enfatizar lo natural, o el funerario, con la muerte como sueño y no como drama. Asimismo, la pintura neoclásica se basa en el predominio de la línea, teniendo como referencia principal los bajorrelieves romanos. Frente a cualquier indicio de imaginación, evita la profundidad disponiendo figuras y objetos sobre un plano paralelo al fondo en un espacio construido con horizontales y verticales. Por lo mismo, los colores destacan por su nitidez, aunque sobrios, mientras que la luz es difusa y carece de claroscuros bruscos. La pintura de historia ocupa un puesto prioritario, pues sus temas son los únicos dignos para un pintor que ha de formarse sobre el pasado, ya no considerado como creación divina sino como experiencia humana.

4.2. Francia

a) Marco histórico

En el siglo XVIII Francia pierde su puesto predominante en el mundo como consecuencia de la decadencia del poder real tras la última etapa de Luis XIV, aunque se recupera con rapidez y en lo cultural mantiene una influencia muy fuerte en toda Europa, pues es en ella donde

se formulan definitivamente las ideas ilustradas. La época del Barroco tardío y Rococó es la de Felipe, duque de Orleans (1674-1723), regente desde 1715, y la de Luis XV (1710-1774), que reina personalmente desde 1723, mientras que la del Neoclasicismo se corresponde con Luis XVI (1754-1793), que asume la Corona desde 1774 a 1792.

Durante el breve período de la Regencia, la nobleza y la alta burguesía abandonan Versalles y se trasladan a París, donde se entregan plenamente al placer tras las rígidas imposiciones establecidas por el Rey Sol. Después, Luis XV se convierte en un rey impopular por reafirmar el poder absoluto en un sistema económico deteriorado y por sus muchos cambios de gobierno e intrigas, lo que se une a su nefasta política exterior. Así precipita la crisis política y social que se produce con su nieto Luis XVI, quien, con su poca firmeza y su aislamiento progresivo del pueblo, propicia la Revolución Francesa y, con ello, su condena a muerte, con lo que se pasa de una monarquía parlamentaria a una república laica, donde se ensalza la idea de la patria, se reconocen los derechos para todos los hombres y la Iglesia pierde todas sus prerrogativas, incluido el monopolio de la enseñanza. Tras el Terror (1793-1795), en el que los principales líderes extremistas son ejecutados, se inaugura el Directorio, etapa en la que el impulso revolucionario decae y permite a Napoleón proclamarse en 1799 como primer cónsul y en 1804 como emperador, lo que supone restablecer las relaciones con la Iglesia y, por tanto, el culto católico.

b) Barroco tardío y Rococó

En el Barroco tardío y Rococó francés sobresalen la arquitectura y la pintura. La pérdida de poder por parte de la monarquía determina que muchos proyectos constructivos encargados por el rey avancen muy lentamente o no se lleguen a realizar. Por otro lado, la nobleza se convierte en la clientela principal, y ya no la corte, con lo que la actividad artística se desplaza a otros ámbitos. Dos consecuencias se derivan de esta nueva situación: París surge como nuevo centro artístico, pues es allí donde los nobles se instalan una vez que Luis XIV ha desaparecido, y el palacio urbano (*hôtel*) es la tipología más importante, pero resultando mucho más íntimo y confortable que en el siglo XVII.

Estos palacios urbanos, normalmente en solares estrechos o irregulares, se conciben como volúmenes independientes que no forman parte de un sistema más amplio y que no poseen un eje dominante propio de la extensión barroca. Con la huella barroca aún evidente muchas veces, los exteriores, con grandes huecos, establecen el contacto directo con el entorno y reducen la pared a un mero esqueleto transparente. Considerado Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) el inventor de las formas decorativas del Rococó, uno de sus máximos difusores es Germain Boffrand (1667-1754), quien con sus espacios ovales apunta ya hacia los grandes palacios centroeuropeos. Él hace de la ornamentación interior su principal objetivo a partir del motivo de la rocalla, creando el gran estilo parisino (*Hôtel Soubise*), que reclama la participación de los principales pintores y estuquistas del momento.

Al mismo tiempo que el Rococó se manifiesta en la arquitectura lo hace también en la pintura, después de que en la segunda mitad del siglo XVII se gestara una polémica que, vigente aún a principios del siglo XVIII, enfrentó a conservadores y a modernos, aunque tras la muerte de Luis XIV triunfan plenamente los segundos, defensores del color. Esto es evidente en Jean

Antoine Watteau (1684-1721), quien en 1717 quebranta todas las normas académicas desarrollando un estilo muy próximo a Rubens y creando un nuevo género, el de las fiestas galantes (*Embarque para Citera*). Así fue denominado por la Academia, que en una fase de franca relajación, admite sin reparos escenas donde la mujer de la nobleza y de la alta burguesía acapara toda la atención, sobre todo en los asuntos que conciernen a su vida cotidiana y a sus relaciones amorosas. La fantasía y la realidad se entremezclan hasta el punto de no distinguirse, pues los personajes parecen actores de una representación donde tienen cabida la comedia y la mitología, pero con dioses menores, como Venus, Diana y Cupido, que, lejos de lo heroico, se trasladan a un mundo de ensueño, igual que hacen pastores y pastoras cuando se entregan al juego amoroso en el mundo idílico de las denominadas pastorales.

Para todo ello, el fondo más adecuado siempre es la naturaleza, concebida ahora no como lugar de ceremonias regias, sino como escenario espontáneo que rechaza la ordenación estricta del jardín francés del siglo XVII. Watteau no procede del ámbito cortesano ni del académico, pues recibe una formación artesanal que se complementa con su admiración por Rubens, del que hereda el predominio del color, aunque no el concepto clásico y heroico de la figura humana, que se sustituye por un sentimiento de melancolía ante la fugacidad de los placeres de la vida. Sus obras reflejan la época de la Regencia, con toda su alegría de vivir, pero incorporando valores inéditos como la imaginación y la felicidad efímera cuando aún prima la pintura de historia. Lo importante es que Watteau, a pesar de rechazar los cánones preestablecidos, ingresa en la Academia e impone un estilo que domina en gran parte del siglo XVIII.

Ya en la época de Luis XV, François Boucher (1703-1770) sigue el camino iniciado por Watteau. También ocupa un puesto académico, primero como profesor y luego como director, para convertirse en 1765 en primer pintor del rey. Introduce una carga erótica y una superficialidad que, como reflejo de la vida licenciosa de las clases altas, suponen el abandono definitivo de los principios tradicionales, lo que le garantiza la fuerte crítica por parte de los neoclásicos. Con una influencia veneciana que recibe de manera directa en su viaje a Italia, se decanta preferentemente por la mitología galante, con el desnudo femenino como protagonista, del que destacan unas carnaciones nacaradas y un acabado muy pulido (*Descanso de Diana a la salida del baño*).

Contemporáneo de Boucher pero muy distinto es Jean-Baptiste Simeón Chardin (1699-1779), quien también pertenece al mundo académico y conoce el éxito, aunque se dedica a la pintura de costumbres y al bodegón. Así, y con su peculiar estilo, figura como su antítesis, aunque sus clientes son los mismos, como Luis XV y otros grandes de la época fuera de Francia. Ampliamente difundidas a través del grabado, sus obras transmiten una simplicidad y un amor a la verdad que se alejan de la sensualidad, de la imaginación y de la frivolidad del Rococó. Sus formas son sólidas, producto de un trabajo lento y metódico para captar las calidades físicas de los objetos y armonizarlas con el color, siempre con predominio del marrón y del gris. En sus cuadros de costumbres representa a la pequeña burguesía que, a mediados del siglo XVIII, adquiere cada vez más fuerza y contrapone sus ideales a los de las clases superiores: racionalismo, austeridad, moral rígida y creencia tanto en el valor del trabajo como de la educación. No encontramos la satisfacción y el detallismo de la pintura holandesa del siglo XVII, que también representa a la clase burguesa en su intimidad. Al contrario, Chardin prescinde de la anécdota y de cualquier nota

graciosa, pues pone el acento en los personajes, ahora serios y concentrados, con lo que afirma su dignidad (*El aya*). Como prolongación de sus escenas burguesas, sus bodegones con objetos cotidianos sencillos preparan el camino a Cézanne, ya a finales del siglo XIX (*La raya*).

A destiempo, Jean Honoré Fragonard (1732-1806) es el último pintor de escenas galantes, lo que coincide plenamente con el Neoclasicismo y enlaza al final de su vida con el inicio del Romanticismo. Aunque ingresa en la Academia, no participa del circuito artístico oficial porque sus obras se canalizan a través del coleccionismo privado. De su maestro, Boucher, adopta el desnudo femenino y el sentido de la gracia, aunque aporta un gusto por lo trivial y algunos elementos prerrománticos, como el sentimiento apasionado y una técnica deshecha que anuncia a Délaacroix (*El columpio*).

c) Neoclasicismo

A mediados del siglo XVIII, justo en pleno auge del Rococó e inmerso en él, sobre todo muy cerca de Boucher, se forma el principal representante de la pintura neoclásica francesa, Jacques Louis David (1748-1825). Su estancia en Roma entre 1775 y 1780 le decanta definitivamente hacia la influencia grecorromana y el dibujo, lo que le garantiza su nombramiento como miembro de la Academia y su triunfo en París, que con su presencia se convierte en foco crucial del arte moderno. Comienza aquí su verdadera carrera como pintor, dentro de un Neoclasicismo político que, con la Roma republicana como referencia, desarrolla a través de tres etapas. En la primera, sirve a la monarquía de Luis XVI en vísperas de la Revolución Francesa, con lo que encarna el ideal de patriotismo de la burguesía en esos momentos críticos de descontento político y social (*El juramento de los Horacios*). En la segunda, se identifica con la causa revolucionaria, hasta el punto de ser elegido en 1792 miembro de la Convención, de votar la ejecución del rey y de destacar como uno de los mayores instigadores del Terror (*La muerte de Marat*). Así aporta una nueva concepción del cuadro histórico, basado en el hecho contemporáneo, y constituye un punto de partida para las tendencias realistas del siglo XIX. Finalmente, David es fiel al Imperio napoleónico, por lo que su pintura asume una función propagandística (*La coronación de Napoleón*).

Por falta de modelos en la pintura antigua, David se fundamenta en la escultura clásica, sobre todo en los bajorrelieves romanos, y también en el Renacimiento (Rafael), en el Clasicismo del siglo XVII (Poussin) y en Caravaggio, del que aprende los contrastes de luces y sombras para conseguir relieve. Con estas influencias, su estilo se caracteriza por la simetría, la falta de profundidad y las figuras de perfil ordenadas en filas paralelas, con ausencia de escorzos violentos o de cualquier otro artificio de perspectiva. Asimismo, elimina accesorios inútiles como la ornamentación, el mobiliario o la arquitectura, reduciendo al mínimo el número de figuras y limitando la acción a un espacio cerrado y al primer plano.

El equivalente de David en la escultura es Jean Antoine Houdon (1741-1828), cuyo estilo neoclásico se canaliza sobre todo a través del retrato, continuando la tradición iniciada por Bernini. La naturalidad y lo individual priman en bustos de grandes hombres de su tiempo que, caracterizados como personajes antiguos o contemporáneos, representan el pensamiento ilustrado (*Voltaire*) o sobresalen en la revolución americana (*Thomas Jefferson*).

Tanto Houdon como David viven en la época napoleónica, cuando se produce en la arquitectura el *Estilo Imperio*, un Neoclasicismo desvirtuado, pues su interés por la Antigüedad es superficial, sólo con afán decorativo y no como consecuencia de la búsqueda del ideal. Por eso ya no se inspira en las formas puras de la Grecia clásica y de la Roma republicana, sino en las de la Roma imperial, lo que justifica, por ejemplo, el predominio del orden corintio y no del dórico. Aunque los edificios mantienen las líneas precisas y las estructuras simples, se impone la opulencia en los materiales y en la ornamentación a través de muchos motivos arquitectónicos (columnas), escultóricos (estatuas y relieves), egipcios (lotos, esfinges, pirámides) y otros propios del período napoleónico (águila imperial, gigantescas "N" o leones combinados con abejas). Con ellos se acomete la decoración lujosa de interiores según el gusto griego y romano, al tiempo que se reorganiza la ciudad de París llevando los mataderos y los cementerios a la periferia para realzar el centro con nuevos edificios públicos como mercados, calles largas y rectas, amplias plazas con fuentes y arcos de triunfo (*Arco del Carroussel*).

4.3. Italia

a) *Marco histórico*

En el siglo XVIII Italia presenta una gran variedad política: la Iglesia, los dos reinos de Nápoles-Sicilia y de Piamonte, el gran ducado de Toscana, las dos repúblicas de Venecia y Génova, y algunos otros Estados más pequeños. El reino de Nápoles y Sicilia, el más extenso pero también el más pobre, es reconquistado por las tropas españolas para el futuro Carlos III, hijo de Felipe V. También bajo la órbita de España se encuentran los ducados de Milán y de Toscana, aunque sin notoriedad artística a diferencia de lo ocurrido en el Renacimiento. En cambio, en la época barroca tardía y rococó todo el protagonismo recae en Piamonte para la arquitectura y en Venecia para la pintura. Mientras, Roma, que ya empieza a decaer en la segunda mitad del siglo XVII ante el auge francés, se mantiene aún alejada del espíritu ilustrado durante la primera mitad del siglo XVIII, aunque con signos de una cierta recuperación con Clemente XII (1730-1740) y Benedicto XIV (1740-1758). No obstante, la ciudad sigue atrayendo a muchos artistas que quieren tener un contacto directo con el mundo clásico, tanto antiguo como moderno, como es el caso de J.L. David. En este sentido, es crucial la Academia Francesa establecida allí desde el siglo XVII para que sus becarios estudien y copien obras del pasado, lo que entre 1770 y 1794 favorece el nacimiento de una nueva ciencia, la Arqueología, y la consolidación del Neoclasicismo tanto con artistas italianos como extranjeros.

b) *Arquitectura barroca tardía y rococó*

El arquitecto italiano más importante del siglo XVIII es Filippo Juvarra (1678-1736), quien se forma en Roma dentro de un clasicismo académico muy cercano a Bernini, aunque luego se distancia de éste. En 1714, treinta y un años después de morir Guarini, llega a Turín, donde se convierte en arquitecto del rey Víctor Amadeo II (1726-1732). En estos momentos Juvarra ya es conocido en toda Europa, sobre todo por sus muchos decorados realizados en su condición de escenógrafo. Además de su labor en Turín y en sus alrededores, viaja a Lisboa en

1719-1720 (proyecto del Palacio Real de Mafra), asume el cargo de arquitecto de San Pedro en Roma (1725-1729), retoma su actividad en Piamonte (1729-1730) y visita España en 1735 (inicio del Palacio Real de Madrid y trazas de los de La Granja de San Ildefonso y Aranjuez).

Con una influencia que supera el ámbito italiano, en Turín Juvarra desarrolla un Barroco tardío con cierto acercamiento al Rococó, lo que se manifiesta en el uso de formas clásicas que, con total libertad, le sirven para integrar el edificio con el paisaje por medio de un eje vertical preeminente que se contrapone al longitudinal (*Basílica de la Superga*). Por tanto, abandona el concepto tradicional de edificio como bloque cerrado, pues ya no separa un exterior de un interior. Esto le lleva a introducir una planta libre donde todos los espacios se compenetran continuamente y donde un sistema de altos pilares unidos a la pared exterior actúan como una estructura clara que deja pasar la luz a través de amplias ventanas. El resultado es una comunicación más directa entre lo de dentro y lo de fuera, lo que provoca una extensión espacial como en el Barroco, pero ya con otro sentido más limitado que propicia mayor acercamiento a la naturaleza (*Casino de Caza Stupinigi*).

Las innovaciones constructivas de Piamonte no tienen parangón en ningún otro lugar de Italia, ni siquiera en Roma, donde, en cambio, sí se llevan a cabo en la primera mitad del siglo XVIII algunas actuaciones urbanísticas que desarrollan los principios de Bernini y Borromini para revelar el gusto rococó por la intimidad y la comodidad. Así se completan las grandes planificaciones realizadas por Sixto V a fines del siglo XVI (*Escalinata de la Plaza de España*), se crea un tipo de plaza pequeña con movimiento ondulante y continuo de elementos espaciales que se relacionan entre sí (*Plaza de San Ignacio*) y se retoma la fuente, pero como conjunto de curvas cóncavas y convexas donde los motivos arquitectónicos pierden relevancia frente a los escultóricos y naturales (*Fontana de Trevi*).

c) Pintura barroca tardía y rococó

Paralelamente a la arquitectura piamontesa y al urbanismo romano, la pintura conoce en Venecia una etapa floreciente en la que su cometido es enmascarar la situación crítica que atraviesa la ciudad ya entonces, lejos del esplendor de siglos atrás. Con un carácter internacional, su punto de partida es la herencia que en el siglo XVI legan Tiziano, Tintoretto y Veronés. Siguiendo a este último, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) es el mejor pintor de frescos de la época a nivel europeo, siempre con un sentido grandioso y teatral. Su actividad se inicia en Venecia, donde conoce ya el éxito (*El banquete de Cleopatra*), alcanza su máximo apogeo en Austria (*Residencia de Wurzburg*) y termina en Madrid (*Palacio Real*), aunque aquí es relegado a un segundo puesto por Anton Raphael Mengs (1728-1779), representante del nuevo ideal neoclásico. Tiepolo crea un mundo fabuloso donde predomina absolutamente el color, siempre en una gama fría y luminosa, y donde el espectador es engañado con recursos ilusionistas como la fusión de las artes y la perspectiva para expresar la aparente opulencia de una sociedad aristócrata ya en decadencia.

También la pintura veneciana destaca en las vistas urbanas que reproducen fielmente un lugar (*vedutismo*), pero fijándose sólo en los aspectos más amables, como sus monumentos, sus canales, sus regatas y sus ceremonias civiles o religiosas. En definitiva, se trata de

una imagen parcial, que es la que interesa a los muchos visitantes que llegan a esta ciudad en el siglo XVIII y que quieren llevarse un recuerdo de ella. Es un tipo de pintura más racional que imaginativa, pues el pintor pretende ser lo más exacto posible en la descripción del sitio elegido. Por ello, aunque no prescinde de la figura humana, ésta se limita a poblar el lienzo con su tamaño diminuto. En este sentido, la vista urbana veneciana se contrapone al paisaje ideal del siglo XVII italiano y francés, mientras que se acerca más al paisaje holandés por su afinidad a lo real.

Su máximo representante es Antonio Canal, más conocido como Canaletto (1697-1768), quien se forma en Roma, donde efectúa pequeños cuadros que vende a los viajeros. A partir de 1720 trabaja en Venecia, donde tiene una gran clientela, sobre todo entre los ingleses residentes allí, procedentes del único país donde la cultura ilustrada es apreciada y se difunde libremente. Por esta razón, visita Londres (1746-1755) y al regresar a Venecia participa activamente en la vida académica de la ciudad hasta su muerte. Su originalidad radica en su visión objetiva y científica de la realidad a través de la perspectiva, técnica con la que ordena geoméricamente el espacio pictórico. Con colores nítidos, iluminación uniforme y figuras estáticas, sus obras transmiten una sensación de intemporalidad. En definitiva, su pintura no es más que una consecuencia de la corriente racionalista que ya en la primera mitad del siglo XVIII cuaja en ambientes como el veneciano, por lo que en plena época barroca tardía y rococó Canaletto supone uno de los más claros exponentes de la cultura ilustrada europea (*La plaza de San Marcos de Venecia*).

Otro cultivador de la vista urbana es Francesco Guardi (1712-1793), que, sin tanto éxito como Canaletto, concibe el género de manera diferente, pues capta un momento determinado, con todos los aspectos cambiantes que esto entraña. El resultado es una pintura con menos precisión, pues su pincelada suelta y deshecha no se fija en todos los detalles, pero sí retiene más matices en cuanto a la luz y el color, que ahora se degrada con una delicadeza y una sensualidad más propias del Rococó (*Vista de San Giorgio Maggiore*).

d) Escultura neoclásica

Ya dentro del Neoclasicismo, en lo que corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX Roma realiza una importante contribución en el campo de la escultura gracias a Antonio Canova (1757-1822). Con un enfoque grecorromano bajo la influencia de arqueólogos y teóricos del arte, cuenta con la protección de Napoleón y de los papas. Su material es el mármol blanco, sin color, con superficies muy pulimentadas, de tal manera que es considerado, después de Bernini, el mayor técnico en este sentido. Con fama fuera del ámbito italiano y con muchos encargos, a él se debe que la escultura recupere su importancia, lo que logra liberándola del emplazamiento arquitectónico que ha tenido desde el siglo XVII.

Canova impone un método de trabajo que, con mucha influencia en el siglo XIX, atraviesa varias fases desde el boceto inicial hasta la obra definitiva. En este proceso es crucial la intervención de los ayudantes, quienes se encargan de todas las cuestiones mecánicas que conlleva la ejecución de la escultura. El artista sólo hace personalmente el modelo, primero uno de pequeño tamaño en cera y luego el de barro, de igual medida que la obra final. De este modelo, que es difícil de conservar, se pasa al vaciado en yeso, que rápidamente y con

toda fidelidad se puede trasladar al mármol. Ésta es la tarea en la que participan los ayudantes para que, al final, el artista dé el último acabado, en el que tienen mucha importancia las carnes, las telas y las cabelleras, siempre con el objetivo de imitar la escultura griega. La base de todo el trabajo escultórico es el dibujo y, con él, los bocetos, pues transcriben una impresión captada de la realidad, aunque después se pierde espontaneidad. Los géneros que aborda son el funerario (*Monumento al Papa Clemente XIV*), el mitológico (*Cupido y Psique*) y el retrato (*Paulina Borghese como Venus victoriosa*).

4.4. Inglaterra

a) Marco histórico

Desde el Gótico tardío, Inglaterra no vuelve a destacar en lo artístico hasta finales del siglo XVII, cuando abandona definitivamente la tradición medieval en la arquitectura, y después en el siglo XVIII, en este mismo terreno y también en la pintura. En todo ello se desliga de lo europeo por sus circunstancias históricas peculiares, debido al retroceso del poder real y a su sistema representativo. Desde el siglo XVII, la dinastía de los Estuardo, dentro del protestantismo, promueve una política autoritaria que entra en conflicto con el Parlamento, integrado por la burguesía en general. No obstante, ya Jacobo I (1566-1625), rey desde 1603, manifiesta un gusto por las artes y por el coleccionismo que explica que, durante la primera mitad del siglo XVII, muchos artistas extranjeros, como Rubens o Van Dyck, sean contratados y releguen así a los autóctonos a un segundo plano. También Carlos I (1600-1649), que sube al trono en 1625 y provoca una guerra civil (1642-1646) que lleva a su ejecución, se convierte en un gran mecenas. Por ejemplo, da un título nobiliario a Rubens en 1630 y, dos años más tarde, hace lo mismo con Van Dyck, quien se convierte en su pintor de corte. Sin embargo, a raíz de la guerra civil se abandonan grandes proyectos artísticos, así como también se interrumpe la llegada de artistas foráneos.

Pero la fase más brillante cultural y económicamente es la segunda mitad del siglo XVII, cuando después de una dictadura republicana (1649-1658) que da al Parlamento todo el poder se produce la Restauración de los Estuardo, primero con Carlos II (1630-1685), rey desde 1660, y luego con Jacobo II (1633-1701), en el trono desde 1685. Mientras Europa está sumida en la Guerra de los Treinta Años, el dominio marítimo inglés y sus posesiones coloniales aumentan, al tiempo que en lo religioso se da un acercamiento al mundo católico que repercute en lo político y en lo artístico. El desenlace es la segunda revolución inglesa en 1688, que cuenta con el apoyo de Holanda, lo que da la victoria a la burguesía, por lo que Guillermo III de Hannover (1650-1702) se convierte en el nuevo rey de Inglaterra desde ese mismo año hasta su muerte. Con él se organizan definitivamente los partidos políticos, se declara la libertad de prensa, se resuelve la cuestión religiosa poco a poco, aunque los católicos se excluyen de los cargos públicos, y Londres se convierte en sede de la Compañía de Indias Orientales, lo que permite la creación del Banco de Inglaterra en 1694. En definitiva, así comienza una nueva etapa de parlamentarismo (1688-1714), que se fundamenta en la colaboración entre una monarquía, ya no de origen divino, y el Parlamento, con lo que se sientan las bases de la futura preponderancia política, militar, naval y económica de Inglaterra. Aunque con la dinastía

Hannover no se acometen cambios políticos y sociales importantes, sí se logra la estabilidad necesaria para un desarrollo también tecnológico que deriva en el siglo XVIII en el nacimiento de la Revolución Industrial, lo que provoca cambios profundos en el siglo XIX.

En la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII, con su monarquía parlamentaria en detrimento del absolutismo ilustrado, el arte no es un instrumento de la corte, pues los encargos ya no proceden del rey, cuyas atribuciones quedan muy limitadas. Los nuevos clientes son, en cambio, la nobleza y la clase media de comerciantes, quienes gracias a su pujanza económica influyen decisivamente desde el punto de vista político. Al mismo tiempo, la Iglesia también deja de ocupar un puesto preferente como patrocinadora artística, algo que ya se constata desde el siglo XVI, cuando Enrique VIII (1491-1547) se separa de Roma en 1533-1534 a raíz de su divorcio con Catalina de Aragón (1485-1536), lo que da al anglicanismo un carácter nacional y motiva la supresión de los monasterios, cuyas propiedades pasan a la Corona y a la nobleza. Como consecuencia, en Inglaterra no existen encargos religiosos, ni del papado ni de los conventos. Por tanto, el Barroco persuasivo alimentado por la Contrarreforma Católica y por las monarquías europeas, como la francesa, no tienen cabida aquí. En contrapartida, el arte recibe un enfoque diferente, pues, en lugar de glorificar a la Iglesia y a los reyes, hace propaganda de la nobleza y de la burguesía como clases superiores, mucho más interesadas por adquirir una formación humanística ligada a lo clásico que por hacer ostentación directa de su riqueza y de su poder.

b) Arquitectura

Los primeros signos evidentes de la desvinculación completa del arte inglés con respecto a lo gótico y también a lo europeo se producen en la arquitectura, caracterizada por su firme lealtad a lo clásico a través de la herencia de Palladio. Esto se constata en tres fases: el palladianismo de los dos primeros tercios del siglo XVII, el Barroco propiamente dicho de la segunda mitad del mismo siglo y el neopalladianismo de la primera mitad del siglo XVIII.

Ya a principios del siglo XVII Inigo Jones (1573-1652) es el responsable de que lo clásico se convierta en punto de referencia constante hasta finales del siglo XVIII. Desarrolla su actividad con Jacobo I, quien le permite viajar a Italia (1613-14), y después con Carlos II. Al descubrir el Renacimiento italiano renueva la arquitectura inglesa partiendo de la Antigüedad romana y, sobre todo, de Palladio, por lo que se basa en la horizontalidad, en la simetría y en las líneas rectas, tanto en la villa suburbana (*Queens's House*, Greenwich) como en el palacio (*Banqueting House*). Por tanto, está muy lejos de la retórica barroca y muy cerca de la moderación, lo que concuerda con la manera de ser de la sociedad inglesa y, al mismo tiempo, apunta ya a la Ilustración.

Christopher Wren (1632-1723) pertenece a la segunda mitad del siglo XVII, época de la Restauración y del parlamentarismo. De una manera autodidacta contribuye a la investigación científica, lo que le lleva, por ejemplo, a obtener la Cátedra de Astronomía en la Universidad de Londres (1651), a ingresar en la de Oxford y a viajar por Europa (1665-1666), donde se relaciona con F. Mansart, L. Le Vau y Bernini. Todas estas experiencias las pone en práctica cuando es nombrado por Carlos II miembro de la comisión encargada de la reconstrucción de Londres tras su incendio en 1666. Aunque la planificación urbanística

presentada por Wren resulta inviable, su reedificación de la iglesia de San Pablo y de cincuenta y una iglesias más le convierten en el arquitecto más destacado de Inglaterra en esta época y en uno de los más prestigiosos de todos los tiempos.

Como consecuencia de la inclinación de Carlos II y de Jacobo II al catolicismo, Wren impone por primera vez en Inglaterra un clasicismo permeable a la influencia romana. Esto ya se nota en su proyecto para la ciudad de Londres que, aunque rechazado, propone un sistema barroco de plazas y calles radiales con la Bolsa y la catedral de San Pablo como focos dominantes. Pero, fundamentalmente, este apego al Barroco católico es visible en su arquitectura religiosa protestante, que, al carecer de una tradición, le permite experimentar libremente. Parte de la concepción de la iglesia como sala donde la comunidad se reúne para manifestar su fe a través del recogimiento, por lo que se excluye cualquier incursión de lo sobrenatural en la realidad como se constata en el mundo católico. Aunando lo clásico con lo barroco procedente de Italia, Wren opta por la planta rectangular con gran cúpula sobre el crucero y fachadas a modo de pórticos con órdenes clásicos y torres (*Catedral de San Pablo*, Londres).

Sin embargo, en la primera mitad del siglo XVIII se impone de nuevo una arquitectura inspirada directamente en la Antigüedad y en la tradición palladiana, lo que anticipa el Neoclasicismo. Como ya sucediera con Inigo Jones, los edificios rehúsan la extravagancia y la complicación, pues se busca la armonía clásica en un estilo neopalladiano que domina en Inglaterra desde 1715 hasta 1760 y que también llega a América. Su tipología más importante es la casa, propiedad de una aristocracia y de una burguesía que ven en lo clásico la encarnación de unos valores republicanos a los que siempre han aspirado. Dichos valores se realzan con Jorge I (1660-1727), cuya monarquía constitucional da desde 1714 el poder político a una oligarquía de terratenientes. Con sus columnas y su frontón, la casa, de simple mampostería, refleja la manera de ser de sus inquilinos, que, plenamente satisfechos de sí mismos, hacen del recato la nota distintiva de su rango social.

El principal responsable de este nuevo retorno hacia Palladio es Lord Burlington (1694-1753), quien gracias a sus viajes a Italia se distingue como uno de los mayores impulsores del Neoclasicismo inglés. Él dirige la carrera de William Kent (1685-1784), quien trabaja al principio en Roma (1709-1717) con el comercio de obras de arte y como guía para los nobles británicos que visitan Europa. Allí conoce al conde de Burlington y al regresar se convierte en su protegido y también en el mejor ejemplo de estilo neopalladiano, primero como decorador de interiores y luego como arquitecto. Sus dos grandes aportaciones son las residencias campestres y el jardín inglés. Al contrario de lo que sucede en el resto de los países europeos, en la Inglaterra del siglo XVIII ningún rey puede permitirse el lujo de construir inmensos palacios al estilo de Versalles. En contrapartida, surge como ideal la casa realizada “a la manera de Palladio” y, por tanto, completamente alejada de las licencias y de las fantasías del estilo barroco. El objetivo ahora es respetar todas las reglas de la arquitectura clásica, pues son ellas las que constituyen lo que se entiende como “buen gusto” (*Chiswick House*, Londres).

Como complemento de la villa neopalladiana, William Kent crea el jardín inglés o jardín paisajista, que abandona definitivamente la organización geométrica y simbólica de la naturaleza que André le Nôtre aplicó en Versalles. En Inglaterra el edificio ya no conquista dinámi-

camente el entorno ni ambos forman un todo continuo gracias a la labor activa del hombre, que domestica la naturaleza. En cambio, en el jardín inglés el edificio se aísla de lo que le rodea y el espectador adopta una postura pasiva para que la naturaleza parezca más natural aún, con ruinas artificiales que expresan un deseo nostálgico de volver al pasado. El arquitecto altera el paisaje natural, el que ve, para que provoque un estado de ánimo, igual que hacía en sus cuadros Claudio de Lorena, quien ahora constituye un referente para los ingleses, pues ofrece el marco ideal para retornar a esa edad dorada en la que el hombre vivía en estrecha sintonía con la naturaleza y era guiado por sus facultades innatas (*Parque de Stourhead, Wiltshire*).

c) Pintura

Mientras en la arquitectura inglesa las referencias a lo clásico son constantes y directas en todo el siglo XVIII, en la pintura se compaginan con otras propuestas de tipo rococó. Son las ofrecidas por William Hogarth (1697-1764) y Thomas Gainsborough (1727-1788), que se contraponen al academicismo de Joshua Reynolds (1723-1792). Frente a la preferencia de las clases altas por los pintores extranjeros en el siglo XVII, Hogarth es el primer artista autóctono del siglo XVIII inglés que, con su inconformismo hacia lo oficialmente establecido, se muestra independiente de los maestros del pasado y aspira a ser valorado por su originalidad. Consciente del predominio foráneo en la pintura inglesa durante mucho tiempo, cuando los coleccionistas sólo se interesan por las obras italianas, quiere atraer al público de su país, formado en la tradición puritana, por lo que crea para él un nuevo tipo de cuadro que se caracteriza por su carga moralizante que, en realidad, entronca directamente con el mismo sentido social y político de la arquitectura neopalladiana cuando recurre a lo clásico y a lo racional. Hogarth también se refiere el modelo humano ideal, pero a través de asuntos de su época, es decir, modernos y no antiguos. Lo hace a través de la sátira, con acciones cercanas a lo vulgar, llegando a la deformación y a la caricatura. Pretende así mostrar los vicios de la sociedad, como los casamientos por conveniencia, la corrupción política o el libertinaje propio de la aristocracia. De este modo, se ensalzan actitudes acordes con el sentido común y con las virtudes de la burguesía, por lo que sus obras poseen una utilidad evidente que las hace peculiares.

El mismo objetivo persigue por las mismas fechas en Francia Chardin, aunque sin la mordacidad de Hogarth, quien además se comporta como un dramaturgo, pues sus personajes son verdaderos actores de una pantomima, donde sólo con gestos y con la escenografía ofrece un conjunto de comportamientos que no sólo son una imagen despiadada de su época sino de la estupidez humana en general. Con este sentido edificante, sus pinturas y sus grabados constituyen series en donde el espectador hilvana unas escenas con otras a través de muchos detalles que le ayudan a comprender el mensaje, aunque sin provocar ningún sentimiento dramático ni religioso profundo. Para todo esto, cultiva el cuadro de conversación, que representa a un grupo que no posa para el pintor, sino que se encuentra en actitud informal (*El matrimonio a la moda*). Aunque este género ya existe en Holanda durante el siglo XVII y en Francia durante el primer cuarto del XVIII, es en Inglaterra donde adquiere su desarrollo más específico

No obstante, Hogarth no influye demasiado sobre la pintura inglesa, ya que las clases superiores prefieren a otros artistas que siguen el ejemplo de los clásicos italianos y que destacan en el retrato, única fuente de ingresos segura para los pintores en Inglaterra. Es el caso, por ejemplo, de Thomas Gainsborough, quien, tras recibir al principio la influencia holandesa del siglo XVII, considera innecesario viajar a Italia y se desinteresa totalmente por la teoría artística, por los grandes maestros y por la pintura de historia. En Londres pinta retratos de pequeño formato donde capta a sus personajes con naturalidad, fijando las calidades y fomentando tanto la gracia y la delicadeza como los efectos de luz y color, igual que Fragonard, que es de su misma generación. Pero, en cambio, Gainsborough, como Hogarth, transmite valores como la naturaleza y la libertad, que se contraponen a lo artificial del mundo francés, lo que se inserta perfectamente en una cultura ilustrada, igual que la villa neopalladiana. Los moradores de ésta son los mismos que posan para sus retratos, personas que hacen gala de su alto nivel político, social y económico con satisfacción, pero, al mismo tiempo, sin presumir y en parques que reflejan un mundo libre.

Gainsborough contribuye así a establecer el inconfundible carácter del retrato inglés (*El señor y la señora Andrews*). Pero hacer retratos es sólo una necesidad para subsistir que le priva de su verdadera vocación, que es pintar paisajes, en los que no reproduce la naturaleza tal como es, como sucede en el jardín inglés. Aunque no encuentra compradores para ellos y, por eso, la mayoría se quedan en bocetos, son importantes porque marcan el comienzo del paisajismo inglés, donde, con ecos de Rubens, capta matices atmosféricos, por lo que se le considera el antecedente próximo de Constable (*El bosque de Gainsborough*).

También en el retrato sobresale Joshua Reynolds, de una generación después que Hogarth y contemporáneo de Gainsborough, del que es su rival. De estos dos se distancia completamente por su carácter intelectual, que le lleva a ser el primer presidente de la Real Academia desde su fundación en 1768. A partir de su experiencia de dos años en Roma, se convence de la necesidad de elevar el rango social del artista y da al arte un enfoque clasicista a través de sus conocidos *Discursos*, pronunciados cada año en la Academia. En ellos fija la doctrina artística a través de una serie de teorías y reglas, igual que en el siglo XVII hacen los franceses. Como ellos, quiere imitar a los grandes maestros italianos, pues de su estudio se extrae el buen gusto. Sin embargo, frente a la intransigencia de Charles Lebrun en la Francia de Luis XIV, Reynolds aboga por una mayor flexibilidad, más acorde con el sentido común que distingue a los ingleses. Por ello, aunque sus preferencias se dirigen a la pintura de historia, comprende que ésta no tiene éxito en Inglaterra, donde lo que más se demandan son retratos, género que ya cuenta con una tradición instaurada por A. Van Dyck en el siglo XVII, cuando ya se fija el retrato oficial inglés. Esta misma línea sigue Reynolds, pero intentando ennoblecerlo lo más posible, como hace por las mismas fechas Houdon en Francia. Sin embargo, frente a la naturalidad y espontaneidad de Gainsborough, Reynolds enfatiza el elevado rango social de sus personajes tratándolos como estatuas antiguas o figuras mitológicas (*Mrs. Siddons como la musa trágica*).

4.5. Austria y Alemania

a) Marco histórico

Desde el siglo X Austria y Alemania forman parte del Sacro Imperio Romano Germánico, que a partir de finales de la misma centuria ya empieza a decaer para fraccionarse en el siglo XIII paulatinamente en feudos independientes. Desde el siglo XV la elección del emperador, cargo sobre todo ya honorífico, se limita a la familia de los Habsburgo. En el siglo XVI llega la ruptura política y religiosa definitiva cuando, a raíz de la Paz de Augsburgo (1555), los dos tercios de Alemania se hacen protestantes y éstos reciben iguales derechos como los católicos. Por otro lado, tras la muerte de Carlos V el título imperial pierde su validez efectiva. Cuando se produce la Guerra de los Treinta Años, el Imperio se disgrega aún más en un gran número de pequeños Estados prácticamente soberanos bajo la protección de Francia y Suecia. El fin de este conflicto supone la derrota de la dinastía de los Habsburgo para dominar no sólo Alemania sino la propia Europa. Los efectos destructivos persisten hasta finales del siglo XVII, hasta que los primeros síntomas de una lenta recuperación son notorios a mediados del siglo XVIII, cuando con el aumento demográfico se producen grandes movimientos migratorios para repoblar Alemania oriental, lo que da lugar al surgimiento de Prusia como gran potencia. Aunque la religión católica y la persona del soberano constituyen la única base común, cualquier intento de centralización es inviable ante tanta diversidad de lenguas, tradiciones e intereses económicos.

El Estado más fuerte es Prusia, que, como ducado laico vasallo de Polonia en el siglo XVI y cedido en el XVII a la línea de Brandemburgo bajo soberanía polaca, se convierte en monarquía con Federico I (1657-1713), rey de Prusia desde 1701, y se reafirma como gran potencia y rival de Austria con Federico II el Grande (1712-1786), que ostenta la Corona desde 1740 y responde al prototipo de rey ilustrado. Después, los Estados laicos más potentes del Imperio son los de Sajonia, Baviera, Palatinado y Hannover, todos dominados por familias que pretenden adquirir más poder por medio de vínculos diplomáticos y dinásticos con otras potencias europeas, y también influir a través de privilegios en los nombramientos de los Estados eclesiásticos. Éstos, como Maguncia, Wurzburg o Bamberg, son menores en número y están monopolizados en sus cargos por las poderosas familias de los principales Estados laicos, de manera que cada obispo o arzobispo se siente como cualquier otro gobernante dinástico y las posibilidades de introducir innovaciones ilustradas son muy escasas.

Con Bohemia en el centro, el imperio se reduce a dos bloques: el sur, católico y alrededor de los Habsburgo, comprende Austria, Baviera y Franconia; el norte, protestante, con Sajonia y Prusia. Aunque Viena continúa siendo la capital de este imperio ya dividido y también la residencia de la corte, cada uno de estos Estados se libera de su control y se esfuerza más en aumentar su prestigio que sus territorios, siempre poniendo sus miras en la Francia de Luis XIV y en su palacio de Versalles. Se emprenden muchos proyectos constructivos que imitan el modelo francés, todos muy originales y con el único propósito de glorificar a los príncipes y prelados que los patrocinan. El deseo de ostentación es común para protestantes, que fomentan un arte cortesano, y católicos, que emprenden una Contrarreforma retardada que genera un arte religioso.

Este impulso artístico se empieza a constatar sobre todo en Austria a partir de la victoria sobre los turcos (1683), que se entiende como una nueva cruzada que la consolida como gran potencia europea en torno a la familia de los Habsburgo, que ostenta la Corona imperial desde mediados del siglo XV hasta principios del siglo XIX. En la primera mitad del siglo XVIII amplía considerablemente sus territorios gracias a Leopoldo I (1640-1705), a José I (1678-1711) y a Carlos VI (1685-1740), después de cuyo mandato se produce la Guerra de Sucesión de Austria (1740-1748). Así se da paso a una etapa floreciente que, a lo largo de la segunda mitad del siglo, se caracteriza por la aplicación de reformas, primero con María Teresa (1717-1780), emperatriz desde 1740, y luego con José II (1741-1790), ejemplo de déspota ilustrado.

b) Arquitectura

Una vez que Austria se reafirma en su puesto político desarrolla una arquitectura barroca tardía con carácter básicamente estatal y civil, que pretende superar el arte francés del siglo XVII, pero con un sentido nuevo que procede de su fuerte tradición medieval, de un contacto más directo con lo italiano y de un nacimiento tardío del Barroco. Viena, como capital, no recibe una reforma urbanística profunda sobre su primigenio trazado gótico, sino simplemente una incorporación de nuevos edificios que constituyen un anillo en torno al viejo núcleo. En esta ciudad, Fischer von Erlach (1656-1723) se convierte en el primer gran arquitecto de Austria y de toda Europa central. Formado en Italia y nombrado luego arquitecto de la corte imperial, protagoniza el paso del siglo XVII al XVIII al sintetizar influencias de Bernini, Borromini y Guarini. Todo ello se refleja en sus ambientes centralizados y extendidos, tanto en los palacios con jardín, que imitan el modelo versallesco (*Schönbrün*), como en las iglesias, con la elipse con alta cúpula como motivo dominante (*San Carlos*).

En cambio, Lucas von Hildebrandt (1668-1745), también con experiencia italiana y al servicio de la corte imperial vienesa, pertenece a la generación del Rococó. Por ello, tiende más a lo íntimo, a lo sensible y a lo refinado, aunque teniendo siempre presentes sus raíces locales, lo que contrasta con Erlach, pues da cabida a soluciones muy ingeniosas tanto espaciales como decorativas (*Belvedere*). Pero mucho más que Hildebrandt, Jacob Prandtauer (1660-1726) se fundamenta en tradiciones propias que, con mayor sobriedad, consolidan el tipo del gran santuario de peregrinación en la Europa central, con disposición simétrica, pronunciado eje longitudinal y elementos verticales como cúpulas y campanarios, que expresan la presencia de Dios en la tierra (*Monasterio de Melk*).

En lo que se refiere a Alemania, por el fuerte arraigo del Gótico durante el siglo XVI falta entonces un auténtico Renacimiento. Las mismas formas góticas se combinan con las clásicas venidas de Italia en el siglo XVII. Por ello, en el mundo alemán se produce la gran síntesis de la arquitectura barroca europea y, al mismo tiempo, el Rococó tiene también gran acogida. Esto permite desarrollar ampliamente el espacio libre que se extiende en todas direcciones sin encontrar obstáculos, lo que rompe definitivamente con esquemas tradicionales pero mantiene sus orígenes medievales. El palacio es la tipología más importante, también con el afán de imitar el de Versalles, por lo que la influencia francesa es clara y se potencia

con la intervención de importantes arquitectos que envían desde París planos y ayudantes. Pero también es crucial la huella italiana, concretamente de Borromini y Guarini, ya sea directamente o a través de Austria, pues todos estos pequeños Estados dependen de la corte de Viena.

Johann Baltasar Neumann (1687-1753), de una generación siguiente a la de Fischer von Erlach, es el arquitecto alemán más importante de la primera mitad del siglo XVIII. Despliega su actividad en Franconia, región meridional de Alemania, al servicio del obispado de Wurzburg, entonces en manos de la poderosa familia Schönborn. Con sus estudios en Italia, donde especialmente asimila la obra de Guarini y Juvarra, y con su estancia en París, donde tiene contactos, por ejemplo, con G. Boffrand, se consolida como arquitecto-ingeniero al ser nombrado superintendente de todas las obras militares, religiosas y civiles de la región, entre las que se encuentran también los palacios privados de los obispos. Su gran aportación se inscribe dentro del Barroco tardío: por un lado, introduce la rotonda central en un organismo longitudinal, y, por otro, delimita doblemente el interior al distinguir la pared exterior y un esqueleto estructural a modo de baldaquino que permite un espacio luminoso y aparentemente infinito. En sus palacios mantiene la planta en "U" con el patio principal, pero flanqueado por otros laterales que acortan los recorridos y hacen más cómoda la distribución, al tiempo que concibe como piezas maestras la escalera y el salón central, constituyendo éste el centro geométrico y simbólico del conjunto (*Residencia de Wurzburg*). En sus iglesias con planta de cruz latina, la nave principal se concibe como una sucesión de óvalos que se compenetrán, con un centro dominante definido por una rotonda elíptica donde se coloca el altar (*Iglesia de los Catorce Santos*).

También el Barroco tardío es importante en Prusia, convertida en gran potencia por Federico II, quien impulsa el progreso económico, refuerza el absolutismo, permite cierta libertad religiosa dentro del luteranismo vigente y favorece el desarrollo artístico (*Palacio de Sansouci*, Postdam). Asimismo, en Sajonia, Matthaeus Daniel Pöppelmann (1662-1736) transforma su capital, Dresde, en un fabuloso teatro barroco (*Zwinger*) por iniciativa de Federico Augusto II el Fuerte (1670-1733). Gracias también a éste la porcelana, sinónimo de riqueza en todas las cortes europeas, empieza a producirse en Europa, concretamente en Alemania. Después de varios intentos fallidos para encontrar su fórmula, Augusto II autoriza los experimentos que descubren en 1709 la porcelana europea (oro blanco) gracias al uso de caolín. Así nace en 1710 la Real Fábrica de Porcelana de Meissen, aunque la producción no se normaliza hasta 1713 y al principio imita modelos orientales, hasta que en 1731 se establecen sus criterios artísticos. Aunque el celo por guardar el secreto es grande, muy pronto surgen otros centros fuera y dentro de Alemania, como el de Nymphenburg, en la corte bábara, creado en 1753.

Es, precisamente, en Baviera donde mejor se asimila el Rococó a partir de la inclinación del elector Maximiliano II (1662-1726) hacia lo francés, superando bastante los excesos decorativos surgidos en París. Esto se manifiesta con François Cuivilliés (1695-1768), que se corresponde con el pleno apogeo del Rococó francés y es elegido arquitecto de la corte en Munich. Su estilo se difunde mucho a través de su obra gráfica, que, iniciada en 1738 y continuada

por su hijo hasta 1799, consiste en un volumen de grabados con modelos para paredes, muebles, rejas de hierro, candelabros o chimeneas (*Amalienburg*, en el *Palacio de Nymphenburg*). En la arquitectura religiosa bávara se construyen muchos monasterios e iglesias de peregrinación, donde el ilusionismo óptico llega a disolver las estructuras a través de una decoración arquitectónica basada en la rocalla y en grandes aberturas que dejan pasar la luz en un espacio que parece carecer de límites, como demuestra, por ejemplo, Dominikus Zimmermann (1685-1766), con una formación artesanal (*Wieskirche*).

4.6. España

La gran contribución del arte español en el siglo XVIII se produce en el campo de la pintura en la segunda mitad de la centuria. España sale poco a poco de la crisis vivida en el siglo anterior gracias a la nueva dinastía de los Borbones, que comienza con Felipe V (1683-1746), rey desde 1700. Rodeado de ministros extranjeros, es responsable de la pérdida de muchos territorios que menguan el imperio español a raíz de la Paz de Utrecht (1713). Después, Fernando VI (1713-1759) y Carlos III (1716-1788) pertenecen ya al absolutismo ilustrado y propugnan importantes reformas que proporcionan una etapa pacífica de recuperación en todos los sentidos. En cambio, Carlos IV (1748 – 1819), que reina de 1788 a 1808, coincide con la Revolución Francesa y con el período napoleónico. Se produce entonces la Guerra de Independencia (1808-1814), en la que se enfrentan los afrancesados, por un lado, y los liberales y absolutistas, por otro. José I Bonaparte (1768-1844) se convierte en el nuevo rey de España desde que comienza la contienda hasta 1813. Finalmente, Fernando VII (1808-1833) restablece el Antiguo Régimen con una primera fase absolutista (1814-1820), un trienio liberal (1820-1823) y otra última absolutista (1823-1833).

Desde el punto de vista artístico, la fuerte influencia francesa e italiana propiciada por la dinastía borbónica impide la aparición de maestros españoles de primera fila en la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, es entonces cuando se produce la eclosión del Barroco en la arquitectura, por lo que se trata de un Barroco tardío, mientras que el Rococó apenas encuentra aceptación. Como sucediera en el siglo XVII europeo, también aquí, aunque a destiempo, se produce la doble tendencia respecto a lo clásico. En la corte borbónica se fomenta un clasicismo inspirado en Versalles (*Palacios Reales de Madrid, Aranjuez y La Granja de San Ildefonso*), mientras que fuera de este ámbito se desarrolla una arquitectura barroca propiamente hispánica, que no se interesa por el espacio sino por la decoración, que ahora se exagera hasta absorber estructuras y transformar las paredes en un adorno continuo de superficie (*Sacristía de la Cartuja, Granada*).

En contra de este Barroco no oficial se alza el Neoclasicismo español, que ve en él un espíritu corrompido que no sólo afecta a lo artístico sino también a lo social, a lo político, a lo religioso y a lo cultural. Reformistas de la segunda mitad del siglo XVIII, como Pablo de Olavide (1725-1803), el Conde de Floridablanca (1728-1808), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) o Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) censuran lo barroco y proponen como

alternativa un arte controlado desde el poder. Así, en 1752 se crea la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, una institución que, siguiendo el ejemplo de otras surgidas en Europa antes, supone un duro golpe para el sistema gremial. Con unos inicios dirigidos por franceses e italianos principalmente, se instituye como un órgano protegido por el rey y la nobleza. Sus profesores reglamentan la práctica arquitectónica, escultórica y pictórica para romper radicalmente con el pasado barroco inmediato, tan arraigado en España. De ahí que se hagan grandes esfuerzos en este sentido, organizando buenas bibliotecas, impartiendo clases de dibujo y estableciendo las pensiones en Roma, como viaje final para los mejores estudiantes.

Los arquitectos neoclásicos en España tienen en común su formación en los Sitios Reales y su participación en la Academia, ya sea como directores o como profesores. Destaca Ventura Rodríguez Tizón (1717-1785), que enlaza el Barroco (*Capilla del Pilar*, Zaragoza) con el Neoclasicismo (*Fachada de la Catedral*, Pamplona), pero sobre todo otros que cuentan con el favor de Carlos III para emprender la reforma urbanística de Madrid (*Paseo del Prado* y *Puerta de Alcalá*), entre los que sobresale Juan de Villanueva (1739-1811), que recupera la línea sobria herreriana del siglo XVI (*Museo del Prado*, *Jardín Botánico* y *Observatorio astronómico*). También la escultura en la primera mitad del siglo XVIII presenta la misma dualidad que la arquitectura, pues mientras lo clásico se impone tanto en el estilo como en los temas dentro del ámbito cortesano, sobre todo con fuentes y jardines, en el resto triunfan el género religioso y la madera policromada, ya sea en figuras exentas, en sillerías o en retablos, que incorporan ahora la columna salomónica (*Iglesia de San Esteban*, Salamanca).

La pintura española del siglo XVIII también está dominada por extranjeros, sobre todo por franceses e italianos, como Giambattista Tiepolo, que llega a Madrid en 1762 llamado por Carlos III. En este sentido, es fundamental la pauta marcada por la Real Fábrica de Tapices, que, establecida en 1720, produce las obras que decoran los palacios borbónicos recién construidos. Allí los pintores se forman a tenor de unas directrices que, desde lo barroco y lo rococó, evolucionan a lo neoclásico.

Uno de estos pintores es Francisco de Goya (1746-1828), que ensalza la pintura española con aportaciones decisiva para el futuro. Al principio su vida transcurre en Zaragoza, desde donde viaja por su cuenta a Italia después de haberse presentado sin éxito en dos ocasiones a la Real Academia de San Fernando, con la vana esperanza de ser premiado con una beca. A su regreso realiza sus primeras obras (*Frescos en la basílica del Pilar*, Zaragoza) y luego se traslada a Madrid, donde desde 1774 a 1792 se introduce y se afianza plenamente en el mundo cortesano. Todo comienza cuando es designado como pintor en la Real Fábrica de Tapices, entonces bajo las órdenes del pintor alemán Mengs. El trabajo de Goya consiste ahora en ejecutar cartones, es decir, cuadros al óleo con el mismo tema y las mismas medidas que después tendrán los tapices definitivos, cuestiones que dependen del lugar concreto al que se destinan (*El quitasol*). El rey elige los temas, generalmente costumbristas, y, una vez realizados los cartones, éstos son aprobados por él antes de entregarse a la Fábrica. Goya tiene que someterse entonces a unas normativas que, de momento, le impiden crear libremente, pues además de los asuntos se le impone un estilo muy sencillo que facilite la posterior transformación del cuadro en tapiz.

A partir de aquí, Goya asciende en su carrera con nuevos logros, pues ingresa en la Real Academia en 1780 (*Cristo crucificado*) y empieza a trabajar al servicio de Carlos III en 1786 y de Carlos IV tres años después. Desde entonces, su principal dedicación es retratar a la familia real y a la nobleza, por lo que es especialmente reclamado (*La familia de los Duques de Osuna*). Al mismo tiempo, va asimilando el espíritu ilustrado hasta el punto de identificarse con la Revolución Francesa, lo que produce en él un cambio ideológico que es patente, por ejemplo, en sus cartones. En los primeros, realizados entre 1775-1783, ofrece una visión aristocrática del pueblo en donde figuran majos y majas, que son gente ordinaria que, con sus modales chabacanos y su desprecio a los ricos y extranjeros, atraen ahora la atención de la nobleza. Sin embargo, desde 1786 a 1791 Goya asume una postura ilustrada, por lo que se muestra sensible por cuestiones de tipo social (*El albañil herido*). Además, censura al vulgo ignorante y supersticioso por medio de la deformación y de la ironía, algo que al principio hace de manera tímida pero luego mucho más abiertamente, cuando se convierte en algo constante dentro de su obra (*La boda*).

Desde 1792 a 1808 Goya vive una crisis provocada por factores personales, como su enfermedad, que le provoca la sordera, y políticos, pues sus ideas liberales, reforzadas por el contacto con algunos intelectuales, le llevan a recelar de una monarquía absoluta corrupta que causa el gran atraso de España (*Gaspar Melchor de Jovellanos*). Esto le ocasiona un gran malestar que necesita exteriorizar, algo que no puede hacer en los trabajos que le encargan. Por ello, por primera vez se atreve a expresar abiertamente lo que piensa y lo que siente en obras que se deben sólo a su iniciativa personal, en las que no se ve obligado a respetar normas de ningún tipo. Lo empieza a hacer en 1793 en una serie de cuadros de gabinete de pequeño formato y lo culmina después a través del grabado, técnica que le proporciona mayor libertad para criticar los males sociales de su tiempo como fruto del camino equivocado que el hombre toma cuando está fuera de los límites de la razón. Con su fantasía desbordante y su ingenio, solapa las sátiras y alusiones a los poderes establecidos y a los vicios más generalizados. Con ello refleja amargamente su visión pesimista del mundo, llena de monstruos y fantasmas, que, con sus formas distorsionadas, sintetizan la estupidez humana sin ninguna referencia religiosa (*Caprichos*). Pero, al mismo tiempo que Goya se permite estas licencias sigue atendiendo múltiples encargos: retratos para la nobleza (*La Duquesa de Alba*), y para el rey (*La familia de Carlos IV*), o también obras religiosas (*Milagro de San Antonio de Padua*) y, lo que es raro en la pintura española por el peso de la Inquisición, desnudos (*La maja desnuda*).

La Guerra de Independencia española determina una nueva etapa en la carrera de Goya, ahora ya anciano y muy desengañado por la actitud de los franceses a los que antes había admirado por su defensa de la libertad. Al tiempo que es pintor del rey francés José I, vierte su experiencia negativa nuevamente con el grabado para volver a insistir en la importancia de la razón, esta vez sustituida por la locura colectiva y la violencia indiscriminada (*Desastres de la guerra*). Cuando termina la contienda y se pone al servicio de Fernando VII, sigue dejando constancia del horror vivido, pero esta vez para glorificar la valentía del pueblo español, que, como víctima, recibe una condición heroica antes reservada sólo a los triunfadores, como hace su coetáneo David, del que es su opuesto (*Los fusilamientos de la*

Moncloa). En sus últimas obras culmina su tendencia a expresar libremente su mundo interior, con una imaginación desenfadada que lleva a lo absurdo y a lo enigmático, con personajes que parecen salidos de un sueño (*Disparates*) y con seres deformes que, desde la brujería hasta lo mitológico, sacan afuera las fuerzas del mal que deshumanizan al hombre porque le arrebatan la voluntad y la razón (*Pinturas negras*). Como su intención es sólo pintar lo que siente, su estilo se depura al máximo, de manera que con rápidas manchas de color, o con pocas y simples líneas si se trata del grabado, transmite lo que lleva dentro, tanto en obras con un profundo sentido crítico como en otras menos comprometidas por su afán más lúdico (*Tauromaquia*).

Como otros españoles de su tiempo, Goya al final se exilia voluntariamente en Burdeos, donde encuentra un ambiente pacífico lejos del absolutismo férreo de Fernando VII, dentro del cual el pintor se encuentra incómodo después de haber manifestado su postura liberal. Pero con todo lo realizado antes de marcharse a Francia, Goya se consolida como un artista que supera el marco español, pues constituye, dentro de un ambiente plenamente neoclásico, la raíz del Romanticismo, aunque éste, como movimiento artístico no nace aproximadamente hasta diez años después de su muerte. Por eso se adelanta a su tiempo, donde sobresale como una auténtica excepción en una Europa sometida a la tradición clásica, pues él se libera de cualquier restricción para ir en contra de lo que le ha tocado vivir y, por ello, para expresar sin trabas sus ideas y sus emociones. Con una libertad sin precedentes, renuncia a los convencionalismos que su contemporáneo David respeta tajantemente, pues Goya desdeña tanto los temas antiguos establecidos como el estilo basado en el dibujo, que él sustituye por un colorido rápido y brillante, todo con la intención de criticar el orden vigente, con un absolutismo y una Iglesia que sólo conducen, según él, a la superstición y a la ignorancia.

IV. LA EDAD CONTEMPORÁNEA

1. EL SIGLO XIX

1.1. Introducción

Con el siglo XIX comienza la época contemporánea, que en realidad se fragua ya en el último decenio del siglo XVIII como consecuencia de la Revolución Francesa y de la Revolución Industrial, lo que convierte a Francia y a Inglaterra en los focos europeos más importantes tanto a nivel histórico como artístico. Desde el punto de vista político, son fundamentales la restauración monárquica, las revoluciones burguesas y la expansión del mundo occidental a través del imperialismo y del colonialismo. Tras la Revolución Francesa sobreviene un período de permanentes conflictos en los que la burguesía triunfante intenta frenar tanto a las fuerzas republicanas más extremistas como a las conservadoras que aún aspiran a recuperar sus antiguos privilegios. En 1815, año de la derrota de Napoleón Bonaparte, se celebra el Congreso de Viena, en el que las potencias vencedoras reorganizan Europa volviendo nuevamente a los principios del Antiguo Régimen. Inglaterra se confirma como primer Estado europeo, lo que coincide con el largo reinado de Victoria I (1837-1901), cuando el país recibe una constitución política estable, un desarrollo industrial fuerte y una solidez económica envidiable gracias a su potente flota mercante, lo que aumenta sus dominios ultramarinos. Se constituye así una sociedad victoriana austera y puritana, con gran fe en el progreso, en la ciencia y en el trabajo, así como con una burguesía como clase dirigente que, acomodada en los negocios, considera desde una óptica protestante el éxito material como señal de aprobación divina. Mientras, el absolutismo se implanta en España y en Italia, país este último que logra su unificación en 1871 tras liberarse del sometimiento austriaco, igual que Alemania en 1874.

En Francia, tras la monarquía borbónica restaurada por Luis XVIII (1755-1824) en 1815, Carlos X (1857-1836) pone en marcha un régimen muy conservador con logros en política exterior, como la expedición a Argel, pero con un gran descontento popular que lleva a la Revolución de julio de 1830, que da al traste definitivamente con el Antiguo Régimen. Como consecuencia, Carlos X abdica y Luis Felipe I (1773-1850) ocupa el trono desde 1830 a 1848 con el apoyo de la alta burguesía, pero con la oposición de la pequeña y del proletariado. El desenlace es la Revolución de 1848, que trae la caída de la monarquía y la instauración de la Segunda República (1848-1851) para después dar paso al Segundo Imperio con Napoleón III (1808-1873), en el poder desde 1852 a 1870. Esta nueva etapa imperial trae estabilidad, aunque con cambios que van desde formas autoritarias hasta otras más democráticas, y también un gran desarrollo económico, con la inauguración del Canal de Suez (1869) o la creación de importantes bancos, fábricas, red de carreteras y líneas ferroviarias. Sin embargo, Napoleón III se enfrenta a los planes de unificación alemanes, lo que lleva a la derrota de Francia y a la proclamación de la Tercera República (1870-1914), con carácter laico y burgués.

En definitiva, los nuevos regímenes absolutistas europeos se sienten seriamente amenazados por las revoluciones burguesas de 1830 y 1848, que consiguen sus máximas aspiraciones en Francia e Inglaterra, pero se tiñen de nacionalismo en Alemania e Italia, o se frenan en España y Portugal por el poder monárquico. Estos acontecimientos se relacionan directamente con la Revolución Industrial, que se inicia a finales del siglo XVIII en Inglaterra a partir de un conjunto de avances técnicos que, en lo textil y en lo siderúrgico, permiten la producción mecanizada en serie. Como consecuencia, las ciudades crecen considerablemente y también alteran su aspecto, pues mucha gente abandona el campo para trabajar bajo duras condiciones en las fábricas, que se sitúan en las afueras, donde también se asientan unos barrios obreros que carecen de las mínimas exigencias urbanísticas. Al mismo tiempo, se incrementan las comunicaciones, basadas en la navegación a vapor, las carreteras y el ferrocarril. Se sientan entonces los pilares para una expansión colonial de tipo imperialista en la segunda mitad del siglo XIX, pues ya no sólo se explotan económicamente nuevos territorios, sino que también se dominan desde el punto de vista político para engendrar grandes potencias mundiales. Europa y América se reparten Asia, África y Oceanía, de manera que Inglaterra, Francia, Rusia y Estados Unidos se convierten en ricos imperios coloniales.

Los acontecimientos sociales y políticos de la época se acompañan también de cambios importantes en el pensamiento, comenzando con Immanuel Kant (1724-1804), quien culmina la filosofía del siglo XVIII dentro del idealismo alemán, y, por tanto, hay que entenderlo dentro de la Ilustración, aunque influye fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX, cuando se desarrolla el Romanticismo. Sostiene que la razón debe someterse a juicio para que el hombre llegue a ser más libre, lo que implica considerar cuestiones que afectan tanto a lo moral y a lo religioso como a lo estético, pues es imposible comprender los últimos principios del ser, como el alma o la inmortalidad, por lo que el conocimiento debe ser sólo subjetivo e individual. Después, Auguste Comte (1798-1857) funda el Positivismo, que aboga por el conocimiento científico basado en la observación y en la comprobación, por lo que lo único importante son los hechos. Surgen entonces la Sociología y, desde ésta, la Antropología, la Economía y la Psicología.

El siguiente paso es el materialismo de Karl Marx (1818-1883), quien junto a Friedrich Engels (1820-1895) pretende abolir la propiedad privada y las diferencias de clase a través de la lucha común de los trabajadores contra la sociedad burguesa y capitalista, lo que da lugar al Manifiesto Comunista (Londres, 1848). Esta posición es contraria al liberalismo que, heredero de la Ilustración y fundado en Adam Smith (1723-1790), defiende la libertad individual y, con ello, a la burguesía, que posee el poder económico. Frente a esto y, por tanto frente a la sociedad industrial, se alza también el anarquismo, que exalta la radical libertad humana y exige la desaparición de todo tipo de Estado, sustituido por una serie de comunas u organizaciones independientes. Paralelamente a estas corrientes filosóficas surge el evolucionismo gracias a Charles Darwin (1809-1882), quien tras clasificar las especies concluye que los seres vivos no son creados de una manera fija sino que proceden de una larga evolución basada en la lucha por la existencia, lo que rompe con la idea tradicional del creacionismo e impone un sentido más orgánico y natural que no sólo afecta a lo biológico sino también a lo cultural.

Todos los cambios ocasionados por la Revolución Francesa y por la Revolución Industrial conllevan una nueva manera de vivir y de pensar, en lo que también influyen inventos tan decisivos como la fotografía en 1839, lo que trastoca los hábitos de la percepción visual y constituye un gran auxilio para muchos artistas, pero también, a veces, un poderoso rival. El resultado final es una ruptura generalizada y definitiva con la tradición en aras del progreso, idea que nace en el siglo XVIII pero que ahora asume un carácter internacional para manifestarse en una serie de movimientos, que, bien definidos sobre todo en la pintura, se suceden con rapidez compitiendo entre sí o también llegando a fundirse unos con otros. Los artistas suelen pertenecer a una burguesía para la que trabajan con el propósito consciente de lograr una libertad artística que los enfrenta a lo oficialmente establecido. París se convierte en la capital cultural europea del siglo XIX, un auténtico reclamo para arquitectos, pintores, escultores, escritores y músicos, pues allí se fraguan las tendencias que, una tras otra, modifican la concepción del arte.

1.2. El Romanticismo

El Romanticismo es un movimiento artístico de la primera mitad del siglo XIX que, igual que el Neoclasicismo, supone un cambio trascendental en la manera de entender el arte, aunque anteponiendo siempre el sentimiento a la razón, por lo que tiende a romper las trabas convencionales. La obra de arte se convierte en la expresión del único punto de vista de su creador, quien ahora se deja llevar por la imaginación, la intuición, las emociones, la originalidad y, por encima de todo, lo individual. No se puede entonces hablar de un estilo único, pues coexisten muchos y muy diferentes entre sí, en contraposición a los neoclásicos, que instauran uno solo con validez universal. También frente a ellos surge la idea de la obra de arte total, que borra los límites entre las diversas artes para llegar a su fusión. Nace también un nuevo concepto de artista que, guiado sólo por su vocación, se considera a sí mismo como genio incomprendido que busca voluntariamente la soledad para huir del gusto mediocre de la mayoría.

El protagonismo absoluto de la sensibilidad personal tiene consecuencias importantes: el boceto se valora como plasmación espontánea e inmediata de lo que el artista lleva dentro; se deja patente el “toque” del pintor o del escultor manipulando libremente la materia; por su carácter íntimo, la obra posee un sentido autobiográfico; frente a la jerarquía artística tradicional, ahora la música y la pintura, y dentro de ésta, el paisaje, son los medios más adecuados para manifestar el mundo anímico.

La primacía del sentimiento individual conlleva una nueva consideración de la naturaleza y de la historia. El hombre, ahora débil e insignificante, percibe que forma parte de un universo inmenso y caótico, en el que, a diferencia del mundo clásico, ya no es la medida de todo. Ante ello, su única alternativa es contemplar lo que le rodea, porque sólo así él mismo se espiritualiza y se transforma. Al mismo tiempo, la vuelta a la autoridad monárquica tradicional en Europa a partir de 1815 genera un interés por estudiar el pasado, sobre todo el medieval, para encontrar las raíces de cada pueblo, lo que también fortalece una religiosidad que había decaído con la Ilustración en el siglo XVIII. Como consecuencia, el individualismo se eleva a su forma colectiva a través del Nacionalismo, donde los distintos pueblos aparecen como individuos de un rango superior, lo que está muy unido a la idea de libertad. En este sentido, muchos artistas apoyan causas políticas, como los grandes movimientos liberales de su época, que, sobre todo, les impulsan a defender su emancipación de las academias y de clientes y mecenas.

El primer pintor romántico importante en Francia es Théodore Géricault (1791-1824), quien trabaja durante los últimos años del gobierno napoleónico y, sobre todo, durante la Restauración de Luis XVIII. Muestra una gran independencia en cuanto a lo iconográfico, pues se interesa por los hechos contemporáneos y, dentro de éstos, ya no por el héroe de siempre, el poderoso y vencedor, sino por la víctima, que es el desconocido que sufre. Introduce nuevos temas hasta ahora irrelevantes, como militares a las órdenes de Napoleón, caballos, dementes o catástrofes ocurridas en su época. Por esto es novedoso, pero también por la actitud diferente como artista, pues quiere reproducir la realidad fielmente escogiendo asuntos que nada tienen que ver con el enfoque oficial de la pintura de historia, género indispensable para triunfar en los Salones. Con ello, sus obras constituyen en su momento una provocación y, en algunos casos, se juzgaron por su posible contenido político en contra del recién régimen monárquico instaurado (*La balsa de la Medusa*). Con un estilo alejado del clasicismo de David, pero con resonancias de Miguel Ángel y Caravaggio, Géricault abre el camino del Realismo, movimiento que lleva, a través de Courbet, a Manet, el precursor de los impresionistas.

También lejos de David se encuentra Eugène Delacroix (1798-1863), el típico artista romántico, con un carácter difícil y una constante rebeldía contra los dictámenes académicos. Su viaje a Marruecos con motivo de la visita diplomática que el gobierno francés realiza en 1832 le reafirma aún más en su ruptura con la tradición, que se enfoca en el doble sentido de la temática y del estilo. Delacroix deja de abordar la pintura de historia antigua para afrontar asuntos de su época con la misma grandiosidad que se daba a la primera, lo que molestó a los más conservadores. Sus fuentes de inspiración son la literatura (*La muerte de*

Sardanápalo) y los acontecimientos políticos de su época, tanto los referidos a las causas de independencia nacional como a los conflictos revolucionarios (*La libertad guiando al pueblo*). Sin embargo, su máxima aportación es formal, pues sustituye el dibujo correcto y la imitación de las estatuas clásicas por el color, ahora vehículo de la imaginación, para él mucho más importante que la inteligencia. Sus tonos fuertes, con reminiscencias de los venecianos y de Rubens, provocan el rechazo del público y de los críticos, aún acostumbrados a las normas neoclásicas, aunque logra el éxito en los certámenes oficiales desde el principio y el Estado compra sus cuadros (*La barca de Dante*). En vez de contornos precisos, composiciones equilibradas y cuerpos modelados con cuidado a través de la luz y de la sombra, encontramos un dibujo torcido y deslizado, mucho movimiento y pequeñas pinceladas que, aplicadas con rapidez para no perder espontaneidad ni emoción, dan a la obra un aspecto inacabado. En su búsqueda de la intensidad cromática llega incluso a jugar con la oposición de los colores complementarios que se exaltan entre sí, lo que el químico Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) descubre en la década de los veinte (*Mujeres argelinas en sus habitaciones*). Por todo ello, Delacroix es un punto de referencia muy importante para los impresionistas y los postimpresionistas, especialmente para Vincent van Gogh y Paul Cézanne, así como para los pintores del siglo XX.

De la misma generación de Delacroix y muy admirado por éste es Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), el más importante paisajista francés del siglo XIX. La nueva libertad que el Romanticismo ofrece en todos los sentidos atañe también a la elección de los temas, por lo que el paisaje deja de ser considerado un género menor para convertirse en el más idóneo para expresar los sentimientos. Esto implica que, como ya empezó a hacer Lorena en la primera mitad del siglo XVII, los artistas estudien la naturaleza saliendo al aire libre para copiar directamente motivos y efectos lumínicos como paso previo para pintar luego en el estudio. Aunque donde verdaderamente el paisaje romántico alcanza importancia es en Inglaterra, Corot sobresale en Francia, teniendo en cuenta que aquí esto no supone una escisión con lo establecido, pues la misma Academia Francesa en Roma instituye en 1817 una beca para pintores de "paisajes históricos", entendiéndolos como vistas idealizadas inspiradas en Poussin y Lorena. Concretamente, Corot pretende captar la realidad tan fielmente como le sea posible, pero lo que en verdad logra es un espacio pictórico claro y equilibrado. Esto lo consigue a través del color, que aplica con extensas manchas que transmiten el contraste entre la luz y la sombra, por un lado, y las más sutiles gradaciones tonales, por otro. Por todo ello, renuncia al dibujo y utiliza la arquitectura, fundamentalmente gótica, como componente esencial de su paisaje, contraponiendo sus planos netamente cortados sobre los que incide la luz difusa (*La catedral de Chartres*).

En Inglaterra, el Romanticismo se manifiesta ya en William Blake (1757-1827), un pintor contemporáneo de Goya que, al igual que éste, se permite plena libertad para verter sus visiones más personales, a veces a modo de pesadillas, aunque con profundas convicciones religiosas, lo que le lleva a renunciar a las disposiciones oficiales de las academias (*El anciano de los días*). Sin embargo, la más completa expresión de la pintura romántica inglesa es el paisaje que, como en Alemania, recibe un enfoque protestante que da a la naturaleza un carácter divino, como prueba de la bondad de Dios. En este sentido, destaca John Constable (1776-1837), que

parte de su admiración por Lorena, punto de referencia de todos los paisajistas hasta entonces, pero que no está dispuesto a imitarlo. Su intención ya no es entregarse a un mundo imaginado, sino ser completamente sincero y pintar sólo lo que ve con sus propios ojos. Esto requiere una atenta observación de la naturaleza para, en definitiva, transmitir su reacción afectiva ante ella. Como consecuencia, rechaza los temas tradicionales y las normas establecidas desde el siglo XVII para la composición de paisajes. Las obras de Constable ya no evocan el pasado sino el presente, ni muestran vistas idealizadas sino reales y además muy conocidas, como el campo inglés, que había atraído muy poco a los artistas anteriores y a los de su época. La vida rústica, con la tierra trabajada y con la presencia del hombre en sus actividades cotidianas, pero sin mostrar cansancio, se traslada al gran formato de manera novedosa, pues recibe la misma importancia que se daba hasta ahora a los temas históricos.

Además de ser original en lo iconográfico, Constable también lo es en su estilo, pues en aras de la verdad sale al campo y realiza esbozos al óleo del natural para fijar los valores atmosféricos, es decir, el color y la luz, lo que implica no definir con precisión los detalles. A través de manchas de colores y de trazos interrumpidos se puede reconocer lo que pinta, gracias a su capacidad de decirlo todo sin definir nada. Así se adelanta a lo que cincuenta años más tarde harán los impresionistas, aunque ahora su propósito es expresar sus diferentes estados de ánimo en paisajes que sean lo más convincentes posible y que desprendan un sentimiento, presente sobre todo en el contraste entre luces y sombras que se origina en el cielo con las nubes pesadas que lo atraviesan. Su naturaleza serena resulta verosímil y esto, desde luego, impactó de manera positiva cuando sus obras fueron mostradas al público por primera vez (*La carreta de heno*). Constable, que no salió nunca de su país e ingresó en la Real Academia, no gozó de la consideración de sus coetáneos, siendo más admirado en Francia que en Inglaterra, donde fue duramente criticado por quienes piensan que la pintura de paisajes no es comparable a la de historia o a la del retrato por su falta de contenido moral, intelectual o filosófico. Sin embargo, con su acercamiento tan directo a la realidad marca un hito en la pintura porque rompe con la herencia de Lorena para seguir el camino apuntado ya por Gainsborough. Así influye considerablemente en Delacroix, constituyendo un eslabón imprescindible para el Impresionismo, sobre todo para C. Monet.

También dentro del paisaje romántico inglés se encuentra Joseph Mallord William Turner (1775-1851), quien parte igualmente de Lorena, pero con la intención de superarlo y, de este modo, deslumbrar al público con sus atrevimientos, con lo que consigue el reconocimiento oficial mucho antes que Constable. Como éste, realiza estudios directamente al aire libre, aunque con acuarelas, pero en lugar de ambientes apacibles ofrece otros hostiles que, con su potencial creador y destructor, encierran misterios que agobian al hombre, ahora indefenso frente a lo caótico. Por ello, su técnica, también basada en el color, desencadena fuertes reacciones y constituye un paso decisivo para los impresionistas. Rechazando la pincelada cuidada y el acabado uniforme, el pigmento se aplica ahora con violencia, a través de resregados y de mucha espátula, para crear formas que se entremezclan y se transforman dentro de una luz que puede llegar a devorarlo todo. Por ello, sus temas se alejan de lo usual, pues se reducen principalmente al fuego, a la tierra, al agua y al aire, haciendo que lo real se vuelva completamente irreconocible (*Tormenta de nieve: un vapor a la entrada del puerto*).

Con un trasfondo muy similar al inglés se desarrolla el paisaje alemán, cuyo máximo representante es Caspar David Friedrich (1774-1840), quien se basa en ideas filosóficas y religiosas que remiten a los límites de la razón y al protestantismo. Enlazando con el pensamiento de Kant, que pone en tela de juicio principios de la Ilustración, sus obras expresan emociones que no se pueden transmitir con palabras. Por otro lado, como Dios está presente en la naturaleza y el hombre confía en su libertad interior para interpretar la Biblia, la figura humana es parte integrante de sus paisajes, pero con pequeñas dimensiones y dándonos la espalda, siempre inmóvil y aislada, con una actitud pasiva que se justifica por su entrega total a la contemplación de un universo que le sobrepasa (*Caminante por encima de las brumas*).

Por esta doble influencia filosófica y religiosa, Friedrich combina realismo e imaginación, lo que aporta proximidad y distancia al mismo tiempo, con un tono de intimidad y misterio que refleja la duda angustiada del hombre que se sitúa ante un mundo natural donde ya el orden divino no es tan manifiesto. Esto explica que, a pesar de representar con mucha fidelidad sus elementos, al final resulte un paisaje imaginario que transmite una sensación de calma que remite a la vez al infinito y al pasado. Por ello también sus temas, que antes no habían acaparado la atención de otros paisajistas, se refieren al mar, a las montañas, a los bosques o a las ruinas góticas entre la niebla, la nieve, la bruma, el crepúsculo o el atardecer (*Paisaje de las montañas de Silesia*). Para lograr esta mezcla de lo real y lo irreal, Friedrich abandona las reglas aceptadas hasta entonces por el paisajismo, sobre todo en lo que concierne al espacio. Éste suele carecer de primer plano y rechaza la perspectiva aérea, adoptando un punto de vista alto que no se corresponde con la posición normal de un espectador sobre el suelo, pues parece que está suspendido en el aire.

1.3. El Clasicismo

Al mismo tiempo que se desarrolla la pintura romántica, en Francia Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) opta por un Clasicismo al que se adhiere durante su formación inicial con J.L. David y en su estancia posterior en Italia (1806-1824) una vez conseguido el Gran Premio de Roma en 1801. Aunque su vocación es la pintura histórica, siguiendo los pasos de Poussin y de David, es reclamado sobre todo por sus retratos, de tal manera que prácticamente es el último cultivador de este género antes de que se imponga la fotografía. (*Madame Rivière*). Como es preceptivo, desde Italia envía a París obras que tienen que ser examinadas por los profesores, aunque no son bien recibidas (*La bañista de Valpinçon*). Su éxito comienza a partir de 1824, cuando se confirma como rival del Romanticismo encarnado en Delacroix. Desde entonces, el Clasicismo, que en el siglo XVIII había sido un arte revolucionario, se convierte en algo dogmático y conservador que cuenta con el apoyo del poder oficial. Por ello, Ingres recibe toda clase de honores, pues con Carlos X ingresa en la Escuela de Bellas Artes, con la monarquía liberal de Luis Felipe dirige en Roma la Academia Francesa (1835-1841), el II Imperio le dedica una gran retrospectiva en la Exposición Universal de 1855 y Napoleón III le nombra miembro del Senado (1862).

Pero, en una época netamente romántica, Ingres da a la tradición un tratamiento diferente que le permite realizar una importante contribución. Como clasicista, constituye el antagonismo del romántico Delacroix, pues antepone el intelecto a la emoción y, por tanto, el dibujo al color. Para Ingres lo más importante es la línea, que a su vez genera la forma, que está por encima del significado. Esto implica un total desinterés por el tema y por la expresión de sentimientos, pues busca una perfección técnica que, a través de David, le remonta a Poussin y, de éste, a Rafael. Con el desnudo femenino aspira a la belleza ideal pero dentro de un contexto oriental muy del gusto de la época (*Odalisca*). De este modo, Ingres logra algo nuevo: concebir la pintura como forma pura, ya sin la función de transmitir ideas políticas ni religiosas. Para él, el auténtico protagonista es el dibujo, al que se supedita todo lo demás, como el color, la luz y el claroscuro (*El baño turco*). Por todo ello, es muy admirado en el siglo XIX, por ejemplo por E. Degas, G. Seurat y P. Gauguin, y en el siglo XX, sobre todo por H. Matisse y P. Picasso. Esto explica que se convierta en puente entre el neoclásico J.L. David y E. Manet, precursor del Impresionismo, por lo que se le puede considerar como referente fundamental de la pintura contemporánea.

1.4. El Realismo

El Realismo, movimiento pictórico iniciado en 1855, tiene como objetivo afrontar lo real directamente, sin engaño ni fantasía, sin dramatismo ni emociones. Lo real equivale aquí al presente y a lo material, es decir, a lo que puede ser visto y tocado, y nunca imaginado. En ello es patente la influencia del Positivismo, que insiste en usar medios verificables científicamente para explicar los fenómenos naturales, entre los que se incluye todo lo relacionado con el hombre. Por eso, el realista se atiene a lo que le rodea, sin inventar nada y sin mirar al pasado, pues sólo lo contemporáneo es para él verdadero. De este modo, el Realismo constituye una reacción frente al Romanticismo y un preludio del Impresionismo, pues introduce novedosamente temas que rompen con lo convencional. Por primera vez el trabajo, con su miseria y su desigualdad social, es lo que más interesa en la pintura, con campesinos y obreros que, sin idealizar y tratados como objetos, son la auténtica razón de ser del cuadro. El origen de esta nueva actitud se encuentra en la Escuela de Barbizon, nombre de una aldea francesa junto a los bosques de Fontainebleau, al sur de París, donde un grupo de artistas se reúne hacia 1848 para observar la naturaleza con ojos limpios según el programa de Constable, que ahora se aplica a las figuras. Sin embargo, su originalidad afecta sólo a lo iconográfico y no a lo formal, pues por el afán de cortar toda posibilidad a la imaginación se justifica el predominio del dibujo, con contornos muy precisos y colores oscuros, así como la falta de profundidad y el desequilibrio en la composición.

El auténtico pionero del Realismo es Gustave Courbet (1819-1877), responsable de la acuñación de este término para designar el nuevo movimiento. Con una formación autodidacta en el Louvre copiando obras de maestros famosos, aspira a triunfar en el Salón anual, lo que no consigue porque sus obras son rechazadas, exceptuando algún caso (*Courbet con perro negro*). Al mismo tiempo que gesta el movimiento realista asimila las

ideas del Socialismo, de las que se convierte en acérrimo partidario. Así, los acontecimientos revolucionarios de 1848 le son favorables y en ese mismo año y al siguiente sus obras se aceptan en el Salón (*Después del almuerzo en Ornans*). Sin embargo, los problemas con el poder constituido comienzan enseguida por dos motivos: uno estético, al romper con el estilo académico que aún imperaba; otro ideológico, por dar la apariencia de transmitir mensajes incendiarios que cuentan con el apoyo de intelectuales socialistas con tendencias republicanas, aunque en realidad él no se propone plasmar sus inquietudes políticas en sus cuadros (*Entierro en Ornans*). Su primer enfrentamiento con el arte oficial se produce con ocasión de la Exposición Universal de París de 1855, cuando se le invita a participar con un cuadro pero él rehúsa indignado al tener que presentar un boceto preparatorio de la obra para su aprobación. Ante este incidente, Courbet organiza en ese mismo año una exposición individual que, con el título “Le Réalisme, G. Courbet”, constituye el punto de partida del nuevo movimiento, cuyo objetivo queda patente en el catálogo que el pintor ofrece con esta ocasión: basar el arte en su propia época, es decir, en el presente y en lo que existe, y no en el pasado y en la imaginación como hacen los románticos. A partir de aquí continúan sus disensiones en París con las autoridades, que no adquieren sus obras, con lo que comienza su declive por cuestiones políticas. Sin embargo, con la defensa de la libertad artística y la lucha contra las convenciones que lleva a cabo durante toda su vida, Courbet introduce la trivialidad en los temas e inicia la práctica de las exposiciones de arte independientes, lo que prepara el camino al Impresionismo.

También dentro del Realismo, Jean François Millet (1814-1875) pone toda su atención en el trabajo rural ya desde 1848 (*El cribador*), cuando se produce la revolución que sustituye al rey Luis Felipe por un gobierno republicano, y al año siguiente se instala en Barbizon. Pero no tiene pretensiones políticas, aunque los críticos interpretaron sus cuadros en este sentido: los conservadores los consideran una manifestación de las ideas socialistas, por lo que los menosprecian debido a su tosquedad y a su carácter subversivo; por el contrario, los revolucionarios los ensalzan porque ven en ellos la dignidad de la clase trabajadora. En cualquier caso, Millet consigue en 1864 su primer gran éxito oficial y, a partir de aquí, tiene un reconocimiento unánime. Ya en el siglo XVI P. Brueghel y en el XVII los hermanos Le Nain pintan campesinos, pero el primero con un sentido cómico y los segundos en interiores, no trabajando. Sin embargo, Millet es el primero que ensalza su labor en toda su nobleza dentro de un ambiente de auténtica calma y silencio, con una, dos o tres figuras concentradas en su tarea, descansando en medio del campo o a punto de retirarse al atardecer (*El Ángelus*). Sus personajes no destacan por su belleza, tampoco expresan sentimientos ni denuncian sus duras condiciones de vida, que, por otro lado, se manifiestan abiertamente. Sus labradores, sembradores y espigadores se contemplan de manera objetiva, como son, igual que los paisajistas de la Escuela de Barbizon hacen con la naturaleza. La falta de inquietudes progresistas por parte de Millet explica que sus obras sean bien acogidas por la burguesía, que se siente atraída por estos campesinos sumisos como parte de un mundo rural que empieza ya a sentirse amenazado por el desarrollo industrial (*Las espigadoras*).

1.5. El Impresionismo

El Impresionismo, nacido en París entre 1860 y 1870 dentro de la pintura, es también una reacción contra el pasado, pero más rotunda, por lo que enlaza directamente con el siglo XX. El punto de partida es la convicción de que el arte tradicional no es fiable por utilizar medios muy poco naturales. Hasta entonces, los pintores habían trabajado dentro del estudio, donde conseguían el volumen con transiciones graduales de la luz a la sombra. Ahora se rechaza este modo de actuar, pues al aire libre vemos contrastes violentos de luces y sombras, lo iluminado brilla más y la oscuridad nunca es uniforme porque en ella incide la luz que se refleja sobre los objetos de alrededor.

Como ya hacen antes Courbet y Millet, los impresionistas sólo confían en lo que sus ojos ven y no en las reglas académicas. También se dejan influir por el pensamiento positivista, en el sentido de que el conocimiento tiene que fundarse en lo que percibimos, por lo que sólo atienden a lo que encuentran en su campo visual cuando están pintando. Por ello, y a diferencia del Realismo, su aportación excede lo iconográfico, pues ofrecen una nueva técnica pictórica que se basa en un concepto diferente de lo real: lo que el ojo ve son puntos de color llenos de luz y de atmósfera, elementos cambiantes que motivan el aspecto fugitivo de las formas. Son ellos los que por vez primera salen del estudio para pintar al aire libre sus impresiones inmediatas con la mayor fidelidad posible, pues lo único que buscan es captar lo momentáneo y lo cambiante. De ahí que su pintura sea muy rápida y sin retoques, con pinceladas como manchas que prescinden tanto del dibujo como de un acabado uniforme como hasta ahora se había estimado conveniente. El resultado enfada mucho al principio al público, pues todo el cuadro parece un boceto, algo que otros pintores antes, como Constable, Corot o los de la Escuela de Barbizon, habían empezado a experimentar, pero sólo a modo de estudios preliminares que llevaban más tarde a la obra definitiva. Ahora, en cambio, ésta se presenta en su totalidad como algo indeterminado, porque se trata de no perder la inmediatez de la primera impresión visual.

Todo esto demuestra que la pintura impresionista requiere del público un nuevo comportamiento estético que se justifica en su soporte científico, basado concretamente en los últimos descubrimientos de Chevreul en la primera mitad del siglo XIX sobre los colores puros del prisma (primarios y binarios), la teoría del contraste simultáneo (un color se realza junto a su complementario) y la división del tono o mezcla óptica. Según ésta, los pigmentos ya no se unen en la paleta sino que se aplican directamente, quedando las pinceladas separadas, de manera que sólo cuando las contemplamos a cierta distancia se funden en nuestra retina. Por ejemplo, si se quiere pintar un morado se yuxtaponen una pincelada de rojo y otra de azul. Toda la base del colorido impresionista está formada por primarios y binarios, lo que explica su luminosidad y la ausencia del negro, que se sustituye por tonos fríos para las sombras. Como lo que interesa es retener la luz y la atmósfera a través del color, el asunto es mera excusa, pues el artista lleva al lienzo simplemente lo que tiene delante, ya sean paisajes, ambientes urbanos o interiores. Este apego a lo insignificante, sin ningún atisbo social a diferencia del Realismo, molestó también bastante a los críticos, aunque ya antes pintores como Constable y Turner descubrieron que la luz y el aire son más importantes que el tema.

Como ahora el cuadro es un mosaico de manchas coloreadas surge un nuevo espacio pictórico, que carece de profundidad y de volumen, al tiempo que incorpora encuadres diferentes que, derivados tanto de la fotografía como de la estampa japonesa, rompen con lo establecido. La fotografía proporciona puntos de vista inesperados e inaccesibles para el ojo humano, razón por la que muchos pintores se sirven de ella, aunque con diferentes objetivos: mientras el fotógrafo aspira al máximo detalle el pintor impresionista desea lo inacabado. Por su parte, los grabados japoneses son xilografías que, desde el siglo XVIII, reemplazan los temas orientales por otros populares que se salen de lo acostumbrado y abandonan su representación convencional. Despreciados por estos motivos en su lugar de origen, tienen gran acogida en Europa, en donde están al alcance de cualquiera cuando llegan a mediados del siglo XIX, una vez que Japón entabla relaciones comerciales con el exterior. No es la primera vez que los artistas occidentales miran a Oriente para inspirarse, pues ya en el siglo XVIII, dentro del Rococó, se fomentan las chinerías en busca de lo fantástico y de lo exótico. Ahora, en cambio, el móvil es formal, pues lo que realmente impacta es el ángulo japonés, una vista oblicua desde arriba con el horizonte en la parte superior del cuadro, que elimina la corporeidad de las figuras y permite mostrar aspectos insólitos y espontáneos que, en definitiva, se valoran por venir de una tradición que ha quedado a salvo del academicismo.

En definitiva, la nueva técnica impresionista culmina el mismo objetivo apuntado por el Renacimiento: representar la realidad lo más fielmente posible. Los artistas italianos lograron reproducir científicamente el mundo visible con la perspectiva lineal a partir del siglo XV y con la perspectiva aérea desde el siglo XVI, con figuras en el primer caso muy rígidas y en el segundo más naturales. Sin embargo, los impresionistas logran una apariencia plenamente visual en su lucha contra lo académico, que es análoga a la que emprenden los ingenieros con la nueva arquitectura en hierro. Con estas inquietudes y ante el rechazo oficial, organizan en 1874 una exposición de artistas independientes en el estudio del fotógrafo Nadar, donde un crítico acuña despectivamente el término Impresionismo al referirse a unos pintores para los que una simple impresión justifica un cuadro que no sigue las normas oficiales. Con esta repulsa inicial, los impresionistas no quieren pertenecer al Salón de los Rechazados en París, donde se muestran las obras no aceptadas por el Salón oficial. Esta solución, ideada por el emperador Napoleón III en 1863 ante las protestas del gran número de artistas recusado en ese momento, se mantiene vigente desde 1867 a 1886. La iniciativa impresionista es, por tanto, novedosa, pues renuncia al reconocimiento estatal, que garantiza la fama y el éxito comercial, a favor de ceder las obras a los marchantes que, a partir ya de la década de 1860, organizan exposiciones de grupo e individuales de pintores jóvenes. Sin embargo, muy pronto el Impresionismo es aceptado por la mayoría y conoce el triunfo, por lo que en el futuro queda como modelo para otros movimientos que pretenden rebelarse con lo anterior.

Édouard Manet (1832-1883) no pertenece al grupo impresionista pero se le considera su precursor. Representa el tercer gran motor de la pintura del siglo XIX en Francia, después de Delacroix y Courbet, aunque vive en la época de este último. Gran parte de su formación la recibe copiando obras en el Louvre, especialmente de Tiziano, Hals, Velázquez y Goya. De este modo, rompe y enlaza al mismo tiempo con la tradición, pues, basándose

en los antiguos maestros, se propone ante todo ser sincero. Esto le lleva a plantear el cuadro de un modo distinto en lo que se refiere al estilo y al tema. En el primer caso, su gran novedad es el abandono del claroscuro, es decir, del modelado a base del paso sutil de la luz a la sombra, pues va directamente del claro al oscuro y viceversa. Por tanto, en su caso el rayo de luz no incide en las formas para destacar las que sobresalen y dejar en penumbra las entrantes. A este resultado llega tras observar cómo en el aire libre y a pleno luz del día no vemos las cosas con volumen. Por tanto, sus formas se conciben como zonas planas de color en donde la luz, que lo penetra todo, no se distingue de la sombra, pues ésta no es más que una mancha coloreada que se yuxtapone a las otras (*El píñano*). Al mismo tiempo, los asuntos son a veces muy atrevidos (*Olimpia*) e incluso incongruentes (*El almuerzo en la hierba*), con lo que manifiesta su desdén por el carácter narrativo de la obra de arte y, de este modo, provoca el escándalo entre la opinión pública. En esto consiste, según Manet, ser de su propia época y no, como hacen Millet o Courbet, en dejar constancia de los sucesos y gentes de su tiempo.

Aunque Manet no aceptó ser incluido entre los impresionistas, los criterios que él aplica al cuadro figurativo son trasladados por Claudio Monet (1840-1926) al paisaje. Con dificultades al principio para que sus cuadros sean admitidos oficialmente, poco antes del estallido de la guerra franco-prusiana viaja a Londres (1870-1871), donde estudia las obras de Turner y Constable. A partir de aquí, y de vuelta a Francia, se instala en Argenteuil, rica ciudad industrial a orillas del Sena, donde comienza su etapa completamente impresionista, en la que pinta muchas vistas fluviales desde su famoso estudio flotante. Se trata de un pequeño barco equipado como taller para observar directamente los cambios que la luz produce en el agua. Así inicia un nuevo modo de pintar que consiste en abandonar el estudio y en situarse delante del natural, lo que es aplaudido por el mismo Manet y seguido por el resto de sus compañeros. Tras participar en la primera exposición independiente del grupo en 1874 (*Impresión: amanecer*), Monet se traslada primero a Vétheuil y luego a Poissy, para finalmente dedicarse a viajar hasta que fija su última residencia en Giverny (*Nenúfares*).

La gran aportación de Monet es captar la sensación visual en el paisaje, fundamentalmente acuático, dando todo el protagonismo a lo efímero y a lo fluido, pero incorporando también elementos propios del ambiente industrial como el ferrocarril y los puentes (*La estación de San Lázaro*). En sus obras desaparecen los perfiles, pues todo se realiza a partir del color, ya que delante de la naturaleza lo primero que captamos no son las formas de una montaña, de un cielo o de un árbol, sino trocitos coloreados. Esto es lo que él pinta, pues quiere ser lo más fiel posible a lo que ve. Por ello rechaza también la profundidad, de manera que dispone un punto de vista alto que no sólo elimina el primer término sino también incluso el último. Como lo único que le interesa son las variaciones atmosféricas, las llega a estudiar como un proceso temporal, lo que da lugar a series, que él denomina "instantáneas". En éstas el mismo tema se concibe en momentos diferentes del día y del año bajo condiciones climáticas diversas (*Catedral de Ruan*). De este modo, entre todos los impresionistas -y también entre todos los pintores que le preceden y le siguen- Monet destaca por su gran capacidad para captar las gradaciones cromáticas más sutiles que transmiten las variaciones de luz.

Sus criterios son seguidos por Pierre Auguste Renoir (1841-1919), quien los aplica a la figura humana y no al paisaje (*Le Moulin de la Galette*). Además, después de pertenecer al Impresionismo es el primero en abandonar en 1878 sus exposiciones para probar suerte en los salones oficiales. Esto sucede sobre todo tras su viaje a Italia en 1881, que le impulsa a seguir el camino de lo bello marcado por Ingres y por Rafael, camino frente al cual el resto de sus compañeros se muestra indiferente o contrario (*Grandes bañistas*). Sin embargo, Edgar Degas (1834-1917), que pertenece a la generación de Manet y apoya la mayor parte de sus objetivos, se mantiene un tanto apartado del grupo impresionista. Aunque expone con ellos y comparte la falta de sentimiento y el sentido de la actualidad, sus inquietudes son otras. No le interesa el paisaje sino la vida urbana, con situaciones humanas que suelen pasar inadvertidas. Además, sustituye la pintura al aire libre por la del taller y, en lugar de la sensación visual, a él le preocupa más el pasado, lo que le lleva a fijarse en los grandes maestros. Por eso, frente al absoluto triunfo del color por parte de sus compañeros, él devuelve al dibujo la importancia perdida, teniendo como referencia a Ingres, con lo que concilia dos dominios que hasta ahora parecían incompatibles: lo académico y lo impresionista. Con el dibujo retoma también el cuerpo humano, del que le importa sobre todo el movimiento, pues capta todas las actitudes, incluidos los escorzos más complicados y desde todos los puntos de vista. Con un gesto rápido parece atrapar algo de la realidad que se vive a través de formas dinámicas que, sin perder su solidez, ofrecen aspectos muy casuales y se ven desde los ángulos más inauditos. Por eso, en lugar de la naturaleza le atrae lo artificial, como pueden ser los ambientes nocturnos tanto en calles, cafés o locales de espectáculos.

En definitiva, de la vida moderna Degas extrae sus temas, entre los que se encuentra preferentemente la mujer, siempre con posturas informales en sus quehaceres domésticos (*Las planchadoras*), dentro de la vida bohemia (*La absenta*), en su aseo personal (*Después del baño*) o, sobre todo, en sus actuaciones o ensayos como bailarinas (*La clase de danza*). En cualquier caso, siempre las representa con objetividad, como si ellas no fueran conscientes de que el pintor las observa, lo que les confiere un gran sentido de la realidad, como ocurre también en otro de sus temas favoritos, las carreras de caballos (*El desfile*). Rechazando la anécdota y la emoción, sólo se recrea en esos movimientos tan cotidianos que pasan desapercibidos y que conllevan posturas un tanto raras e ingenuas, como también puntos de vista altos. Para captar rápidamente el instante fugaz, a finales de la década de 1870 Degas se decanta fundamentalmente por el pastel, tipo de dibujo con lápiz de color que, después de culminar en el Rococó, él renueva en cuanto a lo iconográfico, pues lo desvincula del retrato al que se limitaba, y también en cuanto a lo técnico, pues conserva el brillo del color típicamente impresionista, que nada tiene que ver con la gama delicada del siglo XVIII.

La misma preocupación por el cuerpo continuamente cambiante explica el interés de Degas por la escultura, que cultiva de una manera privada, pues sus obras en cera no se funden hasta después de su muerte y en vida sólo expone una (*La pequeña bailarina de catorce años*). Sin embargo, son importantes porque rechazan la tradición al concebir la figura desde varios puntos de vista, lo que nos invita a girar a su alrededor para encontrar vistas sucesivas diferentes. Además, utiliza materiales reales (tul, seda y pelo humano) y, sobre todo, piensa la imagen no desde fuera, sino desde dentro, es decir, como si aún estuviera buscando su postura estable y, por tanto, con un dinamismo interior.

Las mismas inquietudes escultóricas de Degas se encuentran y culminan en Auguste Rodin (1840-1917), quien, como los impresionistas, adopta la naturaleza como punto de partida. Por esta razón, a veces se le ha considerado como la manifestación escultórica de la pintura del Impresionismo. Sin embargo, Rodin va más allá, pues a partir de la realidad que se percibe él saca los estados anímicos del hombre, que a finales del siglo XIX se sumen en el pesimismo, en la desesperación y en la ansiedad. Estos sentimientos, que entroncan, por ejemplo, con Van Gogh, le llevan a crear un mundo de imágenes atormentadas que le convierten más bien en el último representante de la tradición, que recoge al asumir la herencia de Miguel Ángel. La lección de éste le anima a desechar los principios académicos y a introducir un método de trabajo no habitual. Permite que sus modelos caminen vestidos o desnudos libremente por el estudio. Cuando realizan un movimiento que le interesa, les pide que se detengan para que él pueda preparar con el barro el boceto. Este modelo en barro es importante como apunte rápido que apresa lo que se mueve, por lo que considera todas las facetas en el cuerpo humano y así obliga al espectador a conectar unas vistas con otras.

Además del movimiento, a Rodin le interesa la profundidad, que para él consiste en que las figuras nazcan desde su propia masa, surgiendo de dentro afuera, lo que provoca el inacabado deliberado de algunas partes. Es lo contrario al procedimiento académico, que las trata como bajorrelieves, lo que explica que Rodin rechace el único punto de vista y, con él, la postura estática del espectador. Para ello estudia la luz en función del emplazamiento de la obra, haciéndola incidir en las superficies rugosas y chocando con los perfiles sobresalientes, por lo que se generan profundas sombras (*Las Puertas del Infierno*). Así Rodin amontona las figuras hasta llegar a disolverlas, de manera que sólo adoptan la posición que determina la pasión que las domina y cada uno de sus músculos refleja el impulso del alma, con contorsiones muy rebuscadas en las que lo esencial no es la apariencia superficial sino la vida interior (*El pensador*). Con todo ello, Rodin ofrece un nuevo concepto de estatua, que, por la tensión acumulada, parece romperse en diversos trozos que, al mismo tiempo, pasan de lo sólido a lo líquido de modo repentino (*Balzac*). Su interés ya no es copiar directamente la realidad como en el pasado, aunque está unido a éste en cierto modo tanto por la técnica como por su afán de dar a la ciudad monumentos modernos (*Los ciudadanos de Calais*).

1.6. El Postimpresionismo

Hacia 1880, cuando el Impresionismo se acepta ya plenamente, un grupo de pintores que se ha formado en él se encuentra insatisfecho por la máxima descomposición formal a la que se ha llegado. No quieren ir en contra de los impresionistas sino superarlos, aunque conservando su color intenso. Su propósito es reconstruir nuevamente la realidad, pero sin copiarla servilmente. Para ello, abandonan París en busca de otros lugares hasta ahora irrelevantes para otros artistas y así realizan aportaciones decisivas para el arte del siglo XX, aunque cada uno sigue su propio camino.

Paul Cézanne (1839-1906) se retira a Aix (Provenza), su ciudad natal, después de quedar decepcionado en las dos exposiciones impresionistas en las que participa, la de 1874 y la de 1876. Gracias a su independencia económica, no se ve forzado a vender sus cuadros y puede

dedicarse a trabajar infatigablemente, libre de los críticos y centrado en los problemas que él mismo se propone. Lo único que le interesa es la pintura como tal, sin ninguna connotación social o emocional, como pura investigación. Su objetivo no es captar rápidamente la sensación visual, sino pensar para reelaborar la realidad, lo que no significa imitarla. Para ello retoma de maestros clásicos como Poussin el equilibrio compositivo, el volumen y la profundidad, pero sin volver a los convencionalismos académicos. Lo logra sólo con tres recursos: el color, la geometría y el dibujo incorrecto.

Con el color intenso de los impresionistas Cézanne crea formas geométricas elementales, como conos, esferas y cilindros, pues, según él, la naturaleza se basa en ellas. Sus pinceladas tienen la capacidad de construir las formas, igual que los bloques de piedra en un edificio, lo que influirá en el Cubismo. Esto se debe a que Cézanne concibe el cuadro como una unidad estructural en donde el orden está garantizado gracias a las formas sólidas, principalmente de los objetos corrientes. Desde Chardin éstos se encuentran bastante relegados de la pintura, pero ahora Cézanne los recupera, porque unas simples frutas de fácil conservación le permiten trabajar muy despacio y apresar la simplicidad de lo geométrico. Para ello acusa deliberadamente los perfiles a través de líneas oscuras también de color, que sacrifican la perfección tradicional del dibujo, lo que es novedoso y justifica que Cézanne sea considerado punto de partida del arte moderno (*Naturaleza muerta con manzanas y naranjas*). De ahí las distorsiones intencionadas por las que algunas superficies tienden a inclinarse hacia arriba o por las que algunos objetos y figuras aparecen descentrados. El volumen se consigue gracias a las sombras, ya no basadas en el negro y en el gris, sino en simples contrastes de colores (*Los jugadores de cartas*). Al mismo tiempo, la profundidad se deriva del juego entre los tonos cálidos y los fríos, algo especialmente importante cuando aborda el paisaje, donde prescinde tanto de la perspectiva lineal como de la aérea, que implica una degradación tonal (*La montaña Sainte-Victoire*).

Vincent van Gogh (1853-1890), primer gran artista holandés desde el siglo XVII, también abandona su país natal para buscar nuevos horizontes, aunque sólo dedica diez años de su vida a la pintura y no vende más que un cuadro. Su vida es inestable, pues no logra afianzarse en ninguno de los oficios en los que trabaja hasta 1880, incluido el de predicador. Cuando decide ser artista recibe una formación autodidacta que consiste en copiar a los antiguos maestros y, sobre todo, en estudiar a F. Millet, del que le atrae su mensaje social. A partir de aquí, conoce los desencuentros familiares, la penuria económica y la enfermedad, por lo que tras una breve estancia en París (1886-1888), donde tiene contactos con algunos impresionistas, se instala en Provenza, concretamente en Arlés (1888-1889), donde desarrolla la pintura al aire libre y se centra en el paisaje, aunque de un modo muy distinto a Cézanne, pues donde éste busca la permanencia él prefiere la inestabilidad. En Arlés madura la idea de fundar una colonia de artistas en la que practicar el principio cristiano de la comunidad de bienes. Para ello cuenta con la colaboración de P. Gauguin, aunque los dos artistas no congenian y esto provoca en Van Gogh una fuerte crisis que, ya sin la compañía de su amigo, le lleva al más absoluto aislamiento. Sólo la relación por carta con su hermano Théo alivia esa inmensa y desesperada soledad, que desemboca en el ingreso en un manicomio (1889) y en el suicidio (1890).

Desde el punto de vista artístico, y por encima de esta existencia trágica, Van Gogh aporta un nuevo estilo que hace del color el auténtico protagonista, como también Cézanne, pero con importantes diferencias. Si para éste el color reconstruye el volumen y la profundidad, para el holandés tiene una gran carga emotiva, pues con él expresa sentimientos humanos, razón por la que constituye la raíz del Expresionismo. Para ello recurre al color puro de los impresionistas, que aplica con pinceladas aisladas, pero también al contorno muy marcado, aunque sin pretender, como Cézanne, reproducir la naturaleza como es. Así transmite la angustia, la tristeza y la soledad que padece durante toda su corta vida y que le llevan a fijarse en todo lo cotidiano a través de géneros como el autorretrato, el paisaje y la naturaleza muerta. De ellos extrae siempre un matiz dramático a través de manchas de color intensas que trascienden la realidad para sacar afuera un mundo interior que llega a humanizar cualquier motivo, ya sea un edificio (*La iglesia de Auvers*), unas flores (*Los girasoles*), un interior (*El café de noche*) o unos árboles (*Campo de trigo con cipreses*).

Paul Gauguin (1848-1903) es, igual que Van Gogh, un pintor de vocación tardía que inicia su carrera en 1883 y que entiende el arte como una actividad religiosa que le impulsa a buscar la sinceridad de las gentes sencillas. Por eso, tras exponer dos veces con los impresionistas, cree que en el mundo occidental el hombre ha perdido lo mejor de sí mismo, como es su vida interior, por culpa del progreso material. Por ello, se traslada en 1886 a Bretaña, donde la fe forma parte de la vida cotidiana de los campesinos, pero más allá de ser un testigo de la realidad que ve, lo que verdaderamente le importa es sacar a la luz experiencias inexplicables desde los sentidos, pues pertenecen al ámbito del sueño y de la imaginación (*La visión después del sermón*). En 1891 abandona Europa para establecerse en Tahití, donde se convierte en un nativo más para aprender de las gentes del lugar y, por consiguiente, para recuperar el sentimiento y la manera espontánea de manifestarlo. Por eso, sus temas preferentes ahora son los indígenas, de los que resalta su pureza anímica a través de gestos simples, de miradas profundas y de una vida retirada en plena naturaleza (*Dos mujeres tahitianas en la playa*).

Gauguin ensalza el valor de los primitivos, como antes los románticos, pero él lo lleva a la práctica, pues se transforma en uno de ellos. Desde el punto de vista formal, esta actitud le lleva a buscar la máxima simplicidad, por lo que utiliza la línea para los contornos, las grandes manchas de fuertes colores y el espacio plano, todo lo cual incide a principios del siglo XX en la formación del Fauvismo. Pero ya a fines del siglo XIX Gauguin influye considerablemente en el Simbolismo, un movimiento que, con su carácter subjetivo, rechaza el Impresionismo y recurre a la fantasía para no tener que partir del exterior sino del interior, de los sentimientos y de las ideas del artista, como hacen Gustave Moreau (1826-1898), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) y Odilon Redon (1840-1916). Todos ellos dan rienda suelta a la imaginación para crear símbolos, algo que hunde sus raíces en el Romanticismo y que repercute en el Modernismo.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), discípulo de Degas, sobresale en el nuevo arte del cartel que, surgido en el mundo publicitario y bajo la influencia japonesa, se sirve de la litografía. Esta modalidad de grabado, desde su origen en 1798, se usa para tareas de reproducción, por ejemplo, con un móvil político, para difundir ideas progresistas, como hace

Honoré Daumier (1808-1879) dentro del Realismo, cuando satiriza las instituciones burguesas. Consiste en dibujar directamente con el lápiz, la pluma o el pincel sobre la superficie plana de la plancha de piedra. Con respecto a los procedimientos tradicionales, éste es más rápido y económico, ya que la matriz se prepara de un día para otro y una misma se puede usar varias veces. Además, fácilmente se pueden colocar sobre la placa imágenes y palabras, así como tener el número de tiradas que se quiera. Todo esto explica que a principios del siglo XIX las litografías se utilicen para las ilustraciones de los periódicos y a finales se aplique a los carteles, que así reciben un carácter artístico que culmina con Toulouse-Lautrec. Éste recurre a un espacio plano, con escorzos y encuadres muy atrevidos, sin nada de modelado, de tal manera que las formas, los rótulos y el marco constituyen una misma entidad (*Jane Avril au Jardin de Paris*).

1.7. El Neoimpresionismo

Hacia mediados de la década de 1880 y paralelamente al Postimpresionismo, surge el Neoimpresionismo también como reacción frente los impresionistas. Su principal representante, Georges Seurat (1859-1891), pretende lo mismo que Cézanne, hacer que el arte tenga nuevamente sentido, es decir, que sea reconocible, aunque con soluciones distintas. Coinciden en criticar la reproducción objetiva de lo instantáneo y casual del Impresionismo, como también en valorar su luminosidad. De igual modo, comparten el afán de imponer un orden y un carácter intemporal a la pintura, lo que implica en ambos, por ejemplo, volver a los contornos bien definidos.

Pero mientras que para Cézanne el cuadro es ante todo estructura, pues se somete a un orden a través de un armazón geométrico construido con el color, para Seurat es sistema, ya que se descompone en muchas pequeñas manchas cromáticas en función de determinadas leyes ópticas que se refieren a la división del tono. Según ésta, la luz debe conseguirse en la pintura a través de la yuxtaposición de los colores. Se trata de disponer muchos puntitos de color unos junto a otros para que después los ojos del espectador los una, con lo que se consigue mayor luminosidad que si se mezclan en la paleta, sobre todo si se juega con los complementarios. Esta nueva técnica, creada por Seurat y aplicada en el taller, no al aire libre, recibe el nombre de divisionismo o puntillismo. El resultado es un espacio plano y una composición muy estática a base de horizontales y verticales, donde las figuras, completamente inmóviles, aparecen como formas geométricas curvas según el cilindro y el cono, hasta el punto de comportarse como cuerpos mecánicos, lo que será tenido en cuenta por los cubistas (*Un domingo de verano en la Grande Jatte*).

Paul Signac (1863-1935) también aplica la misma técnica, si bien transforma los diminutos puntos de color en pinceladas anchas, cortas y planas, algo parecido a las telas de un mosaico, donde cada una sólo tiene su razón de ser junto a la que tiene al lado y donde incorpora algunas combinaciones más atrevidas que serán valoradas por los fauvistas (*Entrada en el puerto de Marsella*). Por eso, tanto Seurat como Signac contribuyen al nacimiento del Neoimpresionismo, primer movimiento que relaciona directamente arte y ciencia al dar a la

pintura impresionista un fundamento científico. Éste no se justifica sólo porque la pintura se basa en leyes ópticas, sino porque deriva de un laborioso método de trabajo que, tras muchos estudios preliminares, equivale al proceso de la visión. Como consecuencia, la superficie pictórica se convierte en un campo de fuerzas donde la materia en forma de color interactúa para generar las imágenes. Así, el Neoimpresionismo pretende dar a la pintura el puesto que se merece dentro del desarrollo industrial, cuando ya la fotografía ha alcanzado cierto nivel. Con ello, su incidencia en el futuro es crucial para movimientos como el Fauvismo y el Cubismo, que captarán de él respectivamente la pureza del color y las formas geométricas.

1.8. El Modernismo

Desde un punto de vista amplio, el Modernismo es un movimiento artístico que, en el último decenio del siglo XIX y en el primero del XX, se apoya en el desarrollo industrial para romper con el pasado y se manifiesta en diferentes facetas, como la construcción, el urbanismo o la pintura. En un sentido más concreto, se refiere a un estilo o moda que es básicamente decorativo y que recibe distintos nombres según el lugar: *Art Nouveau* en Francia, *Liberty* en Italia, *Jugendstil* en Alemania o *Secesión* en Austria.

En cualquier caso, el punto de partida es la arquitectura, que pretende terminar con el eclecticismo ya vigente en la primera mitad del siglo XIX. Por influencia del historicismo propio de la época romántica, se mezclan estilos ya consagrados según la circunstancia: por ejemplo, griego para los museos, gótico para las iglesias, renacentista para los palacios o barroco para los teatros. En definitiva, faltan soluciones propias y lo único que se hace es disfrazar las estructuras con adornos superficiales. En esta recuperación del pasado lo medieval tiene especial relevancia por constituir la raíz nacional de muchos países, por lo que surge el Neogótico, que se contrapone al Neoclásico, con el que convive. Arraiga fundamentalmente en Inglaterra, donde Charles Barry (1795-1860) en lo constructivo y Auguste Welby Northmore Pugin (1812-1852) en lo decorativo identifican lo gótico con la encarnación de las más puras libertades inglesas. Además lo valoran no tanto como estilo sino como procedimiento que, carente de reglas y más guiado por la emoción que por la razón, es la solución más válida para los edificios de piedra o ladrillo (*Parlamento*, Londres). En este contexto, se acometen numerosas restauraciones de monumentos medievales que obligan a estudiar sus principios estructurales y, al mismo tiempo, a añadir correcciones que derivan de la arquitectura del momento, lo que determina la diferencia entre una obra gótica y otra neogótica. Estas reconstrucciones son importantes porque a partir de ellas se incentiva una investigación arquitectónica que constituye una de las raíces del Modernismo. Por ejemplo, en Francia Viollet-Le-Duc (1841-1879) deja de referirse al Gótico como un estilo sentimental propio del Romanticismo para ensalzarlo como un claro sistema arquitectónico, en el que la forma depende de la función, una idea fundamental que alumbró ya las tendencias del siglo XX.

Precisamente, tanto en Europa como en América el Modernismo pretende romper con cualquier referencia histórica, que, por su academicismo, se considera anacrónica en una sociedad basada en el progreso industrial. Por eso surge sólo en aquellos países y ciudades

que han alcanzado un cierto nivel en este sentido y que, por ello, cuentan con una burguesía adinerada que, proclive a la libertad, es la auténtica impulsora de esta nueva corriente artística que, desde el principio, tiene un carácter elitista, como el Rococó. Con éste también comparte su breve existencia, pues a partir de 1910 se constatan los cambios profundos que el desarrollo tecnológico provoca en la sociedad, algunos de ellos negativos, por lo que el optimismo se empieza a disipar. Pero, a pesar de su corta vida, el Modernismo es crucial como fuente de donde surgen las vanguardias que desembocan en el siglo XX.

Para lograr sus conquistas, el Modernismo se sustenta en la arquitectura de los ingenieros, que nace a mediados del siglo XIX a partir de las innovaciones ofrecidas por el desarrollo industrial. De éstas, la primera, de la que derivan las demás, afecta a los materiales, pues ahora se imponen el hierro, el vidrio y el hormigón armado, frente a los tradicionales como la piedra, el ladrillo o la madera. El hecho de utilizar carbón en lugar de leña para extraer el hierro permite su producción industrial, con dos modalidades ya patentes a fines del siglo XVIII: el hierro fundido o colado, que se vierte en moldes, y el forjado o dulce, que se presta a labores decorativas. Casi al mismo tiempo surge el hormigón armado, que no es una invención moderna en cuanto a material pero sí en cuanto a su aplicación. Ya los antiguos romanos introducen la masa de hormigón (agua, arena, grava y cemento), que ahora, sin embargo, envuelve una red metálica formada por varas o alambres de hierro quedando completamente adherida a ésta, sin riesgos de fisura y con una gran solidez. Como consecuencia, el edificio se reduce a una especie de jaula formada por pilares y vigas, que son los elementos tectónicos, mientras que las paredes actúan como simple relleno y se pueden realizar, igual que las cubiertas, en su mayor parte o incluso totalmente con cristal. Las ventajas del hierro y del hormigón armado son varias, pues se producen en grandes cantidades y se transportan fácilmente, lo que se puede hacer con las piezas ya prefabricadas, logrando mayor economía en tiempo y en costes.

Con estos nuevos materiales se fomentan otras tipologías, algunas recuperadas del pasado, como el puente, y otras originales, como factorías, mercados, bloques comerciales, estaciones de ferrocarril y salas para exposiciones universales. Desde que los romanos en la Antigüedad levantarán sus puentes con arcos de medio punto sobre gruesos pilares de piedra y hormigón, esta modalidad arquitectónica decae hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando se retoma debido a las exigencias de las nuevas comunicaciones. Surgen entonces los puentes de fundición, con sillares huecos de hierro que permiten luces más amplias que los de piedra por su mayor resistencia y por los menores pesos que soportan, aunque son los colgantes los que mejor se adoptan a los grandes espacios y además ofrecen más elasticidad.

El hierro fundido también se aplica en los edificios, tanto en su decoración (rejas, barandillas, verjas y adornos) como en su estructura, estableciendo un esqueleto con elementos horizontales y verticales, con la ventaja de cubrir grandes espacios con fábricas relativamente ligeras y no atacables por el fuego. El resultado es una construcción nunca vista antes, que se inicia en Londres en 1851 gracias a Joseph Patón (1803-1865) con motivo de la primera Exposición Universal, un tipo de acontecimiento que muestra todos los avances del progreso industrial tanto en sus productos como en los edificios que en los que se enseñan (*Palacio de*

Cristal). Sin ninguna referencia al pasado, se trata de una nueva arquitectura basada en grandes estructuras transparentes y, por tanto, completamente abiertas, culminando así la extensión lograda en el Barroco por el francés Jules Hardouin Mansart y ensalzando la plena confianza en el progreso científico e industrial. A partir de aquí las posibilidades aumentan considerablemente hasta el punto de llegar a levantarse obras sólo con hierro con el fin de hacer un alarde de la técnica (*Torre Eiffel*, París). No obstante, junto a estas creaciones insólitas sigue latente un eclecticismo vacío de contenido que aún revive lo renacentista o lo barroco como medio de autoafirmación de la burguesía imperante (*Ópera*, París).

A partir de estas innovaciones europeas se desarrolla la arquitectura norteamericana, claramente dependiente de ella hasta finales del siglo XIX, cuando el incendio de Chicago en 1871 plantea un grave problema que requiere una solución urgente y eficaz. En este contexto surge el rascacielos, cuya forma clásica se debe a Louis Sullivan (1856-1924), quien lo concibe como un gran bloque con una fuerte estructura de hierro y hormigón que le permite aumentar su altura sin tener que dar grosor ni a los pilares ni a los muros. Éstos ahora no sostienen nada, por lo que en ellos se abren muchas ventanas corridas o incluso éstas se realizan enteramente con cristal para convertirse en simples pantallas transparentes. Así se satisface la necesidad de concentrar las tareas administrativas y comerciales en una zona céntrica donde el precio de los solares es considerable, lo que es posible también gracias a invenciones técnicas como el teléfono y el ascensor, que facilitan la comunicación vertical. La idea básica de Sullivan es que las formas tienen que adaptarse a la función que desempeñan, por lo que es importante ceñirse sólo a lo esencial y, por tanto, prescindir de la decoración. Para esto tiene en cuenta la dimensión urbanística de la arquitectura, pues en los espacios interiores se continúa el de la ciudad, ya sea a través de las extensas plantas bajas con establecimientos comerciales, del constante movimiento hacia arriba y hacia abajo de la gente para acceder a los distintos pisos o de las vistas que se disfrutan a través de su envoltura de cristal (*Auditorio y Almacenes Carson*, Chicago).

En Europa y América la nueva arquitectura genera también un nuevo tipo de ciudad, la industrial, que se extiende ampliamente para responder al gran crecimiento de la población, por lo que prescinde de la muralla. Sin embargo, presenta ciertos problemas de organización, pues aglomeraciones desordenadas justifican la aparición de normas que regulan su existencia. Nace así el Urbanismo, ciencia que se encarga de distribuir el espacio urbano teniendo en cuenta factores históricos, sociales, económicos y culturales. Las dos grandes cuestiones por resolver son los barrios obreros y la red ferroviaria. Los primeros se originan por la concentración de mano de obra alrededor de las fábricas, de los yacimientos mineros o de los focos comerciales. Se trata de anillos concéntricos con filas de casas de un solo piso que se construyen con fines especulativos a medida que se van necesitando, sin ninguna planificación. Los trabajadores viven en condiciones ínfimas, apiñados, sin el espacio suficiente para aprovechar el terreno todo lo posible, lo que provoca insalubridad, congestión y fealdad. Por su parte, la red ferroviaria, iniciativa privada creada a principios del siglo XIX, comporta también la necesidad de una normativa del espacio. Entonces, el tren interviene decididamente en la ordenación del territorio, ya que las autoridades tienen que establecer un acuerdo con las poblaciones urbanas y rurales, así como revisar las leyes de expropiación para asegurarse los terrenos necesarios.

Ante este doble problema se ofrecen propuestas diversas, como las utópicas del inglés Robert Owen (1771-1858) y del francés Charles Fourier (1772-1837). Ellos, en la primera mitad del siglo XIX y en sintonía con el Socialismo reciente, piensan en el interés colectivo, sobre todo en los trabajadores, quienes sólo si viven bien pueden rendir óptimamente. Por ello su idea es construir viviendas que, gestionadas por cooperativas, dan lugar a las primeras poblaciones obreras, que suelen consistir en casas unifamiliares en serie y de pequeño tamaño, pero en contacto con la naturaleza, como propugnaba J. J. Rousseau en el siglo XVIII.

En el polo opuesto a estas iniciativas se encuentra la reforma del centro de París (1853-1869), que, con un carácter más conservador, se debe a Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefecto del Departamento del Sena con Napoleón III. Preocupado ante todo por cuestiones funcionales como el tránsito rodado, dispone un conjunto de grandes avenidas que atraviesan el trazado medieval, con lo que sus focos más importantes se comunican con los límites exteriores, donde se sitúan el ferrocarril y las carreteras. Esto supone demoler barrios obreros enteros, que se trasladan así a la periferia, donde se aíslan y se amontonan, por lo que este problema persiste, teniendo en cuenta que, además, el centro histórico se altera de manera irremediable. El ejemplo de París se aplicará en otras muchas ciudades italianas, alemanas y españolas, como es el caso de Barcelona (*Plan de reforma y ensanche de Ildefonso Cerdá*). En definitiva, las iniciativas urbanísticas del siglo XIX, sean del signo que sean, anuncian lo que será ya propio del siglo XX, una vez superada la Primera Guerra Mundial, cuando a partir de entonces la arquitectura partirá de la proyección del espacio urbano y no del edificio.

Frente a los resultados negativos del mundo industrial se levantan voces críticas durante la segunda mitad del siglo XIX, como las que desde Inglaterra profieren John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896). Descontentos con la producción en serie, propugnan una reforma total de las artes y de los oficios que sustituya el trabajo mecánico por el manual, con lo que se enlaza nuevamente con el mundo medieval tanto en la arquitectura, con el retorno al Gótico, como en las artes figurativas, mirando a la época anterior al Renacimiento, como hacen los pintores denominados prerrafaelistas. De ese modo, el artista asume la nueva función de cambiar la sociedad a través de un estilo concreto que permita vivir de otra manera.

Aunque Ruskin y Morris no logran desbancar a la producción industrial, sí le confieren un sentido estético que es decisivo para el nacimiento del Modernismo como estilo. Su difusión es rápida gracias a la revista ilustrada y a las exposiciones internacionales, que a finales del siglo XIX permiten que las obras de arte se conozcan de forma inmediata en todo el mundo. Así se convierte en una auténtica moda que, con su relación positiva con lo industrial, lo abarca todo, desde el edificio y la ciudad hasta el mobiliario y el vestuario, como sucedía con el Rococó. Este carácter integrador es fundamental, pues conlleva, como en el siglo XVIII, un acercamiento entre la consideradas artes mayores (arquitectura, escultura y pintura) y las aplicadas o menores.

El Modernismo es un estilo ornamental, nuevo desde el Renacimiento, pues se desvincula por completo del pasado. La decoración pierde su carácter de añadido para convertirse en estructura e invadirlo todo con plena libertad. Las fuentes de inspiración son la naturaleza, con sus motivos florales y animales, y el arte del Extremo Oriente, como el japonés, alejado de la

tradición occidental. Más importante que el contenido son las formas, que, por su origen natural, resultan blandas y carnosas, con líneas onduladas y gran cromatismo para crear diseños asimétricos y dinámicos. El resultado es un edificio con carácter orgánico, pues parece crecer como si se tratara de una planta para dar lugar a la ciudad paisaje o jardín, que es viva, agradable, alegre y elegante gracias a la decoración. En realidad, la cuestión se ha desplazado de la construcción al ambiente urbano, que se concibe como una segunda naturaleza, en donde se rechazan los bloques a favor de casas que, con amplios vanos, aseguran la ventilación y la luminosidad. Así lo manifiestan Víctor Horta (1861-1947) en Bruselas (*Casa Tassel*), Hector Guimard (1867-1942) en París (*Entradas al metro*), Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) en Glasgow (*Escuela de Bellas Artes*) o Joseph Maria Olbrich (1867-1908) en Viena (*Edificio de la Secesión*).

Por encima de todos ellos, Antonio Gaudí (1852-1926) aporta un estilo original en Barcelona, donde logra una arquitectura plenamente determinada por la fantasía, con lo que sus ingredientes fundamentales son la forma, el color y las texturas. Como consecuencia, el edificio se transforma en algo orgánico, lo que es propio de la arquitectura modernista, pero además con una capacidad especial de moldearse como si de una escultura se tratara para asumir una nueva función de expresar. Para ello Gaudí aboga por la unidad de las artes, pues aún a las tareas del arquitecto, del escultor, del pintor y del artesano en su afán de utilizar, por ejemplo, el mosaico, la cerámica o el hierro colado. Así demuestra las grandes posibilidades artísticas que existen más allá de la tecnología, que puede repercutir negativamente en el hombre al impedir su imaginación y al aislarlo de la naturaleza. Esto explica su pragmático método de trabajo, basado en la *Teoría de la reversión de la catenaria*, que consiste en realizar una maqueta funicular para determinar los espacios arquitectónicos sin aplicar fórmulas matemáticas. Se parte de la curva que adopta una cadena suspendida por sus extremos y de la que cuelgan cargas equivalentes a las que debería soportar un arco construido, de manera que a través de un espejo se ve la estructura del edificio en su posición definitiva. Así es posible levantar pilares inclinados que se ramifican dando lugar a superficies que combinan parábolas e hipérbolas (*Templo de la Sagrada Familia*). Sus actuaciones abordan desde lo urbanístico, donde integra las formas artísticas y las naturales (*Parque Güell*), hasta lo arquitectónico, con viviendas de planta libre que llaman la atención por sus muros ondulantes y sus cubiertas extravagantes (*La Pedrera*).

2. EL SIGLO XX

2.1. Introducción

Las muchas tendencias artísticas que se desarrollan en el siglo XX son, en definitiva, ramificaciones de las dos grandes líneas trazadas ya a finales del siglo XIX: el objetivismo, volcado en lo estructural, y el subjetivismo, dirigido a la expresión de los sentimientos y de la fantasía. Ambas son igualmente necesarias en una época marcada por conflictos bélicos. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) sume a Europa en un gran declive económico y político y, como

consecuencia, en una profunda crisis de conciencia ante la incapacidad de resolver sus problemas de manera pacífica. Al mismo tiempo, en Rusia surge una nueva forma política, la del Socialismo, que, tras la Revolución de Octubre de 1917, concluye el régimen zarista.

Desde 1918 hasta 1939 Rusia consolida su poder político e inicia su transformación económica. Mientras, Europa conoce un cierto despegue industrial, aunque la crisis de 1929 en Estados Unidos termina afectándole, sobre todo a Alemania. Aquí, Adolf Hitler (1889-1945) y en Italia Benito Mussolini (1883-1945) imponen los fascismos, lo que da lugar en 1936 al Eje Roma-Berlín, que, con Japón, va en contra del Comunismo y que, por su carácter violento, encuentra en los regímenes democráticos europeos una postura condescendiente. Sin embargo, se produce la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), pues Alemania emprende la conquista de Occidente y se enfrenta también por primera vez a Estados Unidos, que entra en pugna con el Eje, con lo que, a excepción de América, todos los continentes viven en su propio terreno la contienda. El resultado final es la derrota del nazismo y la división del mundo en dos bloques: Estados Unidos, que ayuda a la reconstrucción europea en la posguerra, y la Unión Soviética. Ambos países protagonizan la denominada Guerra Fría (1945-1959), caracterizada por una tensión constante que, en algunos momentos, está cerca de llegar al enfrentamiento, sobre todo con acontecimientos como la Guerra de Corea (1950-1953).

Estas circunstancias provocan en la sociedad un desaliento total que se corresponde con el pensamiento de la época. El vienés Sigmund Freud (1856-1939) descubre el Psicoanálisis, método que explica la vida psíquica y pone el centro de atención en el inconsciente como región donde se registran todas las represiones. Como muchos deseos instintivos del hombre no se llegan a realizar, se hacen inconscientes y así crean problemas al consciente, aunque por medio de los sueños mandan señales que hay que descifrar, pues en ellas se encuentran las causas reales del comportamiento humano (*La interpretación de los sueños*, 1900). Al mismo tiempo, surgen corrientes filosóficas modernas, que son las que distinguen claramente entre la naturaleza y el espíritu, siendo este último el de mayor importancia en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1906) critica la filosofía dogmática, la del platonismo, por poner su acento en la otra vida y no en ésta, que es la auténtica para él, por lo que niega a Dios y ensalza al superhombre. Por el contrario, Henri Bergson (1859-1941) busca una experiencia de lo divino intentando comprender el conocimiento científico para explicar toda la realidad partiendo de la palabra evolución, que integra el tiempo y la conciencia. El existencialismo de Jean Paul Sartre (1908-1961) resalta la falta de lógica de la vida, lo que conduce inevitablemente a la angustia y a la desesperación, pues el hombre, a su pesar, no tiene más remedio que elegir entre soluciones imperfectas. Paralelamente, en el campo científico, el físico Albert Einstein (1879-1955) inaugura la era atómica al afirmar que no existe un tiempo único, pues depende de la velocidad del observador (*Teoría especial de la relatividad*), y además establece que el movimiento es la esencia de los cuerpos y que las masas configuran el espacio (masa-energía).

El arte constituye un agente más del cambio continuo que se produce en el siglo XX. De ahí su diversificación en movimientos tan diferentes que, sin embargo, tienen en común el abandono de la tradición y, con ella, de la realidad que se ve, ahora sustituida por la que se

siente o se piensa. Esta ruptura se lleva a cabo en tres momentos sucesivos: la década anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial, el período de entreguerras y los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Desde 1900 hasta 1914 se produce una de las etapas más fructíferas y atrevidas de todo el arte occidental, pues es entonces cuando, dentro de un ambiente de máximo progreso económico, se corta radicalmente con lo establecido desde el siglo XV. El punto de partida de esta ruptura definitiva con el pasado es el primitivismo, algo que ya inició Paul Gauguin a finales del siglo XIX. También ahora los artistas son atraídos por lo no europeo, sobre todo por las esculturas negras africanas y oceánicas, aún puras por no haber chocado con los convencionalismos occidentales. Estas tallas se consideraban como simples testimonios etnográficos y no artísticos, por lo que con mucha facilidad cualquiera podía adquirirlas. Lo que realmente valoran los artistas del siglo XX en esas máscaras es lo que el arte europeo había perdido ya: su gran expresividad, su clara estructura y su técnica simple. Con estas premisas, ahora se rechazan definitivamente los dos objetivos primordiales que habían nutrido el arte desde el Renacimiento: la fidelidad a la naturaleza y la belleza ideal. La solución es regresar al principio, a lo más antiguo, para rescatar lo auténtico, lo no corrompido por el desarrollo industrial. Éste es el objetivo básico de los tres movimientos que se desarrollan entre 1900 y 1914: el Expresionismo, tanto en su versión francesa como alemana, el Cubismo y el Futurismo.

Después, la Primera Guerra Mundial desencadena dos reacciones opuestas. Una es la representada por las corrientes constructivistas (Suprematismo y Neoplasticismo), el Funcionalismo arquitectónico y el Diseño industrial, que asumen el conflicto como un desvío del camino de la razón, al que hay que regresar. A la otra pertenecen el Dadaísmo, la Pintura Metafísica y el Surrealismo, que abogan por lo irracional como medio para enfrentarse a una sociedad que ha engendrado la guerra. Todos ellos configuran el período de entreguerras, en el que París continúa como capital del arte, pero ya por poco tiempo, pues en la segunda mitad del siglo XX es desbancada por Nueva York, con lo que la primacía cultural en Occidente pasa de Europa a Norteamérica. Hacia allí emigran muchos científicos e intelectuales en los años 30 y después en los 40, haciendo posible que las tendencias europeas reciban nuevos enfoques.

2.2. El Fauvismo

El Fauvismo pertenece a un movimiento europeo más amplio, el Expresionismo. Éste tiene dos corrientes que se originan casi al mismo tiempo en 1905 y se desarrollan paralelamente: la francesa con el Fauvismo y la alemana con El Puente (*Die Brücke*). Ambas comparten su rechazo hacia el Impresionismo, que, con su carácter sensorial, capta lo que se ve en el exterior. Ya dentro del mismo grupo impresionista surge a fines del siglo XIX un afán de superación, por ejemplo, con V. van Gogh o P. Gauguin, quienes forman parte del Postimpresionismo. Con estos referentes, al iniciarse el siglo XX el artista no busca la impresión sino la expresión, que consiste en manifestar lo que lleva dentro, por lo que el proce-

so se invierte. El punto de partida es también la realidad, pero no la que se registra con los sentidos, sino la que se siente en lo más íntimo. Por tanto, no se trata, como hacen lo simbolistas, de trascender lo real para introducirnos en un mundo imaginario, sino de comunicar un mundo subjetivo que, en definitiva, alude a la existencia. Éste es un tema capital en pensadores de la época como Bergson y Nietzsche, quienes respectivamente inciden en Francia y Alemania. Este soporte filosófico común explica que, aunque unos y otros tengan bien limitado su campo de acción en sus correspondientes países, su objetivo es el mismo: excluir cualquier referencia al arte del pasado y comprometerse para afrontar la situación histórica presente. Además de coincidir en estas inquietudes, tanto los expresionistas franceses como los alemanes constituyen la raíz de nuevas propuestas como el Cubismo, en el primer caso, y El Jinete Azul (*Der blaue Reiter*), en el segundo.

El Fauvismo, que se desarrolla desde 1905 a 1907, integra a un grupo de pintores que, heterogéneo y sin un programa definido, muestra sus obras en el Salón de 1905, después de otras dos exposiciones conmemorativas de Gauguin en 1903, año de su muerte, y de Cézanne en 1904. Cuando los fauvistas enseñan por primera vez sus obras causan auténtico espanto por su actitud tan subjetiva y por su rebeldía, lo que llevó a un crítico francés a utilizar el término *fauve* (fiera salvaje) para referirse a ellos. Nace así el primer movimiento realmente moderno del siglo XX, que, sin embargo, tiene una existencia breve, pues entra en crisis en 1907 con la aparición del Cubismo. Su único afán es crear un arte nuevo para el que están dispuestos a atreverse a todo, sólo pendientes de sí mismos ante su necesidad constante de expresión.

Lo que de verdad sorprendió tanto de los fauvistas fue su manera simple de pintar, con manchas de colores planos y muy intensos, incluso violentos y estridentes, que llegan a despreciar la realidad sólo con el fin de exteriorizar las emociones del pintor. Por eso, se abandonan los juegos entre claros y oscuros, que tradicionalmente aportaban volumen, con lo que la intensidad de la luz es siempre la misma y el espacio carece de profundidad. Además del color importa también mucho el dibujo, que es más que un contorno, pues reduce las formas a sencillos esquemas lineales decorativos, siguiendo el camino de Gauguin. Así lo demuestra Henri Matisse (1869-1954), principal representante del Fauvismo, que transforma el cuadro en una realidad autosuficiente por ser la expresión de su mundo interior, que continuamente se manifiesta, de manera que pintar es una experiencia que por sí misma ya satisface al artista, lejos de la angustia que pueda provocar el mundo moderno (*La alegría de la vida*).

2.3. El Cubismo

El Cubismo es un movimiento pictórico que, desarrollado en París desde 1907 hasta 1914, surge durante la decadencia del Fauvismo como una salida a éste, que había llegado a perder completamente todo contacto con el mundo físico. Su objetivo no es copiar la realidad, sino construirla, siguiendo la estela de Cézanne y del Puntillismo. Para ello, los cubistas no pintan las cosas como son ni como las ven, sino como las piensan. El cuadro forma parte de un proceso mental que arranca de nuestra experiencia cotidiana: no vemos las cosas

de manera unitaria, pues tienen distinto aspecto según el lugar que ocupemos. La mente se encarga de juntar todos los puntos de vista parciales para que tengamos una noción completa de lo que observamos. Este mecanismo intelectual de la visión es la esencia del Cubismo, que ofrece una rara mezcla de imágenes que transmite mejor lo que verdaderamente son los objetos y las figuras. Éstos son ya conocidos por el espectador antes de ir al cuadro, pues pertenecen a su mundo habitual, de manera que él sólo tiene que participar en un juego que consiste en relacionar los fragmentos planos que encuentra para elaborar la idea de una forma sólida. Por eso, se trabaja sólo con temas muy conocidos, como frutas, vasos, botellas o instrumentos musicales.

El resultado es un nuevo tipo de espacio pictórico, el cubista, que rompe definitivamente con el instaurado desde el Renacimiento y que se caracteriza por ser plano, simultáneo y transparente. Se compone de formas geométricas que niegan la perspectiva convencional por considerarla algo ilusorio que, como tal, estimula los sentimientos, por lo que entre figura y fondo ya no hay vacío. No obstante, existen algunos indicios de profundidad, como las líneas inclinadas, y de volumen, como las curvas y el claroscuro, que, desde luego, no pretenden reproducir lo que vemos. Así, la obra cubista ofrece al mismo tiempo distintos puntos de vista, como por ejemplo el perfil y el frente en un rostro, lo que es imposible captar en la realidad, donde se necesitan momentos diferentes para que el espectador o lo que se contempla cambien de posición. Entonces, el Cubismo introduce en la pintura el factor temporal, con lo que la imagen resultante es plana y muy poco natural. Al mismo tiempo, el espacio cubista es transparente, ya que unas formas se incrustan en otras y dejan ver lo que se esconde tras ellas, pues en definitiva crean un mundo que les es propio. De ahí que el parecido con la realidad disminuya y sea difícil a veces reconocer lo que se representa, aunque siempre existe algún detalle que facilita al espectador esta tarea. Por tanto, el Cubismo no es arte abstracto, aunque sí constituye una de las fuentes de las que nace la abstracción, pues antes de que ésta surja demuestra que la obra de arte no necesita representar la realidad exactamente como se ve.

Dentro del Cubismo sobresale Pablo Picasso (1881-1973), quien, juntamente con Georges Braque (1882-1963), es su creador. Picasso cambia constantemente de estilo y abarca actividades tan diversas como la pintura, el grabado, la escultura y la cerámica. Tras sus períodos azul (1901-1904) y rosa (1904-1907), en los que es fiel a la tradición figurativa, rompe radicalmente con ésta a través de las tres fases por las que atraviesa el movimiento: el Precubismo (1907-1910), el Cubismo analítico (1910-1912) y el Cubismo sintético (1912-1914), aunque esta última etapa la prolonga hasta 1917 al mismo tiempo que recupera lo clásico.

El Precubismo nace a raíz de una exposición retrospectiva de Cézanne en 1907, que causa gran impacto por ser el primero en construir un espacio con formas geométricas coloreadas, alejándose así de la perspectiva renacentista. De ahí que esta primera etapa del Cubismo se denomine también cézanniano, pues su idea de tratar la naturaleza según la esfera, el cilindro y el cono se cumple ahora a rajatabla, lo que supone descomponer la realidad en un conjunto de fragmentos espaciales inclinados denominados facetas, tan apretados que no dejan resquicios entre ellos, pues se articulan como una red cristalina donde no hay profundidad. Figura y fondo se suman ya, aunque aún se conserva el colorido y a través del sombreado se sugiere el volumen

ausente en los fauvistas. Además de Cézanne, es decisiva la influencia del arte antiguo (egipcio e ibérico) y del arte primitivo, fundamentalmente de la escultura africana, como también lo fue para el Fauvismo. Pero mientras éste asume de ella la simplicidad técnica, para los cubistas también supone cortar con la concepción clásica de la belleza (*Las señoritas de Avignon*).

El Cubismo analítico trocea tanto las formas que las líneas de contorno se quiebran, se multiplican los puntos de vista, todos con igual importancia, y se reduce la gama cromática (*Ambroise Vollard*). Figura y fondo se funden aún más y todo salta al primer plano, con lo que todo aparece como una compleja e imbricada red de líneas, como una telaraña en donde lo que se pinta es casi irreconocible, lo que se conoce como el período hermético (*Mujer con guitarra o mandolina*).

Frente a este carácter indescifrable que presentan al final las obras analíticas surge el Cubismo sintético, que mantiene el espacio plano y la síntesis de visiones, pero introduce algunos detalles figurativos fácilmente reconocibles. Por tanto, después de la destrucción analítica Picasso reconstruye nuevamente el objeto reagrupando sus partes, pero con independencia del mundo exterior. Para ello se inventa el *collage*, técnica que consiste en incorporar elementos no pictóricos, como papeles pegados, ya sean letras sueltas o recortes de periódicos (*Violín*), y diversos materiales como tela y cuerda (*Naturaleza muerta con silla de paja*), arena (*Violín colgado en la pared*) o madera (*Guitarra y botella de "Bass"*). Como consecuencia, se aclara el significado de la obra, pero también se incita a reflexionar sobre lo que se ve en el cuadro. Por ejemplo, cuando un objeto cotidiano como un vaso se realiza con papel de periódico se está metiendo forzosamente en un ámbito que no le pertenece, por lo que causa mucha extrañeza, la misma que puede producir el momento histórico que se vive en vísperas del inicio de la Primera Guerra Mundial, cuando se produce el Cubismo sintético.

La nueva técnica del *collage* supone una auténtica revolución con repercusiones posteriores importantes. De momento, conlleva una simplificación formal, pues hay que restringir drásticamente el número de planos y articularlos con mayor claridad. El resultado es una pintura muy plana, sin profundidad ni volumen como antes, donde figura y fondo siguen unidos para mostrar el modelo desde distintos puntos de vista simultáneamente. Sin embargo, ahora se recupera el color y el dibujo asume de nuevo su función descriptiva, pues ambos se convierten en importantes auxilios para conectar unos planos con otros. Incluso cuando no se pegan elementos de la realidad, las formas aplanadas y coloreadas parecen haber sido recordadas y pegadas sobre el lienzo (*Arlequín*). Picasso llega aún más lejos cuando aplica el mismo principio del *collage* a la escultura, con lo que la desvincula totalmente de la tradición en lo que se refiere a sus materiales, a sus técnicas y a su iconografía. En lugar de piedra, madera, arcilla o bronce, opta, por ejemplo, por la hoja metálica y el alambre (*Guitarra*).

Aunque el Cubismo como movimiento artístico finaliza en 1915, sigue vigente durante más tiempo al conciliarse con otros estilos, como demuestra Picasso. Después de abandonarlo repentinamente para dar paso a una etapa clasicista (1917-1925), retoma las formas cubistas pero dándoles al principio un enfoque surrealista (1925-1935) y luego expresionista (1936-1946). En el primer caso, Picasso pone el Cubismo al servicio del Surrealismo, pues éste le interesa por su concepción mental del proceso artístico. Por eso, el artista da ahora

más importancia a las figuras que a los objetos, decantándose por formas discontinuas y ambiguas hasta el punto de resultar violentas (*Figuras a orillas del mar*). A continuación, su Cubismo recurre a la deformación y a la exageración, típicamente expresionistas, para manifestar conflictos políticos y personales (*Guernica*).

Por tanto, la trascendencia del Cubismo no estriba sólo en su total rechazo del pasado sino en su capacidad de generar otras opciones. En su seno se fragua el arte abstracto y se abren nuevas posibilidades para estilos ya constituidos como el surrealista o el expresionista. Asimismo, surgen otras modalidades de Cubismo, como el Órfico u Orfismo, en el que el tema pierde aún más importancia, como manifiestan Robert Delaunay (1885-1941) y Fernand Léger (1881-1955). El primero concibe el cuadro como un fenómeno luminoso, donde la luz se descompone y mueve todo el espacio (*Torre Eiffel*), mientras que el segundo contrasta formas que se reducen a tubos que mecanizan la composición para estar en consonancia con la vida moderna (*La ciudad*).

2.4. El Futurismo

Al mismo tiempo que se desarrolla el Cubismo lo hace el Futurismo, un movimiento muy unido al anterior que, sin embargo, trasciende lo artístico para convertirse en un fenómeno ideológico. Nace en 1908 dentro del ámbito literario, concretamente en Milán, gracias al poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944). Éste proclama la necesidad de acabar definitivamente con el pasado, en especial con el clásico, rindiendo ahora un nuevo culto al ruido, a la velocidad y a la energía mecánica, propios de la modernidad. Tras publicarse en París en 1909 el Manifiesto Futurista, en 1910 salta al terreno de la pintura y en 1912 al de la escultura, siempre a partir de la premisa de que el arte debe reflejar el dinamismo del universo.

El punto de partida es el Cubismo analítico, del que se adoptan la descomposición geométrica y las vistas simultáneas. Sin embargo, el resultado no es un espacio estático como el cubista, pues el movimiento y la luz se comportan como fuerzas físicas capaces de deformar los cuerpos como si éstos fueran elásticos, por lo que cambian su aspecto. Como consecuencia, las figuras futuristas son una prolongación de su entorno, del que no se distinguen, y poseen un sentido incompleto, pues sólo son un fragmento de un movimiento continuo, de una acción. Por tanto, lo que se representa no es lo que se piensa ni lo que se ve, sino lo que acontece en un nivel meramente psíquico, lo que vincula al Futurismo con el Expresionismo.

El pintor y escultor Umberto Boccioni (1882-1916) ofrece un nuevo concepto de estatua, completamente abierta, pues el aire entra en ella, con materiales como cartón, hierro, tela o espejos, entre otros. Así quebranta la tradición escultórica, igual que Picasso por la misma época. Sin embargo, su intención como futurista es captar cómo la velocidad afecta físicamente a la forma del cuerpo humano, que sigue siendo reconocible pero es completamente distinto en relación a cuando está quieto. Pero no sólo se mueve el cuerpo, sino que éste pone en movimiento a la atmósfera, que así ejerce un empuje sobre él. De todo ello resulta la forma aerodinámica, tan presente desde entonces en la producción industrial siempre que se quiere aludir a la cuestión de la velocidad, tanto en vehículos como en objetos. (*Formas únicas de continuidad en el espacio*). En su pintura, Giacomo Balla (1874-1958) va más allá al eliminar casi del todo las figuras y también

los colores por causa del movimiento rápido, por lo que sus imágenes son especialmente aptas para expresar la misma idea de velocidad en medios tan diversos como los tebeos o la publicidad (*Automóvil de carreras*). Aunque el Futurismo termina en 1916, su influencia sigue vigente después de la Primera Guerra Mundial, cuando se identifica con el fascismo.

Aunque no pertenece al movimiento, el escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957), que fue ayudante de Rodin en París, sí comparte en algún momento con el Futurismo su interés por la energía cinética (*Pájaro en el espacio*), aunque al principio se encuentra también cercano al Cubismo, por su búsqueda de la estructura geométrica, y al Expresionismo, por su máxima simplicidad formal que recuerda al mundo primitivo (*El beso*).

2.5. El Expresionismo alemán

Al mismo tiempo que en Francia surge el Fauvismo, también en 1905 en Dresde se forma El Puente, grupo de artistas que, en torno a un programa escrito, está vigente hasta 1911, por lo que coincide al final con el Cubismo analítico y con el Futurismo. También quieren hacer frente al Impresionismo, pero en lugar de incidir tanto en lo formal ponen mayor énfasis en el contenido. A partir de asuntos extraídos de la vida cotidiana, se interesan por los problemas más íntimos del hombre en una época presidida por la ansiedad, la angustia, la culpa, la opresión o el miedo. De ahí su afán por dar a cada imagen un sentido espiritual propio, al tiempo que manifiestan su desilusión por el desarrollo industrial, según ellos perjudicial para el hombre por frenarle su creatividad.

Los artistas de El Puente prosiguen la labor de otros que, dentro de finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con el Postimpresionismo y con el Modernismo, confiesan su pesimismo frente a la sociedad del momento. Es el caso del noruego Edgard Munch (1863-1944), quien llega al desequilibrio emocional cercano a lo patológico (*El grito*), y del belga James Ensor (1860-1949), con un humor y un gusto por la anécdota que rayan en lo absurdo, lo extravagante y lo irreverente. (*La entrada de Cristo en Bruselas*).

A partir de aquí El Puente comienza a desarrollar sus ideas en la pintura, en la escultura y, sobre todo, en el grabado en madera (xilografía), muy arraigado en la tradición artística alemana. Lo que se valora de la obra gráfica es su técnica artesanal, que no representa una imagen, sino que la crea a través de un proceso manual que comienza excavando sobre la materia dura, sigue manchando de tinta las partes salientes y concluye estampando la matriz sobre el papel. Al final aparecen líneas rígidas y angulosas que se convierten en el motivo dominante de un estilo que, en su rechazo de todo lo establecido, quiere partir de cero, como si el artista no hubiera dibujado, pintado o esculpido antes. Esto explica que sus obras parezcan poco conseguidas, con cierta torpeza, pero su objetivo no es reproducir lo que se ve, sino sólo expresar. Por eso, se produce un alejamiento de la realidad que afecta tanto a la elección de los colores como a la deformación o distorsión de las formas, llegando a enfatizar el valor de lo feo. No se busca el sarcasmo sino la forma simple que es fruto del trabajo manual, el mismo que da origen al arte de los primitivos, referente tanto de los fauvistas como de los expresionistas alemanes.

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) critica la superficialidad de la burguesía y el ambiente angustioso de la ciudad moderna (*Una calle en Berlín*). Emil Nolde (1867-1956) revela con el recurso de la máscara el carácter de sus personajes, haciendo así una importante contribución al arte religioso (*La Última Cena*).

En 1911, cuando El Punte llega a su fin, se funda en Munich El Jinete Azul (*Der Blaue Reiter*), grupo sin programa escrito que se mantiene hasta 1916 y que toma su nombre del almanaque que, publicado anualmente desde 1912, difunde alguna de sus ideas más destacadas. Esta nueva formación artística, coetánea con el Cubismo sintético, consolida el Expresionismo alemán desde el punto de vista teórico y, como consecuencia, constituye una de las fuentes de la pintura abstracta. A este punto se llega desde una premisa básica: el arte y la naturaleza son mundos completamente diferentes. Por tanto, el artista no tiene que reproducir lo que está fuera de él, sino sólo dejarse guiar por sus impulsos interiores. En definitiva, la obra se convierte en algo vivo que muestra otra realidad y que logra entre las distintas artes una verdadera síntesis, que es mucho más que una simple combinación, pues, por ejemplo, la pintura puede ser música y viceversa. Así se llega al concepto de obra de arte total, que, ya apuntada por los románticos, desemboca en la abstracción.

Todas estas ideas son llevadas a la práctica por el pintor ruso Vassily Kandinsky (1866-1944), principal representante de El Jinete Azul y uno de sus fundadores junto a Franz Marc (1880-1916). En 1910 crea la primera serie de cuadros abstractos y escribe *Lo espiritual en el arte*, publicado en 1912. En este libro explica que la abstracción consiste en abandonar cualquier referencia a la realidad que se observa para satisfacer la necesidad que tiene el hombre de sacar afuera su mundo interior (*Primera acuarela abstracta*). La nueva orientación que Kandinsky da al arte se consolida en su etapa dentro de la *Bauhaus* (1922-1933), escuela de arte fundada en Alemania. Es entonces cuando escribe *Punto y línea sobre el plano* (1926), tratado basado en su experiencia docente. Resalta que lo más importante en la pintura es la composición, es decir, la manera como se disponen unos elementos que, sorprendentemente, poseen una fuerza vital que les es propia y que les capacita para expresar por sí mismos. Estos elementos se reducen a tres: la línea, el color y la forma. Por tanto, se prescinde de las figuras y de los objetos que percibimos con los sentidos, pues de igual mismo modo a la música le bastan los sonidos y no depende de las palabras.

Así surge la pintura pura, que comienza con un solo punto que, si se mueve, genera una línea que, a su vez, produce un plano sobre la superficie pictórica. Las líneas engendran formas que tienen un significado concreto, como también los colores que encierran. Entonces, el color ya no describe el mundo real, pues se libera de la figura o del objeto. Su nueva función consiste en expresar por sí mismo el mundo interior del artista, lo que implica que cada pincelada, por insignificante que parezca, es fundamental para transmitir un mensaje determinado. Para ello, los colores poseen cualidades sensoriales y psicológicas hasta ahora insospechadas, que van más allá de la tradicional división de cálidos y fríos. Por ejemplo, igual que los sonidos, son altos o bajos, con lo que pueden estimular el oído. También provocan

en el espectador distintos estados de ánimo, pues mientras el azul y el verde invitan a la calma, el amarillo y el rojo hacen lo contrario. El resultado es un espacio pictórico completamente nuevo, creado por las mismas formas coloreadas, que lo ocupan todo sin dejar vacío entre ellas, pues se extienden y se contraen de manera continua, impidiendo que haya un punto de vista fijo.

Cuando Kandinsky comienza a realizar sus cuadros abstractos está llevando a sus últimas consecuencias la idea que ya alumbró a los primeros expresionistas alemanes, la de trabajar partiendo de cero. Por eso, él se comporta intencionadamente como un niño, que, a través de unos garabatos, refleja sus sensaciones respecto a todo lo que le rodea, sin necesidad ni capacidad aún de reproducir exactamente lo que ve. Es esta primera experiencia infantil, de carácter estético, la que se quiere recuperar porque así, en definitiva, rescata al hombre, que al llegar a la edad adulta se vuelve racional en un mundo industrializado. Por ello, la pintura abstracta de Kandinsky, que se desarrolla paralelamente al Funcionalismo arquitectónico, se encuentra, sin embargo, en su polo opuesto (*Composición VII n° 186*).

2.6. La Abstracción

El arte abstracto o no objetivo es una consecuencia del Cubismo, primera corriente que, preocupada fundamentalmente por lo estructural, ofrece la posibilidad de empezar a prescindir de la realidad objetiva y de concebir el cuadro como una entidad válida por sí misma. Esta idea se remonta al Romanticismo y es realizada por primera vez gracias a Kandinsky. Sin embargo, para movimientos como el Suprematismo y el Neoplasticismo las formas abstractas ya no son sólo expresión de las realidades materiales, sino modelo para lograr una armonía ideal entre el hombre y su entorno.

El Suprematismo (1913-1922) se gesta en Rusia antes de la Revolución de 1917, cuando Moscú y San Petersburgo destacan como focos vanguardistas equiparables a París. Sus inquietudes revolucionarias le llevan a aceptar el desarrollo industrial que les vincula con lo occidental, pero también le inclinan hacia la clase trabajadora, con sus tradiciones y su creatividad. Como consecuencia, el arte se entiende como medio de educar a la sociedad para eliminar las ideas del antiguo régimen de los zares. El objetivo prioritario del artista es dirigir su obra a las masas para construir una nueva vida. Este programa didáctico, que se paraliza en Rusia una vez que el Comunismo impone la tendencia realista para el arte tras la Segunda Guerra Mundial, repercute en Alemania, donde surge la Escuela de la *Bauhaus*.

Casimir Malevich (1878-1935) es el fundador del Suprematismo, nombre que él acuña para aludir a la abstracción total que logra con lo completamente puro y geométrico. Con ello se refiere a la supremacía que tiene el sentimiento, cuyo mejor modo de expresión son las formas más simples y elementales, como el cuadrado, que refleja el orden mental sobre el caos natural (*Cuadrilátero negro*). A partir de aquí utiliza otras, como el círculo y el triángulo, realizando combinaciones más complejas (*Composición suprematista, trapecio negro y cuadrado rojo*).

El Neoplasticismo (1917-1931) surge en Ámsterdam en torno a la revista *De Stijl* (*El estilo*). Se trata del más intelectual y utópico de todos los movimientos abstractos, lo que se debe a su fondo calvinista, que le impone un sentido religioso del deber y de la sobriedad. Theo van Doesburg (1883-1931), su creador, insiste en la necesidad de fomentar el arte no en sentido tradicional, sino como construcción de un nuevo espacio para vivir que sea la encarnación de la armonía del cosmos. Los principios que se derivan de ésta son las líneas rectas y los colores planos, pero dentro de una paleta muy limitada que sólo incluye los primarios, el blanco, el negro y el gris. Se trata de crear conjuntos asimétricos con rectángulos coloreados de distintos tamaños, pero siempre verticales y horizontales, aunque al final también se introducen las diagonales. El acercamiento al Cubismo es evidente si no fuera porque los holandeses renuncian completamente a cualquier sugerencia de volumen. Entre ellos sobresale Piet Mondrian (1827-1944), que desde 1919 hace de su obra una variación constante de rectángulos para dejar claro que lo primordial es el método, es decir, las ideas que sustentan lo que se ejecuta. Como estas ideas parten de la ley universal del equilibrio, el resultado sólo puede ser un arte de relaciones puras lleno de dinamismo y tensión (*Composición con rojo, azul y amarillo*).

El contenido de las obras de Mondrian alumbran al escultor estadounidense Alexander Calder (1898-1976) para construir sus móviles, que consisten en colgar objetos de distintas formas y colores que se unen con alambre metálico y están en movimiento, igual que el universo. Al principio lo logra instalando un motor, pero después procede de modo más natural, pues deja que el más mínimo roce con el aire provoque el cambio de posición de los elementos.

2.7. El Dadaísmo

El Dadaísmo se desarrolla desde 1916 hasta 1922 con motivo de la Primera Guerra Mundial. Surge en Suiza, concretamente en Zurich, lugar de encuentro de quienes huyen de la guerra iniciada en 1914. Allí, el poeta rumano Tristán Tzara (1886-1963) se convierte en su portavoz para protestar contra la sociedad del momento, responsable del mal que se padece. El grupo de artistas así constituido no posee un programa, pero comparte su actitud negativa hacia todos los valores establecidos, también hacia el arte e incluso hacia ellos mismos. Producto de esta postura anárquica es el mismo nombre de Dadá que eligen para identificarse, que alude al balbuceo infantil. No respetan nada del sistema vigente, al que quieren poner en crisis realizando intervenciones absurdas que llegan a escandalizar.

Marcel Duchamp (1887-1966), que pasó los años de la guerra en Nueva York, es el más radical del grupo. Para desvalorizar todo aquello a lo que tradicionalmente se rinde culto emplea dos recursos típicamente dadaístas. Uno consiste en copiar una obra de arte consagrada para alterarla con burla, de manera que con ello no se quiere destruir sino manifestar su rechazo a un público que la venera guiado por el muy discutible buen gusto (*Gioconda con bigotes*). El otro procedimiento, aún más provocador, es el *ready-made* u objeto encontrado. Se trata de elegir al azar un objeto cualquiera, pues sólo por el simple hecho de seleccionarlo

se convierte en una obra de arte. Así se pretende dar valor a cosas que habitualmente no lo tienen. El proceso es el siguiente: primero, el artista busca un objeto de uso cotidiano y hecho en serie, pues él no lo realiza, sólo lo presenta para que sea considerado de modo artístico; después, lo separa del contexto que le es habitual y en el que realiza una función práctica; finalmente, lo coloca en otro ámbito en el que no puede ser útil y, por eso, asume un sentido estético. Por tanto, el objeto sigue siendo el mismo, pero sólo por escogerlo, desplazarlo de sitio y asignarle nuevos elementos entra en la esfera de lo artístico (*Fuente*).

La experiencia del *ready-made*, que ofrece objetos con los que estamos plenamente familiarizados, explica que Duchamp realice una pintura del todo incomprensible que hace del cristal el material idóneo para hacer de sus reflejos, entre los que se incluye al espectador, otra alternativa al mundo real. Es otro concepto de pintura, no para deleitar los ojos, sino para que el que la contempla active también su creatividad con el fin de buscar posibles significados que, difícilmente, encontrará. Con ello se desacredita el arte entendido como algo puramente visual y se incorpora lo fortuito, pues, por ejemplo, el resquebrajamiento accidental de la obra puede formar parte del proceso artístico (*La novia desnudada por sus pretendientes*).

Con todo ello, el Dadaísmo aporta un nuevo enfoque de la obra de arte, del artista y del público. Lo que determina ahora el valor artístico del objeto no es la habilidad manual, sino sólo una actitud diferente frente a la realidad, por lo que se introducen materiales y recursos propios de la producción industrial, como la fotografía o el cine, aunque se usan de manera poco habitual. Al mismo tiempo, lo que caracteriza al artista es su comportamiento, que despoja a las cosas de su utilidad como única manera de gozarlas con un sentido estético, lo cual implica liberarse de toda norma para concebir su trabajo como un auténtico juego. Por último, el público queda desconcertado, pues en lugar de decir si le gusta o no la obra se pregunta qué es una obra de arte y llega a pensar que se están riendo de él. En definitiva, el dadaísta niega el arte por pertenecer a un sistema que ha generado la guerra y lo sustituye por la pura acción, con lo que abandona su concepción como productor de objetos. Desde este punto de vista, el Dadaísmo se opone al Cubismo, del que reconoce su carácter innovador pero achaca su racionalismo, al Futurismo, al que critica su postura belicista, y al Funcionalismo, con el que no comparte su filiación con el progreso industrial.

2.8. El Surrealismo

El Surrealismo nace dentro de la literatura en 1924, cuando André Breton (1896-1966) publica en París su *Primer Manifiesto*, donde expone que su principal objetivo es descubrir el mundo del inconsciente, por lo que es preciso liberarse totalmente de cualquier norma. En ese momento no considera las artes visuales, pero éstas se incorporan plenamente al nuevo movimiento a partir de 1928, cuando se edita *El surrealismo y la pintura*, aunque la primera exposición del grupo se celebra ya en 1925. Incluso desde el campo pictórico repercute en la escultura, como se aprecia, por ejemplo, en Alberto Giacometti (1901-1966), italo-suizo que trabajó en París.

Al Surrealismo se llega a través de la Pintura Metafísica (1913-1919), movimiento italiano que reacciona frente al Futurismo porque concibe el arte como algo desvinculado de la realidad y, por tanto, sin ninguna función ni significado. Con el término metafísica no se alude a una corriente filosófica concreta, sino al hecho de transmitir lo que está más allá del aspecto físico de las cosas. Para ello se recurre al mundo de los sueños, donde es posible liberarse de lo convencional para descubrir debajo de la realidad que vivimos otra distinta. En ésta, figuras y objetos se muestran sin vida y conviven en un espacio incoherente, pues está vacío y sin habitar, y en un tiempo inmóvil. De este modo, se critica la incongruencia del arte en la época moderna y se ofrece una propuesta completamente nueva, aún más radical que la futurista. Las relaciones misteriosas que se entablan entre unas formas y otras influyen directamente en los surrealistas, aunque en la Pintura Metafísica las figuras humanas suelen sustituirse por maniqués sin rostro ni sexo en ciudades con plazas desoladas, sombras alargadas o estatuas clásicas. Así se evitan la anécdota y la acción, lo que constituye una ironía sobre la propia existencia, como hace entre 1914 y 1920 Giorgio de Chirico (1888-1978), quien crea imágenes fantásticas que causan mucha extrañeza porque parecen sueños tristes y enigmáticos (*Misterio y melancolía de una calle*).

Con el antecedente de la Pintura Metafísica, el Surrealismo se basa en las teorías del Psicoanálisis de Freud, que abogan por paralizar los pensamientos racionales del consciente para que los del inconsciente afloren libremente, pues de este modo se conoce una realidad que es mucho más real que la que vivimos cuando estamos despiertos. Por tanto, en el mundo de los sueños hay que explorar todas esas imágenes que se presentan combinadas y descontextualizadas de una manera tan ilógica, pues cuando estamos conscientes las consideramos distintas e irreconciliables. Si ciertos traumas se pueden solucionar recordando bajo la hipnosis experiencias reprimidas en el inconsciente, el arte, que se realiza con imágenes, es el vehículo más idóneo para liberar el mundo de los sueños de las limitaciones impuestas por la razón y el orden social. En esta lucha contra las costumbres establecidas los surrealistas se basan en el Dadaísmo, aunque carecen de su carácter espontáneo y anárquico. De hecho, muchos dadaístas forman parte del nuevo movimiento a partir de 1924.

Al comienzo, se proclama el automatismo psíquico como principio fundamental, que consiste en expresar directamente el inconsciente, es decir, sin que intervenga la razón y sin que haya ningún interés estético o moral. Se pretende trasladar el sueño en estado puro al cuadro, algo que en la práctica es difícil cumplir completamente, porque siempre es inevitable cierto control. Por ello, más adelante se reconoce que hay que aceptar otras vías que contemplen la intervención de la razón como trampolín para descargar lo que ella esconde. A partir de aquí, el procedimiento más característico es presentar imágenes absolutamente verosímiles que se combinan en un contexto muy incongruente, inexplicable y absurdo, para lo que se aplican técnicas fotográficas o cinematográficas aprovechando las experiencias dadaístas. Éstas también se tienen en cuenta para los objetos surrealistas, definidos como objetos de funcionamiento simbólico, pues son imposibles e inútiles porque se sacan de su contexto habitual, como ya se hizo con los *ready-made*, de los que se diferencian por ser un trasunto del inconsciente.

En cualquier caso, se pretende escandalizar al público, que no puede entender la obra dentro del sentido común, pues las escenas creadas equivalen a las que se sueñan y, por tanto, el artista no tiene conciencia de ellas ni sabe su significado. Aquí radica la autenticidad de la obra surrealista, pues es ella la que en verdad revela lo más interno del hombre. Estamos entonces ante un nuevo concepto de obra de arte, diferente al dadaísta, aunque surge a partir de éste. También el espectador asume una función diferente, pues ahora tiene que estimular su imaginación para intentar descubrir posibles soluciones a los enigmas que se le ofrecen. Es decir, se pide su participación creativa, al mismo tiempo que de manera intencionada su lógica queda completamente desorientada.

Este interés por llamar la atención poderosamente a través de la sorpresa imprevista y de la perversión justifica, entre otras cosas, que el Surrealismo constituya una de las raíces del arte norteamericano después de 1945, sobre todo del Expresionismo abstracto. Esto se explica porque en 1939, cuando se inicia la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de los surrealistas se exilian a Nueva York, donde prosiguen su trabajo. Pero, al mismo tiempo, en su afán de desconcertar se encuentra también el origen de su decadencia, pues llega un momento en que se convierte en un mecanismo fácil para evadirse de la realidad a través de asociaciones incoherentes que rayan en lo morboso. Si embargo, hasta llegar a este punto el Surrealismo se presenta como una alternativa revolucionaria posible para enfrentar la situación crítica del período de entreguerras, con un deseo de cambio, aunque finalmente su postura es sólo dogmática. En este sentido, su relación con otros movimientos que inmediatamente le preceden, como el Cubismo y el Dadaísmo, es positiva. El primero, que es la base de todo el arte moderno, le aporta la descomposición de la realidad a partir de un proceso mental, mientras que el segundo, con su falta de prejuicios, le brinda nuevas posibilidades técnicas. Sin embargo, el Surrealismo es la antítesis del Racionalismo arquitectónico y del Diseño industrial, pues éstos asumen el arte como conciencia para intentar reformar poco a poco la sociedad.

Max Ernst (1891-1976) es el surrealista que con más prontitud y mayor fidelidad intenta aplicar el criterio freudiano de liberar directamente el inconsciente a través del arte. Para ello acepta cualquier técnica que potencie siempre la imaginación, ya sea la tradicional o el *collage*, por ejemplo. Pero él va más lejos al inventar el *frottage* (frotamiento), que se inspira en el ejercicio infantil de frotar un lápiz sobre un papel, pero apoyando éste en una superficie áspera o con algo de relieve, como puede ser una moneda. Se trata de algo mecánico pero útil porque pone en funcionamiento la imaginación, pues el efecto final no es el simple calco de un objeto real, sino imágenes raras y, al mismo tiempo, sugerentes, que, más que provenir del mundo de los sueños, incitan ellas mismas a soñar. Desde un punto de vista teórico, el recurso de frotar se puede considerar el equivalente visual de la escritura automática, pues aparentemente es una actividad que no requiere una destreza especial ni tampoco se atiene a un gusto concreto, pues se desenvuelve fuera de la conciencia. Pero, en la práctica, sólo escoger y preparar las superficies sobre las que se va a trabajar, como también mostrar la obra resultante, requieren un control (*Jardín para aeroplanos*).

Joan Miró (1893-1984) también se ajusta en lo posible al puro automatismo psíquico, por lo que da rienda suelta a una inventiva tan desbordante que el propio Breton reconoce en él al más surrealista del grupo. Al principio, su fantasía se presta a la inocencia y a la alegría del

mundo infantil. Sin embargo, después sus imágenes se vuelven misteriosas, lo que se produce en el contexto de la guerra civil española y de la Segunda Guerra Mundial. Miró expresa el drama que suponen estos acontecimientos a través de formas casi abstractas, pero nunca geométricas, pues éstas derivan de la razón. Son formas que resultan muy evidentes, pero que no encierran ningún significado, se decir, no son símbolo de nada. Lo importante en ellas es que, al rechazar la geometría, asumen un carácter biológico, comportándose como seres vivos que se sostienen, se extienden y se contraen por sí mismo en un espacio inmaterial. De ahí que el arte de Miró se haya calificado como abstracción biomórfica (*Cabeza de mujer*).

Ya dentro de lo figurativo, René Magritte (1898-1967) ofrece muchas imágenes oníricas con exactitud meticulosa, recreándose en lo absurdo de lo banal para sugerir múltiples interpretaciones a partir también de los títulos de sus cuadros (*El doble secreto*). También lejos de la abstracción se encuentra Salvador Dalí (1904- 1989), quien se incorpora al grupo fundado por Breton en 1929, aunque en los primeros años de la década de 1930 es expulsado de él por distanciarse de sus ideales políticos (*El juego lúgubre*). Sin embargo, Dalí nunca dejará de ser surrealista, aunque, eso sí, a su modo. Su gran aportación es el método paranoico-crítico, una alternativa frente al automatismo psíquico. El término paranoico deriva de paranoia, que es una perturbación mental basada en el delirio, que consiste en tener desvariada la razón. Por tanto, Dalí se comporta sistemáticamente de manera irracional, como si se estuviera delirando, pero controlando en todo momento sus actos. Se trata de plasmar con la mayor claridad posible y de una forma completamente consciente las imágenes oníricas que ha visto, lo que él denomina “fotografías de sueños pintadas a mano”. Esto se logra intentando mantener el sueño en estado de vigilia durante el proceso creativo (*El gran masturbador*).

Frutos del método paranoico-crítico de Dalí son la imagen doble y el objeto surrealista. La primera consiste en representar un motivo que, sin modificar en nada su forma, es al mismo tiempo otro u otros diferentes (*Aparición de un rostro y un frutero sobre una playa*). Por su parte, los objetos surgen, igual que sus formas pintadas, del inconsciente, por lo que son casuales y, a diferencia de los dadaístas, nos introducen en un mundo superreal donde asumen una función simbólica (*Venus de Milo con cajones*). Para todo ello parte del simbolismo freudiano, que él amplía con numerosos temas vinculados a experiencias personales, sobre todo de tipo sexual. En este sentido, se siente especialmente atraído por lo blando y lo duro, de manera que lo blando lo pinta duro y viceversa. Por eso, lo comestible pasa a un primer plano, fundamentalmente cuando tiene una forma definida, como los crustáceos, con una envoltura dura que protege la masa blanda alimenticia. Lo que se come, blando por naturaleza, se deteriora hasta el punto de llegarse a pudrir, lo que enlaza con lo putrefacto. Este término que, al principio alude despectivamente a todo lo burgués, también se refiere al tiempo, que, como las hormigas, todo lo devora (*Autorretrato blando con beicon asado*). De aquí surgen los relojes blandos, que se refieren a un tiempo sin tiempo, es decir a ese tiempo inmóvil que sólo existe en nuestro inconsciente, pues cuando soñamos el tiempo lineal que avanza constantemente ya no importa y, en definitiva, lo único que perduran son los recuerdos. Por eso, los relojes, que son objetos duros, se hacen flácidos hasta el punto de derretirse como el queso, pues no son más que la imagen del espacio-tiempo que la nueva Física de Einstein proclama (*La persistencia de la memoria*).

Resultado también del método paranoico-crítico de Dalí es la concepción de su propia vida como un auténtico montaje. Después de pasar los años de la guerra civil española sobre todo en Italia, su estancia en Estados Unidos (1940-1948) da un giro a su carrera, que ahora se diversifica en múltiples actividades. Por ejemplo, se dedica a escribir, a ilustrar libros o a diseñar escaparates, joyas o vestuarios. Y, aunque cuando regresa a Europa comienza una etapa que aún lo científico (*Leda atómica*) y lo religioso (*Madonna de Port Lligat*), Dalí sigue siendo principalmente un reclamo por sus apariciones públicas, que, cargadas de ironía y de absurdo, constituyen uno de sus inventos surrealistas más originales.

2.9. El Funcionalismo

La arquitectura del siglo XX comienza a partir de la Primera Guerra Mundial, que obliga a encarar directamente los problemas ocasionados por el desarrollo industrial, que se acentúan tras el conflicto bélico. Uno de ellos, de capital importancia, es el gran crecimiento de las ciudades, que provoca el hacinamiento de los obreros alrededor de las fábricas o el valor especulativo del suelo. Estas cuestiones ya se vislumbran en la segunda mitad del siglo XIX, dentro del Modernismo, cuando también se apunta el criterio que prevalece en lo sucesivo: la concepción urbanística de la arquitectura y su relación positiva con la tecnología industrial. Es decir, el primer objetivo no es el edificio sino la ciudad, y ambos deben ser proyectados según unos principios básicos que, con un carácter general, son aceptados por quienes se consideran arquitectos modernos. El resultado de esta búsqueda común es un estilo que, con carácter internacional, se denomina Funcionalismo o Racionalismo, que en sus inicios es paralelo en el tiempo al Cubismo sintético y a El Jinete Azul. Su premisa básica es el predominio de la función sobre la forma, idea que procede de Sullivan y que ahora se respeta rigurosamente, porque así se cree que es posible mejorar la vida humana, sumida en grandes problemas ocasionados por la falta de un entorno adecuado.

Para el Funcionalismo, los elementos arquitectónicos nunca surgen por azar, sino que se justifican por su necesidad, lo que se debe reflejar claramente. De ahí la importancia de las formas geométricas elementales, también presentes en el Neoclasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII, pero que ahora resultan de una producción mecanizada a gran escala, buscando la mayor economía posible y rechazando completamente la decoración. El punto de partida es la construcción en esqueleto con vidrio y hormigón armado, que permite usar la planta libre y tratar el muro como membrana transparente.

Con todo ello, la arquitectura racionalista presenta ciertos paralelismos con el Cubismo pictórico. Si el objeto cubista se puede ver desde varios ángulos simultáneamente, por primera vez en un edificio todos sus planos y, por tanto, sus fachadas, tienen igual importancia, por lo que ya no hay una principal. Además, si el espacio cubista se perfora, los volúmenes arquitectónicos pueden penetrar unos en otros, alternando cuerpos verticales y horizontales, pero también con la gran ayuda del cristal. Éste cubre paredes enteras una vez que los apoyos se trasladan al interior, con lo que todo está a la vista, desde dentro se ve lo de fuera y

viceversa. En definitiva, nada se esconde para lograr lo máximo en luminosidad, higiene y confort. El carácter racional del Funcionalismo, que le vincula al Cubismo, le separa al mismo tiempo del Modernismo que le precede, pero también del Dadaísmo y del Surrealismo, que son coetáneos en su momento de máxima eclosión.

El Funcionalismo se constituye como movimiento único de la arquitectura moderna en la primera mitad del siglo XX, pero engloba diversas líneas de actuación que surgen paralelamente en distintos contextos. En Francia, Le Corbusier (1887-1965) es un auténtico pionero gracias a sus originales ideas, que difunde tanto con sus construcciones como con sus escritos, hasta el punto de que muchas de ellas han pasado a la práctica arquitectónica corriente. Su objetivo prioritario es relacionar el espacio construido con el ambiente natural, por lo que su condición es la del arquitecto-urbanista, partidario completamente del progreso. Éste, según él, sólo se puede alcanzar con el desarrollo industrial, que ha de ponerse al servicio del hombre ofreciéndole viviendas que le permitan un contacto directo con la naturaleza.

La vivienda privada es la tipología que ocupa la atención de Le Corbusier al principio, en la década de 1920. Con ella pretende aunar la libertad espacial y las formas geométricas elementales, para lo cual resulta imprescindible la estructura con esqueleto de hormigón y vidrio. La casa no debe ser un cuerpo cerrado que suponga un obstáculo en la naturaleza abierta, sino, por el contrario, una prolongación de ésta. La idea de espacio continuo que se logra a través de la geometría está tomada del Cubismo. Con ella surge un nuevo concepto de casa, que Le Corbusier califica como “máquina de vivir”, no porque con ella aspire a una existencia mecanizada, sino porque sus formas son claras y precisas, igual que las de la maquinaria.

Para ello parte de cinco puntos que se refieren a la base, a la cubierta, al plano, a los vanos y al frente del edificio. Éste se asienta sobre pilares (*pilotis*) descubiertos, con lo que el piso principal se eleva y el bajo se vacía para servir como acceso. Las ventajas son varias: se logra una mejor vista al exterior, se evita la humedad del suelo y los vehículos pueden circular libremente en el nivel bajo alrededor de la entrada y de los servicios, llegando al mismo núcleo de la construcción. El techo es al mismo tiempo terraza, ya que el jardín debe encontrarse también en lo alto, como la vivienda, con lo que ésta se une directamente al paisaje, ya que éste, en realidad, forma parte de ella. La planta libre es fundamental para que los distintos pisos sean independientes entre sí y para que el espacio reciba usos diferentes aprovechándose al máximo. La ventana continua aporta ligereza, transparencia y luminosidad, con lo que no sólo la naturaleza accede al interior, sino que éste se comunica con lo de fuera. Por último, en lugar de muro macizo, la fachada libre se despliega como una cortina que, con posibilidad de abrirse o cerrarse, es ante todo funcional, pues deja pasar la luz y permite contemplar el entorno. En definitiva, Le Corbusier logra que el sentido práctico determine todo su proyecto y ofrece el programa de una nueva arquitectura. Con él la casa abandona la concepción tradicional como reflejo del rango social y económico de sus moradores, pues lo prioritario es proporcionar un lugar para que el hombre viva cómodo y desde el que pueda mirar lo que le rodea (*Villa Savoye*, Poissy).

En sus últimos años Le Corbusier abandona el purismo geométrico de sus viviendas para dar a su arquitectura un enfoque escultórico e irracional. Su interés sigue siendo el mismo, vincular lo constructivo con lo natural, pero ahora haciendo del edificio un objeto duro que parece estar lleno de una fuerza invisible, casi mágica. Igual que antes cambió la noción de la casa, hace lo mismo con la iglesia, que ahora concibe como un cuerpo que, con su movimiento y sus colores, expresa que lo divino domina plenamente la naturaleza (*Iglesia de Notre-Dame du Aut, Ronchamp*). Con este cambio tan rotundo de estilo, Le Corbusier se asemeja a otros artistas contemporáneos, como Picasso, con el que al principio comparte las premisas del Cubismo y después, hacia mediados del siglo XX, evoluciona hacia otros derroteros, por lo que se le puede considerar su equivalente en la arquitectura.

En Alemania, el Funcionalismo nace como consecuencia de la situación ocasionada al final de la Primera Guerra Mundial, cuando junto a una gran conciencia de crisis surge un afán de recuperación. Su iniciador es Walter Gropius (1883-1969), quien desarrolla sus ideas socialdemócratas al fundar en 1919 en Weimar una escuela de arquitectura llamada *Bauhaus*. Este término significa casa de construcción, pues lo que se quiere construir es otro modo de vida basado en lo racional a través de un nuevo concepto de ciudad y de edificio, siempre con el auxilio del diseño industrial. Éste afecta también a muchos objetos realizados en serie, como muebles de tubo metálico o lámparas de mesa, con lo que surge el principio de la forma *estándar*, que es la más adecuada para un determinado producto.

En la *Bauhaus* se enseñan arquitectura y diseño modernos, pero de una manera original, pues maestros y alumnos trabajan en grupo en los mismos proyectos, que siempre cuentan con ayuda de la máquina. Así se contribuye no sólo a la educación, sino también al progreso. En 1926 la escuela abandona Weimar por el rechazo que allí encuentra en un ambiente predominantemente conservador y se traslada a Dessau. Entonces, Gropius demuestra sus ideas levantando su nueva sede en la Alemania oriental. Igual que Le Corbusier, recurre a la planta libre, al esqueleto de hormigón armado y a los muros de vidrio. También hace que lo funcional determine lo arquitectónico y que el edificio se relacione activamente con el ambiente circundante. Sin embargo, el Funcionalismo recibe aquí un contenido al mismo tiempo didáctico y político ausente en Francia (*Bauhaus, Dessau*). Cuando en 1933 la escuela es cerrada por el nazismo, Gropius se traslada primero a Inglaterra y en 1937 a Estados Unidos para dedicarse a la docencia. Pero, hasta entonces, la institución por él creada había contado con la presencia de muchos de los artistas más arriesgados del momento.

Mies van der Rohe (1886-1969) es uno de estos colaboradores, nombrado director de la *Bauhaus* desde 1930. Sin embargo, abandona Alemania en 1937 y el resto de su obra lo realiza en Estados Unidos, donde lleva el programa racionalista a sus últimas consecuencias. Si Le Corbusier se centra en la vivienda y Gropius en la escuela, para Rohe lo más importante es el rascacielos, que empieza a proyectar en Europa hacia 1920 y culmina en América. Para ello prescinde de cualquier alusión al ambiente natural y de cualquier preocupación por lo urbanístico o por lo social. Desde que Sullivan ofreciera a fines del siglo XIX el modelo clásico de rascacielos, ahora Rohe aplica la mayor economía de

medios para hacer de la estructura la única protagonista, pues debe mostrarse con la mayor claridad y no permitir que nada la oculte. Por eso, los muros exteriores, por mínimos que sean, desaparecen al ser sustituidos por vidrio. En definitiva, concibe los rascacielos como grandes prismas rectangulares completamente transparentes que, autosuficientes en su búsqueda del cielo, renuncian a cualquier relación con la naturaleza, al tiempo que logran un carácter inmaterial sorprendente gracias a su pureza formal y a los reflejos de luz (*Seagram Building*, Nueva York).

Mientras en Europa los arquitectos se comportan como urbanistas para cambiar la ciudad y, con ello, también la sociedad, en Estados Unidos se dan soluciones distintas que encarnan el modelo de vida propiamente americano. Precisamente allí se encuentra el origen del Funcionalismo, con ocasión de la reconstrucción de Chicago a finales del siglo XIX. Por tanto, en la primera mitad del siglo XX se quiere ofrecer una arquitectura completamente diferente de la europea, lo que se logra renunciando del todo a cualquier referente histórico, lo que es más fácil en suelo americano por estar libre del fuerte peso de la tradición.

El gran protagonista es Frank Lloyd Wright (1869-1959), alumno de Sullivan que, entre 1900 y 1910, diseña casas de campo en la zona de Chicago, conocidas como “casas de la pradera”. En ellas da al Funcionalismo un nuevo sentido orgánico, pues pone todos los medios técnicos al servicio del hombre para mejorar su vida, pero, al mismo tiempo, considera que el edificio afecta notablemente a quienes lo ocupan, de donde deriva la gran responsabilidad del arquitecto. Éste debe saber cómo es el hombre y cómo vive para facilitarle todas las comodidades que el progreso permite. Por ejemplo, busca unos resultados óptimos en la acústica, en la temperatura, en los materiales o en la combinación de los colores. Para ello es crucial también establecer una relación directa con el exterior, algo que los funcionalistas europeos tienen en cuenta y logran por medio de la pared con cristal. Sin embargo, Wright va más lejos, pues para él el edificio es como un ser vivo que, al crecer, se extiende sin límites hacia la naturaleza. Ésta, al mismo tiempo, se introduce dentro de él a través de los árboles y de las corrientes de agua. Surge entonces un nuevo tipo de casa, muy original como el de Le Corbusier pero diferente, pues Wright prescinde de la caja tradicional cerrada, con lo que deja de considerarla como un interior que, por encima de todo, protege. Por el contrario, la diseña como un conjunto de bloques espaciales que penetran entre sí y con el espacio natural, al que llegan a invadir (*Casa de la Cascada*, Bear Run, Pensilvania). Así, dentro del Funcionalismo Wright crea en la década de 1930 la arquitectura orgánica, que, con enorme repercusión tras la Segunda Guerra Mundial, supone el comienzo del arte americano.

2.10. Últimas tendencias

Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se convierte en el centro cultural más importante del mundo occidental, pues es el destino de muchos intelectuales y artistas que huyen del conflicto. Los primeros llegan en la década de 1930, como Einstein, Gropius o M. van der Rohe, mientras que otros lo hacen en la de 1940, instalándose en Nueva York, como

Léger, Mondrian, Max Ernst o Dalí. Como consecuencia, confluyen allí las dos vertientes artísticas que se fijaron durante la primera mitad del siglo XX en Europa, donde se habían mostrado opuestas entre sí: la racional, tendente a lo formal, y la irracional, proclive a lo expresivo. En cambio, una vez asumidas en América se hacen compatibles, dando lugar a una gran variedad de nuevas propuestas. Por ejemplo, entre éstas destacan el Expresionismo abstracto, el *Pop Art*, el Minimalismo y el Arte Conceptual por constituirse como puntos de partida para otras muchas tendencias que enlazan con nuestros días.

El Expresionismo abstracto se forja entre finales de los años 40 y la década de 1950 por parte de un grupo de artistas, entre los que sobresale Jackson Pollock (1912-1959). Sin programa ni manifiesto, se desarrollan estilos diferentes, pero se comparte la necesidad de manifestarse como americanos dentro de la posguerra, con la ansiedad que ésta acarrea. La manera que tienen de hacerlo justifica que se les conozca como expresionistas abstractos o pintores de acción, un calificativo debido a los críticos que refleja claramente sus intenciones. Sus fuentes principales son Kandinsky, con su pintura no objetiva, y los surrealistas, con su énfasis en el azar.

Para Pollock, lo más importante es el simple hecho de poner pigmentos sobre la tela y de vivir esta experiencia, por lo que no se trata de reproducir la realidad ni de expresar sentimientos. Entonces, el soporte de la obra no es un cuadro, sino el lugar sobre el que ocurre algo que por sí mismo importa. Por eso, elige telas muy grandes, las extiende sobre el suelo hasta el punto de poder rodearlas o pisarlas. Entonces abandona el caballete, la paleta e incluso los pinceles, para esparcir sobre ellas el color arbitrariamente, ya sea rociándolo, chorreándolo o lanzándolo con violencia. La imagen que se logra no se ha premeditado y es sólo la prueba de la acción realizada. El espectador tiene ante sí una obra que, formada por un enrejado desordenado de líneas y manchas, no parece tener límites y le envuelve llegando incluso a absorberlo (*Ritmo de otoño*). El resultado está dentro de la abstracción, pero lo novedoso es que a ésta se llega por motivos completamente nuevos, pues ya no se quiere eliminar el objeto por una necesidad espiritual y mediante el estricto control como fue el caso de Kandinsky. Por el contrario, Pollock pone todo el énfasis en el puro acto de pintar y adquiere un compromiso con él, pues la pintura tiene una energía propia que, en definitiva, se concentra en el propio artista. Éste es el encargado de guiarla no sólo con sus brazos sino con todo el cuerpo, realizando movimientos al azar pero, en el fondo, conscientes para que la obra sea una superficie viva.

A mediados de la década de 1950, cuando tanto en Europa como en Estados Unidos las limitaciones de la posguerra empiezan a dar paso a una situación más próspera, el Expresionismo abstracto da síntomas de agotamiento. Dentro ya de la típica sociedad de consumo surge como contrapartida el *Pop Art*, un estilo basado en las imágenes comerciales y de los medios de comunicación de masas, como la fotografía, la publicidad, la ilustración de revistas o los *cómics*. Se trata de imágenes con carácter popular, que, precisamente por esto, no habían sido tenidas en cuenta antes a excepción del Dadaísmo, que en su desdén por lo establecido introduce el mundo de lo vulgar y, por ello, lo antiestético. Sin embargo, a diferencia de los dadaístas, ahora no se manifiesta descontento con la sociedad del momento, pues es en ella donde encuentra la fuente de inspiración.

El *Pop Art* nace en Europa, donde destacan Roy Lichtenstein (1923-1997), que se sirve de las viñetas cómicas estandarizadas (*Joven al piano*) y Richard Hamilton (1922-1989), que ofrece imágenes de bienes de consumo que llegan a Gran Bretaña al finalizar la Segunda Guerra Mundial procedentes de Estados Unidos (*¿Pero qué es lo que hace a las casas de hoy tan diferentes, tan atractivas?*). Por eso, es aquí donde el *Pop Art* arraiga especialmente en la década de 1960 gracias, sobre todo, a Andy Warhol (1928-1987), quien le imprime un carácter inconfundiblemente americano. Él introduce la banalidad, con objetos de consumo muy conocidos (*Sopa Campbell's*), y también la repetición mecánica, porque ofrece la misma imagen muchas veces, tanto que al final la reconocemos sin necesidad de fijar la mirada en ella (*Marilyn Monroe*).

En la década de 1960 surge el Arte Minimal o Minimalismo, movimiento americano que tiende a la máxima reducción formal como reacción frente al Expresionismo abstracto y al *Pop Art*. Constituye así el precedente del Arte Conceptual, que nace en Estados Unidos y después se extiende a Europa a través de Gran Bretaña, consolidándose en los mismos años 60. Los artistas conceptuales también se apoyan en el Dadaísmo, pero llegan más lejos al considerar la obra de arte como una idea, que se puede corresponder o no con una forma visible. Lo importante no es el resultado último, sino cómo se ha llegado a él. Por encima de la realización material está el proceso mental que constituye la creación artística. Ésta ya no se concibe como producción de objetos sino como reflexión, que debe quedar fijada materialmente como recuerdo a través de diversos medios, como la fotografía, el cine, la televisión o la cinta magnetofónica. Es una manera más extremista aún de pronunciarse en contra del sistema vigente, dentro del cual se desarrolla el mercado artístico, que basa el arte en un tipo de objetos, en su localización en determinados ámbitos, como un museo o una galería, y en la presencia de un público.

Al Arte Conceptual pertenece, por ejemplo, el *Happening*, que consiste en acciones artísticas y teatrales basadas en la improvisación en las que el público deja de ser espectador para convertirse en actor y en las que cualquier espacio puede servir como escenario. Por tanto, es una experiencia colectiva única e irreplicable que transcurre con gestos sencillos en un tiempo y en un lugar determinados, de manera que sólo algún documento gráfico queda como prueba para el futuro. Así se pretende eliminar la separación entre arte y vida, además de incentivar nuevos modelos de comportamiento por encima de cualquier regla social impuesta. Muy relacionado con el *Happening* se encuentra *Fluxus*, que proclama una libertad sin límites para incorporar lo cotidiano al terreno artístico, con la premisa básica de que todo se admite porque forma parte de una corriente imparable que equivale a la misma existencia (*Museo Vostell Malpartida*).

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- ARGAN, G.C., *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984.
- BAUMGART, F., *Historia del Arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- BOZAL, V., *Historia del arte en España*, 2 vols., Madrid, Istmo, 1977.
- CHASTEL, A., *El arte italiano*, Madrid, Akal, 1988
- ESPINO NUÑO, J. y MORÁN TURINA, M., *Historia del arte español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1996.
- FISCHER, E., *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1978.
- GOMBRICH, E., *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1997.
- HARTT, F., *Arte: historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989.
- HONOUR, H. y FLEMING, J., *Historia del Arte*, Barcelona, Reverté, 1986.
- JANSON, H.W. y JANSON, A.F., *Historia del arte para jóvenes*, Madrid, Akal, 1988.
- JANSON, H.W., *Historia general del arte*, 4 vols., Madrid, Alianza, 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Historia del arte*, Madrid, Gredos, 1994.
- NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura occidental*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- NUTTGENS, P., *Historia de la arquitectura*, Barcelona, Destino, 1988.

- PEVSNER, N., *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid, Alianza, 1994.
- PEVSNER, N., *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- RAMÍREZ, J.A., *Historia del Arte*, 4 vols., Madrid, Alianza, 1999.
- STANGOS, N., *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1986.
- WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1983.

CAPÍTULO 1. LA EDAD ANTIGUA

- ALFRED, C., *Arte egipcio en tiempo de los faraones: 3100-320 a.C.*, Barcelona, Destino, 1993.
- ALVAR EZQUERRA, J., *Las claves del arte mesopotámico y persa. Cómo identificarlos*, Barcelona, Ariel, 1989.
- BARATES, F., *El arte romano*, Barcelona, Destino, 1985.
- BENDALA GALÁN, M., *Las claves del arte griego. Cómo identificarlo*, Barcelona, Ariel, 1988.
- BENDALA GALÁN, M., *Arte egipcio y del Próximo Oriente*, Madrid, Historia 16, 1996.
- BIANCHI BANDINELLI, R., *Roma, centro del poder. El arte romano desde los orígenes hasta el fin del siglo II*, Madrid, Aguilar, 1970.
- BIANCHI BANDINELLI, R., *Roma: el fin del arte antiguo*, Madrid, Aguilar, 1971.
- BLANCO FREIJEIRO, A., *El arte egipcio*, Madrid, Historia 16, 1989.
- BLANCO FREIJEIRO, A., *Arte griego*, Madrid, Instituto Español de Arqueología. CSIC, 1982.
- BOARDMAN, J., *El arte griego*, Barcelona, Destino, 1991.
- DEMARGNE, P., *Nacimiento del arte griego*, Madrid, Aguilar, 1964.
- DESROCHES-NOBLECOURT, C., *El arte egipcio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1967.
- DONADONI, S., *El arte egipcio*, Madrid, Istmo, 2001.
- ESPAÑOL, F., *Las claves del arte egipcio. Cómo identificarlo*, Barcelona, Ariel, 1988.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., *Arte romano*, Madrid, C.S.I.C., 1972.
- GRABAR, A., *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, 1967.
- FRANKFORT, H., *Arte y arquitectura del Oriente antiguo*, Madrid, Cátedra, 1992.

- GRABAR, A., *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1988.
- HENIL, M., *El arte romano: una revisión de las artes visuales del mundo romano*, Barcelona, Destino, 1985.
- KRAUTHEIMER, H., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1992.
- LARA PEINADO, F., *El arte de Mesopotamia*, Madrid, Historia 16, 1989.
- MAFFRE, J.J., *El arte griego*, Barcelona, Paidós, 1985.
- MANNICHE, L., *El arte egipcio*, Madrid, Alianza, 1997.
- MICHALOWSKY, A., *Arte y civilización en Egipto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969.
- MICHALOWSKI, K., *El arte del antiguo Egipto*, Madrid, Akal, 1991.
- ONIANS, J., *Arte y pensamiento en la época helenística: la visión griega del mundo (350 a.C.- 50 a.C.)*, Madrid, Alianza, 1996.
- POLLITT, J.J., *Arte y experiencia en la Grecia clásica*, Bilbao, Xarait, 1987.
- POLLITT, J.J., *El arte helenístico*, Madrid, Nerea, 1989.
- RICHTER, GISELA M.A., *El arte griego: una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, Barcelona, Destino, 1990.
- ROBERTSON, M., *El arte griego: introducción a su historia*, Madrid, Alianza, 1993.
- ROBERTSON, M., *Arquitectura griega y romana*, Madrid, Cátedra, 1988.
- SMITH, W.S., *Arte y arquitectura del antiguo Egipto*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SUREDA, J., *Las primeras civilizaciones Prehistoria, Egipto, Próximo Oriente*, Barcelona, Planeta, 1985.
- WARD-PERKINS, J.B., *Arquitectura romana*, Madrid, Aguilar, 1976.
- ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Forma, 1992.

CAPÍTULO 2. LA EDAD MEDIA

- BANGO TORVISCO, I. G., *Arte bizantino y Arte del Islam*, Madrid, Historia 16, 1996.
- BLAIR, S.S. y BLOOM, J.M., *Arte y arquitectura del Islam 1250-1800*, Madrid, Cátedra, 1999.
- BORRÁS GUALIS, G., *El Islam: de Córdoba al Mudéjar*, Madrid, Sílex, 1990.
- BORRÁS GUALIS, G., *El arte gótico*, Madrid, Anaya, 1990.
- BURCKHARDT, T., *El arte del Islam: lenguaje y significado*, Palma de Mallorca, 1988.
- DELGADO, C., *El arte del Islam*, Madrid, Anaya, 1991.

- DUBY, G., *La escultura. Testimonio de la Edad Media desde el siglo V al siglo XV*, Barcelona, Skira, 1984.
- DUBY, G., *La época de las catedrales: arte y sociedad 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993.
- DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente*, Madrid, Cátedra, 1979.
- DURLIAT, M., *El arte románico*, Madrid, Akal, 1992.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *El arte gótico*, Madrid, Akal, 1992.
- ESPAÑOL BELTRÁN, F., *El arte gótico* (I), Madrid, Historia 16, 1989.
- ETTINGHAUSEN, R., *Arte y arquitectura del Islam 650-1250*, Madrid, Cátedra, 1996.
- FOCILLON, H., *Arte de Occidente: la Edad Media románica y gótica*, Madrid, Alianza, 1988.
- GRABAR, A., *La Edad de Oro de Justiniano*, Madrid, Aguilar, 1966.
- GRABAR, A., *La formación del arte islámico*, Madrid, Cátedra, 1986.
- GRODOKY, L., *La arquitectura gótica*, Madrid, Aguilar, 1977.
- HERUBEL, M., *Pintura gótica*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1969.
- HOAG, J.D., *Arquitectura islámica*, Madrid, Aguilar, 1976.
- JERRILYN, D., *Al Andalus: las artes islámicas en España*, Madrid, El Viso, 1992.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A., *El arte islámico*, Madrid, Historia 16, 1989.
- KUBACH, H.E., *Arquitectura románica*, Madrid, Aguilar, 1974.
- LERICHE-ANDRIEU, F., *Iniciación al arte románico*, Madrid, Encuentro, 1985.
- MÂLE, E., *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986.
- MARÇAIS, G., *El arte musulmán*, Madrid, Cátedra, 1983.
- MICHELL, G., *La arquitectura del mundo islámico*, Madrid, Alianza, 1988.
- MORALES, A.J., *Las claves del arte islámico. Cómo identificarlo*, Barcelona, Ariel, 1987.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *Las claves del arte bizantino y prerrománico. Cómo identificarlos*, Barcelona, Ariel, 1988.
- OURSEL, R., *La pintura románica*, Madrid, Encuentro, 1987.
- PAPAPOPOULO, A., *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- RICE, D.T., *El arte de la época bizantina*, Barcelona, Destino, 2000.
- RICE, D.T., *Arte Islámico*, Barcelona, Destino, 2000.

- SCHLOSSER-MAGNINO, J. VON, *El arte de la Edad Media*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SIMSON, O., *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*, Madrid, Alianza, 1980.
- SUREDA, J., *La Edad Media. Románico y Gótico*, Barcelona, Planeta, 1985.
- SUREDA, J. y BARRAL ALTET, X., *La Edad Media. Bizancio. Islam. De Roma al Prerrománico*, Barcelona, Planeta, 1987.
- VELMANS, T., *El arte bizantino*, Barcelona, Paidós, 1986.
- YARZA LUACES, J., *El arte bizantino*, Madrid, Anaya, 1991.

CAPÍTULO 3. LA EDAD MODERNA

- ALPERS, S., *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hernán Blume, 1987.
- ARGAN, G.C., *La Europa de las capitales*, Barcelona, Carroggio, 1964.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno*, 2 vols., Valencia, F. Torres, 1983.
- ARGAN, G.C., *Renacimiento y Barroco*, 2 vols., Madrid, Akal, 1987.
- ARGULLOL, R., *El Quattrocento. Arte y cultura del Renacimiento*, Barcelona, Montesinos, 1982.
- AYALA MAYORRY, N., *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*, Madrid, Alianza, 1991.
- BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1972.
- BÉRCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M., *Arte del Barroco*, Madrid, Historia 16, 1998.
- BLUNT, A., *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977.
- BOTTINEAU, Y., *El arte barroco*, Madrid, Akal, 1990.
- BROWN, J., *La edad de oro de la pintura española*, Madrid, Nerea, 1991.
- BUENDÍA, R., *Las claves del arte manierista*, Barcelona, Ariel, 1986.
- CÁMARA MUÑOZ, A., *El manierismo en Italia*, Madrid, La Muralla, 1986.
- CANTERA MONTENEGRO, J., *El Clasicismo francés*, Madrid, Historia 16, 1989.
- CLARK, K., *El arte del Humanismo*, Madrid, Alianza, 1989.

- COLL MIRABENT, I., *Las claves del arte neoclásico. Cómo identificarlo*, Barcelona, Ariel, 1987.
- CHASTEL, A., *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.
- CHECA CREMADES, F. y MORÁN TURINA, J.M., *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1982.
- CHECA, F., *El Manierismo en Europa*, Madrid, 1987.
- CHECA, F., *Rococó y Neoclasicismo*, Madrid, La Muralla, 1987.
- DUBOIS, C.G., *El Manierismo*, Barcelona, Península, 1980.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J., *Las claves del Renacimiento. Cómo identificarlo*, Barcelona, Ariel, 1986.
- FLAMAND, E.C., *El Renacimiento*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1969-1970.
- FRANCASTEL, P. y otros, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1980.
- FREEDBERG, S.J., *Pintura en Italia 1500-1600*, Madrid, Cátedra, 1978.
- GALL, J., *La pintura galante*, México, F.C.E., 1953.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GARÍN, E., *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986.
- HAUSER, A., *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- HERNÁNDEZ PERERA, J., *Renacimiento y Manierismo*, Barcelona, Planeta, 1988.
- HONOUR, H., *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1981.
- JESTAZ, B., *El arte del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1991.
- JONES, R.S., *Introducción a la historia del arte. El siglo XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- KAUFMANN, E., *La arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- LEÓN, A., *El Barroco: arquitectura y urbanismo*, Madrid, Anaya, 1991.
- LEVEY, M., *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Cátedra, Madrid, 1994.
- LEYMARIE, J., *La pintura holandesa*, Barcelona, Carroggio, 1976.
- LOZT, W., *La arquitectura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Blume, 1985.
- MÁLE, E., *El barroco: arte religioso del siglo XVII. Italia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985.

- MAINSTONE, M. y R., *El siglo XVII*, Madrid, Gustavo Gili, 1989.
- MARÍAS FRANCO, F., *El arte del Renacimiento*, Madrid, Anaya, 1990.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., *El Barroco en Europa*, Madrid, Historia 16, 1989.
- MORALES MARÍN, J.L., *Barroco y Rococó*, en *Historia Universal del Arte*, Madrid, Planeta, 1987.
- MURRAY, P., *Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Aguilar, 1972.
- MURRAY, P. y MURRAY, L., *El arte del Renacimiento*, Barcelona, Destino, 1991.
- MURRAY, O., *El arte del Renacimiento*, Barcelona, Destino, 1991.
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del mundo clásico*, Madrid, Istmo, 1980.
- NIETO ALCAIDE, V., *Italia y la cultura del Barroco*, Madrid, La Muralla, 1987.
- NIETO ALCAIDE, V., *La pintura del Renacimiento italiano del siglo XVI*, Vicens-Vives, 1990.
- NIETO ALCALDE, V., *El arte del Renacimiento*, Madrid, Historia 16, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca*, Madrid, Aguilar, 1972.
- NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, Aguilar, 1971.
- NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1981.
- OROZCO, E., *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. y otros, *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori España, 1991.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura barroca en España*, Madrid, Cátedra, 1992.
- POPE-HENNESSY, J., *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989.
- PORTELA SANDOVAL, F.J., *El siglo XVIII y el Neoclasicismo*, Madrid, Magisterio Español, 1973.
- PORTELA SANDOVAL, F.J., *La pintura del siglo XVIII*, Barcelona, Vicens-Vives, 1990.
- PRADOS, J.M., *El rococó en Francia y Alemania*, Madrid, Historia 16, 1989.
- RAMALLO, G., *El Barroco: artes figurativas*, Madrid, Anaya, 1994.
- ROSENBERG, J., *Arte y arquitectura en Holanda 1600-1800*, Madrid, Cátedra, 1981.
- TAFURI, M., *La arquitectura del Humanismo*, Madrid, Xarait, 1978.
- TEYSSEDRE, B., *El arte del siglo de Luis XIV*, Barcelona, Labor, 1973.
- TRIADÓ, J.R., *Las claves del arte barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.

- TRIADÓ, J.R., *Las claves del arte rococó*, Barcelona, Ariel, 1986.
- SHEARMANN, J., *Manierismo*, Madrid, Xarait, 1990.
- SCHONBERGER, A., *El rococó y su época*, Barcelona, Salvat, 1971.
- VALDIVIESO, E. y otros, *El Barroco y el Rococó*, en *Historia del arte hispánico*, T. IV, Madrid, Alhambra, 1989.
- SUREDA, J., *El Renacimiento*, Barcelona, Planeta, 1988.
- VliegUE, H., *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000.
- WATERHOUSE, E., *Pintura en Gran Bretaña*, Madrid, Cátedra, 1994.
- WILDE, J., *La pintura veneciana: de Bellini a Ticiano*, Madrid, Nerea, 1988.
- WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1979.
- WITTKOWER, R., *Sobre la arquitectura de la Edad del Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1982.
- VARRIANO, J., *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid, Alianza, 1990.
- YARZA, J., *El Bosco y la pintura flamenca de los siglos XV y XVI*, Madrid, Alianza, 1997.

CAPÍTULO 4. LA EDAD CONTEMPORÁNEA

- ÁLVAREZ LOPERA, J., *Historia del arte: de la Ilustración al Simbolismo*, Barcelona, Planeta, 1994.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno 1770-1970*, 2 vols., Valencia, Fernando Torres, 1983.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991.
- ARIAS DEL COSSÍO, A.M., *La pintura del siglo XIX en Francia*, Barcelona, Vicens-Vives, 1989.
- ARNASON, A.H., *Historia del arte contemporáneo*, Barcelona, Planeta, 1972.
- BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., *Historia del arte: primeras vanguardias*, Barcelona, Planeta, 1994.
- BLOCK, C., *Historia del arte abstracto 1900-1960*, Madrid, Cátedra, 1992.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V., *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.
- CESIÓN, B. y otros, *La pintura moderna del vanguardismo al Surrealismo*, Barcelona, Carroggio, 1983.

- CIRLOT, J.E., *Arte del siglo XX*, 2 vols., Barcelona, Labor, 1972.
- CIRLOT VALENZUELA, L., *Las claves del Dadaísmo. Cómo interpretarlo*, Barcelona, Planeta.
- CIRLOT VALENZUELA, L., *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX Cómo identificarlas*, Barcelona, Ariel, 1988.
- CIRLOT VALENZUELA, L., *Últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1994.
- CLARK, K., *La rebelión romántica: el arte romántico frente al clásico*, Madrid, Alianza, 1990.
- COGNAT, R., *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1969.
- COLLINS, P., *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- COTTINGTON, D., *Movimientos en el arte moderno. Cubismo*, Encuentro, 1999.
- CURTIS, W.J.R., *La arquitectura moderna desde el 1900*, Madrid, Hermann Blume, 1986.
- DORFLES, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1966.
- DUNCAN, A., *El Art Nouveau*, Barcelona, Destino, 1995.
- EVERITT, A., *El expresionismo abstracto*, Barcelona, Labor, 1984.
- FONTBONA, F., *Las claves del arte modernista. Cómo identificarlo*, Barcelona, Ariel, 1988.
- FRASCINA, F., *La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1998.
- FRIEDLAENDER, W., *De David a Delacroix*, Madrid, Alianza, 1989.
- GARCÍA DE CARPI, L., *Las claves del arte surrealista. Cómo interpretarlo*, Barcelona, Planeta, 1990.
- GAUNT, W., *Los impresionistas*, Barcelona, Labor, 1980.
- HOLDING, J., *El cubismo: una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza, 1993.
- GONZÁLEZ, A.M., *Las claves del arte. Últimas tendencias*, Barcelona, Ariel, 1989.
- GUASCH, A.M., *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- GUTIÉRREZ Burón, J., *Las claves del arte cubista. Cómo interpretarlo*, Barcelona, Planeta, 1990.
- HAMILTON, G.H., *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1980.

- HARRISON, C., *Primitivismo, Cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998.
- HERBERT, R.L., *El Impresionismo: arte, ocio y sociedad*, Madrid, Alianza, 1989.
- HITCHOCK, H.R., *Arquitectura del siglo XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- HONOUR, H., *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981.
- LEBEL, J., *El Happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- LEYMARIE, J., *La pintura francesa. El siglo XIX*, Barcelona, Carroggio, 1962.
- LYNTON, N., *Historia del arte moderno*, Barcelona, Destino, 1988.
- LYNTON, N., *Historia del arte moderno*, Barcelona, Destino, 1988.
- LOZANO BARTOLOZZI, M.M., *Las claves del arte abstracto. Cómo interpretarlo*, Barcelona, Planeta, 1990.
- LUCIE-SMITH, E., *El arte hoy. Del Expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- KEYSER, E., *El universo romántico*, Barcelona, Carroggio, 1965.
- MARCHAN FIZ, S., *Historia de la arquitectura. El siglo XX*, Madrid, Magisterio Español, 1973.
- MARTÍNEZ RIPIO, A., *El Barroco en Italia*, Madrid, Historia 16, 1989.
- MICHELI, M. de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.
- MIDDLETON, R. y WATKIN, D., *Arquitectura moderna*, Madrid, Aguilar, 1989.
- MULLER, J.E., *La pintura moderna. De los cubistas a los primeros abstractos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1966.
- MUÑOZ GOULIN, J., *El arte contemporáneo*, Madrid, Acento Editorial, 2000.
- NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1979.
- NOCHLIN, L., *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991.
- PERELLÓ, M.A., *Las claves de la Bauhaus. Cómo interpretarla*, Barcelona, Planeta, 1990.
- PRECKLER, A.M., *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- RAMÍREZ, J.A., *El arte de las vanguardias*, Madrid, Anaya, 1991.
- REWALD, J., *Historia del Impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- READ, H., *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Serbal, 1984-1988.

- ROSENBLUM, R. y JANSON, H.W., *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992.
- SANDLER, I., *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza, 1996.
- SCHAPIRO, M., *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988.
- SUREDA, J. y GUASCH, A.M., *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1993, 2ª ed.
- THOMAS, K., *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Serbal, Barcelona, 1988.
- WASOTTA, O., *Pop art*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- VALARD, M.C., *El Posimpresionismo*, Madrid, Aguilar, 1968.

La segunda edición de este libro, que consta de 300 ejemplares,
se terminó de imprimir en los talleres gráficos
de GRÁFICAS COLOR EXTREMADURA,
el día 18 de enero de 2008



oleo

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA



manu