



Vicens Vives  
Bachillerato

# HISTORIA DEL ARTE

**EJEMPLAR  
DE MUESTRA**

PENDIENTE DE  
ÚLTIMAS CORRECCIONES

M. Pendás García  
J. R. Triadó Tur  
X. Triadó Subirana





 **Vicens Vives**  
Bachillerato

# HISTORIA DEL ARTE

**M. Pendás García**  
Profesora de I.E.S.  
Doctora en Historia Moderna

**J. R. Triadó Tur**  
Profesor Titular de la U.B.  
Doctor en Historia del Arte

**X. Triadó Subirana**  
Licenciado en Historia del Arte



# Índice

## 1. El Arte

p. 2

### 1.1. El arte

- El arte como materia de estudio
- El arte como documento social
- El arte como patrimonio
- Los museos y el arte
- Las tipologías artísticas

### 1.2. Urbanismo

### 1.3. Arquitectura

- Tipologías arquitectónicas
- Características de la arquitectura
- Elementos materiales y técnicos

### 1.4. La plástica

- La escultura
- La pintura
- El grabado

## ARTE ANTIGUO

## 2. Arte Prehistórico

p. 22

### 2.1. Referentes históricos

### 2.2. Localización y evolución artística

### 2.3. La pintura parietal

### 2.4. La escultura y el arte mobiliario

### 2.5. La arquitectura megalítica

### 2.6. La cerámica

### 2.7. La Edad de los Metales

### Fichas

F1. La cueva de Altamira

F2. Venus de Willendorf

### Actividades

## 3. Arte del Próximo Oriente

p. 36

### 3.1. Referentes históricos

### 3.2. Localización y evolución artística

### 3.3. El arte en Mesopotamia

### 3.4. El arte de la Persia aqueménida

### 3.5. El arte fenicio

### Fichas

F3. Leona herida

### Actividades

## 4. Arte Egipcio

p. 48

### 4.1. Referentes históricos

### 4.2. Localización y evolución artística

### 4.3. Características generales

### 4.4. La arquitectura: tumbas y templos

### 4.5. El hieratismo de la escultura egipcia

### 4.6. La pintura egipcia: un arte funerario

### 4.7. Artes decorativas y suntuarias

### Fichas

F4. Pirámides de Gizeh

F5. Escriba sentado

### Actividades

## 5. Arte clásico: Grecia

p. 64

### 5.1. Referentes históricos

### 5.2. Localización y evolución artística

### 5.3. Características generales

### 5.4. Antecedentes: el arte Cretomíceno

- Arte cretense o minoico
- Arte micénico

### 5.5. Urbanismo: la construcción de la democracia

### 5.6. Arquitectura: el orden y la razón

- Estilos arquitectónicos
- Arquitectura religiosa
- Arquitectura civil

### 5.7. Escultura: un ideal de belleza

- Periodo geométrico
- Escultura monumental

### 5.8. Cerámica: el testimonio pictórico

### 5.9. El mosaico: una técnica nueva

### Fichas

F6. Partenón

F7. Kouros y Koré

F8. Guerreros de Riace

F9. Diadúmenos

F10. Laocoonte y sus hijos

### Actividades

## 6. Arte clásico: Roma

p. 92

### 6.1. Referentes históricos

### 6.2. Localización y evolución artística

### 6.3. El Arte etrusco como antecedente

### 6.4. Arte romano: características generales

### 6.5. Urbanismo y arquitectura: la homogeneización del Imperio

### 6.6. Realismo e idealismo de la escultura romana

### 6.7. La decoración pictórica

### 6.8. El detallismo del mosaico romano

### 6.9. Arte paleocristiano o tardo-romano

### Fichas

F11. Coliseo

F12. Columna Trajana

F13. Teatro de Mérida

### Actividades

## ARTE MEDIEVAL

### 7. Arte Bizantino

p. 118

- |  |   |                          |
|--|---|--------------------------|
| 7.1. Referentes históricos               | 7.5. El delicado trabajo del marfil                 | Fichas                   |
| 7.2. Localización y evolución artística  | 7.6. La riqueza decorativa del mosaico y la pintura | F14. Mosaicos de Ravenna |
| 7.3. Características generales           |   | <i>Actividades</i>       |
| 7.4. Arquitectura: la basílica bizantina |   |                          |

### 8. Arte Islámico y Mudéjar

p. 132

- |   |  |                          |
|---|--|--------------------------|
| 8.1. Referentes históricos  | 8.5. El arte mudéjar: <ul style="list-style-type: none"><li>• Localización y evolución histórica</li></ul>   | Fichas                   |
| 8.2. Localización y evolución artística   |  | F15. Mezquita de Córdoba |
| 8.3. Características generales <ul style="list-style-type: none"><li>• Influencias artísticas</li><li>• Influencia religiosa</li><li>• Evolución del arte hispanomusulmán</li></ul> | 8.6. La diversidad de la arquitectura mudéjar <ul style="list-style-type: none"><li>• Mudéjar castellanoleonés</li><li>• Mudéjar toledano</li><li>• Mudéjar aragonés</li><li>• Mudéjar andaluz</li></ul> | <i>Actividades</i>       |
| 8.4. Características de la arquitectura islámica <ul style="list-style-type: none"><li>• Arquitectura religiosa</li><li>• Arquitectura civil</li></ul>                              |  |                          |

### 9. Arte Prerrománico

p. 146

- |   |  |                              |
|---|--|------------------------------|
| 9.1. Referentes históricos              | 9.5. El Prerrománico en la Península Ibérica <ul style="list-style-type: none"><li>• El arte visigótico</li><li>• El arte asturiano</li><li>• El arte mozárabe</li></ul> | Fichas                       |
| 9.2. Localización y evolución artística |  | F16. Santa María del Naranco |
| 9.3. Características generales          |  | <i>Actividades</i>           |
| 9.4. El Prerrománico europeo            |  |                              |

### 10. Arte Románico

p. 160

- |  |                                      |                                    |
|--|--------------------------------------|------------------------------------|
| 10.1. Referentes históricos  | 10.5. Las imágenes de la escultura   | Fichas                             |
| 10.2. Localización y evolución artística   | 10.6. La pintura como imagen sagrada | F17. Pórtico de la Gloria          |
| 10.3. Características generales  |                                      | F18. Frescos San Clemente de Taüll |
| 10.4. La arquitectura al servicio de Dios <ul style="list-style-type: none"><li>• Catedrales e iglesias</li><li>• Los conjuntos monacales</li><li>• El carácter defensivo de la arquitectura civil</li></ul> |                                      | <i>Actividades</i>                 |

### 11. Arte Gótico

p. 182

- |  |                                       |                             |
|--|---------------------------------------|-----------------------------|
| 11.1. Referentes históricos  | 11.5. La humanización de la escultura | Fichas                      |
| 11.2. Localización y evolución artística   | 11.6. La diversidad pictórica         | F19. Catedral de León       |
| 11.3. Características generales  |                                       | F20. Lonja de Valencia      |
| 11.4. La arquitectura <ul style="list-style-type: none"><li>• Principales elementos arquitectónicos</li><li>• Edificios religiosos</li><li>• Edificios civiles</li></ul> |                                       | F21. Resurrección de Lázaro |
|  |                                       | F22. Matrimonio Arnolfini   |
|  |                                       | F23. Jardín de las delicias |
|  |                                       | <i>Actividades</i>          |

## ARTE MODERNO

### 12. Arte Renacentista

p. 208

- 12.1. Referentes históricos
- 12.2. Localización y evolución artística
- 12.3. Características generales
- 12.4. Urbanismo y arquitectura
  - El Quattrocento
  - El Cinquecento
  - El Manierismo
  - Urbanismo ideal y urbanismo de jardines
  - La nueva formulación de los edificios religiosos
  - Los palacios
  - Las villas
  - Otras tipologías urbanas
  - España: entre lo ornamental y lo purista

- 12.5. La escultura: del clasicismo al manierismo
- 12.6. La pintura: de la norma a la anti-norma
  - La pintura florentina
  - Las escuelas del Norte
  - El Cinquecento
  - La pintura renacentista en España
  - El Greco: un artista singular
  - El Renacimiento nórdico

#### Fichas

- F24. San Lorenzo
- F25. Villa Capra
- F26. David
- F27. Nacimiento de Venus
- F28. Frescos de la Capilla Sixtina
- F29. Entierro del Conde de Orgaz

#### Actividades

### 13. Arte Barroco

p. 242

- 13.1. Referentes históricos
- 13.2. Localización y evolución artística
- 13.3. Características generales
  - Barroco
  - Rococó
- 13.4. Barroco: urbanismo y arquitectura
  - Urbanismo: de la ciudad papal a la ciudad del Rey
  - Los jardines
  - El palacio: de la realeza a la nobleza
  - La iglesia, entre la liturgia y la especulación espacial

- 13.5. El movimiento: un nuevo concepto escultórico
  - Bernini como modelo
  - La imaginería española
  - Exuberancia e intimismo de la escultura rococó.
- 13.6. La pintura: del naturalismo al rococó
  - Tendencias artísticas del siglo XVII
  - El Siglo de Oro
  - Continuidad y ruptura en la pintura rococó

#### Fichas

- F30. San Carlino alle Quattro Fontane
- F31. Versalles
- F32. Apolo y Dafne
- F33. Magdalena penitente
- F34. La muerte de la Virgen
- F35. Las tres Gracias
- F36. Las Meninas
- F37. El columpio

#### Actividades

## ARTE CONTEMPORÁNEO

### 14. Neoclasicismo y Romanticismo

p. 284

- 14.1. Referentes históricos
- 14.2. Localización y evolución artística
- 14.3. Neoclasicismo: características generales
- 14.4. Un retorno a los modelos arquitectónicos de la antigüedad clásica
- 14.5. La idealización de la escultura
- 14.6. El orden y la frialdad de la pintura neoclásica
  - Goya: entre la tradición y la ruptura

- 14.7. Romanticismo: características generales
- 14.8. La pintura romántica en Francia
  - El Romanticismo alemán
  - La diversidad inglesa

#### Fichas

- F38. Eros y psique
- F39. La libertad guiando al pueblo
- F40. La familia de Carlos IV

#### Actividades

## 15. Del Realismo al Modernismo

p. 304

- 15.1. Referentes históricos
- 15.2. Localización y evolución artística
- 15.3. El urbanismo: entre la realidad y la utopía
- 15.4. La arquitectura: recuperación del pasado y nuevos materiales
  - El eclecticismo de la arquitectura historicista
  - Las nuevas posibilidades del hierro
  - Escuela de Chicago: la semilla del funcionalismo
- 15.5. La Escultura
- 15.6. Tendencias e ismos pictóricos
  - La "fotografía objetiva" del realismo
  - La captación atmosférica del Impresionismo
  - Postimpresionismo: un puente hacia la vanguardia
  - La pervivencia de la pintura académica
  - El movimiento simbolista
- 15.7. Modernismo
  - El modernismo en España

### Fichas

- F41. Torre Eiffel
- F42. Casa Milà
- F43. El pensador
- F44. Almuerzo campestre
- F45. Impresión. Sol naciente
- F46. Jugadores de cartas

### Actividades

## 16. Arte de las Primeras Vanguardias

p. 338

- 16.1. Referentes históricos
- 16.2. Localización y evolución artística
- 16.3. Características generales
- 16.4. Arquitectura
  - Funcionalismo
  - Organicismo
  - Arquitectura de Vanguardia
- 16.5. Primeras vanguardias artísticas (1905-1945)
  - Fauvismo
  - Expresionismo
  - Cubismo
  - Futurismo
  - Dadaísmo
  - Abstracción
  - Surrealismo
  - La Escuela de París
- 16.6. El Noucentisme catalán
- 16.7. Maestros españoles de vanguardia
  - Picasso: un genio de vanguardia
  - El surrealismo onírico de Dalí
  - El mundo microscópico de Miró
- 16.8. Vanguardismo en Latinoamérica y Estados Unidos

### Fichas

- F47. Casa de la Cascada
- F48. El profeta
- F49. Composición número IV
- F50. Interior holandés
- F51. Gran masturbador
- F52. Guernika

### Actividades

## 17. Arte de la segunda mitad del siglo XX

p. 370

- 17.1. Referentes históricos
- 17.2. Localización y evolución artística
- 17.3. Características generales
- 17.4. Del Funcionalismo a la arquitectura de autor
  - La herencia funcionalista
  - La crisis del movimiento moderno: la arquitectura posmoderna
  - High-Tech y arquitectura de autor
- 17.5. Artes plásticas
  - Segundas vanguardias
  - Individualidades artísticas
  - Tendencias posmodernas
  - Otras tendencias a partir de 1980
- 17.6. Escultura
- 17.7. Arte digital

### Fichas

- F53. Museo Guggenheim de Bilbao
- F54. El peine de los vientos
- F55. Uno
- F56. Sopas Campbell

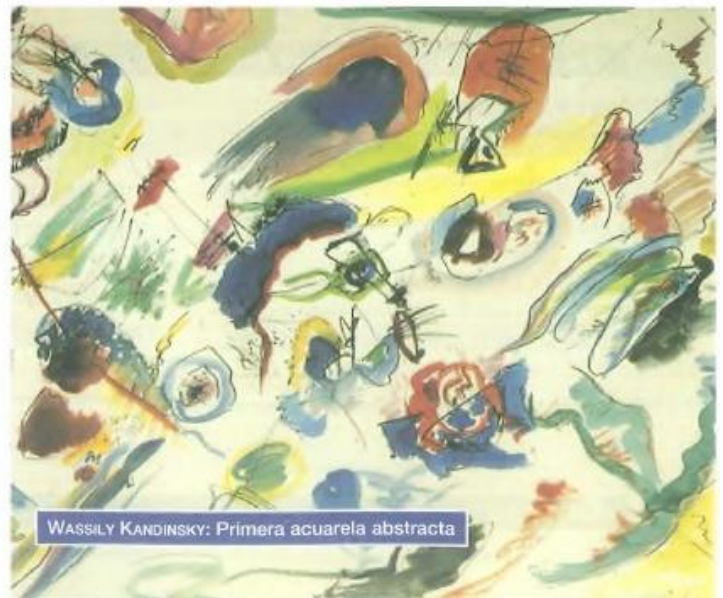
### Actividades



Sala del museo del Prado



Patio de los Arrayanes. Alhambra de Granada



WASSILY KANDINSKY: Primera acuarela abstracta

# 1. El Arte

## 1.1 EL ARTE

El arte es la actividad creadora humana, individual o colectiva, que se sirve de elementos materiales para expresar su percepción de la realidad, sus ideas y sus pensamientos. El arte es, por lo tanto, la expresión del espíritu humano mediante el cual el artista pone de manifiesto su tendencia natural hacia la creación.

El proceso creador tiene dos fases: la *idea* y la *realización*. Ambas pueden ser obra de un mismo individuo, aunque en ocasiones la idea puede generarla alguien ajeno a la realización práctica. Así, en el proceso de elaboración de la arquitectura, el arquitecto diseña y el artesano construye, mientras que una escultura puede ser diseñada por el artista y elaborada por un artesano, siendo la pintura la que condensa en la obra la labor de un solo artífice.

Aunque a lo largo de la historia los artistas han buscado la belleza y la perfección, no podemos descartar otras opciones, sobre todo a partir del periodo romántico, en las que ambos supuestos han sido poco o nada valorados, buscando por el contrario el rechazo o la provocación.

En el proceso artístico hemos de tener en cuenta tanto el *emisor* o *artista*, como el *receptor* o *cliente*. Y para comprender una obra de arte hemos de analizarla desde dos puntos de vista: el *formal* o *plástico*, y el de *contenido* y *significado*. Pero ambos aspectos precisan de una información previa basada en unos conocimientos de composición y de técnica, así como estar en posesión de gusto estético y comprender el significado del tema.

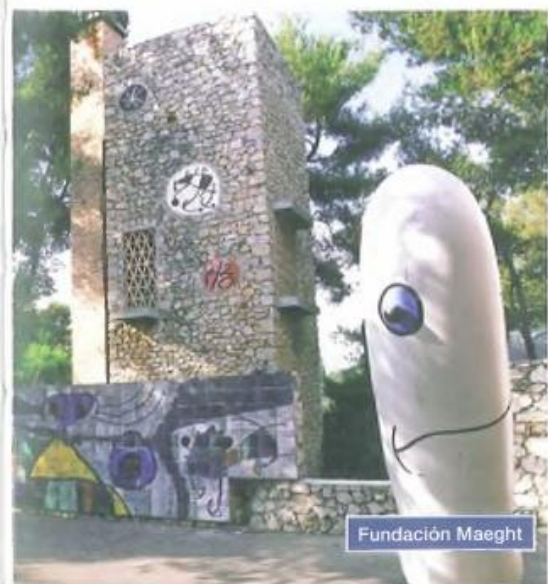
Una primera condición para enfrentarse a la obra de arte es evitar los apriorismos estéticos o ideológicos que condicionen nuestra valoración. Debemos hacer un esfuerzo para situarnos en el espacio y el tiempo en que la obra fue realizada y así, desde dentro, poder entenderla, aunque no compartamos una determinada estética y/o ideología. También hemos de huir de la influencia del tema que, al ser más o menos agradable, puede condicionar nuestra visión.

El arte abstracto, al formularse únicamente en términos plásticos, ha ayudado a comprender la forma por encima de cualquier otra valoración, enseñándonos que una composición no es buena o mala en función del tema, sino en función de la perfecta adecuación plástica al contenido. En definitiva, hemos de valorar la obra de arte en sí misma, como una nueva realidad: la **realidad plástica**.

### El arte como materia de estudio

La **Historia del Arte** como disciplina busca averiguar los valores estéticos que han predominado en cada civilización, y hacer un compendio o resumen sistemático de los lenguajes formales utilizados, en cada época, para expresarse artísticamente. Nacen así los *estilos* y *tendencias* que el historiador define para englobar obras con características similares.

Para ello el historiador utilizará diversas *metodologías*, desde las *formalistas*, que se centran en los aspectos plásticos de la obra, las *iconográficas*, más preocupadas por el tema, o las *iconológicas*, que buscan la razón de un determinado tema, y las *metodológicas* que atienden a cuestiones sociológicas, técnicas y de género, sin olvidar las más recientes que aplican *métodos semiológicos* de cultura visual. Todos ellos buscan la mayor comprensión de la obra y, en muchas ocasiones, son complementarios.



Fundación Maeght



### El arte como documento social

La obra de arte nos informa de la historia, convirtiéndose en un documento gráfico de un tiempo y de un país, cultura o civilización. De ahí que su conocimiento resulte indispensable para comprender el pasado.

La obra de arte es un fiel complemento del texto escrito, ya que a través de pinturas, esculturas, grabados, objetos y arquitecturas nos ofrece las imágenes del pasado. Son imágenes estáticas, quietas, que a manera de película nos muestran como ha sido la vida de la humanidad, desde la prehistoria hasta nuestro más reciente presente.

### El arte como patrimonio

La Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) en su programa afirma que *“los bienes culturales son uno de los elementos fundamentales de la civilización y de la cultura de los pueblos”* y que éstos sólo alcanzan su entidad si *“conocen con la mayor precisión sus orígenes, historia y ambiente”*.

Desde la Convención de La Haya de 1954 la obra de arte se ha convertido en un bien cultural que ha de ser conservado, restaurado, promocionado y mostrado. Por esta razón la Unesco, periódicamente, declara Patrimonio Cultural de la Humanidad a diferentes conjuntos monumentales de todas las épocas y culturas, desde las Cuevas de Altamira, la Alhambra de Granada, la Tarragona Romana o el Parque Güell de Gaudí.

### Los museos y el arte

Los museos son lugares destinados a conservar, exponer, divulgar y estudiar obras de arte, y pueden clasificarse en *públicos* y *privados*.

Los *museos públicos* se inician a finales del siglo XVIII, casi todos como resultado de las colecciones de arte de las Monarquías. Unos nacen por desaparición de esta monarquía, como es el caso del *Museo del Louvre*, y otros por cesión, como el *Museo del Prado*, el cual incorpora también las obras religiosas desamortizadas de los conventos en el siglo XIX.

Entrada al Museo del Prado. Primera pinacoteca mundial, el Prado conserva y expone las colecciones reales a las que se han añadido los fondos de otros museos hoy desaparecidos.



FRANCISCO DE GOYA: El dos de Mayo (1814). Seis años después de los hechos, Goya documenta la desigual lucha del pueblo de Madrid contra el invasor.



Patio de los Leones. El legado cultural y artístico islámico nos ha dejado el conjunto de la Alhambra y el Generalife como legado patrimonial, para toda la humanidad.



Los *museos privados* van ligados a las colecciones particulares y a los propios artistas. Los museos de colección son muy comunes en los países anglosajones y en Estados Unidos, destacando, entre otros, la *Wallace Collection* en Londres y el *Fryck Collection* en Nueva York. Entre los museos de artistas cabe destacar el *Museo Rodin*, en París, o el *Museo Sorolla*, en España.

En la actualidad se han construido nuevos museos y centros de arte ligados a fundaciones o instituciones, como por ejemplo Caixa Forum en Madrid y Barcelona, la Fundación March en Madrid, Es Baluard en Palma de Mallorca..., todas ellas con la doble finalidad de exposición permanente y exposiciones periódicas.

En los últimos tiempos se han abierto en España una gran cantidad de museos de arte contemporáneo: el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, en Madrid, al *MACBA* en Barcelona, el *IVAM* en Valencia, el *Guggenheim* en Bilbao... entre otros muchos.

### Las tipologías artísticas

Las llamadas *Bellas Artes* se han clasificado tradicionalmente en dos grandes grupos: *artes mayores* y *artes menores*. Las primeras se refieren a la arquitectura, escultura y pintura, y las segundas a las otras manifestaciones artísticas –orfebrería, tapiz, cerámica, vidrio, mueble...– a excepción de las afines a la pintura, como el dibujo, la miniatura, el grabado y el mosaico.

Pero en la actualidad, desde el punto de vista de estudio, se valoran por igual todas las manifestaciones artísticas a las cuales se han incorporado, además, nuevas tipologías, como el *video-art* y el *computer art*, entre otras.



El IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) ha hecho de la ciudad de Valencia un referente obligado para los amantes del arte contemporáneo.



El Bosco: El carro de heno (1495-1500), Museo del Prado, Madrid. La pintura es, sin lugar a dudas, la tipología artística más conocida y admirada del gran público.



Este sofá-mueble (1902-1906) de GASPAR HOMAR, diseñado para el salón principal de la barcelonesa Casa Lleó Morera, refleja la importancia que tuvo esta tipología en la valoración del Modernismo.



Esta planificación de Londres, proyectada por CHRISTOPHER WREN el año 1666, y no realizada, define un urbanismo global que combina el trazado ortogonal y el radial.

## 1.2 URBANISMO

Definimos el **urbanismo** como un espacio estructurado para albergar arquitecturas y ser complementado con monumentos, esencialmente en las ciudades.

El urbanismo se convierte así en el marco en el que se instalan las arquitecturas y monumentos, creando un paisaje urbano o *sky-line*. Tipológicamente podemos clasificar el urbanismo como *puntual*, *de ciudad* y *de paisaje*.

- El *urbanismo puntual* tiene su definición en las plazas, mientras que el *urbanismo de las ciudades* busca relacionar, de manera coherente, el trazado urbano creando una red de calles intercomunicadas entre sí.
- Desde las primeras civilizaciones la tipología de *ciudad* ha sido doble: la *radial* y, la más común, la *ortogonal*, con calles que se cruzan en ángulo recto. Esta última, al creerse que su inventor fue Hipódamo de Mileto, también recibe el nombre de *hipodámica*.

En el Renacimiento aparecen los proyectos de *ciudades ideales*, comúnmente proyectadas para un príncipe o un tirano, y las *utópicas*, que añaden al trazado un nuevo planteamiento social.

- Por *urbanismo de paisaje* o *de jardines* se entiende la organización coherente de unos espacios complementarios a una villa, palacio o castillo, o como parques urbanos dentro de la ciudad.

*El urbanismo de paisaje combina naturaleza y arquitectura, como se refleja en el Jardín del Príncipe del dieciochesco palacio de Aranjuez, claramente deudor de modelos franceses.*



Los altos edificios configuran el paisaje urbano de Nueva York confiriéndole una personalidad propia y diferenciada en relación a otras ciudades.



Ejemplo de urbanismo puntual, la plaza del Campidoglio, proyectada por MIGUEL ÁNGEL, se convirtió en modelo de realizaciones posteriores.



### 1.3 ARQUITECTURA

La **arquitectura** se define comúnmente como el arte de proyectar y construir edificios o espacios para el uso de las personas, siendo considerada arte desde el momento en que conlleva una búsqueda estética.

Desde las primeras construcciones arquitectónicas hasta los modernos edificios, la arquitectura se ha basado en tres principios ya definidos por Vitruvio en su tratado "Los diez libros de Arquitectura". Para este arquitecto romano, toda obra arquitectónica tenía que tener las siguientes cualidades:

- *Firmitas*, es decir solidez constructiva.
- *Utilitas*, o sea, cumplir con su finalidad.
- *Venustas*, es decir, tener belleza.

#### Tipologías arquitectónicas

La arquitectura, según su función, la podemos dividir en dos grandes grupos: *arquitectura civil* y *arquitectura religiosa o cultural*.

La **arquitectura civil**, a su vez, se divide en *arquitectura doméstica*, *lúdica*, *institucional*, *comemorativa*, *comercial* y de *infraestructuras*.

- Desde la antigua Roma, la *arquitectura doméstica* ha adoptado tres formas: la *insula* o casas de pisos, la *domus* o casa unifamiliar y la *villa* o casa en el campo.

A lo largo de la historia del arte las *insulas* han sido poco estudiadas, en parte debido a su carácter masivo y popular, siendo más valoradas las edificaciones relacionadas con las clases dirigentes, como los palacios y los castillos, y a partir del Renacimiento las villas suburbanas y los llamados "hotel", es decir, pequeños palacios franceses dentro de la ciudad.

- La *arquitectura lúdica* tiene sus ejemplos más destacados en Roma, con sus teatros, anfiteatros, circos, gimnasios, termas... y también los modernos estadios, plazas de toros, cines y polideportivos. Aunque a lo lúdico añade lo cultural, se incluyen en este apartado los museos.
- La *arquitectura institucional* incluye los ayuntamientos, las basílicas, los palacios de justicia...

Los edificios de algunos ayuntamientos, como el de Salamanca, son magníficos ejemplos de arquitectura institucional y han tenido a lo largo de la historia una gran importancia.



Maqueta de una insula de la ciudad de Ostia. Las insulas romanas eran edificios de varios pisos, con viviendas de alquiler, escalera común y tiendas en los bajos.



Los modernos estadios se han convertido en novedosas arquitecturas, como se refleja en el Allianz Arena de Múnich, obra de los arquitectos Herzog y de Meuron, concluido el año 2005.



- Dentro de la *arquitectura conmemorativa* cabe mencionar los arcos de triunfo, obeliscos, monumentos, columnas conmemorativas, etc. En de esta tipología podemos incluir, asimismo, los monumentos funerarios con las pirámides, hipogeos, mastabas, sepulcros..., estando estos últimos a medio camino entre la arquitectura y la escultura.
- La *arquitectura comercial* está formada principalmente por lonjas de contratación, aduanas, mercados, grandes almacenes, centros comerciales, etc.
- La *arquitectura de infraestructuras* se relaciona con la ingeniería y con el urbanismo: caminos, autopistas, puentes, acueductos, estaciones, aeropuertos.

La *arquitectura religiosa*, por su función de culto o cultural, tiene en los *templos* su mejor ejemplo. Los egipcios, griegos y romanos dedicaron templos a sus dioses, y las catedrales medievales y las iglesias del Renacimiento así como los actuales templos, están dedicados al culto religioso. Dentro de estos últimos recintos, adquieren protagonismo algunos espacios añadidos, como las capillas devocionales o funerarias.



Los actuales grandes centros comerciales tienen su antecedente en las galerías del siglo XIX, como la *Vittorio Emmanuele II* de Giuseppe Mengoni en Milán.



Ingeniería y arquitectura se dan la mano en las nuevas infraestructuras, como se aprecia en el sevillano puente del Alamillo (1992), del valenciano SANTIAGO CALATRAVA.

Catedral de Reims (s. XIII). Las catedrales destacan entre las tipologías arquitectónicas, principalmente desde el Románico hasta el periodo Barroco.

## Características de la arquitectura

Globamente la arquitectura tiene dos elementos esenciales, el *espacio interior* y el *espacio exterior o volumen*, y otro más secundario, pero también importante, la *ornamentación*.

La arquitectura diseña un espacio interior que, a modo de contenedor, incluirá dentro de sí un amplio repertorio artístico, convirtiéndose en museo de esculturas, pinturas, muebles litúrgicos y civiles. De ahí que para comprender la arquitectura necesitamos recorrerla, pasear por su espacio interno. En la configuración de este espacio intervienen esencialmente cuatro factores:

- Los ejes de composición general, que determinan los recorridos principales y secundarios a través del espacio arquitectónico.
- Los muros y las formas que envuelven y definen el espacio.
- La luz y el color.
- Las proporciones, entendidas como la magnitud del edificio respecto al hombre, lo que permite hablar de *arquitectura antropocéntrica* y *arquitectura monumental*.

## Elementos materiales y técnicos

Para analizar la obra arquitectónica desde el punto de vista técnico debe de tenerse en cuenta por un lado, los *materiales* de que está hecha, y por otro, los elementos *técnicos*: sustentantes y sustentados.

### Materiales

En arquitectura los materiales arquitectónicos cumplen dos funciones: la *constructiva* y la *ornamental*. A lo largo de la historia los materiales constructivos más utilizados han sido el barro cocido, la madera y la piedra, hasta que en el siglo XIX se empezó a emplear el hierro, el acero, el vidrio, el hormigón armado y más tarde otros metales y materiales sintéticos.

Hasta el siglo XIX la utilización de un material u otro se relaciona con el medio geográfico: así, por ejemplo, en zonas con pocos árboles se sustituye la arquitectura arquitebada por la abovedada. También entre los materiales constructivos existen los materiales aglomerantes, como la cal y el cemento.

Los materiales ornamentales más usados son: el *estuco* y los *enlucidos*, las *yeserías*, los *mosaicos*, las *porcelanas* y los *placados de piedra o madera*. Junto a ellos existen también los *falsos materiales*, que si bien visualmente sustituyen a un material noble, no tienen las cualidades de éste.



Templo de Efeo (460-415 a.C.). Ejemplo de arquitectura que cumple las tres normas vitruvianas: *firmitas* (solidez constructiva), *utilitas* (santuario de Efeo y Atenea) y *venustas* (belleza).



FRANCESCO BORROMINI: Perspectiva (1653). Palacio Spada, Roma. Este divertimento, de paredes convergentes y techo descendente hacia el fondo, consigue engañarnos al hacernos creer que la escultura del fondo se ve pequeña por estar alejada de nosotros, cuando en realidad la distancia es reducidísima.

### Elementos sustentantes

**El muro.** Es un soporte de carácter continuo que cierra el edificio por los lados y lo compartimenta interiormente. Puede ser de carga, también conocido como *pared maestra*, cuando forma parte de la estructura sustentante, o de *separación*, utilizado en la compartimentación de los espacios interiores. En el muro hay que considerar varios elementos: el *aparejo*, el *paramento* y los *vanos*.

El *aparejo* es la forma en que están dispuestos o aparejados los materiales empleados para su construcción. Los podemos clasificar de *regulares* e *irregulares* según su estructura, y de *piedra* o *ladrillo* según el material.

El *paramento* o *superficie visible* del muro puede reflejar el paramento o lo puede ocultar con mortero o tendel, que es la capa de cemento o cal que recubre los muros. Y por último el elemento esencial: el *vano* o *apertura del muro* como las *puertas y ventanas*.

En las *puertas y ventanas* hemos de considerar los siguientes elementos: el *umbral* o parte inferior de la puerta; el *alfeizar* o parte inferior de las ventanas; el *dintel*, elemento horizontal que cubre la parte superior de puertas y ventanas; y las *jambas*, parte lateral de las puertas y ventanas. Otras aberturas en el muro son el *óculo* y el *rosotón*.

**Pilares, pilastras y columnas.** Son los soportes verticales que sirven para sustentar las cubiertas y los arcos y, a veces, para reforzar los muros.

- El *pilar* es un elemento sustentante vertical de sección rectangular, cruciforme o poligonal, más robusto y macizo que una columna.
- La *pilastra* es un pilar adosado a la pared. Al igual que la columna, el pilar y la pilastra presentan basa en su parte inferior y capitel en la superior.
- La *columna* es un elemento sustentante vertical de sección curva, generalmente cilíndrica. Consta de los siguientes elementos:
  - *Basa* o pedestal, sobre el que se apoya, pudiendo ser simple o compuesta de zócalo y de una o varias molduras decorativas (*toro* y *escocia*).
  - *Fuste* o parte central de la columna entre la basa y el capitel. El ensanchamiento del fuste en su parte central se denomina *galbo* o *éntasis*, y puede ser *liso*, *acanalado*, *estriado*, *entorchado* o *salomónico*.
  - *Capitel* o parte superior de la columna. Es la parte de mayor riqueza decorativa y sobre él descansan el *arco* y el *entablamento*.

### TIPOS DE MURO



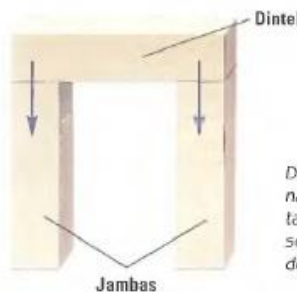
isódomo



a soga y tizón

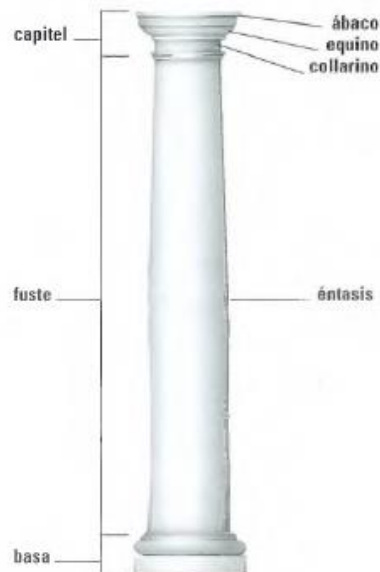


mampostería



*Dintel.* Las fuerzas que proporciona un dintel se transmiten directamente por los soportes para ser anuladas en el suelo. Se trata de una arquitectura estática.

### ELEMENTOS DE UNA COLUMNA



La columna es un elemento sustentante de sección circular y cuando está adosada al muro la llamamos *columna adosada*.

**Otros elementos sustentantes.** Existen otros elementos sustentantes, que pueden descansar en el suelo (como los tres anteriores) o no. Entre los primeros están:

- Los *contrafuertes* o *estribos*, soportes verticales de obra maciza adosados a un muro y utilizados en el románico y el gótico.
- El *pie derecho*, que es cualquier apoyo vertical, comúnmente de madera, rematado por una pieza horizontal llamada *zapata*.
- Las *cariátides*, esculturas femeninas, y los *atlantes* figuras masculinas que sustituyen el fuste de una columna.

Entre los elementos sustentantes que no descansan en el suelo están: las *ménsulas*, las *cartelas* y los *modillones*.

#### Elementos sustentados

Atendiendo a su estructura, los elementos sustentados pueden dividirse en dos grandes grupos: *cubiertas planas* o *arquitrabadas* y *cubiertas curvas* o *abovedadas*.

**Cubiertas planas o arquitrabadas.** Son las que descansan en el dintel, descargando empujes verticales sobre los elementos sustentantes. Al utilizar la madera o la piedra no se pueden cubrir espacios muy anchos. En la arquitectura clásica los elementos que la componen son: el *entablamento* con sus tres partes (*arquitrabe*, *friso* y *cornisa*) y el *frontón*, espacio triangular situado en la fachada entre la cornisa y el tejado a dos aguas. En la actualidad los nuevos materiales, como el hormigón armado o las vigas de acero permiten cubrir espacios muy anchos.

**Cubiertas curvas o abovedadas.** Son cubiertas curvas las formadas por el movimiento longitudinal y/o transversal del arco, que descargan sus empujes sobre los elementos sustentantes.

Este tipo de cubierta permite cubrir grandes espacios, confiriendo al conjunto un movimiento opuesto al estatismo del sistema adintelado. Las más habituales son: la *bóveda* y la *cúpula*, a las que hay que añadir el *cimborrio*, que al igual que la cúpula se construye sobre el crucero de una iglesia, en forma de estructura cuadrada, octogonal o prismática.

**La bóveda.** Es una cubierta, de sección curva, originada por el desplazamiento de un arco a lo largo de un eje longitudinal que cubre el espacio comprendido entre dos muros o entre varios pilares.

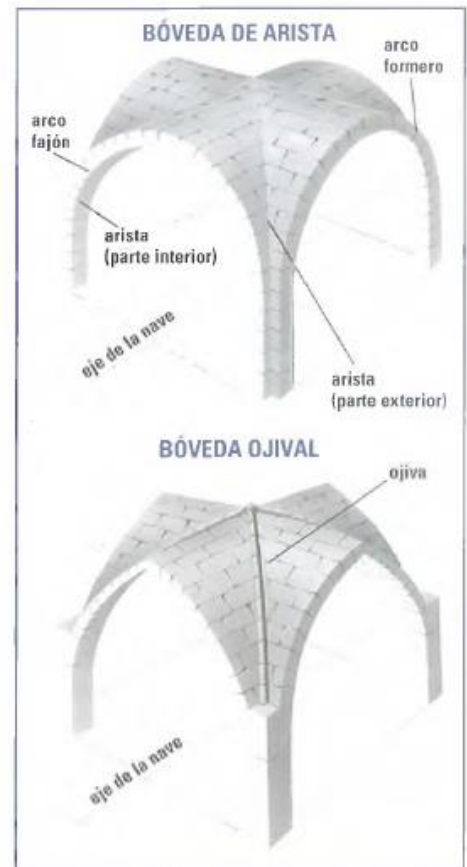
Las bóvedas están, al igual que los arcos, constituidas por *dovelas*, denominándose *dovela clave* la central. Normalmente se construyen por tra-



Cariátides del balcón principal de un edificio de 1880 construido en Górlitz (Alemania).



Atlantes del palacio Clam-Gallas (1715) de Praga.



**Bóvedas.** La bóveda ojival supone un gran avance técnico sobre la de arista ya que la armadura formada por los arcos forneros, torales y las ojivas permite rebajar el peso de la superficie de la bóveda y concentrar estratégicamente todos los empujes del peso en sólo cuatro puntos.



mos abiertos al exterior por unos espacios llamados *lunetos* que permiten la iluminación interior. Existen muchos tipos de bóveda, siendo los más comunes la *bóveda de cañón*, la de *aristas*, la de *crucería* y la *vaída o baída*, a las que cabe añadir en el periodo gótico la bóveda *estrellada*, la *sexpartita* y la de *abanico*.

**La cúpula.** Es una bóveda semiesférica, que está formada por el movimiento rotatorio de un arco sobre su clave o piedra con la que se cierra el arco. Para pasar de una planta cuadrada a una circular existen dos maneras de hacerlo: las *trompas* y las *pechinas*. Las *trompas* son estructurales, es decir cumplen una función sustentante, mientras que las *pechinas* ocupan los lugares vacíos entre los arcos que son los que sustentan y reparten los empujes de la cúpula. En ocasiones se decoran con pinturas y relieves.

En la cúpula podemos diferenciar varias partes, y puede ser sólo una semiesfera o estar constituida por: el *tambor*, anillo octogonal o cilíndrico sobre el que se asienta la cúpula cuando se la quiere dotar de mayor altura, la *cúpula* propiamente dicha o *casquete* y la *linterna* o *remate*. La entrada de luz, habitualmente, se hace a través de unas aberturas o ventanas abiertas en el tambor y en la linterna.

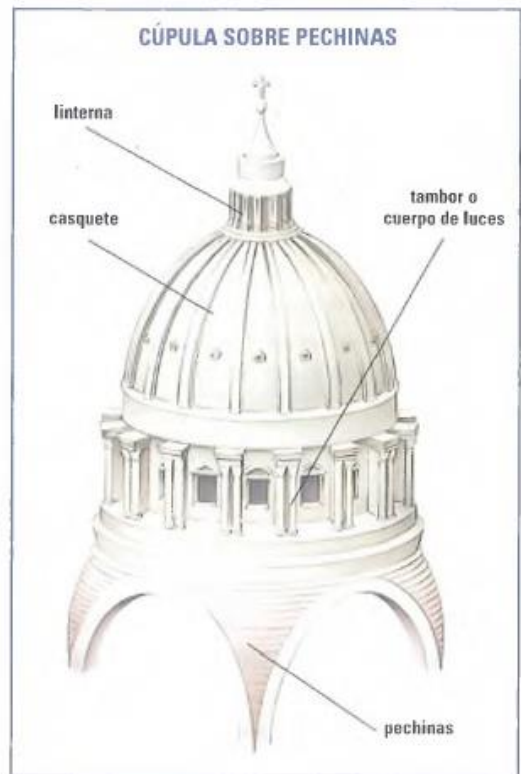
Los tipos de cúpula más habituales han sido: la *cúpula de media naranja*, la *elíptica*, la *oval*, la *bulbosa* y la *gallonada*. En la actualidad destaca la *cúpula geodésica*, formada por una estructura reticulada, metálica o de plástico, sin límites estáticos ni dimensionales, que permite cubrir espacios de grandes dimensiones.

#### El arco: elemento sustentado y sustentante

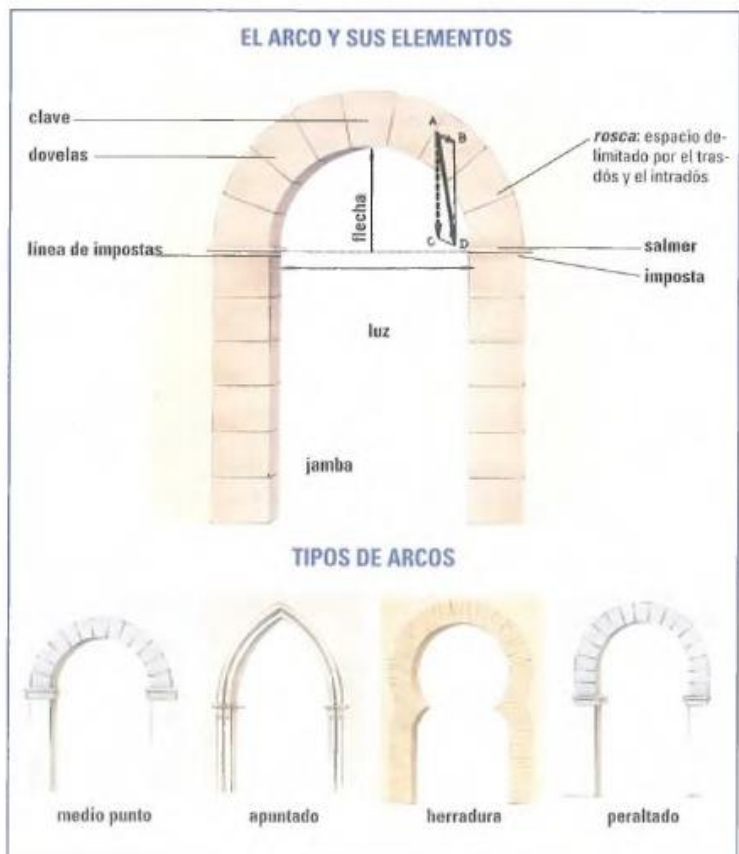
En su calidad de elemento sustentante, el arco sirve para descargar los empujes, desviándolos lateralmente, y como elemento sustentado sirve para cubrir la parte superior de puertas y ventanas. Su uso hizo posible el empleo de cubiertas abovedadas y permitió aligerar y elevar los muros.

Las principales partes de un arco son: dovelas, imposta, línea de imposta, luz, flecha, clave, salmer, intradós y trasdós. Y según la forma del arco los más comunes son el *arco de medio punto*, el *apuntado*, de *herradura* y *peraltado*.

Atendiendo a su función se distinguen el arco *formero* o paralelo al eje longitudinal de las naves, el *perpiaño*, transversal al eje de la nave y el *arbotante*, arco rampante que descarga el empuje de las bóvedas al exterior del edificio y el *arco fajón*, dispuesto transversalmente al eje de la nave, ciñendo a la bóveda.



Cúpula sobre pechinas. Se crea por el movimiento rotatorio de un arco. Las trompas y pechinas resuelven el problema del paso a la planta cuadrada.



## 1.4 LA PLÁSTICA

La plástica, o artes de la imagen, engloba las manifestaciones pictóricas y escultóricas en todas sus variedades. En ambos casos nos encontramos con obras únicas y obras múltiples. En el terreno de la imagen plana es obvio que tanto los óleos, u otras obras de técnica diversa, son realizaciones únicas y originales, mientras que el grabado presupone una repetición más o menos extensa de un original. En la escultura esta multiplicidad se dará, sobre todo, en las obras de bronce susceptibles de un número ilimitado de copias. La diferencia entre ambas tipologías reside en su representación: *bidimensional* en la pintura y *tridimensional* en la escultura, siendo el relieve escultórico un intermedio entre ambas.

**Temáticas.** Tanto en las obras únicas como en las obras múltiples, se tiende a representar temáticas iguales, cambiando sólo la manera de representarlas. Las temáticas más valoradas han sido las religiosas y mitológicas. A ellas cabe añadir las históricas, los retratos, las escenas de género, populares y aristocráticas, los bodegones y los floreros, los paisajes, las marinas, las alegóricas, y en la actualidad aquellos temas que se definen a través de los *ismos* del siglo XX, con las temáticas metafísicas, surrealistas, ópticas, cinéticas y abstractas. Sin embargo, muchos de los *ismos* del siglo XX y XXI pueden incluirse en las temáticas tradicionales. Es el caso del arte Pop que debe incluirse en la temática de género, ya que refleja la sociedad actual, al igual que los pintores holandeses lo hacían de su mundo.



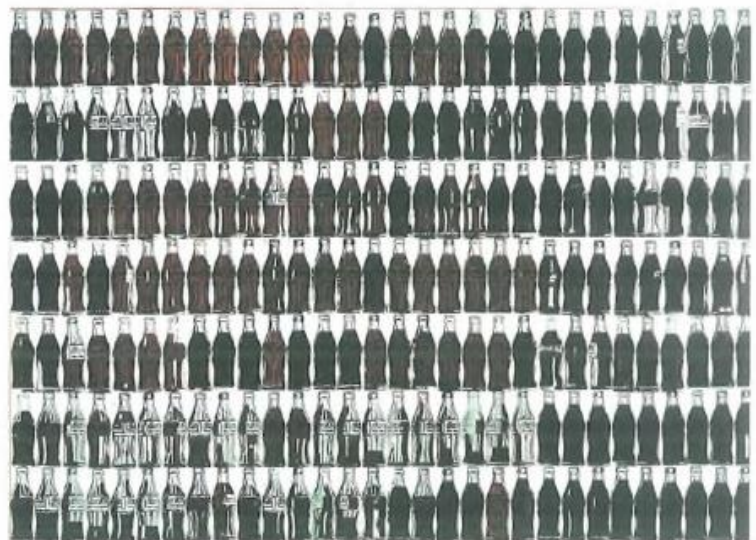
Estatua ecuestre de Felipe IV en la Plaza de Oriente de Madrid. Realizada por Pietro Tacca, es un ejemplo de temática retratística y, a la vez, de la técnica escultórica del vaciado en bronce.



ANTONIO LÓPEZ: Biblioteca Nacional vista desde la plaza de Colón. Ejemplo de paisaje urbano resuelto de manera figurativa, de gran precisión y perfecta captación ambiental y luminica.



PIETER DE HOOCH: Mujer bebiendo con dos hombres. (c. 1658). Característica escena de género holandesa.



ANDY WARHOL: 210 botellas de Coca-Cola (1962). Ejemplo de pintura Pop Art, cuyo tema es una bebida de consumo, que en su repetición se asemeja a un gran anuncio.

## La escultura

La escultura está pensada para situarla u ocupar un lugar concreto. Esto implica ciertos condicionamientos, como por ejemplo la distancia física existente entre escultura y espectador y ello obliga al artista a introducir unas variaciones en el tamaño de la escultura para que la obra sea perfectamente visionada por el espectador. Además, la relación de la escultura con la arquitectura es fundamental, principalmente al ocupar altares y hornacinas, a la vez que en los monumentos se relaciona con el espacio urbano.

Miguel Ángel definía la **escultura** como aquello que se hace "*per forza di levare*", es decir quitando material de un bloque de madera, piedra o mármol. Sin embargo, a lo largo de la historia la escultura se ha fundamentado en tres soluciones: el *modelado*, el *tallado* y el *vaciado*.

En el **modelado** el artista da forma a una imagen con los dedos y con diversos instrumentos, tomando como base materiales maleables como la cera, el yeso o la arcilla.

El **tallado** consiste en rebajar material de un bloque de piedra, mármol o madera. Miguel Ángel, de manera ideal, afirmaba que el material contenía dentro de él la obra, y que lo único que tenía que hacer el escultor era quitar aquello que sobraba.

El **vaciado** necesita del proceso de fundición y depende de la preparación de un modelo que posteriormente se reproducirá en metal, comúnmente bronce.

### Los materiales

Desde la antigüedad clásica, el **mármol** es, por antonomasia, el material de la escultura. Su dureza hace que tolere los golpes del cincel sin que se produzcan fisuras, aunque cualquier error es difícilmente subsanable. Un material más dúctil y blando es el *alabastro*, al igual que la *piedra caliza*, mientras que entre los materiales pétreos el *granito* es el más difícil de tallar. Entre las *maderas*, las más comunes son el *boj*, la *caoba* y el *nogal*.

Aunque en la antigüedad los mármoles y las piedras se policromaron, es la escultura en madera la que recurre a la pintura para su perfecto acabado, buscando la mayor adecuación entre la realidad y lo representado. En principio, el escultor inicia la talla, que después será policromada en sus ropajes y encarnada, es decir se le da el color de la carne a las partes visibles del cuerpo, en especial las manos, torso y cara. Para dar mayor realismo a las imágenes se les añadían los de-



MIGUEL ÁNGEL: El esclavo barbudo (1519), Academia de Florencia. Ejemplo de la ideología escultórica de su autor: "*per forza di levare*".



Virgen con el niño (s. XIII). Ermita de Nuestra Señora del Castillo, Fuendejalón. Ejemplo de talla en madera policromada.



GIAMBOLOGNA y PIETRO TACCA: Felipe III (1617), Plaza Mayor, Madrid. El monumento se convierte en centro neurálgico de la plaza.



GIAMBOLOGNA: Mercurio: (1564) Bargello, Florencia. Resumen de la ideología manierista: multiplicidad de puntos de vista y utilización del bronce.

nominados postizos: uñas de cuerno, dientes de pasta, ojos de cristal, lágrimas de resina, pestañas naturales y vestidos y joyas.

En este tipo de arte es de destacar la *imaginaria española*, llamada así por su temática centrada en las imágenes religiosas. Un material apto para la realización de los bocetos era el barro cocido. Menos utilizada, la cera ha servido también de material de pequeñas figuras. El bronce permite, a partir de un original, la multiplicidad de obras, principalmente a través del uso de la técnica de la fundición mediante la cera perdida.

Habitualmente la tipificación de las artes ha relacionado los materiales nobles con la orfebrería. Sin embargo, el oro, la plata, el jade, el azabache, el cristal de roca y el marfil son materiales también escultóricos. En el siglo XX, gracias a los avances tecnológicos, se han introducido nuevos materiales como el acero inoxidable, el hormigón, el hierro, la tela encolada, el cartón, el plexiglás, los acrílicos o plásticos, etc.

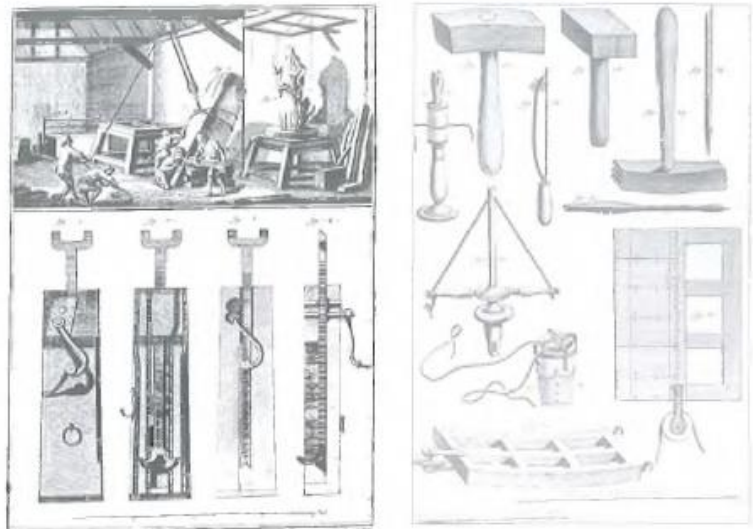
#### Los instrumentos

La mayoría de las herramientas del escultor son punzantes o cortantes y el escultor transforma la materia presionándola o golpeándola con diferentes instrumentos, según el material sea blando o duro.

En el proceso creador el primer paso es el **desbastado**, operación que se hace con un *puntero*. Se prosigue con *cinceles*, que son instrumentos cortantes de filo recto, y con *gubias*, cuyo corte es curvo. En la escultura de mármol y piedra se utiliza el *cincel dentado*, y después de su utilización se consigue la forma casi deseada.

El siguiente paso es el de **alisado**, que en la madera se hace con *limas* o *lijas*, y en mármol con *piedra pómez*, *esmeril* y todo género de *abrasivos*.

En las obras de modelado las herramientas son sencillas: puntas de madera, paletas, trapos húmedos y, por encima de todo, las manos.



Entre las herramientas más habituales para la talla en piedra destacan: punzones, bujarda, cinceles, taladro y trépano, mazos y martillos, limas y escofinas, abrasivos... En la actualidad también se utilizan útiles eléctricos como los discos de corte o los martillos eléctricos. Página de la L'Encyclopédie Diderot et D'Alembert, París, 1781.



EDUARDO CHILLIDA: La sirena varada (1972). Situada bajo un puente del Paseo de la Castellana, la escultura cumple un papel urbanístico. Al mismo tiempo Chillida incorpora, por primera vez en su obra, el hormigón armado como material escultórico.

#### ELEMENTOS TÉCNICOS DE LA ESCULTURA

Método	Material	Técnica
Añadiendo	Arcilla Metal Madera	Modelado Soldadura Encoiado
Sustrayendo	Piedra Madera	Esculpido Talla
Vaciando	Escayola Hormigón Metal Plástico	

### La forma de la escultura

La escultura tiene dos formas de representación: el **bulto redondo** y el **relieve**. El primero ha tenido, en relación al espectador, dos formulaciones: la *unifacialidad*, es decir un único punto de vista óptimo frontal, y la *multifacialidad* o multiplicidad de puntos de vista óptimos.

Para Miguel Ángel la escultura tenía que ser unifacial, a pesar de ser trabajada en todo su volumen, mientras que los manieristas defendían la multifacialidad. El mismo Benvenuto Cellini defendía que la escultura era siete veces mejor que la pintura ya que ésta sólo tenía un punto de vista y la escultura ocho.

El **relieve** es la forma de escultura que más se acerca a la pintura, pero utilizando no el dibujo y el color sino los diferentes tipos de relieve para conseguir la perspectiva y profundidad de la representación. El *altorrelieve* viene a ser una escultura de bulto, casi completa, que sobresale más de la mitad de su volumen, mientras que el *mediorrelieve* representa solo la mitad de la figura, y el *bajorrelieve* tiene un grosor inferior a la media figura.



ANTONIO CANOVA: Las tres Gracias, (1816), Ermitage, San Petersburgo. Ejemplo de escultura concebida para ser vista desde diferentes puntos de vista.



BENVENUTO CELLINI: Perseo (1554). Esta obra se encuentra a medio camino entre la escultura y el detallismo de un orfebre.



AUGUSTE RODIN: Puerta del Infierno (1880-1917). Museo d'Orsay, París. Al igual que Ghiberti en su Puerta del Paraíso, Rodin juega con los diferentes tipos de relieve, a los que añade figuras de bulto redondo.

DONATELLO: Cantoría (1433-1439). Virtuoso del relieve, el escultor utiliza la variedad de éstos para crear profundidad al conjunto.



Hombres a caballo, (s. V a.C.), British Museum, Londres. En los frisos del Partenón se inicia el lenguaje plástico que influirá en la escultura europea desde el Renacimiento al Modernismo, ya sea en formas clásicas o barrocas.

## La pintura

La **pintura** es la manifestación artística que mejor conoce el público, si bien el proceso de elaboración pictórica es complejo. En la mayoría de los casos se parte de diferentes dibujos, bocetos y estudios que permiten al pintor una primera aproximación a la obra definitiva. Siendo evidente que dicho proceso es diferente según los artistas, en los periodos históricos anteriores al siglo XIX la mayoría de pintores partían de unos trazos hechos a manera de esbozo, y en ocasiones presentaban al patrono una obra acabada de pequeño formato, llamado "modelo", para que una vez aprobada pudiera realizarse a tamaño mayor.

### Los instrumentos

Los instrumentos del pintor son esencialmente tres: la *paleta*, el *pincel* y la *espátula*. La *paleta* es el soporte sobre el cual el pintor pone los pigmentos que utilizará en la obra. El *pincel* es el instrumento que al actuar sobre los soportes los imprime. Y la *espátula* se utiliza para mezclar colores, aplicarlos y extender capas de fondo y pintura. Otros instrumentos usados por los artistas son: las manos, los tubos de pintura que vierten directamente el color sobre el soporte, trozos de tela para el *frotage*, los *sprays*... Los pinceles sirven para otras técnicas pictóricas como la *acuarela* y el *gouache* o *aguada*.

Los instrumentos del dibujante son el *lápiz* y la *pluma*. A partir del siglo XVII se utiliza la mina de plomo y desde 1790 un conglomerado de grafito y arcilla inventado por Conté, conocido como lápiz Conté. La pluma ha experimentado también una notable evolución pasando de las cañas utilizadas en los primeros siglos y las plumas de ave hasta las actuales plumillas de metal. Para dibujar sobre papel se usa la sanguina o lápiz rojo en forma de barritas, el carboncillo, los pasteles y las ceras. Otros instrumentos más opcionales son el *caballete*, la *regla*, el *difumino* y el *tiento*.

### Los soportes

El primer soporte de la pintura fue la pared de las cuevas, y por esta razón sus obras se conocen como **arte parietal**, si bien a lo largo de la historia del arte la madera ha sido uno de los soportes más utilizados, junto con la tela. Comúnmente a la primera se la denomina *tabla* y a la segunda *lienzo*, que sustituyó a la tabla a partir del siglo XVII. El tercer soporte es el muro que da el nombre a la llamada **pintura mural**, cuya técnica pictórica es doble: el *fresco* y el *temple*.



MARK ROTHKO: *Amarillo y Oro*, (1956). La gran aportación de la pintura abstracta es la ausencia de tema, o mejor dicho, la pintura como tema. Así, sin la influencia de lo tangible, se hace visible lo meramente formal.

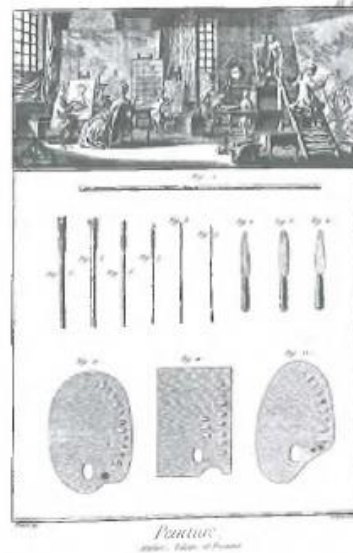


Lámina de la *Encyclopédie* con los instrumentos del pintor: tiento, pinceles, espátulas y paletas.



En este detalle de la *Alegoría de la Pintura* de VERMEER, vemos el *caballete* y el *tiento*.



El primer soporte pictórico fueron los muros de las cuevas prehistóricas, como por ejemplo la *Cueva de Altamira*.

Otros soportes menos utilizados son el *cobre*, el *latón* y el *cinc* y más raros son todavía el *mármol*, la *pizarra* y el *marfil*, al igual que el *vidrio* y el *crystal*.

A todos ellos hay que añadir el *pergamino*, de gran importancia en la iluminación, que llegó a su apogeo en la Edad Media con la miniatura, así como el *cartón*, la *cartulina* y el *papel*, todos ellos soportes idóneos del dibujo, la acuarela, la aguada, el pastel, la cera... El *plástico* y el *cuerpo humano* -pintado o tatuado- cierran la relación de soportes artísticos.

### Las técnicas

En la mayoría de técnicas artísticas pictóricas hay dos elementos indispensables para lograr el color: los *pigmentos* de color y los *aglutinantes*. En la Prehistoria para obtener el color se utilizaba *carbón vegetal*, *sangre* y *caseína* mezclados con *grasa animal*, que cumplía la función de aglutinante.

Las técnicas pictóricas más utilizadas son: el *temple*, el *fresco*, el *óleo* y la *encáustica*.

**El temple.** La técnica del *temple* tiene múltiples formulaciones y fue utilizada inicialmente como pintura mural. Generalmente es yema de huevo mezclada con látex de retoño de higuera y agua, y fue empleada por los pintores renacentistas. A veces el temple se añadía al *fresco* para conseguir veladuras.

**El fresco.** El *fresco* es la modalidad más usual de la pintura mural. Se realiza sobre un revoque de cal húmeda que sirve de soporte para los diversos pigmentos disueltos en agua. Después de la primera capa se aplica una segunda consistente en una capa de cal y otra de arena. Esta mezcla de cal y arena recibe el nombre de *enlucido*. La realización del fresco no permite rectificaciones.

En el fresco se emplea la *sinopia*, es decir un dibujo preparatorio sobre el revoque que permite fijar los contornos y marcar las jornadas en las que se realizará la obra.

**El óleo.** La técnica más utilizada es la del *óleo* sobre tabla o sobre lienzo que ya era conocida desde la antigüedad y consiste en una mezcla de pigmentos con aceite, generalmente de linaza o de nuez. Sus ventajas son múltiples, destacando el color brillante y la posibilidad de rectificaciones.

**La encáustica.** La *encáustica* consiste en una preparación a base de colores diluidos en cera fundida, que cumple la función de aglutinante.



MASACCIO: La expulsión del Paraíso (1425-1428). Sobre los muros de la capilla Brancacci, en el Carmine de Florencia, Masaccio nos legó una pintura al fresco de claro concepto humanista.



GIOTTO: Madonna de Ognissanti, (1306-1310), Uffizi, Florencia. Ejemplo de pintura al temple sobre tabla, característica de la técnica anterior a la introducción del óleo.



JAN VAN EYCK: La Virgen del canciller Rolln (c.1435), Museo del Louvre, París. La nueva técnica del óleo, comúnmente atribuida a los hermanos van Eyck, ayudó a conseguir un mayor detallismo pictórico.

Técnicas artísticas más recientes son la *acrílica*, la *matérica*, el *collage* y la *cinética*.

- La *acrílica* consiste en una combinación de moléculas de acrilato en emulsión de agua. Su ventaja es su rápido secado.
- La *matérica* consiste en el empleo de tierras y materiales minerales.
- El *collage* se logra con la adición sobre el soporte de diversos elementos (fotografías, trozos de periódicos o revistas etc.)
- El *cinetismo* busca el movimiento de la composición e introduce elementos añadidos y artilugios técnicos, aunque a veces utiliza trucos perspectivos y engaños ópticos.

Una técnica eminentemente decorativa es la *laca*. De origen chino, consiste en un barniz duro y brillante, hecho con látex, producto extraído de especies arbóreas del extremo Oriente.

**El dibujo.** El *dibujo* es, generalmente, la fase previa de la realización artística. Sin embargo, a partir del siglo XVIII adquiere un carácter individualizado que lo potencia y lo convierte en elemento artístico por sí mismo. Una de las características que comúnmente se asocian al dibujo es su relativa brevedad de ejecución, que si bien era cierta en tiempos pasados, no es aplicable en el dibujo actual, que ha alcanzado categoría artística propia.

Según la técnica empleada, las composiciones sobre papel tienen distintas denominaciones. Las más comunes son el *dibujo al lápiz*, el *dibujo a la pluma*, el *carbón* y la *sanguina*, siendo esta última la realizada con un lápiz de color rojo. A ellas hay que añadir:

- El *pastel*, una técnica que se ejecuta en seco, y el pigmento utilizado es molido con un aglutinante a base de color y conformado, luego, en barritas cilíndricas.
- La *cera* es más grasa y consiste en una mezcla de colores en cera líquida.
- La *acuarela* utiliza únicamente colores transparentes y ligeros, aglutinados con goma arábiga, sin utilización del color blanco. La diferencia del *gouache* con la acuarela consiste en la utilización de colores opacos, algo pastosos y el uso del blanco.

*Dentro de la plástica pictórica la acuarela alcanza su mayoría de edad en el Renacimiento alemán, singularmente en Dürero, en los pintores ingleses -Constable, Turner-, y en los impresionistas franceses.*



**EQUIPO CRÓNICA:** Vallecas melody (1972). Los pintores pop utilizaron la pintura acrílica cuya textura brillante reforzaba el mensaje.



**ANTONI TÀPIES:** Mirada y mano (2003). La fuerza de la pintura matérica tiene en Dubuffet y Tàpies dos de sus máximos exponentes.





### Otras técnicas pictóricas

En este análisis de las técnicas pictóricas no podemos olvidar citar el *dorado*, el *esmalte*, el *vitral* y el *mosaico*. El *dorado* consiste en aplicar panes de oro sobre la superficie de la obra de arte, comúnmente una escultura.

**El esmalte.** La materia del *esmalte* es la pasta vítrea, que se obtiene del vidrio en polvo mezclada con plomo u óxido de hierro. Su soporte preferido es el oro, la plata y el cobre.

**El vitral.** El *vitral* o *vidriera de colores* se trabaja a la manera de un mosaico sobre un dibujo previo. Las piezas, una vez pintadas, se introducen en el horno para que el color se integre con el vidrio y después se unen sus bordes con plomo, se montan en una estructura de hierro y, finalmente, se colocan en las aberturas de las iglesias, ventanales y rosetones.

**El mosaico.** El *mosaico* se utiliza como pavimento o para adornar muros. Se compone de teselas, piezas pequeñas que pueden ser de piedra, mármol, granito, lapislázuli... Según el tamaño y regularidad de las piezas se clasifican en tres grandes grupos: el *opus sectile*, con teselas grandes; el *opus tessellatum*, con piezas más regulares que las anteriores; y el *opus vermiculatum*, con teselas pequeñas y de diferentes formas.

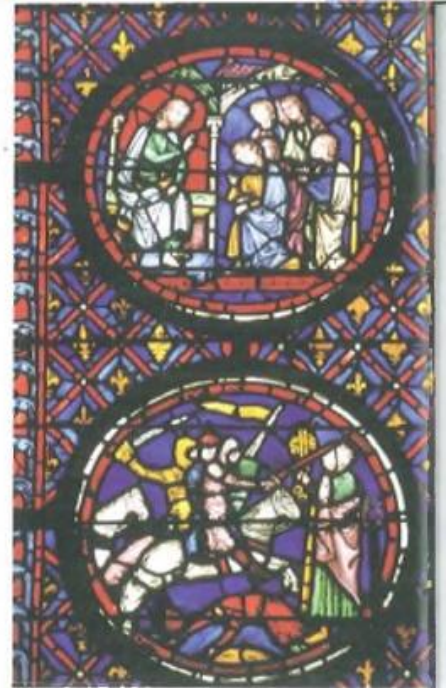
**La cerámica.** A medio camino entre la escultura y la pintura encontramos la *cerámica*, que abarca la larga gama de productos obtenidos modelando masas de arcilla y otras tierras que se someten a cocción por medio del fuego (eventualmente se recubren con una capa impermeable de esmalte o barniz) y se decoran con pintura.

Generalmente se trata de objetos destinados a uso cotidiano (vajillas), a usos rituales (urnas y vasos para incineración) o a representaciones de símbolos (estatuillas votivas). Con cerámica se realizan también baldosas o suelos, esculturas (generalmente de pequeñas dimensiones) y hasta muebles. Según los materiales empleados, el revestimiento y la temperatura de cocción, se distinguen dos tipos de cerámicas: las *porosas* y las *impermeables*. Las cerámicas *porosas* son de factura térrea y pasta permeable a los gases, líquidos y grasas, como la terracota y la loza. Las cerámicas *impermeables*, deben sus propiedades a la vitrificación de la pasta a altas temperaturas. Comprenden el *gres* y la *porcelana*.

Grupo escultórico, en porcelana, de Apolo y los cuatro elementos.



GUSTAV KLIMT: Judit, (1901). A partir de la influencia de los mosaicos bizantinos, el uso del oro como material pictórico ha llegado hasta nuestros días.



En el periodo gótico la plástica se expresó con fuerza a través de los vitrales, como estos de la Saint-Chapelle de París.



Comitiva de Teodora (561), San Apolinar Nuevo, Ravenna. La tradición romana del mosaico fue perfeccionada por la plástica bizantina, cubriendo los muros en sustitución del fresco.



Plato de cerámica de Manises del siglo XVI, decorado en reflejo metálico y azul.

## El grabado

Una de las características más relevantes del **grabado** es su *seriación*, es decir la posibilidad de ser reproducido más de una vez. La imagen a grabar tendrá como soporte el papel y en ocasiones la tela. Para su estampación se utiliza una prensa. Los diversos métodos de impresión sobre papel o tela los dividiremos en cuatro grandes apartados:

- Impresión en relieve o **xilografía**, en la que la superficie, en general de madera, que imprime la imagen está en relieve.
- La impresión en hueco o **huecograbado**, en la que la matriz, generalmente de cobre, se dibuja a base de surcos, y se utiliza en las técnicas del grabado al buril y al aguafuerte.
- En la impresión planográfica o **litografía** se dibuja sobre una matriz de piedra, que no está grabada, ni tallada en relieve, ni se somete a la acción del ácido.
- En la impresión a partir de plantilla o **serigrafía** la imagen se obtiene al transferir el color a través de una matriz de seda a la superficie del papel. Un método contemporáneo de impresión es la **fotomecánica** asociada al cartel y a los cómics.
- Otra técnica es el **esgrafiado**, parecida al grabado ya que el dibujo resultante no tiene relieve sino que está rehundido.

### Tipos de grabado

Existen dos modalidades de grabados: el **grabado de creación** y el **grabado de traducción** o **reproducción**. El primero, como su nombre indica, crea una obra original que después será reproducida un número de veces variable, según la técnica elegida. El *grabado de traducción* o *reproducción*, copia, como la moderna fotografía, una pintura, una escultura, una arquitectura, etc.

Al pie de los grabados se indica el nombre del autor de la obra original y el nombre del grabador, y en ocasiones el del dibujante que hace el dibujo para que el grabador lo copie sobre la matriz.

### La fotografía

La **fotografía** también se divide en *fotografía de creación* o *artística* y de *reproducción* o *documental*. Lo mismo veremos en las imágenes en movimiento, es decir, el cine.

*Goya fue el introductor de la nueva técnica litográfica en España. Esta obra El rejoneador Mariano Ceballos (1819) pertenece a la serie Toros en Burdeos.*



DURERO: El caballero, la muerte y el diablo. (1513). Gran grabador, tanto xilográfico como calcográfico, Durero utiliza el grabado como vehículo para crear nuevas obras.



FRANCESCO PIRANESI: Arco de Augusto (1780). Piranesi fue el introductor del tema de las ruinas romanas al grabado, introducción no exenta de creatividad.





Cromlech de Stonehenge (c. 3000 a.C.)



— limite meridional de las glaciaciones cuaternarias

**Paleolítico**

- ♦ yacimientos
- arte rupestre

**Neolítico**

- milenio VI a.C.
- milenio V a.C.
- milenio IV a.C.

**Edad de los metales**

- ♦ yacimientos del Bronce
- ▲ yacimientos del Hierro
- monumentos megalíticos



Pinturas de la Cueva de Lascaux (c. 14000 a.C.)

## 2. Arte Prehistórico

### 2.1 REFERENTES HISTÓRICOS

Bajo la denominación de **arte prehistórico** se incluyen todas las manifestaciones artísticas que se produjeron desde la aparición del hombre en la Tierra hasta el inicio de la Historia propiamente dicha, es decir, hasta la aparición de la escritura.

El largo periodo cronológico denominado **Prehistoria** podemos dividirlo en tres grandes etapas: **Paleolítico**, **Neolítico** y **Edad de los Metales**. El **Paleolítico**, a su vez, se divide en *Paleolítico Superior*, *Paleolítico Medio* y *Paleolítico Inferior*; y la **Edad de los Metales** en *Edad de Cobre*, *Edad de Bronce* y *Edad de Hierro*. Estas etapas prehistóricas abarcan el periodo más extenso de la Humanidad: entre el 800 000 a.C. hasta el 3500 a.C., momento en el que aparece la escritura.

Aunque de la **Prehistoria** no se conservan fuentes escritas, y sólo contamos con fósiles y otros restos arqueológicos, sabemos que los hombres del **Paleolítico** eran nómadas y que vivían íntimamente unidos a la naturaleza. Su actividad fundamental era la obtención de alimentos, que conseguían mediante la caza y la recolección de frutos silvestres. Estas actividades de los hombres y mujeres del Paleolítico quedaron representadas en numerosas pinturas rupestres realizadas en las paredes de algunas de las cuevas donde se refugiaban.

En el **Neolítico** nace la agricultura y la ganadería, y los seres humanos dejaron de ser trashumantes para convertirse en sedentarios. Durante el **Neolítico**, el hombre construye las primeras cerámicas, algunos tejidos y la rueda. Y en algunas culturas, como en Mesopotamia y Egipto, apareció la escritura.

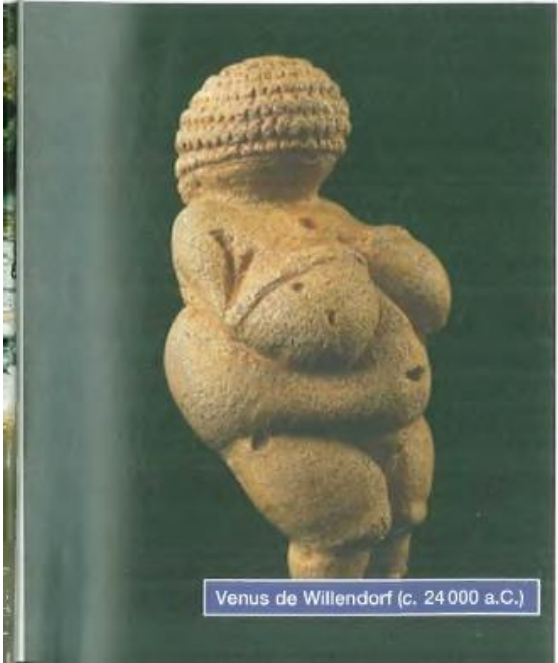
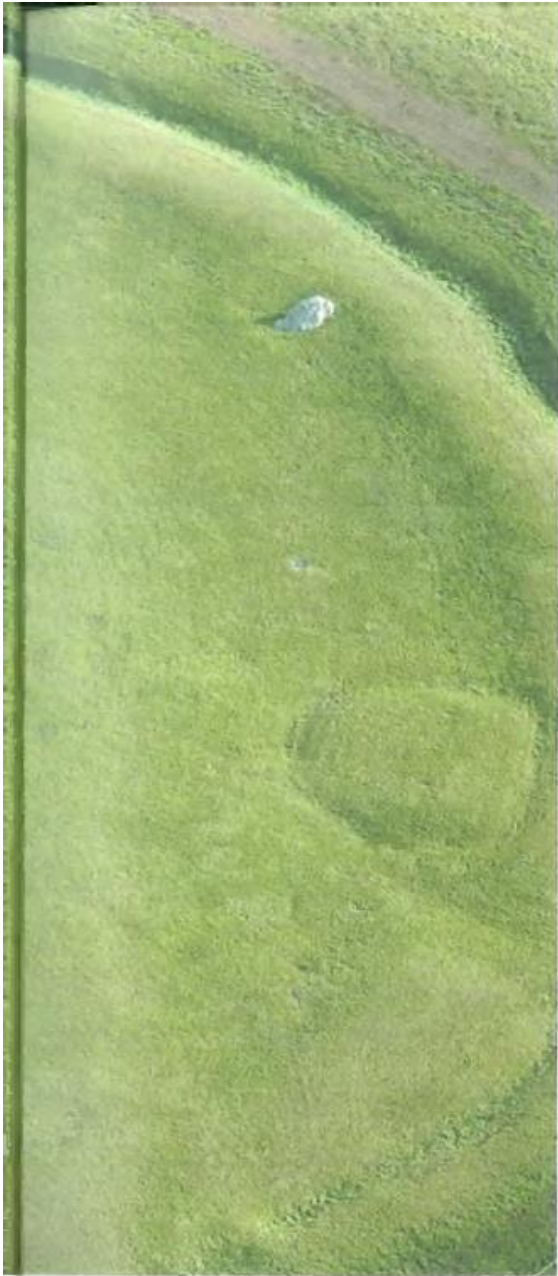
### 2.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Las primeras obras propiamente artísticas hemos de situarlas en el **Paleolítico Superior**, entre el 25 000 a.C. y el 10 000 a.C. Se trata de obras relacionadas con creencias, rituales mágicos o religiosos y con la caza, pero algunas de ellas tienen también una finalidad estética y muestran un evidente interés por la armonía de las formas.

La localización y distribución geográfica de los primeros restos artísticos aparecidos en el **Paleolítico Superior** y en el **Neolítico** se han dado, mayoritariamente, en el continente euroasiático, desde las regiones más meridionales de la Península Ibérica y la Península Itálica, pasando por el Próximo Oriente, hasta los confines de la Siberia.

El **Neolítico** (8 000 a.C. - 3 000 a.C.) tuvo su núcleo originario en el Próximo Oriente, desde donde se extendió por Europa. Se caracteriza principalmente por los enterramientos colectivos, las cámaras funerarias y las construcciones megalíticas.

El arte propio de la **Edad de los Metales** y de las culturas metalúrgicas tuvieron también una gran extensión geográfica, ya que abarcan desde el Mediterráneo hasta los países centroeuropeos y nórdicos. Esta **Edad de los Metales** (3 000 a.C. - 500 a.C.) se divide en **Edad del Cobre** y **Edad del Hierro**; fue durante esta época cuando aparecieron las dos culturas principales: la de *Hallstatt*, en el siglo VIII a.C., en Austria, y la de *La Tène*, en el siglo V a.C., en Suiza. El llamado **arte ibérico** se extendió por la Península Ibérica a partir del siglo VII a.C. y se puede inscribir en la Edad de Hierro.



Venus de Willendorf (c. 24 000 a.C.)



Pinturas de la Cueva de Altamira, Cantabria (c. 14 000 a.C.). Constituyen la muestra más destacada del arte prehistórico.

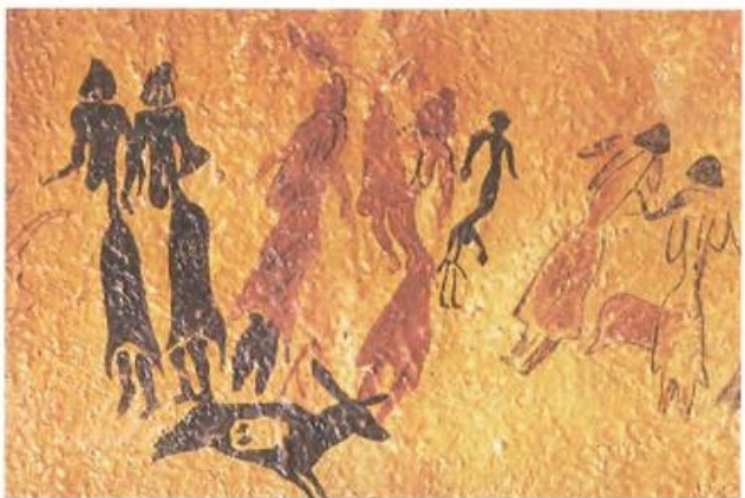


Pinturas de la Cueva de Lascaux, Francia (c. 14 000 a.C.). Aunque el grado de conservación es peor que en las de Cantabria, su temática, estilo y calidad artística es similar.

### 2.3 LA PINTURA PARIETAL

La **pintura prehistórica** más importante es la llamada *pintura rupestre o parietal*, representada en el interior de las cuevas o al aire libre. Gracias a ella conocemos muchas de las costumbres y creencias de la vida de los hombres del *Paleolítico*. Tradicionalmente en la Península Ibérica y el sur de Francia se habla de dos grandes escuelas de pintura rupestre:

- a) **Escuela Franco-cantábrica.** Las características de este tipo de pintura son su **policromía**, así como las representaciones aisladas y con movimiento de grandes animales (bisonte, ciervo y caballo), sin figuras humanas y realizadas en el interior de las cuevas. Para pintarlas se utilizaban grasas animales, sangre y madera quemada para dibujar los contornos. En la Península Ibérica las cuevas más famosas son: *Altamira, El Castillo, Pindal, San Román de Candamo, La Pasiega, Las Monedas, Tito Bustillo*, etc. Y en Francia destacan las pinturas de *Lascaux, Niaux y Font de Gaume*.
- b) **Escuela Levantina.** Las figuras de la Escuela Levantina son *monocromas* (negro, rojo u ocre), y representan escenas esquemáticas y muy estilizadas. En estas composiciones aparecen figuras humanas y animales, todos ellos dotados de gran movimiento en escenas de caza, baile y recolección de miel. Las pinturas levantinas tienen su ubicación en baumas o abrigos rocosos al aire libre. Las más importantes son las de *El Cogul, Valltorta, Morella, Aranya de Bicorp, Alpera y Minateda*.



Pinturas de la Cova de El Cogul, Lleida (c. 6 000 a.C.). Se hallan pintados en rojo y negro animales y figuras humanas de forma estilizada. Arriba, detalle del grupo de mujeres danzando en torno a un hombre desnudo. Abajo, vista más general: danzas y caza.

## 2.4 LA ESCULTURA Y EL ARTE MOBILIAR

En el periodo *Cuaternario* aparecen los primeros utensilios de piedra y de hueso, (arpones, puntas de piedra, etc.) y el ser humano se convierte en cazador y pescador. Las primeras manifestaciones artísticas de desnudos femeninos corresponden a la etapa del *Auriñaciense*: son las denominadas **Venus esteatopigias**, figuras femeninas de bulto redondo, con grandes adiposidades, pechos, vientre, caderas, nalgas y extremidades no desarrolladas. Construidas en marfil, piedra o arcilla, las más importantes son las de *Willendorf*, *Lespugue*, *Lausselle* y *Savignano*. Las figuras masculinas no son muy frecuentes, pero sí las representaciones de animales, como el caballo y el bisonte.



Venus de Laussel, Francia (c. 24 000 a.C.). Se trata de una figura en relieve de unos 46 cm de altura, símbolo de la maternidad y de la fertilidad, representada con el cuerno de la abundancia en la mano, lo que se interpreta como la representación de la fecundidad.



Bisonte de la Cueva de la Madeleine, Francia (c. 10 000-5 000 a.C.). De 10 cm de longitud, la postura del animal se adapta a la forma del asta de reno en que está tallada.



Brazalete de hueso de Moravia, con decoración geométrica tallada (Paleolítico Superior).



Arpones de Cantabria: derecha, magdalenien-ses, Pal. Superior (Cueva del Pendo); izquierda, azilienses, Mesolítico (Cueva de El Piñal).



Bastón de mando en hueso, de la cueva del Pendo Camargo, Cantabria (c. 15 000-10 000 a.C.).



Venus de Lespugue, Francia (c. 20 000 a.C.). Estatuilla de marfil de 14,7 cm de altura. Resaltan las grandes adiposidades, pero con una técnica evolucionada: mejor pulida, más estilizada y delicada.



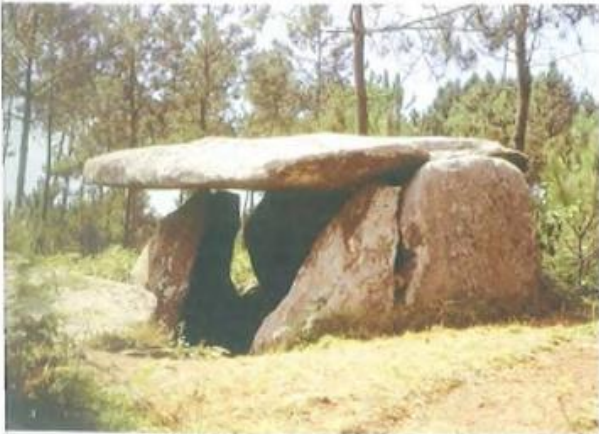
Armas de piedra tallada en sílex, elaboradas a partir de lascas, en forma de puntas de flecha. La finura de su talla indica que son ya de la época del Mesolítico.

## 2.5 LA ARQUITECTURA MEGALÍTICA

Entre el 9000 y el 5000 a.C. aproximadamente, se construyen una serie de monumentos megalíticos (grandes piedras) y poblados con **palafitos** y **tholos**. Muchas de estas construcciones son funerarias, lo que nos demuestra la existencia de una estructura social de vida en comunidad.

Entre los monumentos megalíticos más importantes están los **menhires**, los **dólmenes**, los **alineamientos**, los **cromlechs** y los **sepulcros de corredor**. Las principales características de cada uno de ellos son:

- **Menhir**: piedra de gran tamaño -mide de tres a seis metros de altura- clavada verticalmente en la tierra.
- **Dolmen**: monumento funerario, compuesto de grandes piedras verticales sobre las que descansan otras piedras horizontales, y que servía de sepulcro colectivo.
- **Alineamientos**: conjuntos formados por múltiples filas de menhires paralelas entre sí.
- **Cromlechs**: agrupaciones de varios menhires dispuestos en círculo. Es famoso el de *Stonehenge* en Gran Bretaña.



Dolmen de Dombate, A Coruña (c. 3800-2700 a.C.). Monumento funerario en forma de túmulo o sepulcro de corredor, de unos 4 m de largo, terminado en cámara cubierta por una gigantesca losa, apoyada en siete grandes piedras.

Dibujo en sección de la Cueva del Romeral. Los muros son de sillarejo y las cubiertas de losas de gran tamaño. El uso del sillarejo en hiladas indica una etapa posterior a la de los túmulos dolménicos.

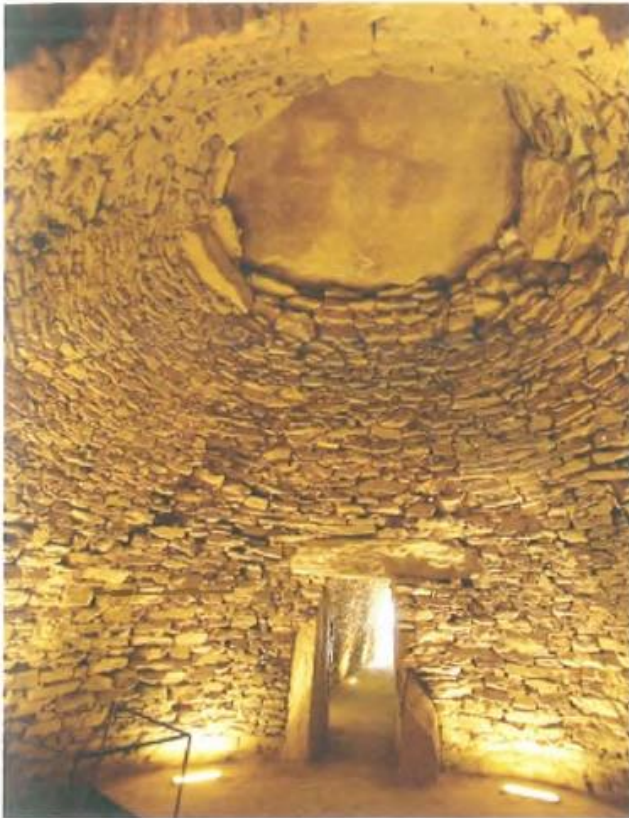


Menhir de Mazandrero, Cantabria (c. 4000-3500 a.C.). Forma parte de un interesante conjunto megalítico. Mide 3,3 m. de altura y pudo haber tenido decoración grabada.



Alineamientos de Carnac, Francia (c. 4500-2500 a.C.). Forman el más extenso conjunto megalítico: unos 4000 menhires se levantan alineados a lo largo de 4 km.





Corredor y cámara central de la Cueva del Romeral. Ésta se halla cubierta con falsa cúpula, construida mediante piedras de sillarejo en saledizo progresivo y rematada en lo alto por una losa de grandes proporciones.



Talayot de Talati de Dalt, Menorca (c. 1000 a.C.). Los Talayots aparecen indistintamente aislados, en conjuntos, dentro de poblados o formando parte de murallas.



Taula de Talati de Dalt, Menorca (c. 1000-500 a.C.). Se llaman taulas por su forma de mesa (taula, en catalán), pero se desconoce su función, con supuestos muy variados: altar de sacrificios, pilastra central de un edificio, etc.

- **Sepulcros de corredor:** corredor de entrada construido por monolitos verticales alineados, cubiertos por losas horizontales y acabados en una cámara sepulcral de planta circular cubierta por una falsa cúpula. Ejemplos destacados son los del Romeral en Antequera y el del poblado de los Millares en Almería.

En la Edad del Bronce, en las Islas Baleares aparecieron unos monumentos megalíticos denominados **talayots** (muy similares a los *nuraghis* de Cerdeña), **taulas** y **navetas**:

- El **talayot** es una construcción defensiva de planta cuadrada o circular con una torre en el centro.
- La **taula** está formada por una piedra vertical sobre la que descansa una horizontal apuntalada por una inclinada a la manera de contrafuerte.
- La **naveta** es de planta rectangular y forma de nave invertida con una cámara sepulcral en su interior. La más importante es la *Naveta des Tudons*, en Menorca.



Naveta des Tudons, Menorca (c. 1000 a.C.). Sepulcro colectivo en el que destaca su aparejo regular y ciclópeo. En su interior hay dos cámaras, una superior y otra inferior.



## 2.6 LA CERÁMICA

En el periodo Neolítico aparece una nueva manifestación artística: la **cerámica**. Entre sus diversas modalidades destacan:

- La *cerámica de bandas grabadas* sobre la superficie de algunos vasos.
- La *cerámica cardial* y la *de cuerdas*, con incrustaciones de moluscos y cuerdas.
- La *cerámica campaniforme*, característica del sur de España, con decoración de líneas pintadas con pigmentos blancos.



Recipiente de cerámica campaniforme decorado con bandas grabadas, perteneciente al periodo Neolítico, procedente de Alzira, Valencia (c. 2.200-1.800 a.C.).



Vasija de cerámica con decoración cardial encontrada en la Cueva del Oro de Beniarriés, Alicante (c. 5.000-4.000 a.C.).

## 2.7 LA EDAD DE LOS METALES

A mediados del Tercer Milenio a.C., la aparición de nuevas técnicas de fundición y el descubrimiento de la metalurgia -capacidad de modelar el bronce y el hierro- permitió la creación de objetos de gran valor artístico.

Durante la Edad de Bronce, los nuevos conocimientos técnicos se aplicaron para ornamentar, con motivos decorativos diversos, desde mobiliario a armas. En el terreno artístico destaca el arte minucioso de los bronceístas nórdicos con esculturas tan espectaculares como el *Carro solar de Trundholm* hallado en Dinamarca (hacia el 1.200 a.C.).



Vaso de cerámica campaniforme (de finales del III milenio a.C.), hallado en un enterramiento del torrente de Sant Olaquer, Sabadell.



Collar elaborado con 390 granos de ámbar, varias pequeñas piedras y láminas de hueso decoradas. Perteneció a la Edad del Hierro, en la época de la Cultura de Hallstatt (s. VI a.C.), y fue hallado en Austria, en un esqueleto femenino.

### El arte de Hallstatt

Al inicio del Primer Milenio a.C., se empieza a trabajar el hierro, un material más resistente pero de difícil trabajo. Durante este milenio destaca la cultura y el arte de **Hallstatt**, una civilización iniciada en el siglo VII a.C., y ubicada en la actual región del sur de Alemania, Suiza y Austria.

Esta cultura del Hierro destaca principalmente por los trabajos realizados en cerámica decorada con motivos geométricos y, sobre todo, por los objetos suntuarios encontrados en tumbas principales como por ejemplo la de *Vix*, en Marsella.

### La civilización celta

A partir del siglo V a.C., la civilización celta, heredera de la cultura *Hallstatt*, se introdujo en la Europa Occidental, extendiéndose desde Suiza hacia la Bretaña y las islas Británicas.

Las manifestaciones artísticas celtas -conocidas con el nombre de **cultura de La Tène**-, se desarrollaron desde el siglo V al I a.C. En ella se substituyó la ornamentación de formas rectilíneas y geométricas por formas sinuosas y onduladas -espirales, círculos-, y complejas composiciones vegetales. Los ejemplos más destacados se pueden apreciar en los objetos que forman el ajuar de la *tumba de Waldalgesheim*.



Carro solar de Trundholm, Dinamarca (c. 1.200 a.C.). Pequeña escultura de bronce, de unos 59,6 cm de largo, con restos de una lámina de oro que recubría el disco solar y que prueba la finura y exquisitez ornamental adquirida ya en esa época.



Dama de Baza, Granada (s. IV a.C.). Hallada en una tumba, se utilizaba como urna funeraria. Parece tratarse de una diosa femenina, representada frontalmente, esculpida en piedra y que aún conserva restos de policromía.



Bicha de Balazote, Albacete (s. VI a.C.). Figura antropomorfa, con cuerpo de animal (toro) y cabeza humana. De clara influencia oriental, su finalidad se desconoce aunque se supone que era de tipo funerario.

Dama de Elche, Alicante. Es la primera dama ibérica descubierta y la más famosa, pero se discute aún su antigüedad, que oscila entre el siglo V y III a.C.



## El arte ibérico

A partir del siglo VIII a.C., el área mediterránea se convierte en un importante foco artístico. En este contexto, aparece la llamada **cultura ibérica**, que se extendió por la Península Ibérica desde el siglo VII a.C. hasta bien entrada la época romana, si bien alcanzó su plenitud entre los siglos V y III a.C., cuando apareció la escritura y la moneda.

El arte ibérico se fundamenta en las creencias religiosas, y uno de los más importantes ejemplos de las obras ibéricas son los relieves funerarios de *El Pozo del Moro* (Albacete). Se deben mencionar también los santuarios de *El Llano de la Consolación* y del *Cerro de los Santos*, en la misma provincia.

Los iberos escogían para los enterramientos unos espacios sagrados situados fuera de los poblados, en terrenos planos ubicados en la cima de una loma, pero siempre con una relación visual entre el poblado y la necrópolis.

Gracias a la arqueología conocemos el funcionamiento del ritual funerario de los iberos. En general, preparaban una pira donde se procedía a la cremación del cadáver vestido con sus mejores galas y ornamentos. Una vez extinguida la hoguera, se recogían y se lavaban los huesos, y se procedía a la celebración del banquete funerario. Finalmente se depositaban los restos del difunto y de las ofrendas en el sepulcro.

Una de las mayores aportaciones de la cultura ibérica es la escultura. Entre las obras más importantes tenemos las damas, divinidades relacionadas con la fecundidad o vinculadas a cultos funerarios. *La dama de Elche* (Alicante), *La dama de Baza* (Granada) y *La gran dama oferente* en el Cerro de los Santos (Albacete) son las más conocidas.

Son muy frecuentes también las figuras de animales fantásticos que servían de guardianes en las tumbas y que tienen una marcada influencia hitita. La más interesante es *La bicha de Balazote* (Albacete) con cabeza humana y el cuerpo de toro. También destacan las esculturas de carácter guerrero, como las estatuas de los *guerreros de Porcuna* (Jaén).

La iconografía ibérica se refleja sobre todo en la cerámica que se difundió hacia el sur, centro y este de la Península hasta la dominación romana. Los dibujos de la iconografía ibérica son estilizados y con motivos geométricos, si bien existen vasijas con decoración figurada, como por ejemplo el vaso *Cazurro* de Ampurias (Gerona) y los *kalathoi* en forma de sombrero de copa.

# F1. Pinturas de la cueva de Altamira



## FICHA TÉCNICA

**Título:** Pinturas de la cueva de Altamira.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** c. 15 000-12 000 a.C.

**Estilo:** Arte rupestre de la escuela franco-cantábrica.

**Técnica:** pigmentos y tierras naturales.

**Localización:** Santillana del Mar (Cantabria).

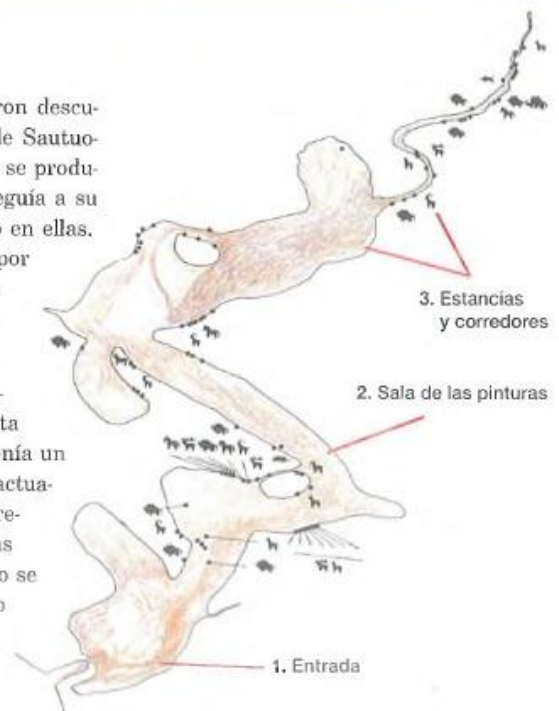
Obras de la misma época:

- Cuevas de Lascaux c. 25 000 y 13 000 a.C. (Francia)
- Cueva del Castillo y de la Pasiega c. 15 000 y 6 000 a.C. (Cantabria)

## CONTEXTO

Las cuevas de Altamira fueron descubiertas por Marcelino Sanz de Sautuola en el año 1879. El hallazgo se produjo cuando su hija María perseguía a su perro, que se había escondido en ellas. La niña entró en su interior por un pequeño agujero y, al ir a rescatarla, se encontraron con este gran tesoro artístico.

A través de las pinturas rupestres podemos darnos cuenta de que el hombre primitivo tenía un conocimiento directo, o interacción, de los animales que representaba. Algunas cuevas en las que han aparecido pinturas no se utilizaban como vivienda, sino que servían para llevar a cabo ritos sagrados.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La cueva de Altamira mide 270 m desde la entrada hasta el fondo. Podemos distinguir en ella tres zonas:

- 1) Sala junto a la entrada, donde se desarrollaría la vida de los hombres primitivos.
- 2) Sala de las pinturas, llamada la "Capilla Sixtina del Arte Cuaternario".
- 3) Una serie de estancias y corredores.



Bisonte.

En todos los sectores mencionados hay manifestaciones pictóricas, pero las mejores son las que están pintadas en la bóveda natural del segundo espacio, conocido como "la sala de las pinturas", que tiene 18 m de largo por 9 m de ancho, con una altura entre 1 y 2 m. En ellos, el estudio de las formas anatómicas, del movimiento, del color y del volumen podemos decir que están plenamente resueltos.

Las pinturas de esta sala siguen las características de la pintura *francocantábrica*, distinguiéndose así las representaciones de grandes animales tales como el bisonte, del que se cuentan 16 ejemplos en varias posturas, un caballo, 2 jabalíes, una cabeza de toro y una enorme cierva de 2,25 m. Aunque no aparezca la figura humana, sí que hay dibujadas una serie de manos y de signos antropomorfos. Los animales se pintaron aprovechando las protuberancias de la roca, para dar así una sensación de volumen. El cromatismo es muy rico, destacando en él los colores ocre, negro y rojo. Para obtener los colores utilizaban minerales y como uten-

silios para pintar se cree que hacían servir crines de animales o bien plantas. En estas pinturas se representan, con detalle, los ojos, las crines y las pezuñas de los animales.

## TEMÁTICA

Gracias a las pinturas rupestres podemos conocer algunos detalles acerca de la vida del hombre del Paleolítico Superior, como por ejemplo las formas de caza, armas, fauna, ritos...

Uno de los pioneros en realizar un estudio acerca de las pinturas rupestres fue Henri Breuil, quien pensó que la finalidad de las pinturas era asegurar la supervivencia y conseguir dominar el medio natural en el que el ser humano del paleolítico habitaba.

Otros autores, como Leroi-Gourhan o A. Laming, apuntan la idea de que el arte paleolítico representado en las cuevas constituía un santuario donde se recogía un sistema religioso. En su obra "*Altamira y otras cuevas de Cantabria*", García Guinea opina que en aquellas paredes se plasma el misterio de la vida y la muerte.

Al margen de la posible finalidad de estas pinturas, lo cierto es que no podemos dejar de asombrarnos al con-



Gran cierva perteneciente al conjunto central.

templar estas magníficas obras de arte. El vigor, el realismo, el colorido y la expresividad de estas pinturas son notables, aunque tal vez el artista sólo tenía la intención de observar y plasmar la Naturaleza que se abría ante sus ojos.

En el arte rupestre se distinguen dos provincias claramente diferenciadas: la franco-cantábrica, a la que pertenecen la cueva de Altamira, y la levantina, que es posterior (mesolítico). Estas pinturas, a diferencia de las anteriores, son monocromas y esquematizadas. En ellas se representa la figura humana masculina y femenina, formando composición con los animales, con movimiento, y con escenas de caza y recolección, así como representación de rituales.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Los vestigios del hombre no se limitan al arte rupestre de las cavernas. Los arqueólogos opinan que se han de tener en cuenta también las rudimentarias viviendas y los utensilios que nos han legado.

Durante el Neolítico, desaparecen las representaciones de estilo *francocantábrico* y *levantino*, y el arte va evolucionando hasta llegar a una esquematización de las figuras como las que se conservan en la Cueva de Bacinete, en Cádiz, donde la representación queda reducida a unos pocos trazos.

En la Edad del Bronce son muy escasas las representaciones rupestres, reduciéndose a símbolos de carácter geométrico y a grabados esquemáticos de animales o de hombres.

Cueva de Bacinete (c. 5000-2500 a.C.).



## F2. La Venus de Willendorf

### FICHA TÉCNICA

Título: La Venus de Willendorf.

Autor: desconocido.

Cronología: c. 24 000-22 000 a.C..

Estilo: Arte mueble de la prehistoria.

Materiales: Talla sobre piedra caliza.

Tipología: Escultura de bulto redondo.

Tema: Religioso.

Localización: Museo de Historia Natural. Viena.

Obras de la misma época:

- Venus Lausselle (c. 24 000 a.C.)
- Venus de Lespugue (c. 20 000 a.C.)

### CONTEXTO

En los inicios del Paleolítico, los hombres vivían de recolectar frutos, de la caza y de la pesca. Y para protegerse de los fríos y del calor o de la lluvia habitaban en cuevas aunque eran nómadas. Aprendieron a tallar piedras y más tarde utilizaron el sílex, que al ser más duro que la piedra les permitió fabricar pequeños útiles, como puntas de lanza, raspadores, etc. Con los huesos y las astas de los animales hicieron anzuelos y arpones para pescar, agujas para coser, etc.

La Edad de Piedra, llamada así por la utilización de instrumentos líticos -principalmente de sílex-, comprende dos periodos: el Paleolítico, en el que se empleó la piedra tallada, y el Neolítico, en el que se utilizó ya la piedra pulimentada. Ambos se localizan en el periodo Cuaternario.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La llamada *Venus de Willendorf* es una pequeña escultura de bulto redondo, es decir, exenta. Mide once centímetros, está modelada en piedra calcárea y aún conserva rastros de coloración en la zona púbica. Tiene grandes adiposidades o abultamiento de vientre y nalgas, además de unos pechos exuberantes, lo que hace pensar que podía representar la procreación y la maternidad.



La cabeza se estructura a partir de siete círculos concéntricos que, imitando el cabello de manera muy primitiva, rodean toda la cabeza, incluso lo que correspondería a la cara de la figura. La anulación del rostro se ha relacionado con la voluntad de expresar una forma abstracta, más que una persona en concreto.

Cabe señalar que todas las estatuillas de esta etapa se parecen, aunque provengan del Perigord (Francia), de Italia o de Austria, como en este caso.

## TEMÁTICA

La representación escultórica de la figura femenina es abundante en la época prehistórica, siendo las más co-

nocidas, además de la *Venus de Willendorf*, la *Venus de Lespugue* en Haute-Garonne, la de *Brassempouy* en las Landas y el bajorrelieve representando una mujer desnuda que sostiene una media luna en su mano derecha, llamada la *Venus de Laussel*, entre otras.

Según algunos autores, estas pequeñas esculturas podían tener la función de objetos de culto y representar a una deidad femenina de la Abundancia, la Madre Tierra, Diosa de la Maternidad o Diosa-madre, ya que en sus grandes pechos contiene el primer alimento de la humanidad. En aquella etapa en que se necesitaba un gran esfuerzo físico para cazar, recolectar y cultivar los alimentos, un cuerpo voluptuoso se podría considerar un símbolo de abundancia, deseable estéticamente y bien considerado socialmente. Por este motivo, algunos autores piensan que representaba un fetiche o talismán para propiciar la caza.

Con estos posibles significados, los historiadores han llegado a algunas conclusiones sobre las creencias religiosas, políticas y sociales del Paleolítico Superior: el uso de la *Venus* como una deidad sugiere la práctica de cere-



monias religiosas para asegurar el éxito y la supervivencia de la tribu; y el uso como Diosa de la Abundancia, ligado también al poder mágico de la figura, podría haber sido una forma de asegurarse una continua provisión de alimentos, el éxito en la caza o en las actividades recolectoras.

Políticamente se podría especular con el papel que jugaba la mujer en aquella sociedad, más matriarcal y con más relevancia de la que se había tenido hasta ahora.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Durante el Neolítico, en la segunda mitad del cuarto milenio a.C., se siguen representando figuras de bulto y también bajorrelieves. Sin embargo, se tiende a esquematizar cada vez más las figuras y a reducir su tamaño. A este periodo pertenece la llamada *Venus de Gavà*, una pieza encontrada en las Minas de *Can Tintorer* de dicha localidad barcelonesa.

Se trata de una pequeña figura femenina sedente y modelada de una forma muy simple, pues en un bloque compacto se han representado los pechos, la mano, la nariz y los ojos a modo de relieve, y se ha completado la imagen mediante incisiones. Tal y como se observa, se han perdido las formas exuberantes que caracterizan a La *Venus de Willendorf*.

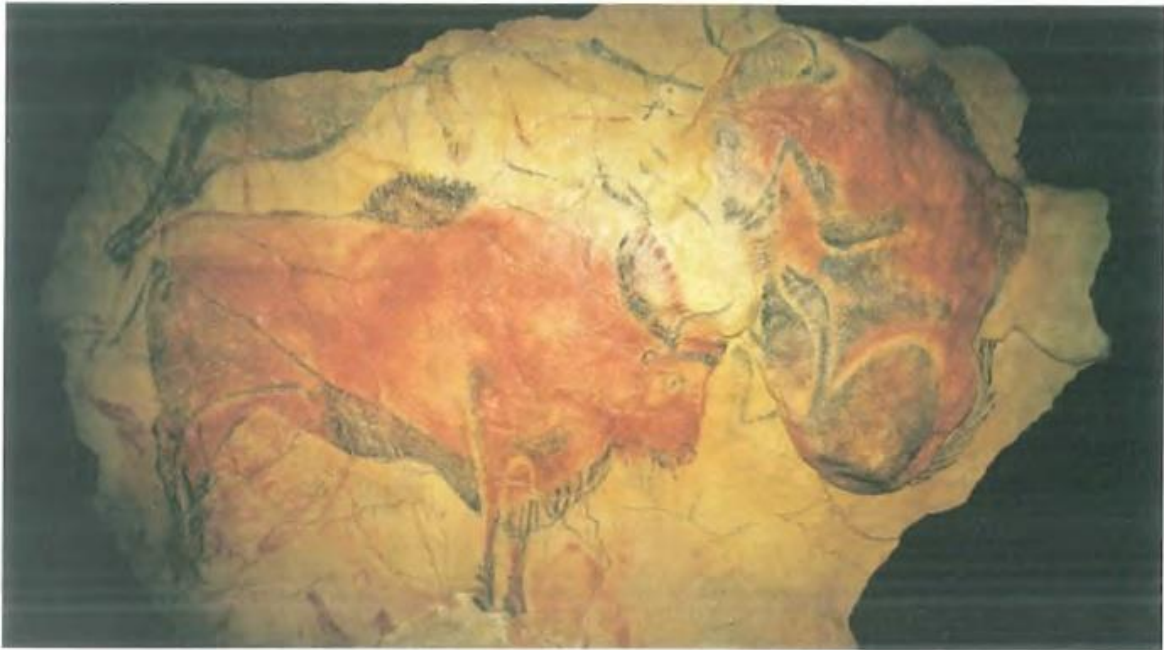
Por otro lado, la *Venus de Gavà* está relacionada con el desarrollo que adquiere la utilización de materiales como la variscita para la fabricación de objetos de adorno personal. Parece ser que ésta sería la función fundamental de la estatuilla.



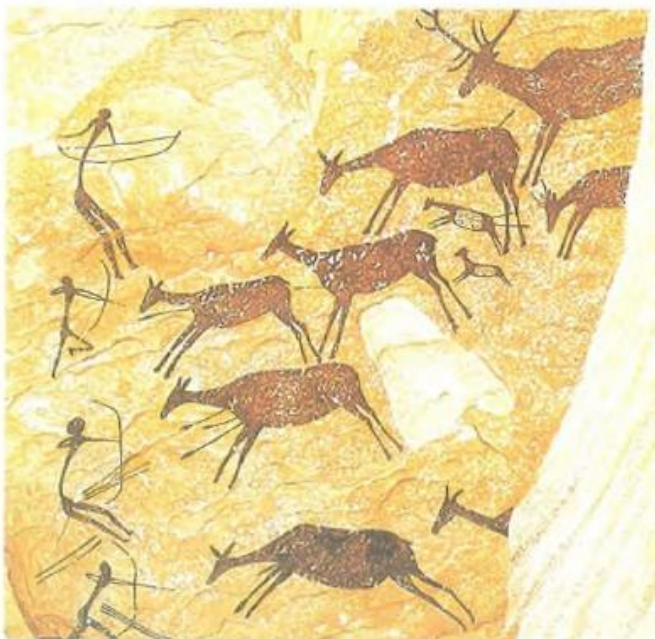
*Venus de Gavà* (c. 5 500 a.C.).

## 1 Analiza la obra

Observa la imagen de este bisonte de la cueva de Altamira y haz las actividades siguientes:



- El naturalismo es la característica fundamental de las pinturas rupestres de la zona franco-cantábrica. Describe las características de la imagen superior: color, forma, relieve, etc.
- Compara ahora la pintura de Altamira con la siguiente imagen de la Cova de El Cogul. ¿Qué diferencias observas?



## 2 Define

Define los siguientes términos:

- Menhir
- Dolmen
- Talayot
- Crómlech
- Naveta
- Alineamiento
- Sepulcro corredor



## 3 Tema

Desarrolla el tema la "escultura ibérica", atendiendo a los siguientes epígrafes:

- Ubicación y función.
- Temáticas principales.
- Características generales.
- Ejemplos más importantes.



## 4 Responde

Responde a las siguientes preguntas:

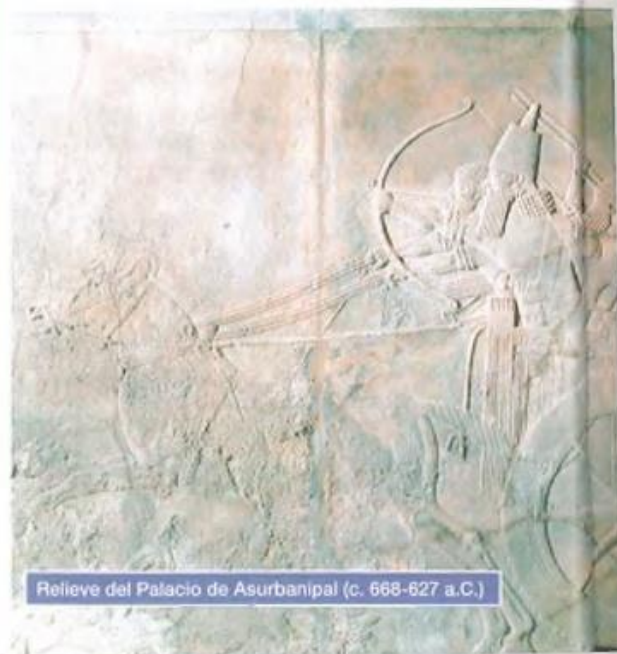
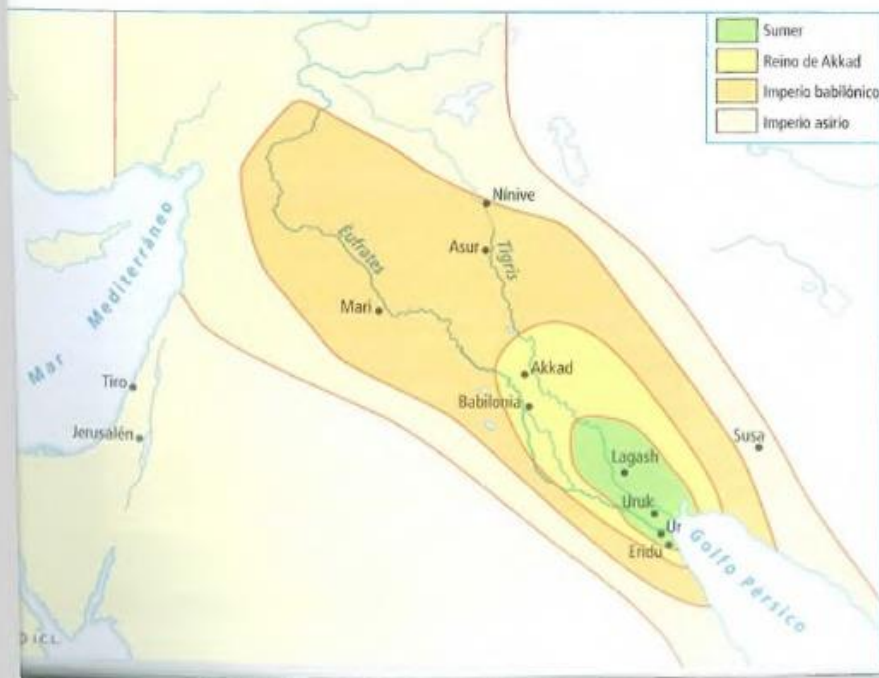
- ¿Cuáles son las principales características de las denominadas Venus esteatopigias?
- ¿Cuál es la Venus más famosa?
- Además de las Venus, ¿qué otras representaciones escultóricas fueron frecuentes durante la Prehistoria?
- ¿En qué periodo de la historia aparece la cerámica? ¿Cuáles son las tres modalidades cerámicas más relevantes?
- ¿Cuál es la obra escultórica más importante de la Edad de los Metales?
- ¿Qué cultura destaca a partir de la primera Edad del Hierro? ¿Cuál es su mayor aportación al arte prehistórico?
- ¿Qué civilización se considera heredera de la cultura de Hallstatt?
- ¿Qué nombre reciben las manifestaciones artísticas más importantes de este periodo?







Apadana del Palacio de Persépolis (s. V a.C.)



Relieve del Palacio de Asurbanipal (c. 668-627 a.C.)

## 3. Arte del Próximo Oriente

### 3.1 REFERENTES HISTÓRICOS

El Próximo Oriente abarca desde el Mediterráneo, el Mar Negro y el Mar Rojo hasta el Golfo Pérsico y el Mar Caspio. Por su riqueza en agua y sus posibilidades agrícolas se conoce también como Creciente Fértil. Hace aproximadamente unos 6000 años, en esta zona se desarrollaron las primeras grandes civilizaciones urbanas, un importante comercio y una notable artesanía, así como las primeras formas de Estado y el invento de la escritura.

La primera civilización urbana apareció en la Baja Mesopotamia, "país entre ríos", concretamente en Sumer, una zona regada por los ríos Tigris y Éufrates, donde se crearon las primeras ciudades-Estado (Ur, Uruk, Eridú), que eran independientes unas de otras. En el centro de estas ciudades sumerias se levantaba el templo dedicado a los dioses que los protegía.

A mediados del III milenio, el rey Sargón ocupó las ciudades de la Baja Mesopotamia y creó el reino de Akkad. Años después, hacia el año 1800 a.C., la ciudad de Babilonia se impuso sobre el resto de ciudades de la Baja Mesopotamia restableciendo el poder de los sumerios.

El rey asirio Asurbanipal, en el siglo VII a.C. creó una gran potencia con centro en Asur y posteriormente en Nínive. En el año 689 a. C., uno de los reyes asirios, Senaquerib, destruyó Babilonia, ciudad que en el siglo VI a. C. volvió a renacer con Nabucodonosor y se crea el gran Imperio babilónico, para en el año 539 a.C. ser conquistada por los persas.

Los persas se situaron en la actual meseta de Irán. En el siglo VI a.C y bajo el mandato del rey Ciro, fundaron un poderoso imperio con capital en Susa que se extendió por Mesopotamia hasta Egipto y Asia Menor. Este imperio, llegó a su fin cuando fue conquistada por Alejandro Magno a finales del S. IV a.C.

Los fenicios, situados en la costa de la actual Libia, centraron su actividad comercial hacia el mar, pues es un territorio muy montañoso, y tenían como ciudades principales Biblos, Sidón y Tiro. Fundaron varios enclaves en la Península Ibérica: Málaga (Málaga), Abdera (Adra), Sexi (Almuñecar) y Gades o Gadir (Cádiz) hacia el 1100 a.C.

### 3.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

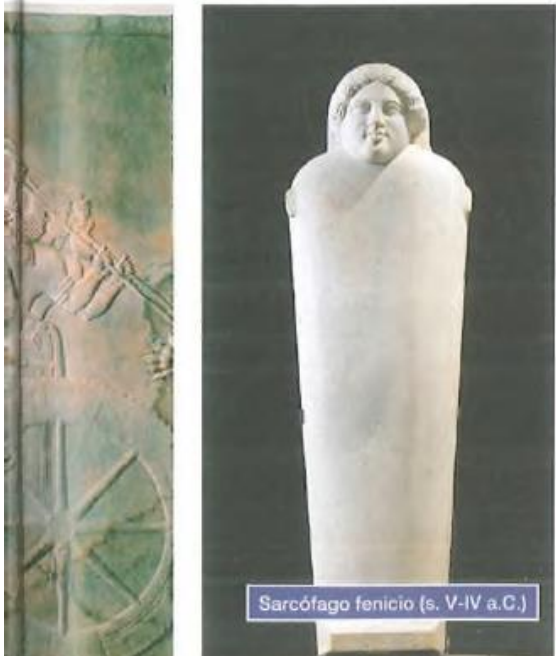
En Mesopotamia, de acuerdo con los pueblos que protagonizan su historia, se pueden establecer básicamente tres periodos artísticos:

Los **sumerios** durante el IV milenio a.C. crearon las bases del arte mesopotámico, construyendo en la capital de Ur, los primeros templos elevados y establecieron algunas características de la escultura de bulto. Este modelo artístico será asimilado por los **acadios**, que se trasladaron a Akkad durante el tercer milenio a. de C., y también por los babilónicos a partir del siglo XVIII a.C., quienes además crearán el *zigurat*.

Aunque también partieron de modelos sumerios, los **asirios** crearon nuevas tipologías y modelos: los palacios y los relieves que enriquecían las capitales de Assur y Nínive a partir del siglo VII a.C. y que, un siglo después fueron imitados por los **persas** en Susa y Persépolis.

El momento de máximo esplendor del arte mesopotámico es cuando se reconstruye la ciudad de **Babilonia**, en el siglo VI a.C.

El arte de los **fenicios** es una mezcla de los modelos egipcios y griegos, los cuales propagaron por todo el Mediterráneo.



Sarcófago fenicio (s. V-IV a.C.)

### 4.3 MESOPOTAMIA

Los sumerios al Sur y los acadios al Norte fundaron las bases sobre las que se construyeron las diferentes civilizaciones de la zona, en las que el rey era la autoridad máxima del pueblo y también la representación del dios en la tierra. Crearon un sistema agrícola de gran riqueza organizado en ciudades-estado, cada una bajo la protección de un dios diferente. Inventaron la escritura *cuneiforme*, llamada así por la forma de sus signos grabados con un estilete sobre tabletas de barro, descifrada parcialmente en 1802 por el alemán Grotefend y completada por H. Rawlinson en 1845. Se creó una literatura donde destaca el *Poema de Gilgamés*, texto en el cual aparecen muchos de los dioses de esta sociedad politeísta y además el relato de un diluvio universal como aparece en la Biblia. Es preciso señalar que el Antiguo Testamento bíblico si sitúa en estas tierras. Los sumerios también inventaron la rueda y eran grandes matemáticos y astrónomos.

Posteriormente, en el Sur se establecería la gran potencia babilónica. En el Norte, de las ciudades militares de los acadios surgirán los asirios siglos más tarde.



Collar sumerio, de Ur (c. 2500 a.C.). Adorno femenino hallado en una de las tumbas que muestra el buen gusto sumerio por la joyería, pues elaboraban las piezas con piedras (cornalina, lapislázuli, etc.) y metales preciosos.



Orfebrería sumeria, de Ur (c. 2500 a.C.). Son también piezas procedentes de una tumba: brazaletes de oro de hombre, anillo, collar y pendientes.



Prisma de Taylor, Nínive (c. 691 a.C.). Tableta de arcilla con forma de prisma, donde se narran las campañas del rey asirio Senaquerib y su conquista de Israel.



Gudea, Ensi y patesi de Lagash (c. 2.200 a.C.). Estatua en diorita en la que el personaje aparece erguido en actitud de serena majestad.



Puerta de Ishtar (c. 575 a.C.). Reconstruida en el Museo de Pérgamo en Berlín, sobresa por su gran arco de medio punto, sus ladrillos esmaltados y sus relieves de animales fantásticos.

### La arquitectura: templos, palacios y tumbas

Las características formales y estructurales de la **arquitectura mesopotámica** vinieron condicionados por el material utilizado como consecuencia del medio geográfica. La escasez de piedra y de madera obligó a usar el adobe, que funciona con el *arco* y la *bóveda*. Asimismo proporciona al edificio un aspecto sobrio que fue adornado con relieves o cerámica vidriada sobretudo en el periodo asirio y babilónico (neosumerio en el s. XVIII a.C y en el s. XVIII a.C). Distinguimos principalmente tres tipologías arquitectónicas: los **templos**, los **palacios** y las **tumbas**.

En la época sumeria, los templos se edificaban sobre un montículo de tierra. Esta estructura fue evolucionando hasta convertirse en el *zigurat*, una torre de grandes dimensiones con el templo en la parte de arriba al cual se accedía mediante rampas. El *zigurat* se empieza a construir en la época neosumeria, siendo de gran envergadura el templo de Marduk con la famosa *Puerta de Ishtar* en el periodo de Nabucodonosor. Se creía que en templo la divinidad contactaba con la tierra y además de utilizaba de observatorio astronómico.

Los palacios se situaban sobre terrazas elevadas y también se accedía a ellos mediante rampas. Se estructuraban alrededor de patios y en las murallas sus puertas eran custodiadas por toros alados de cinco patas con cabeza humana, considerados símbolo de protección. Las paredes eran decoradas con relieves o cerámica de brillante colorido. Destacan el *palacio del rey Gudea* en Lagash, erigido en el siglo XXII a.C., así como el de *Asurbanipal* en Nínive, famoso por las representaciones de cacerías.

Las tumbas eran espacios excavados formados por un corredor que conducía a la cámara funeraria donde se depositaba el ajuar y la tumba del difunto. En Ur, la capital sumeria del IV milenio a.C, se halló una tumba con un gran ajuar funerario compuesto por joyas, utensilios, armas, comida y sobretudo un estandarte al lado de un casco de oro. Igualmente se hallaron esqueletos de servidores y cortesanas que se inmolaron en vida, una práctica que se substituyó por la colocación de figuras.

*Ruinas del zigurat de Ur (c. 2100 a.C.). El zigurat formaba parte de un amplio templo dedicado al dios Nanna de la ciudad de Ur. Parecía una montaña artificial, construida en medio de la llanura con millones de ladrillos. La debilidad del material empleado explica la enorme erosión sufrida a lo largo de los siglos y su situación en la actualidad.*



El zigurat tenía forma de pirámide escalonada de gran altura, rematada por la capilla del dios, desde donde los sacerdotes observaban los astros. El acceso a la cumbre se hacía mediante rampas.



Ruinas del zigurat de Ur (c. 2100 a.C.). En estas fotos vemos su estado actual: arriba, visto de frente, desde el suelo; en la de abajo, una imagen aérea. A través de ambas podemos deducir sus grandes proporciones e imaginar su monumentalidad y belleza.



## La escultura

La **escultura sumeria** se caracteriza por la realización de figuras de *bulto redondo* o *eventas* de *cánon corto* o *desproporcionado*. En una de las más conocidas representa a *Gudea*, príncipe de Lagash (2200 a.C.), en la cual se resumen las características principales de la escultura de este periodo: normalmente son figuras orantes, hieráticas, sujetas a la ley de frontalidad. Aparecen sentadas o de pie con las manos unidas en el pecho, el cráneo y la barba rasurados y cubriéndose con una toga que deja desnudos un hombro y el brazo.

Los asirios preferían el *relieve*, donde se narraban historias cotidianas o episodios por la exaltación del rey. Se distribuía en bandos por las paredes tanto interiores como exteriores. A diferencia de Egipto, se solía representar la figura humana con el torso de perfil. Destacan *escenas de caza de Asurbanipal* (s. VII a.C.), del palacio de Nínive, caracterizadas por el gran movimiento de los animales y su expresividad, entre los que destaca la *Leona herida*.

La *estela* o monumento conmemorativo aparece en la época sumeria y se utiliza en todo el arte mesopotámico. Destaca la del rei acadio *Naram-sin* (hacia 2250 a.C.), estructurada en forma de pirámide, exalta la victoria de este rey sobre sus enemigos. La figura del soberano, de mayor tamaño que los súbditos que le acompañan, va coronada con una tiara de cuernos.

En el año 1750 a.C., en la época neosumeria, la *Estela de Hammurabi* nos relata el momento en el que el monarca recibe el famoso código de leyes de manos del dios Shamash y debajo, en un cilindro

Asurnasirpal II, Kalah (c. 883-859 a.C.). *Estatua en la que se pretende resaltar el poder aplastante del rey: poderosa barba y melena, atributos de mando en las manos, rigidez hierática y monolitismo...*



Gudea, Ensi y patesi de Lagash (c. 2200 a.C.). *Escultura eventa o de bulto redondo, hecha en diorita. Es una más de las muchas estatuas que se hicieron de Gudea. Aquí, la figura aparece sentada pero con la misma actitud de plegaria y recogimiento de las demás.*



Relieves del Palacio de Asurbanipal, Nínive (c. 668-627 a.C.). *Arriba, con escenas de caza y de ceremonial religioso; abajo, detalle de la cacería donde apreciamos la energía y vitalidad de los animales y la expresión de dolor del león.*

con escritura cuneiforme, se puede apreciar el código legislativo que instauró dicho monarca y que lleva su nombre.

A esta época pertenecen también los **kudurrus**, estelas ovales con inscripciones religiosas o jurídicas en las que se consignaban donaciones de tierras y que servían para delimitar las propiedades.

La **glíptica** (del griego *glyptikós*, que significa esculpir o grabar) es el arte de grabar las piedras finas. Se trata de una técnica escultórica que tuvo gran importancia en los pueblos de Oriente Medio, y de la que se conservan gran número de cilindros-sellos que van desde la Prehistoria hasta el final del *Imperio Neobabilónico*, hallados en Sumer, Asiria, Siria y Anatolia. Son esculturas hechas de piedra (diorita), aunque también las hay de madera y metal, en forma de pequeños cilindros, y en cuya superficie hay grabada una escena sobre la que se aplicaba una materia que fijaba el dibujo del sello en el documento. Uno de los más notables es *El Sello de Oxford*. Si el dibujo sobresale se llama *anaglíptico*, si está hendidido se denomina *diaglíptico*.

### Artes suntuarias

Donde la maestría sumeria se nos muestra con mayor delicadeza es en los objetos suntuarios y decorativos. La mayoría de estas obras proceden de los ajuares funerarios encontrados en las tumbas de Ur. Su obra maestra es el *Estandarte de Ur* (Museo Británico), pieza realizada con figuras recortadas en concha y nácar adheridas con *bitumen* (pasta semejante al betún) sobre fondo de lapislázuli. Otros ejemplos importantes son las liras y las arpas, instrumentos musicales decorados muchos de ellos con imágenes de toros barbados y con aplicaciones de láminas de oro.



Estela de Haram-sin (c. 2250 a.C.). De forma teatral canta las glorias del rey, distorsionando la realidad: agiganta su figura con desproporción, respecto a sus enemigos y a sus soldados, etc.



Estela de Hammurabi (c. 1750 a.C.). Monolito de basalto negro de 2,25 m. Hammurabi está en la actitud reverente sumeria. Shamash con tiara de cuernos, símbolo de santidad y poder.



Estandarte de Ur (c. 2700 a.C.). Son dos paneles, anterior y posterior de una caja. Los personajes se representan de forma distorsionada: de perfil (cara y piernas), de frente (ojo y hombros) y de tamaño (según su importancia social).



Típica imagen impresa sobre una tableta de arcilla, obtenida gracias al grabado de un sello cilíndrico de la época asiria.

### 3.4 EL ARTE DE LA PERSIA AQUEMÉNIDA

Los monarcas persas tenían poder total y absoluto sobre su pueblo, y aunque no eran considerados representaciones divinas en la tierra, recibían una constante adoración y homenaje de sus vasallos. Ello determinó la existencia de un arte imperial que tiene como principales ejemplos los **palacios** y las **tumbas**. En cambio, debido a que los persas rendían culto a su dios en espacios abiertos, no se construyeron templos. La religión persa, que se atribuye a Zaratrustra, tiene como único dios a Ahura Mazda, que posee dos personalidades: la del bien -Ormuz- y la del mal -Arimán.

#### Palacios

Los **palacios** persas, siguiendo el modelo mesopotámico, se construyeron sobre grandes plataformas hechas de ladrillo, madera y piedra. Sobre esta enorme estructura se distribuyen la sala del trono o de las audiencias, llamada *apadana*, y las distintas estancias palatinas, a las que se accede a partir de escalinatas, atrios y puertas monumentales flanqueadas por grandes esculturas de genios y toros alados.

Todas estas construcciones se levantan siguiendo un sistema constructivo *adintelado* o *arquitrabado* sostenido por impresionantes columnas con capiteles de temas animalísticos (toros y leones), a la manera de las salas hipóstilas egipcias.

El palacio de la ciudad de Persépolis, levantado sobre una extraordinaria plataforma natural de 15 m de altura, es el complejo palatino más importante que se ha conservado. En su interior destacan la *apadana*, con una capacidad para 10 000 personas, el palacio de *Dario*, el de su hijo *Jerjes* y el palacio de las *Cien columnas*.

Los muros de los palacios persas estaban decorados con frisos de relieves en los que se exalta el poder del rey, y donde los vasallos aparecen esculpidos repetidamente portando ofrendas. El más conocido es el *Friso de los Arqueros* o de los *Inmortales*, que se hallaba en el *palacio de Susa*, el segundo gran palacio aqueménida del que se han conservado restos.

Friso de los Inmortales (c. 521-486 a.C.), de Susa. Por influencia del antiguo arte mesopotámico, los persas también recubrían los muros de sus palacios con frisos de hermosas cerámicas esmaltadas, formando relieves de distintos colores, con escenas dirigidas a exaltar el poder del rey.



Palacio de Persépolis (c. 521-465 a.C.). Vista parcial del complejo palaciego con los restos del Salón de las Cien Columnas, al frente, la Apadana y el Palacio de Darío.

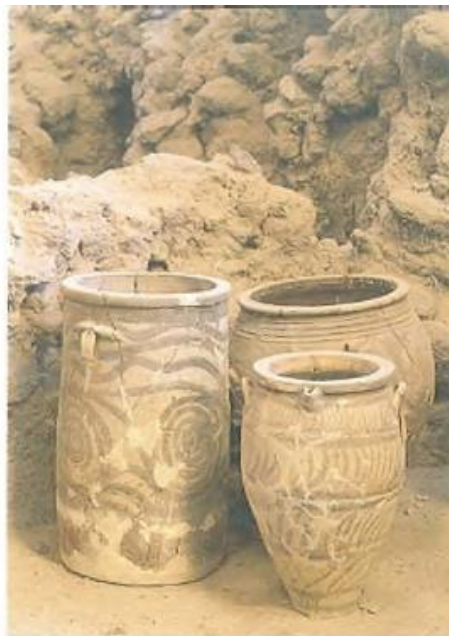


Tumba de Ciro el Grande (c. 559-529 a.C.), en Pasargada. Se atribuye influencia helénica (cubierta a dos aguas y gradas) o mesopotámica (escalonada y capilla en lo alto).





Tumba de Darío I (c. 521-485 a.C.), en Nache-Rustem. Se trata de un hipogeo excavado a media altura del barranco.



Los pithoi fenicios o tinajas para contener aceite o grano abundan en las antiguas colonias comerciales.



Sarcófago fenicio (c. 475 a.C.) antropoide y de influencia egipcia.

### Tumbas

Otra tipología son las tumbas, como la *Tumba de Ciro*, construida según algunas teorías por influencia del templo helénico y según otras, por inspiración del zigurat mesopotámico. En otro tipo de enterramiento, se tomaron como modelo los hipogeos egipcios del Imperio Nuevo (sepulcros excavados en la roca). Merece destacarse el hipogeo del rey Darío en Nache-Rustem, que llama la atención por su entrada elevada, que se ha interpretado como un símbolo de la supervisión del Imperio por parte del difunto monarca.

### 3.5 EL ARTE FENICIO

Los fenicios comerciaban con vino y aceite –que transportaban en unas ánforas y unas vasijas denominadas *pithoi*–, salazones, esclavos, tejidos, ungüentos, perfumes, ornamentos de marfil, armas, vasos cerámicos y de bronce, etc. y crearon un arte inspirado en los egipcios.

Sus obras más interesantes son los sarcófagos antropoideos, generalmente de mármol, en cuya tapa o pieza de cierre se reproducía el rostro del difunto. En el apartado escultórico destacan las estatuillas de alabastro, como la *Astarté de Galera* del siglo VII a.C. Los fenicios también recibieron la influencia de los griegos, sobre todo en la policromía de alguna de sus obras.

En España existen dos yacimientos importantes: el *Tesoro de la Aliseda* (Cáceres) y el del *Carambolo* (Sevilla), ambos del s.VII a.C., con objetos comunes como cinturones, fibulas, pendientes, collares y diademas surgidos de orfebres tartesios y elaborados con técnicas de filigrana.



Estatuillas votivas (s. VIII-VII a.C.). Proceden del Templo de los Obeliscos, de Biblos. Son figurillas de bronce, chapadas en oro, con el típico gorro cónico fenicio.



Pectoral del Tesoro del Carambolo (c. Siglo VII a.C.), Sevilla. Impresionante muestra en oro de la orfebrería de los tartesios, aprendida de los fenicios.



Dama de Galera (c. Siglo VII a.C.). Escultura de alabastro de origen fenicio, que representa a la diosa Astarté, hallada en la necrópolis de Tútuqi, Granada.



## F3. Relieve de la Leona Herida



### FICHA TÉCNICA

**Título:** La Leona Herida.

**Autor:** anónimo.

**Cronología:** 668-627 a.C.

**Estilo:** Asirio.

**Tipología:** relieve.

**Material:** bloque de piedra.

**Tema:** escena cinegética.

**Localización:** Museo Británico,  
Londres.

Obras de la misma época:

- *Lamasus* (s. VI a.C.)
- *Relieves de Asurbanipal* (s. VII a.C.)

### CONTEXTO

Los asirios crean un reino al norte de Mesopotamia con capital en Assur primero y en Nínive después. Su primer rey, Shamshi Adad (1813 a.C.) se erige ya como monarca absoluto, este rasgo monárquico perdurará en todo el periodo y además determinará visualmente las representaciones artísticas.

Los asirios fueron un pueblo guerrero con afán de conquista y dominio, por lo cual sus intervenciones más importantes giran entorno a la idea de la demostración del poder, es decir con una clara intención propagandística o política. Sus grandes creaciones se resumen en dos: los palacios fortaleza (a diferencia de los sumerios o acadios que apostaron por la elevación de templos) y el relieve con escenas profanas, no religiosas.

La ciudad de Nínive se encontraba aproximadamente en la zona que hoy corresponde al Kurdistan iraquí. Fue ampliada y embellecida durante el reinado de Senaquerib (704-681 a.C.), y convertida en capital del Imperio. Assurbanipal (669-627) también contribuyó a su ennoblecimiento con la construcción de un amplio palacio profusamente decorado con relieves y pinturas, al que pertenece *La leona herida*. Su reinado se caracterizó por un gran esplendor militar y un enorme interés por la cultura y las artes, atestiguado por la creación de la Biblioteca de Nínive.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

La *Leona Herida* es un relieve en alabastro de 60 cm que forma parte de un conjunto esculpido en el palacio del monarca Asurbanipal. Lo que analizamos en esta ficha es solamente una de las cientos de figuras que aparecen en la escena cinagética o de carcería general, dirigida por el monarca, teniendo en cuenta que en la ejecución de animales se plasmaron los mejores logros técnicos y expresivos del relieve asirio.

Es una obra realista y sobretodo muy expresiva. La leona ha sido atacada con flechas y algunas se le han clavado en su columna vertebral, dejándola inutilizadas las patas traseras. Se observa un detallado estudio de la anatomía del animal, un modelado minuciosos de algunas partes del cuerpo conseguido mediante incisiones, algunas como si de pinceladas de tratara, llegando a crear una vista tridimensional a la vez que un gran dinamismo en la obra. Además, para una mejor visión del espectador hacia los detalles, la imagen se presenta desde un punto de vista ligeramente elevado.

Las patas delanteras están en posición tensa y enérgica, pues la leona se resiste con gran valentía ante el dolor de los últimos momentos de vida. Sin embargo, en referencia a la figura, la búsqueda de realismo queda supeditada a unas líneas compositivas generadas a partir de las dos patas delanteras, que se cruzan y marcan paralelas con las flechas de la espalda de la leona.

El detallismo y la capacidad de transmitir la agonía se acentúa en el rostro del animal: sus orejas se pliegan contra su cabeza, sus ojos miran hacia arriba como si quisiera pedir ayuda, su boca entreabierta nos da una sensación de agotamiento; está intentando levantarse para sobrevivir, pero no lo consigue.

## TEMÁTICA

La caza mayor en el Imperio asirio era un deporte de prestigio y estaba reservada, exclusivamente, a los reyes. Se conservan una serie de obras de arte que representan escenas de caza, de las cuales las más importantes son las del palacio de Arsubanipal en la ciudad de Nínive realizadas a mediados del siglo VII a.C. El relieve asirio se caracteriza principalmente por el cambio iconográfico que experimenta respecto a la tradición anterior, pues pasan a ser de gran importancia los temas profanos, dejando a un segundo plano las escenas religiosas propias de épocas precedentes (sumeria o acadia).

Sin embargo, la temática profana, igual que los palacios que se erigieron en este periodo, tenía como objetivo



principal exaltar la figura del rey, del monarca totalitario que impregnaba todas las facetas de la vida civil. La *Leona Herida* es una escena que demuestra la habilidad del rey ante su pueblo como protector de la sociedad, pues los felinos eran considerados destructores del orden establecido. Está documentado que algunas veces estos felinos eran capturados y posteriormente soltados en los jardines del palacio, en un recinto cerrado. Los reyes les lanzaban flechas o piedras para lucir sus habilidades como cazadores o guerreros delante de numerosos espectadores.

La *Leona Herida*, pues, es una obra integrada en un conjunto que se crea con finalidades propagandísticas y de exaltación de la figura del rey.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La escultura asiria influyó directamente en las obras persas. El arte persa no fue original, sino que se limitaron a copiar y a combinar los elementos artísticos de los pueblos que habían conquistado: asirios, griegos, egipcios... La decoración de los palacios se realizó a base de largos frisos al estilo de los asirios, pero sin escenas tan sangrientas o crueles.

Incluso en estas representaciones aparecían los pueblos vencidos, portando ofrendas al monarca. Los leones en vez de representarse en una composición cruenta de caza, se les representa desfilando; los toros alados y los monstruos también tenían su espacio en la representación, junto a los héroes que los combatían pero de forma más armónica que en la escultura asiria.



Relieve persa del Palacio de Persépolis (521-465 a.C.)



## 1 Analiza la obra

Comenta la imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:



Para los pueblos mesopotámicos la caza era una actividad muy importante. Con esta actividad, reyes y nobles demostraban sus capacidades bélicas y su valor.

- Describe el realismo de la escena y su significación.
- Analiza el uso de la línea en este relieve.
- Ahora, observa la imagen inferior de la Paleta de Narmer egipcia. Compárala con la composición y significación de la obra anterior.



## 2 Define

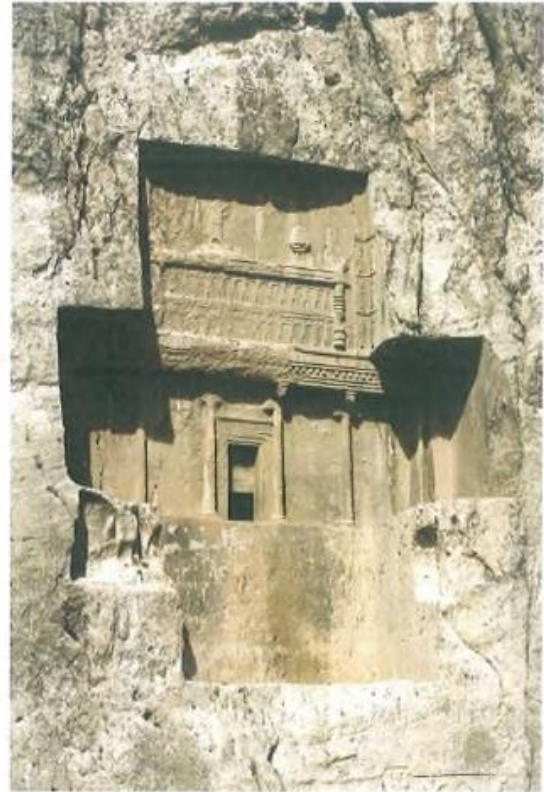
Define o explica el significado de los siguientes términos referidos al arte del Próximo Oriente:

- Cuneiforme
- Zigurat
- Surrush
- Kudurru
- Estela
- Escultura exenta
- Anaglítico
- Ley del Talión
- Apadana
- Pithoi
- Patesi
- Kaunakés

## 3 Tema

Desarrolla el tema "la arquitectura mesopotámica" atendiendo a los siguientes epígrafes:

- Principales elementos arquitectónicos y materiales.
- Tipologías arquitectónicas.
- Ejemplos más destacados.



## 4 Responde

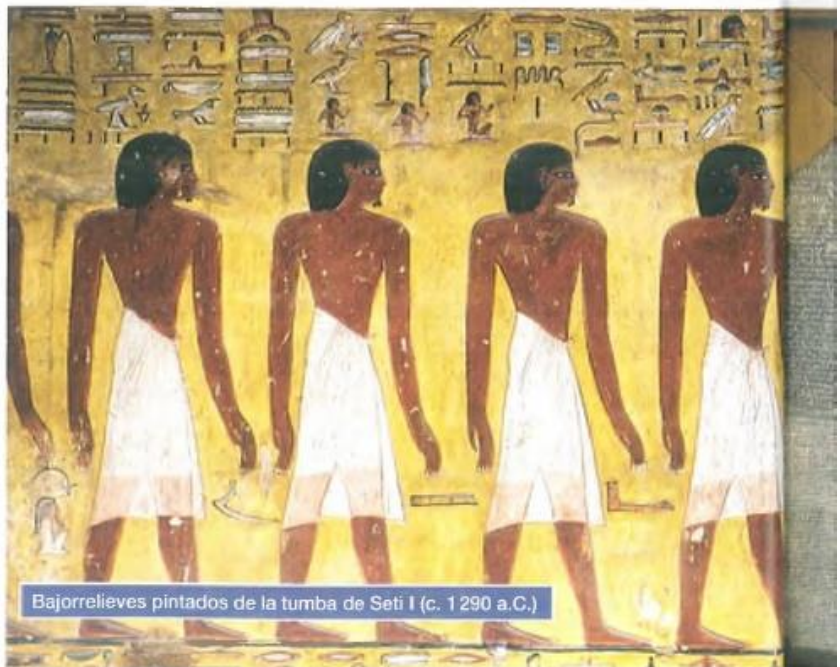
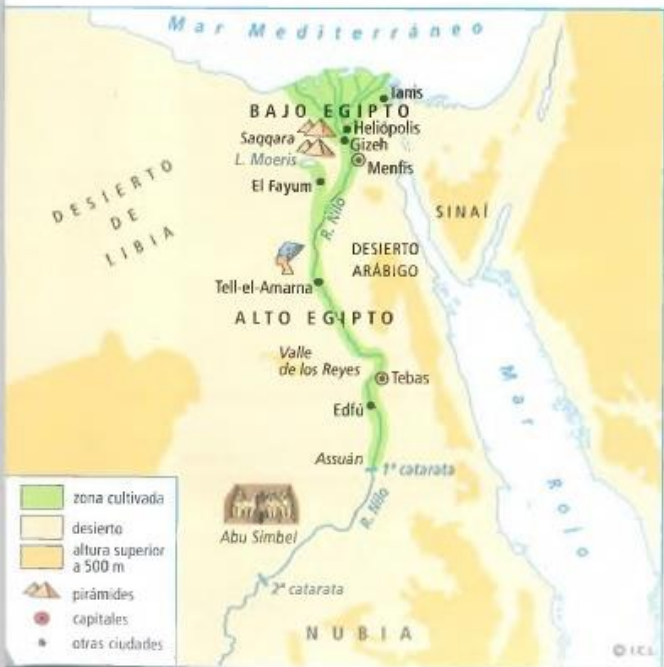
Responde a las siguientes preguntas:

- ¿Qué dos personalidades posee Ahura Mazda?
- ¿Cuáles son los monumentos arquitectónicos más importantes de la cultura mesopotámica y cuál fue su función?
- ¿Cuál era la función de las esculturas halladas en la cámara funeraria de Ur?
- ¿Cuál era la función principal de los relieves escultóricos de los palacios persas? Cita el más importante.
- ¿Qué ciudades fundaron los fenicios en la Península Ibérica?
- ¿Cuáles son las obras más interesantes del arte fenicio?
- ¿Qué cultura influyó a los fenicios y en qué aspectos?
- Cita dos hipogeos de la Persia Aqueménide.
- ¿Qué representa la estela de Hammurabi?





Esfinge y pirámide de Kéops, Egipto (c. 2600-2500 a.C.)



Bajorrelieves pintados de la tumba de Seti I (c. 1290 a.C.)

## 4. Arte Egipcio

### 4.1 REFERENTES HISTÓRICOS

La historia del antiguo Egipto se divide principalmente en tres periodos: El Imperio Antiguo (c. 2920-2100 a.C.), el Medio (c. 2040-1640 a.C.) y el Nuevo (c. 1550-1070 a.C.), separados por épocas de crisis. El primer faraón fue *Nemes* o *Narmer*, que hacia el 3000 a.C. unificó el Alto y el Bajo Egipto, al cual le sucedieron las 31 dinastías o familias de faraones que integran la historia del país. En el año 525 a.C., Egipto fue conquistado por Cambises y posteriormente, en el 332 a.C., dominado por *Alejandro Magno*, quien inició las dinastías *Ptolemaicas* a la que perteneció *Cleopatra*, la última reina. Cuando ella murió en el 31 a.C., el país fue conquistado por Roma, pasando a ser una provincia del Imperio.

Egipto es un país principalmente desértico atravesado por el río Nilo, el cual ha hecho posible el nacimiento de esta civilización. La vida de los egipcios giraba entorno del río Nilo, que gracias a sus crecidas y posterior retroceso dejaba en la orilla gran cantidad de tierras fértiles, sobretodo a la zona norte o Bajo Egipto. Cuando las actividades agrícolas no eran posibles porque el río lo inundaba todo, los habitantes podían dedicarse a otras actividades, por ejemplo a la construcción.

El *faraón* era el rey supremo y se le consideraba un dios con el privilegio de la vida eterna. Un escalón por debajo estaban los sacerdotes, la clase social más influyente, que administraban los templos y riquezas del reino y conocían la escritura. Les seguía un grupo de nobles que cada vez tuvo más poder y una masa de funcionarios, entre ellos los escribas. En la base estaban los comerciantes, los artesanos y los campesinos.

La traducción de los textos de la *piedra de Rosetta* inició el interés por Egipto y su estudio. En esta piedra aparece el mismo texto escrito en jeroglífico, en demótico y en griego. *Jean François Champolion*, profesor de griego, consiguió mediante la comparación descifrar por primera vez el lenguaje jeroglífico.

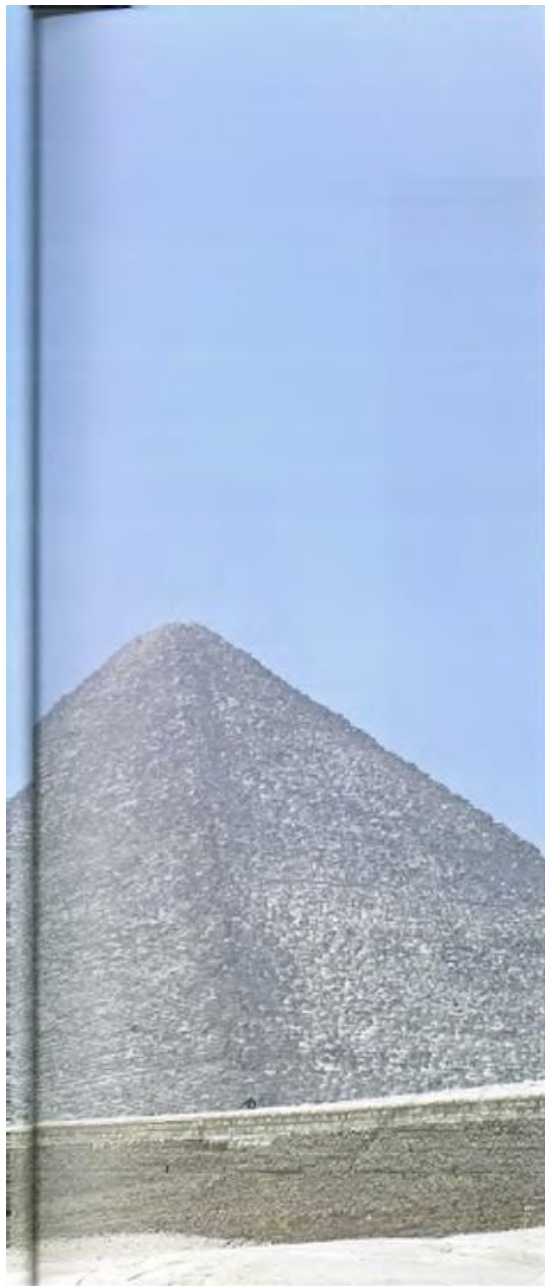
### 4.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

En el **Imperio Antiguo** (dinastías I-VI) la capital fue *Menfis* donde se establecieron las bases formales e iconográficas que caracterizarán el arte egipcio: la perspectiva aséptica presente en pequeños relieves o figuras votivas y la definición del conjunto funerario, formado por una pirámide o tumba con un templo funerario adjunto y acompañado de otras edificaciones.

Tebas pasó a ser la capital durante el **Imperio Medio** (dinastías XI-XIV), y durante esta etapa se ampliaron los templos funerarios y desapareció la *pirámide* en los conjuntos faraónicos. También creció el número de *hipogeos* (tumbas excavadas en las rocas) para la inhumación de personalidades importantes. Sin embargo, la gran novedad de este periodo fue la construcción de templos monumentales para la adoración de *Amón*, el dios de Tebas. Durante un tiempo, la capital pasó a Akhenatón, la actual *Tell-el-Amarna*, donde se instauró el culto al dios *Atón* y se construyó una ciudad para albergar al faraón.

El **Imperio Nuevo** (dinastías XVIII-XX) volvió la capitalidad a Tebas. Es una época brillante para la construcción, se ampliaron templos y se embellecieron con todo tipo de riquezas. Los faraones se enterraban en *hipogeos* del *Valle de los Reyes* o *de las Reinas* y erigen sus templos funerarios lejos de su tumba, cubriéndolos de relieves y pinturas con un gran repertorio iconográfico nunca utilizado hasta el momento.

La Piedra de Rosetta (s. II a.C.)



### 4.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

El arte egipcio estaba muy relacionado con la religión y la muerte. Los egipcios adoraban a muchos dioses (*politeísmo*) y los más importantes eran *Ra* (dios del sol), *Osiris* (dios de la resurrección representado como una momia e hijo de *Ra*), *Isis* (madre de los dioses, hermana y esposa de *Osiris* y representante del trono celeste), *Hathor* (diosa celeste representada como una vaca), *Horus* (el rey de los dioses representado como halcón), *Anubis* (con cabeza de chacal), *Amón* (*el oculto* identificado con *Ra*), ...etc. Los dioses se reencarnaban en las estatuas y habitaban en los templos, de los que se encargaban los sacerdotes.

La religión egipcia cuenta que *Osiris* fue asesinado por su hermano *Sed* para quitarle su trono pero resucitó después de su muerte gracias a la momificación que le practicó *Isis* junto a *Anubis*. Su hijo *Horus* vengó su muerte, restituyó el orden y recuperó el trono de los dioses proclamándose su rey.

El faraón-dios se identificaba con *Horus* durante la vida y con *Osiris* en el momento de la muerte, por lo que se creía en su resurrección siempre que pudiera disponer de su cuerpo. Por ello se procedía a embalsamarlo para poder mantenerlo incorrupto. Esta segunda vida se entendía como algo muy material y ligada a las necesidades terrenales, de ahí las ofrendas de pan y cerveza al difunto, entre otras cosas. Durante su vida, el faraón preparaba su morada eterna de piedra para asegurar su pervivencia, y en ellas depositaban el ajuar funerario que debía proporcionar la comodidad necesaria en el más allá.

El alma del difunto (*Ka*) debía volver al cuerpo en el momento de la resurrección. Pero por si a caso este no hubiera aguantado hasta el momento a pesar de la momificación, se contaba con una estatua que lo substituía, muchas de ellas hoy encontradas en cámaras próximas a la tumba. De igual manera se entienden las numerosas inscripciones y pinturas que acompañan el lugar de inhumación, y que tienen un carácter mágico y cobran vida en el más allá.

Pectoral de Hathor y Ma'at en la barca. Objetos personales del difunto, como éste, lo acompañaban en la tumba.



El faraón Kefrén (c. 2558-2532 a.C.). Sobrecogedora estatua realizada para impresionar, sobre todo cuando se contempla de frente. El faraón, protegido por el halcón, símbolo de Horus, se nos presenta inmortalizado como un dios.



Sarcófago de una princesa de la dinastía XXVI (s. VII-VI a.C.). Los sarcófagos egipcios suelen ser de tipo antropomorfo. Los hacían de diversos materiales (piedra, oro, plata, madera) y ricamente decorados con escenas.



Detalle de El Libro de los muertos, que recogía una serie de fórmulas mágicas y sortilegios que ayudaban a los difuntos en el más allá, sobre todo en el juicio de Osiris.

#### 4.4 LA ARQUITECTURA: TUMBAS Y TEMPLOS

La **arquitectura** en el antiguo Egipto destaca por tres características:

- Las obras son de gran tamaño, es decir, colosales y monumentales.
- El uso de grandes *sillares* de piedras talladas de una manera uniforme.
- Seguir unas reglas fijas e inamovibles.

Este tipo de obras tiene una estructura *arquitrabada* o *adintelada*, es decir sin arcos ni bóvedas. Las construcciones egipcias más importantes son las **tumbas** y los **templos**.

##### Las tumbas

Los egipcios daban mucha importancia a la vida de ultratumba y las clases acomodadas preparaban, a lo largo de la vida, su última morada. Esta preocupación explica su afán por la medicina y los ritos de momificación, ya que el cadáver se debía conservar incorrupto para alcanzar la resurrección.

Los monumentos relacionados con la vida de ultratumba son las **mastabas** (vocablo de origen árabe que significa banco), las **pirámides** y los **hipogeos**.



Ruinas de Karnak (c. 2000-365 a.C.). El complejo religioso alcanza unas 50 ha y está formado por el gran Templo de Amón y otros templos añadidos a lo largo de los siglos.



Pirámide romboidal de Snofru, en Dashur (c. 2575-2551 a.C.). Es de perfil quebrado para evitar su derrumbamiento.

#### INTERIOR DE UNA MASTABA Y UNA PIRÁMIDE



- Pequeña sala llamada *sirdab*, donde se guardaba la estatua del difunto.
- Pozo.
- Cámara sepulcral



- Entrada.
- Corredor ascendente.
- Gran galería.
- Cámara del Rey.
- Losas.



## Una arquitectura para la eternidad

### La mastaba

El primer tipo de gran tumba fue la *mastaba*, utilizada por faraones, nobles y altos funcionarios en el Imperio Antiguo. Su forma era de pirámide truncada y estaba hecha de piedra.

En el interior de la *mastaba* había una capilla funeraria que, una vez depositado el difunto, se tapiaba con una gran losa.

### La pirámide

A partir de la III dinastía el deseo de magnificar las tumbas hace que se superpongan las mastabas, dando lugar a la pirámide escalonada. La primera fue construida para el faraón *Zoser* en su recinto funerario, adjuntando a ella un templo funerario. Ambos elementos serán comunes en todos los conjuntos de eternidad hasta el Imperio Nuevo.

Sin embargo, esta estructura primigenia se amplía en el propio Imperio Antiguo con una rampa que comunica el templo alto con un templo bajo, de lo cual es un ejemplo la *necrópolis de Giza* con las pirámides de *Kéops*, *Kefrén* y *Micerino*.

En las cámaras centrales de la pirámide se hallaba el sarcófago del faraón acompañado de su estatua de sustitución para albergar el alma en caso de no disponer del cuerpo en la resurrección.

En el Imperio Medio las pirámides o estructura similar se reducen y en cambio se amplía el templo funerario. Un ejemplo de ello es el conjunto de *Mentuhotep* (XI dinastía) en *Deir el Bahari*, el cual tomó como ejemplo para su templo funerario la reina *Hatsheptshut* del Imperio Nuevo.

### El hipogeo

A finales del Imperio Antiguo aparecen los hipogeos, tumbas excavadas en la roca de reducidas dimensiones, que en un principio sólo son para personalidades importantes. Pero en el Imperio Nuevo, los faraones también se enterraron en hipogeos, produciéndose así un cambio radical en los conjuntos funerarios reales: la separación del lugar de sepultura, ahora más escondido y más difícil de saquear, y del templo funerario.

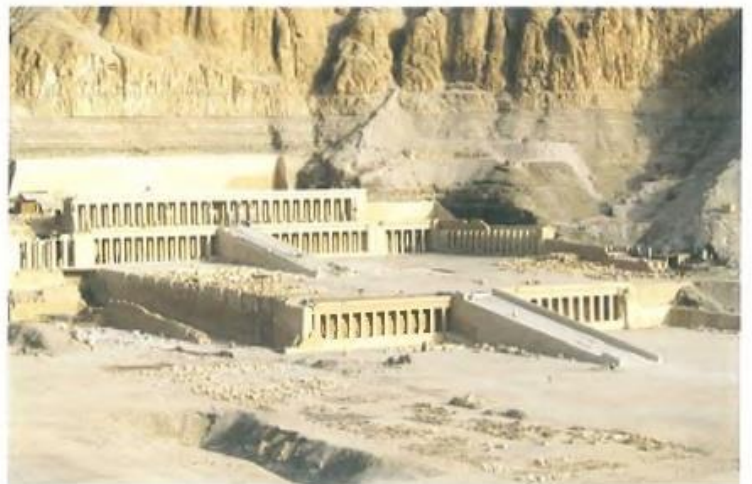
Templo funerario de la Reina Hatshepsut (c. 1490-1470 a.C.), en Deir el-Bahari. Está excavado en la roca bajo la montaña, precedido de patios con columnas construidos sobre sucesivas terrazas a las que se accede mediante rampas.



Pirámide escalonada de Saqqara. El faraón Zoser (c. 2649-2575 a.C.) hizo construir esta pirámide mediante la superposición de mastabas en la necrópolis de Saqqara.



Las tres grandes Pirámides de Kéops, Kefrén y Micerino (c. 2551-2494 a.C.) constituyen la máxima expresión de la arquitectura egipcia por su colosalismo y genialidad.





Templo de Medinet Habū, en Luxor. Fue construido por el faraón Ramsés III (c. 1184-1153 a.C.). Su estado de conservación deja ver la planta típica del templo egipcio.



## Los templos

Los **templos** eran grandes construcciones dedicadas a los dioses egipcios. En el Imperio Antiguo se conocen algunos templos como el de *Niusserre*, pero sin embargo es en el Imperio Medio y Nuevo cuando se desarrollan los grandes templos en Tebas, dedicados a Amón.

Como ejemplos de los templos egipcios destacan los conjuntos de *Karnak* y *Luxor*. Se accedía a ellos por una avenida de esfinges, llamada *dromos*. Esta avenida conducía hasta la puerta del templo formada por dos grandes pilonos. La entrada estaba formada por dos muros en talud delante de los cuales se colocaban uno o varios *obeliscos*. Todo el recinto del templo estaba amurallado. A continuación se encontraba la *sala hipóetra*, un gran recinto descubierto flanqueado a cada lado por una gran hilera de columnas. Este espacio era la única parte pública del templo. Después estaba la *sala hipóstila* o de columnas, más altas en el centro formando una especie de nave central, para mejorar la iluminación interior. Esta sala estaba dividida en varias naves.

La última parte del templo era la *cella* o *sancta sanctorum*, estancia que albergaba la imagen del dios y que tenía una única abertura o puerta, por donde accedían el faraón o el sacerdote, los únicos que podían entrar en ella. Al lado había una cámara, donde se guardaba la barca en la cual el dios *Amón* se paseaba, en procesión, los días festivos.

Los *capiteles* de las columnas de los templos egipcios podían ser: *papiriformes*, *lotiformes*, *palmitiformes*, *campaniformes* y *hathóricos*, y sobre ellos se apoyaban los *arquitrabes* o *dinteles* de la cubierta. Los *fustes* de las columnas estaban policromados con relieves referidos a temas religiosos o gestas de los *faraones*.

En el Imperio Nuevo aparece un tipo de templo, llamado *speos*, excavado en los acantilados con una fachada esculpida en la roca y cuya finalidad era exclusivamente funeraria y de recuerdo a un faraón. Destacan el de *Ramsés II* en *Abbu-Simbel* y el de la *reina Hatsepsut* en *Deir-el-Bahari*.

Referente a la arquitectura civil, ésta solo es conocida a través de testimonios arqueológicos, entre los que destaca la ciudad de *Akhenatón*.

Speos de Ramsés II (c. 1279-1213 a.C.), en Abbu-Simbel. Es el mejor ejemplo de este tipo de templo excavado en la roca de la montaña. Presenta una fachada con cuatro colosales figuras frontales del faraón talladas en la misma roca.

#### 4.5 EL HIERATISMO DE LA ESCULTURA EGIPCIA

La **escultura** era una expresión artística muy destacada en Egipto. Los materiales más utilizados fueron la **piedra dura**, el granito o el esquisto, una roca de color negro azulado que se divide con facilidad en hojas y que se tallaba con grandes mazos. También se realizaban esculturas en madera y en bronce, este último material esculpido con el método de la *cera perdida*. Los ojos de algunas estatuas estaban hechos de obsidiana, una roca volcánica de color negro y la córnea de marfil.

Los dos tipos de representación escultórica son: el **relieve** y la **estatuaria**. El relieve aparece en las tumbas y en los templos como elemento esencial de la arquitectura impecable, y su finalidad era proclamar las virtudes y poderes de los dioses, exaltar las hazañas del faraón y mostrar los trabajos y esfuerzos cotidianos de los egipcios. Para su mayor comprensión suelen ir acompañados de escritura jeroglífica.

Los temas representados se plasman con perspectivas planas, a través de la denominada *ley de la frontalidad o aspectiva*, según la cual se representaba la cabeza de perfil pero con el ojo de frente, y el tronco de frente pero con la parte inferior del cuerpo de perfil. La técnica empleada era la del relieve y la del rehundido, es decir la incisión sobre la piedra.



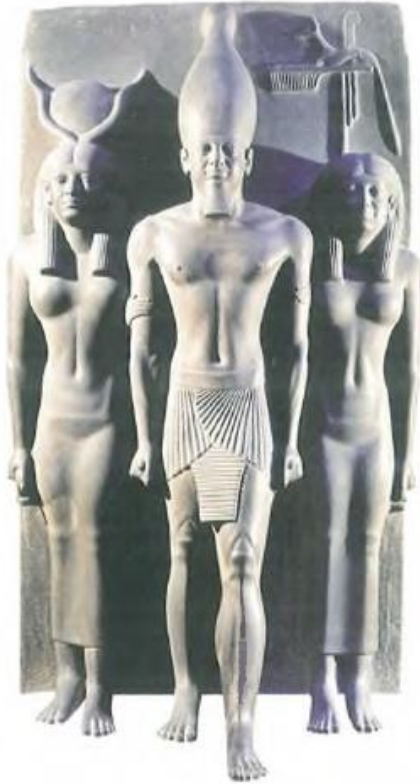
Busto de Nefertiti (c. 1370-1350 a.C.). La belleza del rostro y la elegancia de la figura, a la que contribuye su cuello alargado, son de un estilo más humano, que rompe con la rigidez de la tradición artística.



La Paleta de Narmer (c. 3050 a.C.). Placa de pizarra con bajo-relieves. En el reverso (izquierda) dos animales entrelazan sus cuellos. En el anverso (derecha) el rey golpea a sus enemigos.



(Imagen superior) Ejemplo de la técnica del rehundido o huecorrelieve: se vacían los contornos de las figuras, que quedan hendidas en el muro sin sobresalir y sólo se resaltan por el contraste de luces y sombras. (Imagen inferior) Técnica del relieve: la figura sobresale del plano del muro (se denomina bajo-relieve si sobresale menos de la mitad).



Triada de Micerino (c. 2514-2486 a.C.). El suave modelado de los cuerpos contrasta con su hieratismo, como si hubieran quedado eternizados al andar.



El alcalde del pueblo o Cheik-el-beled (c. 2465-2325 a.C.). Vulgarmente conocida con ese nombre, muestra que las figuras pequeñas, como ésta en madera de un funcionario, son más expresivas y reales.



La **estatuaria** ha llegado a nosotros en mayor número, destacando las figuras exentas y las esculturas monumentales. Su característica principal es el *hieratismo*, es decir, actitud en la que las figuras se representan con cierta rigidez y distancia. Predominan las figuras idealizadas del faraón como representante de la divinidad o jefe militar, siendo muchas de ellas estatuas de sustitución u ofrendas procedentes de tumbas. Puede aparecer solo, con su esposa o acompañado de algunos dioses (como la conocida *Triada de Micerino*, la diosa *Hathor* y una divinidad protectora) y en posición erguida o sentado.

Paralelamente, y buscando un mayor naturalismo, están las series de retratos familiares, de los escribas y las esculturas cortesanas, entre las que destaca la de "*Cheik-el-beled*" más conocida como *El alcalde del pueblo*. Entre las esculturas colosales, en los grandes conjuntos funerarios o religiosos y representando a faraones o a dioses, cabe citar los *Colosos de Amenofis III* y *Esfinge* del conjunto funerario de Guiza.

Junto a estas representaciones se debe mencionar también la escultura popular, formada principalmente de pequeñas figuras de barro cocido o de madera policromadas de forma llamativa, y que representan oficios, escenas y costumbres de la vida cotidiana.



El príncipe Rahotep y su esposa Nofret (IV dinastía, c. 2615-2494 a.C.). A pesar de la rigidez hierática de las dos esculturas, sus rostros son verdaderos retratos de estas personas y mantienen una expresividad que falta en la gran estatuaria oficial.

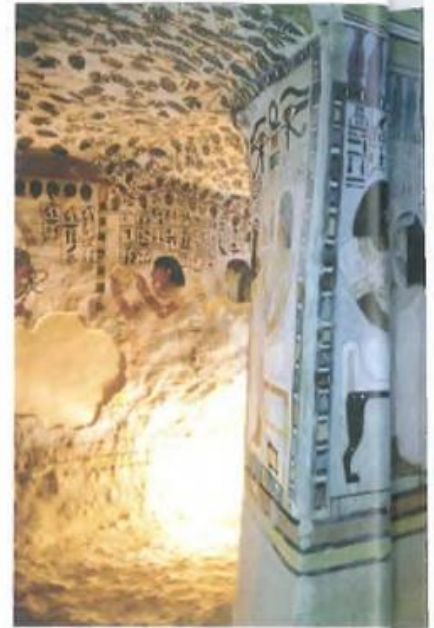
#### 4.6 LA PINTURA EGIPCIA: UN ARTE FUNERARIO

La **pintura egipcia** contribuyó a la belleza de la estatuaria y de los relieves con una rica variedad cromática, pero también alcanzó categoría artística por sí misma a través de las múltiples decoraciones de tumbas y templos. Aunque durante las primeras dinastías la pintura había tenido poca importancia, con posterioridad alcanzó un notable desarrollo, como se demostró con el descubrimiento de los frescos que cubren las paredes de algunas tumbas del *Valle de los Reyes*.

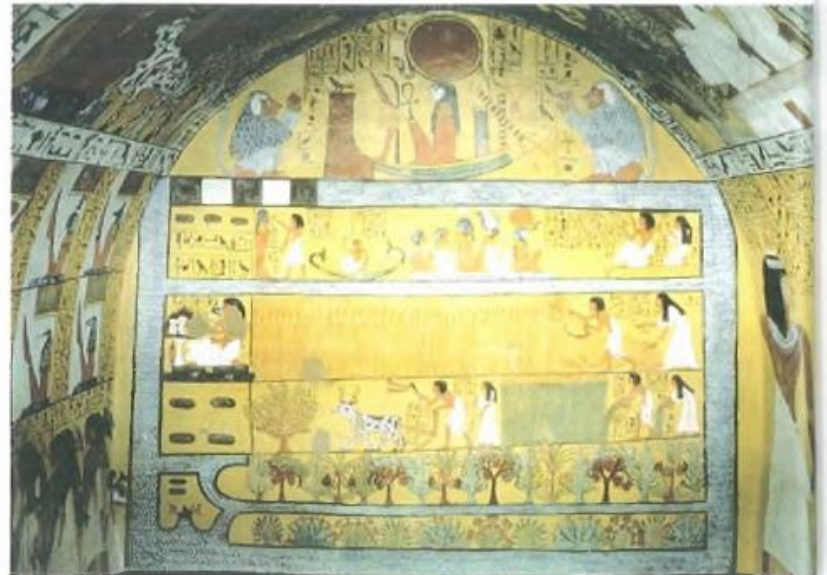
Los temas representados por la pintura egipcia son los mismos que en los relieves escultóricos, y su forma de representación sigue sus mismas leyes. Así, por ejemplo, las figuras siempre presentan la llamada *ley de la frontalidad*, es decir, están de perfil pero con los hombros y los ojos de frente, apoyando el cuerpo sobre ambos pies. A veces, representaban dos pies y dos manos derechos porque para los egipcios el canon de la perfección era la parte derecha del cuerpo. El personaje más relevante aparece pintado de mayor tamaño (*perspectiva jerárquica*) que el resto de figuras que lo acompañan y en la parte derecha de la escena.

Los artistas realizaban previamente unos esbozos de la obra sobre *ostraca* (trozos de cerámica o de piedra). Luego, ya sobre el muro, empezaban la obra dibujando una cuadrícula en la que hacían un croquis con las figuras y los objetos a escala. Los colores fundamentales fueron el negro (obtenido de ahumados), el blanco (sacado de la tiza o cal), el rojo (de las arcillas), el verde (obtenido de la malaquita) y el azul (de cobre y de calcio). La técnica empleada era el *temple opaco*, es decir, la disolución de los pigmentos en agua, goma de cola y clara de huevo. Sobre la obra terminada se la aplicaba un barniz superficial que la protegía y confería a los colores gran brillo y reflejos.

Los pintores trabajaban en paneles de madera o directamente en paredes o en estatuas. La temática era preferentemente religiosa, costumbrista o de cacería, y el color aparecía sin sombras ni graduación de tonalidades, es decir, eran tonos uniformes.



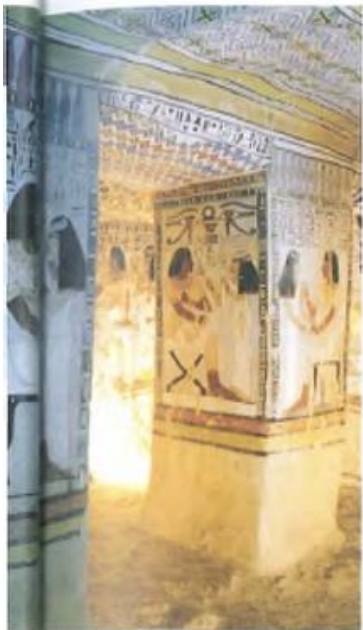
Tumba de Sennefer (c. 1410 a.C.), en Tebas. En la temática de las dos imágenes de arriba predominan las escenas amorosas de los esposos. En ellas apreciamos la frontalidad, la perspectiva jerárquica, la policromía y los fondos con escritura jeroglífica.



Tumba de Sennedjem (c. 1290 a.C.), Deir el Medina. Las pinturas de la cámara sepulcral reproducen con minuciosidad las labores agrícolas: arado, cosechas, frutales...



Gansos y patos (c. 2600 a.C.). Son pinturas al fresco de la mastaba de Mefermaat, en Meydum.



Bajorrelieve del Templo de Seti I (c. 1279 a.C.), Abydos. Los bajorrelieves pintados son habituales en el arte egipcio para dar mayor realce a la escena. Aquí, Ramsés II prepara un unguento para su padre Seti I.



Jóvenes músicas de la Tumba de Nebamón (c. 1400 a.C.), Tebas. Pintura al fresco de gran cromatismo y elegancia.

#### 4.7 ARTES DECORATIVAS Y Suntuarias

Relacionadas con el más allá se encuentran también los **ajuares funerarios**, gracias a los cuales podemos saber como vivían y se engalanaban los egipcios. La joyería es sin lugar a dudas uno de los elementos destacados, tanto por sus diseños como por los materiales empleados de gran riqueza y colorido: oro, lapislázuli, obsidiana (roca volcánica), cornalina (ágata de color rojizo), perlas, calcedonias (ágata de color azulado), turquesas y pastas vítreas.



La costumbre de alhajar a los difuntos impulsó la orfebrería, con piezas como este collar azulado.

El *tesoro de Tutankhamon* nos ha ofrecido un conjunto de alto valor documental, tanto en lo referente a los ajuares como a los muebles -*Trono dorado*- mezcla de ebanistería, joyería y orfebrería. También cabe destacar las mascarillas funerarias y los objetos de alabastro, como los "*vasos canopes*" donde se guardaban las vísceras del difunto después de la momificación.



Mascarilla funeraria del Tesoro de Tutankhamon (c. 1340 a.C.). Está decorada con oro, piedras semipreciosas y vidrio.



Vasos canopes de alabastro: a la izquierda, con cabeza de chacal; a la derecha, con cabeza humana.

## F4. Las pirámides de Gizeh



### FICHA TÉCNICA

**Título:** las pirámides de Gizeh de los faraones Kéops, Kefrén y Micerinos.

**Autor:** Hemiunu (Kéops).

**Cronología:** c. 2551-2494 a.C.

**Estilo:** Arquitectura colosal.

**Tipología:** tumba.

**Materiales:** enormes bloques de piedra de las montañas del sur de Egipto.

**Localización:** a las afueras de la ciudad de Gizeh, a 20 km. de El Cairo.

Obras de la misma época:

- *Mastabas civiles de la necrópolis de Gizeh* (c. 2600 - 2100 a.C.)
- *Templo solar de Niuserre, Abusir* (c. 2500 a.C.)

### CONTEXTO

Las pirámides eran monumentos de carácter religioso construidas para albergar las tumbas de los faraones. Algunos historiadores creen que su forma deriva de una piedra triangular, llamada ben-ben, encontrada en el templo de Heliópolis. Cuenta una leyenda que la piedra emergió de las aguas cuando se creó el mundo, y que su forma triangular, tenía un significado simbólico y un efecto mágico.

Durante la IV Dinastía se llevó a cabo un magnífico conjunto funerario, la necrópolis de Gizeh, a pocos kilómetros de El Cairo. En las "Historias" de Herodoto, se dice que su edificación duró más de 20 años y que trabajaron en ella más de 120000 esclavos, prisioneros de guerra y, en la etapa de la sequía, agricultores.



Cámara y sepulcro del faraón Kéops.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

La *pirámide de Keops* es de base cuadrada y cada lado mide 233 m, siendo su altura de 146 m, aunque actualmente mide 138 m. Fue realizada con más de dos millones de bloques de piedra de dos toneladas, y en su interior hay varios corredores, falsas estancias y trampas, a pesar de lo cual fue saqueada en tiempo de los faraones.

La entrada se ubica en el norte, y de allí sale un corredor dividido en dos. En sentido descendente, una galería conduce a la cámara subterránea. En sentido ascendente, se entra a la Gran Galería, desde donde se llega a la cámara de la reina (usada para guardar la figura Ka) y a la antecámara y cámara del faraón, al centro de la pirámide.

Para desviar el peso de los empujes que se producía en este punto, sobre el techo de la cámara real se colocaron losas dispuestas horizontalmente y coronadas por dos sillares en forma de tejado a dos aguas.

La *pirámide de Kefrén*, hijo del anterior faraón, mide alrededor de 140 m de altura. Igual que la de Keops, estaba rematada con placas de oro y revestida de granito rosa. Junto a esta pirámide se encuentra la Esfinge de Gizeh, considerada como el retrato de un faraón con cuerpo de león.

La última *pirámide de Gizeh* es la del faraón Micerinos. Es la más pequeña, y guarda la misma disposición que las anteriores. En el centro se hallaban los sepulcros del faraón y de su esposa, así como los dobles de los difuntos.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

Las pirámides se integraban en un grupo de edificios y estaban protegidas por una muralla, dentro de la cual también se ubicaba el templo superior o funerario. Mediante una avenida, éste se unía con el templo inferior a pie de río o canal, donde se construía un puerto que además de vía de comunicación, era el lugar donde desembarcaba el cuerpo del difunto antes de proceder a las ceremonias de funeral.

Además de contar con un palacio y otras pirámides secundarias de reinas, este recinto tenía un espacio diferenciado para los artesanos y constructores del mismo, en el cual se encontraban servicios básicos y sus tumbas.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

La función principal de la pirámide era la de acoger el cuerpo del faraón junto a sus pertenencias y objetos que aseguraban su vida en el más allá.



Pirámides y mastabas de los funcionarios o artesanos.

Para conseguir la resurrección, el cuerpo debía mantenerse incorrupto y por eso se llevaba a cabo la momificación, que en las personas de alto linaje solía durar alrededor de 70 días. Se procedía a la extracción de las vísceras, dejando a veces el corazón, o sustituyéndolo por un amuleto en forma de escarabajo, que tenía la finalidad de recordar al difunto que no debía mentir cuando compareciera ante el juicio de Osiris.

Los órganos extraídos, salvo el cerebro, eran guardados en los vasos cánope, unas pequeñas jarras en cuya tapa se representaban a los cuatro hijos del dios Horus.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Los conjuntos de Kéops, Kefrén y Micerinos presentan dos elementos que aparecieron por primera vez en el conjunto funerario de Djoser, durante la III dinastía del Imperio Antiguo: la pirámide y el templo funerario.

La *pirámide escalonada de Djoser* deriva directamente de la superposición de mastabas, los monumentos funerarios de las primeras dinastías. Progresivamente se fue perfeccionando hasta conseguir los muros lisos. Al lado norte de esta primera pirámide se construyó un templo funerario, que después pasaría a situarse al oeste y a convertirse en un espacio imprescindible para todas las residencias de eternidad.

Los tres conjuntos de Gizeh, integrados básicamente por una pirámide, un templo funerario, una rampa y un templo bajo, fueron imitados en todas las tumbas reales del Imperio Antiguo. A partir de este momento dejan de construirse pirámides y los enterramientos reales cambian su tipología.



Imhotep: Pirámide escalonada de Djoser (c. 2650 a.C.).



Gran galería. Pirámide de Kéops.



## F5. El Escriba sentado del Louvre

### FICHA TÉCNICA

Título: El Escriba sentado.

Autor: anónimo.

Cronología: c. 2480-2350 a.C.

Estilo: Egipcio.

Tipología: escultura exenta sedente de carácter funerario.

Material: piedra caliza policromada (cristal de roca, magnesio y cobre).

Localización: Museo del Louvre (París).

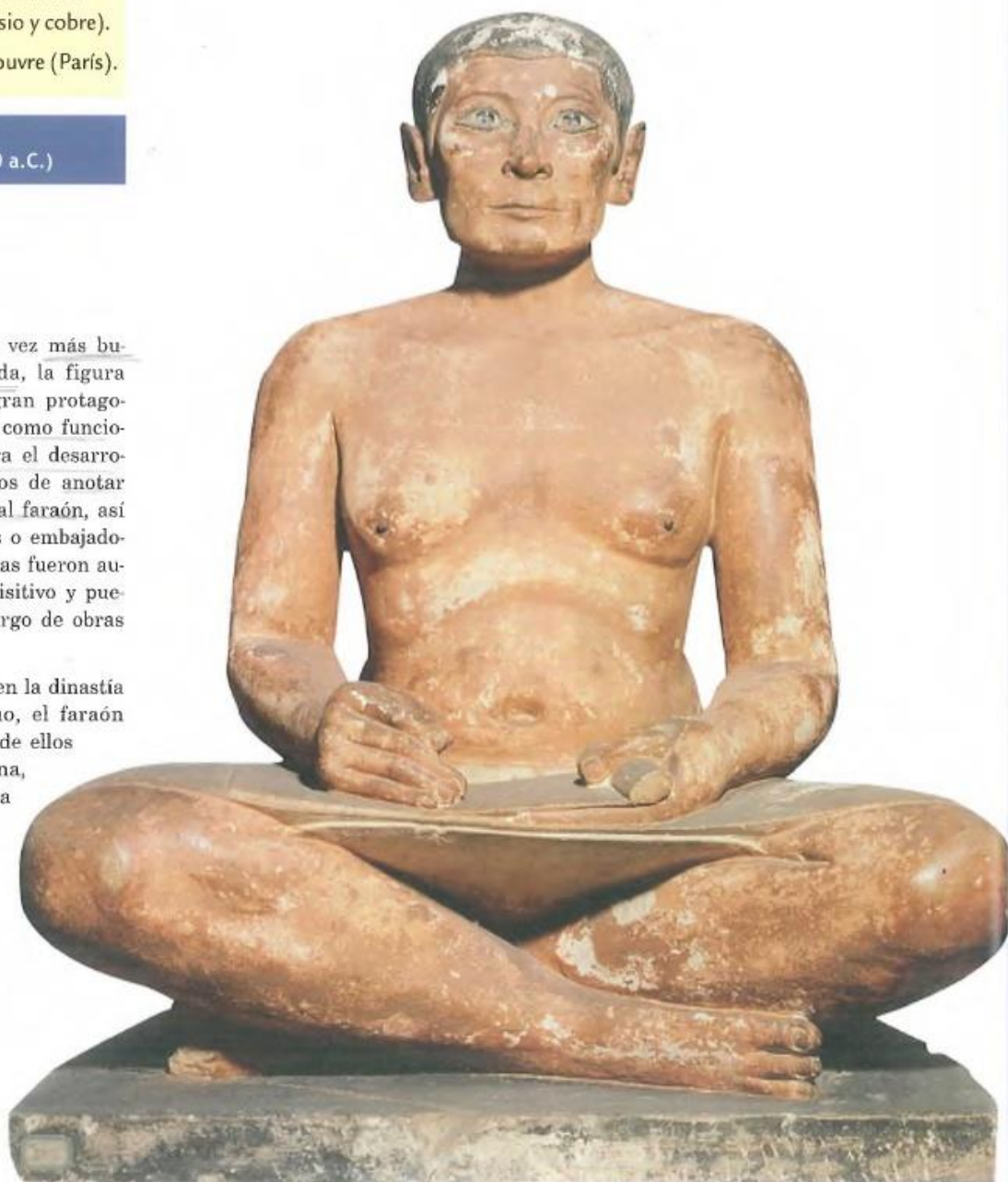
Obras de la misma época:

• *Escriba sentado* (c. 2500 a.C.)

### CONTEXTO

En una sociedad cada vez más burocratizada y centralizada, la figura del escriba alcanzó un gran protagonismo, pues su actividad como funcionario real era básica para el desarrollo del estado. Encargados de anotar los impuestos y tributos al faraón, así como contactar con reyes o embajadores extranjeros, los escribas fueron aumentando su poder adquisitivo y pudieron permitirse el encargo de obras artísticas.

En esta misma época, en la dinastía IV-V del Imperio Antiguo, el faraón también cedió a algunos de ellos la gracia de la vida eterna, que hasta el momento era de su exclusividad.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Esta obra fue descubierta por el arqueólogo Auguste Mariette en el año 1850 en la necrópolis de Saqqara, frente a la ciudad de Menfis, que era la capital del Imperio Antiguo. La figura del escriba solía representarse sentado con las piernas cruzadas o en cuclillas, sosteniendo un papiro y un estilo, un instrumento punzante que servía para escribir sobre superficies blandas o enceradas.



El **Escriba sentado** es una estatua de 53 cm hallada en el interior de una tumba, concretamente en una reducida capilla donde se depositaban las ofrendas de los muertos. Viste una prenda, llamada *shenti*, hecha de paño de lino, larga y estrecha que se ciñe a modo de falda, y sobre la que se apoya el papiro. El pelo, de color negro intenso podría ser natural o una peluca, prenda corriente en Egipto, ya que la mayoría de personajes importantes se rasuraban la cabeza, usando diferentes pelucas según las ocasiones.

Sobre la tonalidad rojiza de la piel destaca la mirada viva de los ojos. Realizados con una pasta vítrea, sus ojos estaban pintados con muchos detalles de color pardo y ocre. La córnea era de alabastro, el iris de basalto y las pupilas de plata. Los párpados están sujetos con una especie de grapas de cobre, y para dar mayor realce a la mirada, el artista resalta los pómulos, mientras que las mejillas aparecen un tanto hundidas. El rostro tiene una



expresión concentrada, una mirada inteligente y expresiva.

El cuerpo del escriba está bien proporcionado y tratado, aunque la postura es un tanto hierática. Las manos y los pies son de gran tamaño y en ellos se destacan algunos detalles como las uñas. En el torso resaltan el pecho y un prominente vientre alejado de una belleza ideal, mientras que en los brazos y piernas se marca con detalle la musculatura.

La característica principal de esta obra es la **búsqueda del naturalismo**. La voluntad de una representación realista, con detalles, se contrapone a la idealización de la figura del faraón, que respondía a la plasmación de aquello

imperecedero y divino. Por la posición erecta del torso, su casi total simetría y por la dirección elevada de su mirada, esta figura presenta una verticalidad bastante marcada, aunque se trate de una escultura sedente enmarcada en un triángulo.

## TEMÁTICA

La imagen del Escriba en escultura apareció en la IV Dinastía, pero no se generalizó hasta la V, a la que pertenece esta obra.

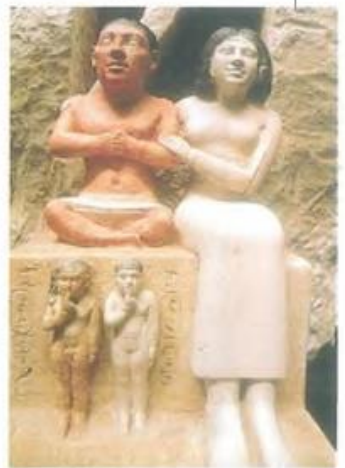
Esta figura responde a las creencias religiosas egipcias, pues substituía al cuerpo del difunto en algunas ceremonias funerarias. Por eso era necesario que la estatua se pareciera al modelo, para que en el momento de pasar a la vida del más allá, el Ka (alma) pudiera aceptarlo como alternativa al cuerpo momificado si éste se encontraba en malas condiciones.

Algunos autores creen que se trataba de Kai, un personaje con varios escribas a su servicio, y se hizo representar en la actitud de uno de ellos, dado su interés por el conocimiento y el estudio.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La estatuaria civil egipcia, generalmente de sacerdotes, altos funcionarios, (escribas o alcaldes), y también de esclavos o sirvientes que pudieran atender al difunto en la otra vida, estaba muy generalizada ya durante el Imperio Antiguo. Existían figuras individuales, grupos familiares, esculturas sedentes, de pie, y también orantes. Esta iconografía presentó poca evolución, pues las reglas estaban marcadas de antemano: hieratismo, frontalidad poca expresión en el rostro... fueron algunas de las características más destacadas.

Ejemplos de estatuaria civil son la estatua del faraón Zoser, la estatua sedente de Kefrén, o los esposos Rahotep y Nofret. Pero quizás la más original sea la del alto funcionario de la VI Dinastía, **Seneb y su familia**. Este personaje, a pesar de su deformidad física, se casó con una importante mujer.



Seneb y su familia (c. 2350 a.C.).

## 1 Analiza la obra

Comenta la imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:



- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología
  - Estilo
- Descripción formal:
  - Elementos estructurales
  - Elementos decorativos
  - Descripción de la planta
  - Entorno e integración urbanística.
  - Función, contenido y significado.
  - Modelos e influencias posteriores.



## 2 Define

Define los siguientes términos:

- Ley de la frontalidad
- Sala hipóstila
- Sala hipóetra
- Mastaba
- Hieratismo
- Hipogeo
- Dromos
- Cella
- Speo
- Pirámide
- Vaso canope



## 3 Tema

Fijate en estas tres fotografías referidas a la **escultura egipcia** y contesta las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las principales características de la escultura egipcia?
- Explica cuáles son las tipologías escultóricas más importantes del arte egipcio.
- ¿Cuáles fueron las temáticas más importantes de la escultura egipcia?

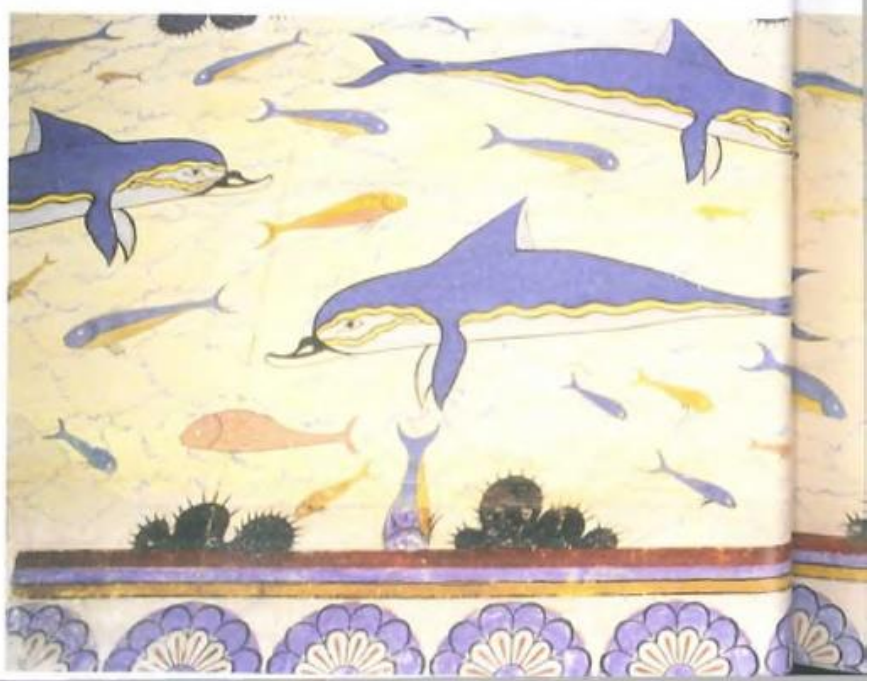


## 4 Responde

Responde a las siguientes preguntas:

- ¿Qué faraón consiguió unificar el Alto y el Bajo Egipto? ¿Existe algún testimonio artístico de este importante hecho histórico?
- ¿Por qué es tan importante la llamada *pedra Rosetta*?
- Cita el nombre de tres de los principales dioses del panteón egipcio.
- ¿Cuáles son las principales partes de un templo egipcio? ¿Cuáles son los dos templos más importantes?
- Explica la técnica pictórica utilizada por los egipcios para decorar los muros interiores de las tumbas.
- Explica la evolución arquitectónica y formal de las tumbas egipcias.
- ¿Qué función tenían los vasos cánopes?
- Cita tres tipos de capiteles que decoran las columnas egipcias.





## 5. Arte clásico: Grecia

### 5.1 REFERENTES HISTÓRICOS

El nacimiento de la cultura y del arte griegos tuvo lugar en los siglos IX y VIII a.C., cuando el mundo helénico superó la profunda crisis provocada por el hundimiento de la civilización cretomicénica (c. 2600 - 1200 a.C.), ocurrida tras la invasión dórica en el Peloponeso, hacia el 1200 a.C. Este periodo inicial se caracterizó por la recuperación del comercio y la colonización de territorios en el extremo occidental del mediterráneo.

En el siglo VII a.C., el contacto con la cultura egipcia y mesopotámica provocó la eclosión de la arquitectura y la escultura griegas, sentando las bases del arte griego. Siglos después, la victoria de los griegos contra los persas en las Guerras Médicas (499-479 a.C.) sirvió para iniciar un periodo de completa autonomía cultural y artística, cuyo centro fue la próspera Atenas de Pericles, ciudad en la que se alcanzó el máximo esplendor del arte griego.

Sin embargo, la arrogancia ateniense hacia el resto de las *polis* o ciudades-estado independientes entre sí, dio origen a las llamadas Guerras del Peloponeso (431 a.C. - 404 a.C.), luchas internas que propiciaron la decadencia económica de las distintas ciudades-estado griegas. En el siglo IV a.C., esta situación fue aprovechada por los macedonios, que bajo el liderazgo de Filipo II, y posteriormente de su hijo Alejandro Magno, unificó todas las *polis* y consiguió el sueño heleno de conquistar los dominios del Imperio persa.


La súbita muerte de Alejandro Magno, en el año 323 a.C., fragmentó el imperio macedonio en varios reinos, y la cultura de la antigua Grecia se trasladó hacia oriente, donde florecieron nuevas ciudades, como *Pérgamo* o *Alejandro*. No obstante, la sólida cultura griega sirvió de referencia a los ricos reinos orientales que en sus creaciones artísticas reflejaron esta **helenización**. La influencia griega se extendió hasta el último tercio del siglo I a.C., cuando **Roma** consiguió hacerse con el dominio de todo el Mediterráneo, y absorbió así parte de la cultura griega.

### 5.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

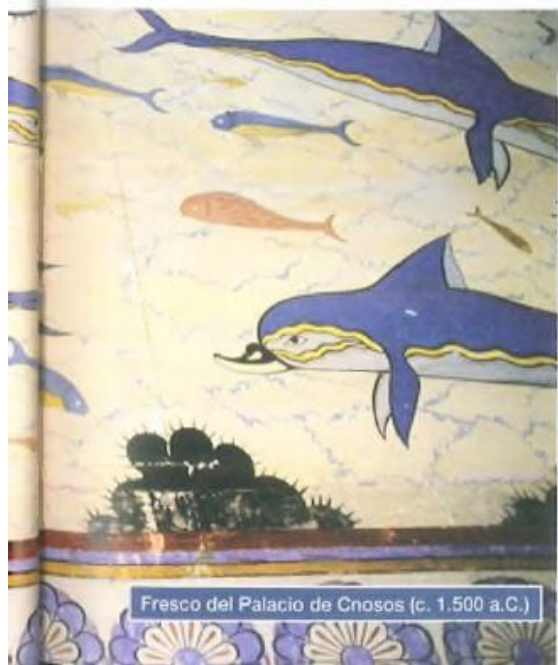
El marco geográfico y cultural de la Grecia antigua está formado por la península del Ática, la península del Peloponeso, la península de la costa occidental de Asia menor y las islas del mar Egeo. A esta amplia zona deben sumarse los territorios mediterráneos colonizados del área meridional de la península Itálica y la isla de Sicilia, conocidos con el nombre de la *Magna Grecia*, así como el litoral mediterráneo de las actuales costas de Francia y España.

Después de la civilización cretomicénica y del arte que denominamos **prehelénico**, la evolución del arte griego propiamente dicho se puede dividir en tres grandes periodos históricos:

- Arcaico** (s.VII - 475 a.C.), momento en el que empiezan a fijarse los estilos arquitectónicos y se inicia la evolución estilística griega.
- Clásico** (475 - 323 a.C.), etapa comprendida desde el fin de las Guerras Médicas y la muerte de Alejandro Magno, en la que tiene lugar el momento de máximo esplendor artístico griego.
- Helenístico** (323 a.C. - 31 a.C.), periodo en el que Grecia exporta su refinamiento cultural a los diferentes reinos macedonios, hasta que es absorbida por el Imperio romano.



El Partenón de Atenas (447-432 a.C.)



Fresco del Palacio de Cnosos (c. 1.500 a.C.)

### 5.3 ANTECEDENTES: EL ARTE CRETOMICÉNICO

La antesala del arte griego es el **arte cretomicénico**, nombre con el que se conocen las manifestaciones artísticas y arquitectónicas de dos civilizaciones del Mediterráneo oriental: la **minoica** o **cretense** (2600 a.C. y el 1400 a.C.), ubicada geográficamente en la isla de Creta; y la **micénica** (1600 a.C. y el 1200 a.C.), desarrollada en ciudades continentales del Peloponeso, como Micenas y Tirinto.

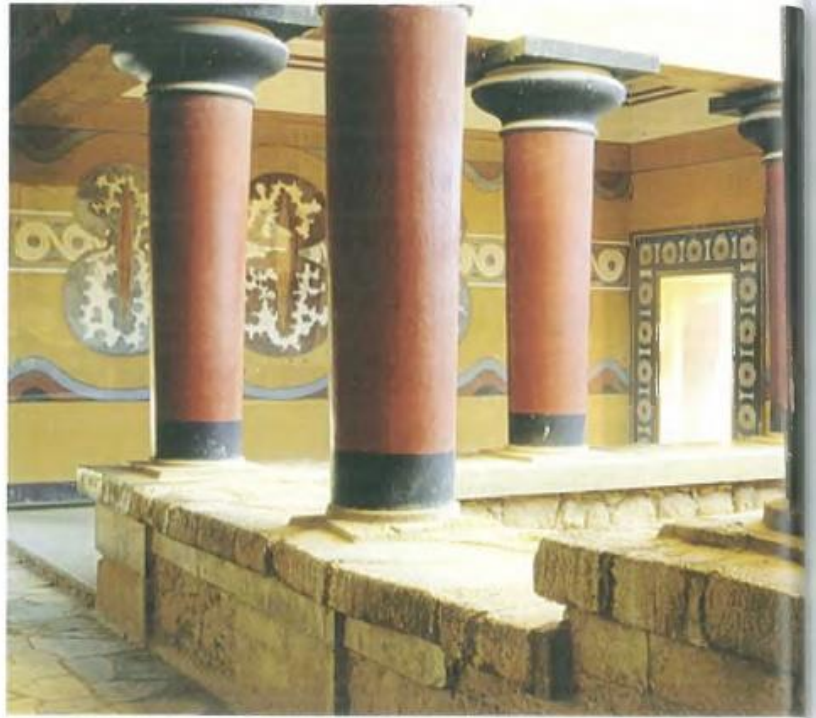
#### Arte cretense o minoico

El *palacio* es el principal edificio de la **arquitectura minoica**. Su estructura sigue el esquema de los palacios del Próximo Oriente, pensados como una pequeña ciudad con diversas zonas independientes alrededor de un patio rectangular central. Uno de los elementos arquitectónicos más característicos de estos edificios palatinos son las *columnas rojas*, cuyo *fuste* aumenta el diámetro desde la base. Su *capitel*, formado por un *equino* de moldura convexa y un *ábaco* cuadrado, es un referente para el desarrollo del estilo *dórico* griego.

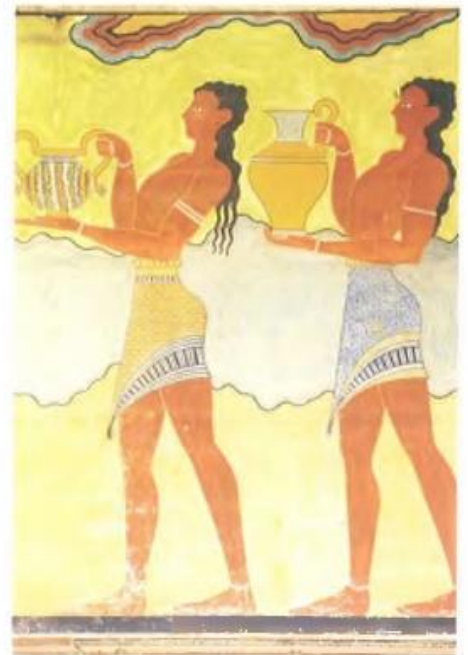
En el interior de los palacios minoicos, los muros estaban decorados con bajorrelieves y **pinturas al fresco** que recrean, básicamente, escenas de la vida cotidiana y de la naturaleza. En cuanto al estilo, el uso de una rica gama cromática y la representación en perfil de las figuras contorneadas con una fina línea negra, evidencia una clara herencia de los modelos de la pintura egipcia. No obstante, la pintura minoica tiene un mayor dominio del movimiento, como se aprecia en el famoso *Fresco de la Tauromaquia* (juegos sobre un toro) del *palacio de Cnosos*.

La decoración pictórica sobre **cerámica** evoluciona a partir de la llamada *cerámica de Camarés*, caracterizada por la decoración de motivos geométricos, hasta una decoración más naturalista de motivos básicamente marinos. En **escultura** tan sólo se conservan pequeñas estatuillas de marfil, bronce y arcilla.

Diosa de las Serpientes (c. 1600 a.C.), Cnosos. Las estatuillas minúsculas son la única manifestación escultórica cretense.



Palacio de Cnosos (segundo milenio a.C.). Está constituido por un enorme complejo de habitaciones, salas, patios, pasillos y escaleras, dispuestos de forma laberíntica, con cubiertas adinteladas sostenidas por columnas rojas de escasa altura y muros decorados con frescos de brillante policromía.



Frescos del corredor de las procesiones (c. 1500 a.C.) en Cnosos, Creta. Las principales salas del palacio de Cnosos estaban decoradas con pinturas murales, cuya rica policromía servía para iluminar estancias que de otro modo hubieran resultado oscuras.

## Arte micénico

La construcción de grandes murallas, levantadas con piedras de enormes dimensiones o ciclópeas evidencian el carácter guerrero del pueblo micénico. De entre los vestigios conservados destaca, sobre todo, el fabuloso recinto amurallado de la ciudad de Micenas, en el que se encuentra la conocida *puerta de los Leones*. El nombre de esta monumental puerta se deriva del relieve de dos figuras enfrentadas que se erigen sobre el *dintel*, y que suponen un ejemplo único de la escultura micénica.

En el interior de esta gran ciudadela defensiva destaca el **palacio**. Esta gran construcción se articula como un conjunto perfectamente ordenado alrededor del *mégaron*, una estancia de planta rectangular cerrada *-domos-* a la que se antepone un pórtico con columnas y un vestíbulo *-prodomos-* que resaltan su importancia. Esta configuración fue el punto de partida para el desarrollo de la estructura del templo griego.

Importantes fueron, asimismo, los *tholos* o tumbas de los príncipes micénicos, origen de los santuarios circulares griegos. Estos espacios funerarios, cubiertos por una *falsa cúpula* creada por aproximación de hileras de piedra, guardaban en su interior excelentes trabajos de **orfebrería** (*Máscara de Agamenon*), realizados para los ajuares funerarios de los príncipes.

En la **cerámica** micénica el rico repertorio decorativo heredado del arte cretense se empobrece y se esquematiza, reduciéndose a imágenes ornamentales y motivos florales, que anuncian el posterior periodo geométrico de la cerámica griega.



Máscara de Agamenón (c. 1550 a.C.). Esta obra de orfebrería en oro pertenece a un ajuar funerario procedente de Micenas.



Pithos (c. 1700 a.C.). Vasija o tinaja de almacenamiento decorada con asas verticales y motivos geométricos.



Tumba de Atreo (s. XIII a.C.). Monumento funerario, también llamado Tesoro de Atreo, con pasillo de entrada y un tholo o cámara circular cubierta por una falsa cúpula.



Puerta de los leones de Micenas (c. 1550-1300 a.C.). Puerta monumental que era la entrada principal a la ciudad de Micenas. Los animales que la decoran miden 3 m de altura.



#### 5.4 CARACTERÍSTICAS GENERALES

Toda la cultura y el arte de Occidente, incluso el periodo Barroco, se encuentran profundamente marcados por el legado clásico, el cual constituye la base más sólida e importante de la civilización occidental.

Conceptos como **hombre, naturaleza, razón, armonía y belleza**, pilares fundamentales sobre los que se sustenta la génesis creativa del arte griego, no sólo han estado presentes en la evolución del arte europeo a lo largo de la historia, sino que también fueron modelo y referencia del arte romano, así como de las reinterpretaciones *renacentistas* (siglos XV-XVI) y *neoclásicas* (último tercio del siglo XVIII).

La sentencia del filósofo griego Protágoras "*el hombre es la medida de todas las cosas*", puede sintetizar las características generales del **arte helénico**. En base a este pensamiento, las manifestaciones arquitectónicas y escultóricas dejaron a un lado el monumentalismo de los estilos orientales anteriores, y reflejaron, en su lugar, una búsqueda incansable de la belleza a partir de la armonía y la proporcionalidad en relación al ser humano.



Cariátides del Erecteion (s. V a.C.). Esculturas femeninas utilizadas en arquitectura como elemento sustentante.



Lucha de Zeus contra Porphyrion (s. II a.C.). Los relieves del Altar de Zeus de Pérgamo reflejan el barroco helenístico: vitalidad, teatralidad y movimiento en ropajes, cuerpos distorsionados, tragedia en el rostro...



Auriga de Delfos (c. 477 a.C.). Escultura en bronce que destaca por su mirada, con ojos de ónice y esmalte, por su serena actitud y por la elegancia con que caen los pliegues de su vestidura, similares a las estriás de una columna.

En esta búsqueda de la belleza y la armonía, los edificios arquitectónicos fueron ganando en esbeltez y elegancia, en parte gracias a las minuciosas correcciones visuales efectuadas a partir de cálculos matemáticos, que determinaban cada elemento de la construcción en relación con el resto. En el terreno escultórico, el progreso hacia la belleza consistió en la captación naturalista del ser humano, principal objeto de sus representaciones.

Capítulo aparte merece la pintura, de la que apenas se tienen referencias, más allá de algún ejemplo aislado (*Tumba Tuffatore*, Paestum, 480 a.C.) y del nombre de algunos pintores como *Apeles*, *Apolodoro*, *Parrasio* o *Zeuxis*. Sólo la decoración de figuras negras y figuras rojas en ánforas y otros vasos de cerámica, ofrecen una visión parcial de cómo se representaban las formas pictóricas griegas.

Arriba, *Fresco de El banquete* (c. 480 a.C., *Tumba Tuffatore* en Paestum). Abajo, *El saltador* (c. 480 a.C.), *Tumba Tuffatore*, Paestum. La zambullida en el agua simbolizaría el paso a la otra vida. Los frescos de esta tumba son una de las escasas muestras de la pintura griega conservada.



FIDAS. Relieve de los caballeros (447-432 a.C.). Fragmento del friso de las Panateneas del Partenón de Atenas. Extraordinaria imagen de vitalidad y de fuerza, contenida por el sereno equilibrio de la razón humana. Destaca también la capacidad de crear profundidad a partir de la superposición de los personajes.



Kylix (c. 520-500 a.C.). Plato de figuras rojas con la dinámica representación de un arquero escita.



Crâtera (c. siglo VII a.C.). Tiene forma globular, boca ancha y predominan los motivos geométricos en su decoración. Además de las crâteras, había ánforas, cálices, copas y objetos funerarios.



## 5.5 URBANISMO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA DEMOCRACIA

El **urbanismo** de las ciudades griegas estuvo condicionado esencialmente por tres factores:

- El carácter independiente de las *polis*.
- La topografía montañosa del terreno.
- La introducción de la democracia en Atenas.

Las **polis** helénicas se organizaron en el interior de un recinto amurallado, preparado para hacer frente a los habituales y sucesivos conflictos bélicos existentes a lo largo de la historia de la Grecia clásica.

En ellas, destaca la zona más alta e igualmente fortificada de la ciudad, la **acrópolis**, un recinto en el que se construían todos los edificios de carácter sagrado. Además, la progresiva implantación de la democracia en algunas ciudades, planteó la necesidad de crear elementos urbanísticos de tipo social, político y económico comunes.

Estos elementos urbanísticos se organizaron alrededor del *ágora* o plaza pública, lugar que ejemplifica el carácter democrático griego, pues en ella se desarrollaban distintas actividades como por ejemplo las celebraciones y asambleas públicas, las transacciones mercantiles o la administración de justicia.

El topógrafo, geómetra y filósofo *Hipódamo de Mileto*, proyectó la ciudad de Mileto, reconstruida en el 475 a.C. tras la destrucción por parte de los persas. La ciudad presenta un trazado ortogonal, con calles rectilíneas cruzándose en ángulo recto; y se apuesta por integrar política, urbanismo y geometría en el marco de una sociedad igualitaria y sin diferencias, modelo que sirvió en la construcción de ciudades posteriores.

Esta preocupación por construir un espacio al servicio del ciudadano, teniendo en cuenta la escala, las dimensiones, la funcionalidad y la perspectiva de los edificios, así como la relación de éstos con el espacio exterior que les rodea, permite afirmar que el urbanismo nació en la Grecia clásica.

Ruinas de la stoa de Mileto (c. 475 a.C.). La stoa era un espacio de planta rectangular en forma de pórtico de columnas y muros laterales, cubierto, protegido del sol y la lluvia, destinado al comercio o al paseo y situado normalmente en el *ágora* de la ciudad.



El teatro de Mileto (c. 475 a.C.). Los principales elementos de la ciudad griega (teatro, *ágora*, stoa, estadio, etc.) son el reflejo de una sociedad democrática e igualitaria.



## 5.6 ARQUITECTURA: EL ORDEN Y LA RAZÓN

La **arquitectura griega** modificó las técnicas constructivas previas, adaptándolas a unos nuevos principios basados en el orden y la razón, así como en el principio de adaptar los edificios a la escala del hombre.

Otra de las características de la arquitectura griega es la persistente búsqueda de la belleza, a partir de la perfección y el equilibrio de las formas y de los elementos que la conforman.

La arquitectura griega utiliza un sistema constructivo *arquitabado* o *adintelado* en el que predominan las líneas horizontales y verticales, estructurado a partir de la sobreposición de cuatro elementos fijos:

1. *Basa*.
2. *Columna*.
3. *Entablamento*, en el que se diferencian tres partes:
  - a. *Arquitrabe*
  - b. *Friso*
  - c. *Cornisa*
4. *Frontón*.

Las proporciones y las líneas se unen con el fin de conseguir una simetría y una armonía visual total. Para alcanzar este objetivo los griegos hicieron uso de complejos cálculos matemáticos, con los que pudieron corregir numerosas ilusiones ópticas, curvando de forma casi imperceptible algunos elementos rígidos del edificio.

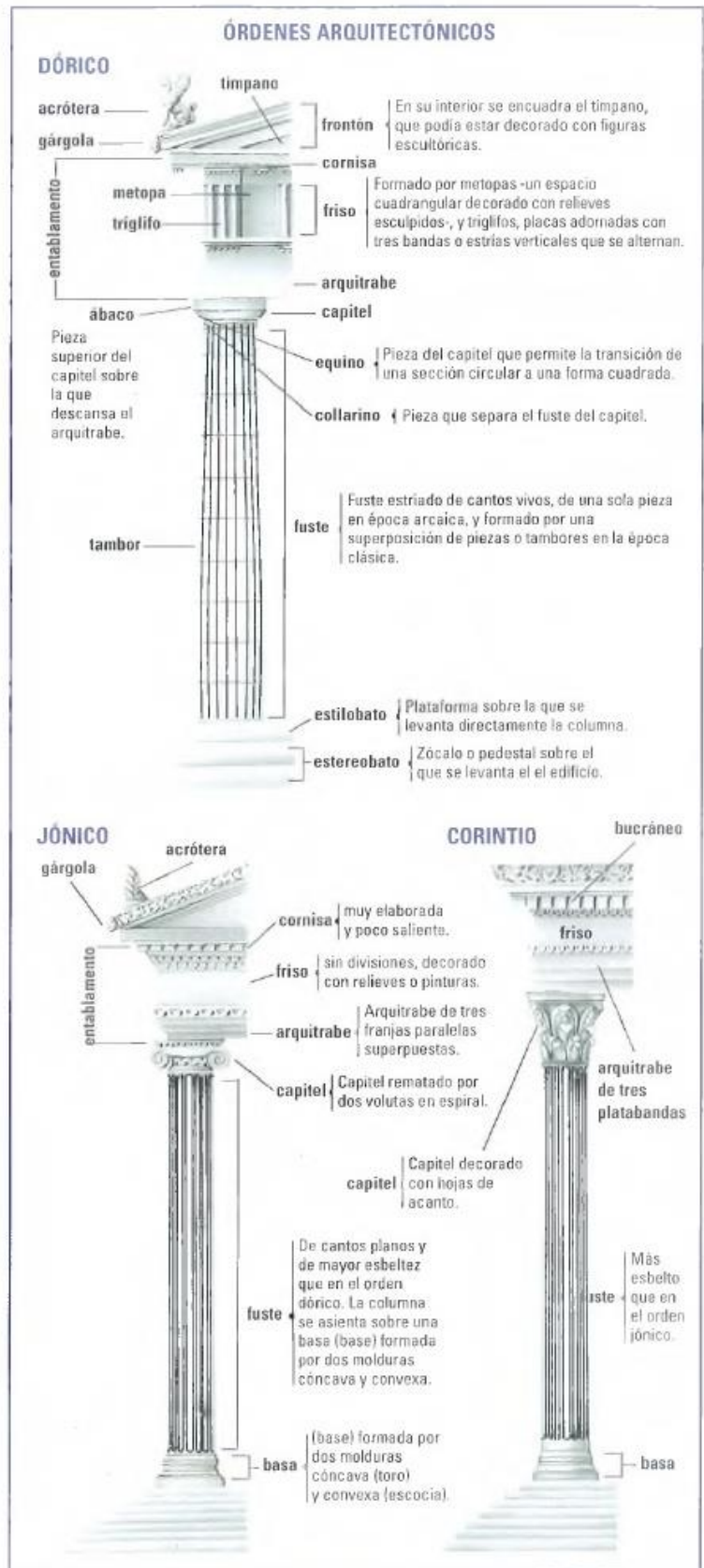
El más destacado de estos cambios ópticos fue el suave abombamiento creado en el centro del *fuste* de las columnas, llamado *éntasis*, para que desde lejos el ojo humano percibiera la columna recta.

### Estilos arquitectónicos

A partir de las formas, adornos y proporciones que presentan, según la época, los cuatro elementos fijos que estructuran el sistema constructivo del templo, se determinan tres órdenes arquitectónicos diferentes:

1. **Dórico** (a partir del s. VII a.C.)
2. **Jónico** (a partir del s. VI a.C.)
3. **Corintio** (a partir del s. IV a.C.)

*De los tres órdenes clásicos griegos, los más antiguos y distintos entre sí son el dórico y el jónico. El corintio, que es el más tardío, se basa en el jónico, y sólo se diferencian en el capitel y en pequeños matices; aún así, será el orden más difundido.*



## Arquitectura religiosa

El **templo** era la construcción religiosa más destacada y en su interior se guardaba la imagen divina. En un principio se levantaron en madera, y no fue hasta el siglo VII a.C. que se usó la piedra, principalmente el mármol blanco, cuya policromía inicial (azul, rojo y dorado) se ha perdido con el paso del tiempo.

La forma más común del templo griego, derivada directamente del *mégaron* micénico, es una estructura de planta rectangular dividida en tres espacios bien diferenciados:

- Pronaos:** entrada que precede el acceso al lugar sagrado del templo.
- Naos o cella:** espacio sagrado en cuyo interior se albergaba la imagen escultórica de la divinidad.
- Opistodomos:** cámara o nave posterior, adosada al otro extremo de la naos pero incomunicada con ella, y en la que en algunas ocasiones se guardaba el tesoro del templo.

La gran variedad de tamaños hace que exista un nombre para cada uno de los templos. Así, por ejemplo, según el número de columnas construidas en los frentes o costados más cortos, se habla de templo *distilo*, de dos; *tetrástilo*, de cuatro; *hexástilo*, de seis; *octástilo*, de ocho; o *decástilo*, de diez.

También existe una nomenclatura concreta según la colocación de las columnas que rodean el perímetro del templo: *períptero*, si tiene una sola hilera de columnas; *díptero*, si son dos; y *pseudoperíptero*, si las columnas están adosadas al muro.

Otras tipologías de templo más sencillas son el *anfipróstilo*, cuando únicamente tiene columnas en los dos frentes del templo; *próstilo*, cuando es tan sólo en uno de los pórticos; y *áptero in antis*, si las columnas se encuentran ubicadas entre la prolongación de los muros laterales que acogen al pórtico, y que reciben el nombre de *antas*. Aunque en menor grado, también existen templos de planta circular, llamados *thólos*.



Templo de Atenea (c. 500 a.C.), Paestum. Antiguamente identificado como Templo de Ceres, es un templo exástilo y un perfecto ejemplo de la robustez y la solidez características del orden dórico.



Santuario de Atenea Pronaia (c. 370-360 a.C.). Tiene forma circular (tholo) con dos filas de columnas: dóricas, al exterior y corintias, en el interior.



Calcrates: Atenea Niké (421 a.C.). Templo de orden jónico en la Acrópolis de Atenas.

## PLANTAS DE TEMPLOS GRIEGOS





POLICLETO EL JOVEN. Teatro de Epidauro (c. 350 a.C.). Este teatro tenía un aforo para 15000 espectadores. Formaba parte del Santuario de Esculapio y cuenta con una acústica asombrosamente excepcional. Es el teatro griego mejor conservado.

## ARQUITECTURA CIVIL

El edificio público más significativo de la arquitectura griega fue el **teatro**, lugar en el que se representaban las grandes tragedias de los dramaturgos clásicos, siendo el de *Epidauro* el más espectacular y mejor conservado. Los teatros se construían aprovechando el desnivel de una montaña. Este desnivel servía para disponer las *gradas/cávea* en forma semicircular. A sus pies se encontraba la *escena*, donde se desarrollaba la representación teatral, y la *orchestra*, un espacio central circular situado entre las gradas y la escena, donde se colocaba el coro.

Además del teatro, también fueron importantes los pórticos cubiertos (*stoá*), los *estadios*, donde se hacían competiciones atléticas, y los *gimnasios* o *palestras*, donde se practicaban ejercicios de lucha y gimnásticos.

*La cavea del teatro de Epidauro es ultrasemicircular, la orchestra tiene casi 20 m de diámetro y la escena es un edificio de un piso con dos puertas laterales.*



## 5.7 ESCULTURA: UN IDEAL DE BELLEZA

La escultura griega se realizó esencialmente en bronce y mármol, aunque también se usó piedras de menor calidad, así como madera, oro y marfil. Se distinguen dos tipologías principales:

- a) El **relieve**, utilizado en la decoración de tímpanos y frisos en templos y altares.
- b) La **escultura exenta**, tipología que se convirtió en el reflejo de la evolución del canon de belleza helénico, a través de la proporción, el equilibrio, la simetría, el movimiento, la expresividad, el volumen y el dinamismo.

En ambos casos el tema central fue la **figura humana**, principal motivo de estudio y reflexión de la cultura griega, con la que se representó a los diferentes dioses y diosas, héroes y heroínas de la mitología clásica, así como también a los atletas, considerados durante mucho tiempo el modelo paradigmático de la belleza física y espiritual.

Otra característica de la escultura helénica fue la policromía con la que estaban recubiertas todas las piezas, y que con el paso del tiempo, se ha perdido.

### Periodo Geométrico

Las primeras manifestaciones escultóricas griegas aparecieron en el siglo VIII a.C. Se trataba de pequeñas figuras de carácter votivo o religioso ejecutadas en marfil, terracota o cera, que se usaban como base para obtener posteriormente las de metal. También se conoce la existencia de esculturas en madera, llamadas *xóana*, y que según la mitología griega, fueron obra del arquitecto Dédalo. Estas estatuas que servían como imágenes de culto, aunque no han quedado restos de ellas.

### Escultura monumental

En el siglo VII a.C., el contacto con las culturas avanzadas del Próximo Oriente produjo en el arte griego una de sus mayores revoluciones: la aparición de la **escultura monumental**, la cual, evolucionó a partir de los modelos estilísticos de la estatuaria egipcia. En esta evolución se distinguen las tres grandes etapas en las que se divide tradicionalmente el arte griego: **arcaico**, **clásico** y **helenístico**.

### Periodo arcaico (siglos VII-VI a.C.)

En el periodo arcaico la escultura griega se caracterizó por la representación de figuras humanas masculinas, llamadas *Koúroi* (atletas desnudos) y femeninas, llamadas *Kórai* (mujeres vestidas, generalmente sacerdotisas).

En cuanto a formas y estilo, estas figuras reflejan claramente la influencia de los modelos orientales del antiguo Egipto: rigidez y frontalidad del cuerpo –únicamente rota al adelantar ligeramente la pierna izquierda–, monumentalidad –podían llegar a medir hasta 3 metros de alto–, y concepción esquemática de las diferentes partes del cuerpo y el rostro a partir de la geometría.

### Periodo clásico (siglos V-IV a.C.)

El periodo clásico mostró, en su conjunto, la preocupación de los artistas (*Policleto*, *Mirón*, *Fidias*, *Praxíteles*, *Escopas* y *Lisipo*) por reproducir la anatomía humana con proporciones equilibradas, en las que intenta alcanzar el modelo ideal de *belleza humana*.

Para lograr este equilibrio y belleza, a partir de un dominio absoluto de la técnica escultórica, se redondeaba la musculatura, y se representaban posturas más naturales como el *contrapposto* –palabra italiana que define la posición más natural y equilibrada de una figura en reposo– o la curva praxiteliana –ligero arqueo de la escultura en forma de “S” invertida–. Además se perdió rigidez y frontalidad, y se adquirieron cánones de proporción matemática entre la cabeza y el resto del cuerpo. Hacia el siglo IV a.C., periodo llamado post-clásico o segundo clasicismo, momento en el que las posibilidades de representación del hombre ideal se empezaron a agotar, apareció con fuerza la preocupación por expresar los *sentimientos* y las *emociones* a través de la expresividad de los rostros.

### Periodo helenístico (siglos IV-I a.C.)

En el periodo helenístico, la escultura griega sintetizó todo el camino recorrido en la etapa anterior, culminando en dinámicas composiciones que rompieron con los cánones de serenidad y equilibrio clásicos. Aunque el ideal de armonía y proporcionalidad es visible aún en la *Afrodita de Milo* pronto aparecen las formas barrocas caracterizadas por la tensión y el movimiento. Además, los rostros de los personajes se representaban con una gran expresividad mostrando sentimientos de sufrimiento y pasión (*pathos*). En este periodo proliferaron los grupos escultóricos y surgieron, además, el retrato y la anécdota, dos temáticas en las que el idealismo dejó paso al gusto por el realismo.



La Dama de Auxerre (s. VII a.C.). Representa probablemente a una sacerdotisa. Su cuerpo es rígido y sus facciones hieráticas. Los pies y manos, de gran dimensión, son desproporcionados.



Cleobis y Bitón (s. VI a.C.). A pesar de sus arcaísmos, estos kouroi ya dejan entrever el movimiento de sus piernas y un modelado distinto al egipcio.



El Efebo de Critios (480 a.C.). Muestra ya la transición a la etapa clásica, con una expresión plástica y del movimiento mucho más naturalista y una forma de tratar la piel más delicada.



POLICLETO: El Doríforo (s. V a.C.). En esta escultura, el artista nos refleja uno de los cánones de la belleza ideal del cuerpo humano.

MIRÓN: El Discóbolo (s. V a.C.). Genial escultura en la que el artista representa la belleza del movimiento en su momento de máxima tensión.



PRAXITELES: Hermes con Dionisios niño (s. IV a.C.). El artista muestra en esta obra su famosa curva praxiteliana, que da al cuerpo una cierta indolencia.



APOLONIO DE ATENAS Y TAURISCO DE TRALLES: Toro Farnesio (130 a.C.). Monumentalismo, dinamismo expresividad y teatralidad son también rasgos escultóricos del periodo helenístico.



El niño de la espina. (s. III-II a.C.). Esta pequeña escultura enseña otros rasgos helenísticos: el realismo cotidiano, de lo anecdótico y de lo vulgar.



## 5.8 CERÁMICA: EL TESTIMONIO PICTÓRICO

Las pocas muestras de pintura griega conservadas no permiten hacer un estudio evolutivo riguroso en cuanto a temáticas y estilo. Esta pérdida de obras pictóricas se ve parcialmente compensada por los numerosos ejemplos de decoración cerámica en ánforas, platos y vasos. En su evolución se pueden distinguir tres grandes periodos:

1. **Estilo geométrico** (siglo X a.C.-VIII a.C.), etapa en la que se reelaboran las formas de la cerámica micénica, enriqueciendo la decoración a partir de **cenefas geométricas** y lineales de un gran dinamismo, dispuestas en franjas horizontales y paralelas. A partir del siglo VIII a.C., la figura humana, esquematizada, empezó a ocupar un lugar preeminente.
2. **Época arcaica** (siglos VII a.C.-V a.C.), periodo en el que la figura humana es cada vez más grande y está representada con mayor detallismo. Se distinguen dos fases:
  - a. La cerámica de **figuras negras** sobre fondo rojo (cerámica ática), en la que se representan fundamentalmente escenas mitológicas de los poemas épicos de Homero.
  - b. La cerámica de **figuras rojas** sobre fondo negro, decorada con escenas de temática más cotidiana, en las que se exhibe una mayor preocupación por el realismo y el detalle.
3. **Época clásica** (s. V a.C.), periodo de dominio de la decoración de **figuras rojas** sobre fondo negro. La figura ocupa todo el espacio compositivo y, en consecuencia, existe una representación escénica más compleja próxima a la pintura. Entre otras técnicas pictóricas destaca el uso de **escorzos** y **sombreados**, mostrando una mayor expresión emotiva en los personajes.

### Estilo geométrico



Copa de ceremonia con pie. Se trata de una réplica en tierra cocida de un modelo de metal del siglo IX a.C.



Ánfora con decoración geométrica (s. VIII a.C.) de la necrópolis de Dipilón.

### Época arcaica



Ánfora de figuras negras (s. VII a.C.), con representación de Ulises cegando a Polifemo.

Crátera de figuras negras (530 a.C.), en la que se representa una lucha homérica.



Vasija de figuras negras (s. V a.C.). En la imagen se representa la pelea entre Ajax y Ulises por apropiarse de las armas de Aquiles después de muerto.

### Época clásica



Crátera de figuras rojas (s. IV a.C.).



Kilix ático (s. V a.C.), que representa a Edipo escuchando el enigma que le propone la Esfinge.



Hidria. Se trata de una vasija grande a modo de cántaro que se usaba para contener agua.



### 5.9 EL MOSAICO: UNA TÉCNICA NUEVA

El **mosaico** es una técnica artística de origen griego, destinada a la decoración de suelos y muros en ámbitos privados y monumentos públicos. Se estima que la aparición del mosaico pudo ser a finales del siglo V a.C., aunque su momento de máximo esplendor se estableció durante el periodo helenístico. En la antigua Grecia existieron dos tipos de mosaico:

- El mosaico de **guijarros**.
- El mosaico de **teselas**.

El *mosaico de guijarros* está hecho a partir de pequeñas piedras naturales blancas o ligeramente coloreadas, que se encontraban en playas o ríos secos. Algunos de los mosaicos de guijarros más significativos se encuentran en *Olinto* (Norte de Grecia) y en *Pella* (Macedonia), donde se han conservado excelentes pavimentos con dinámicas escenas mitológicas y de caza.

El *mosaico de teselas* (*opus tessellatum*) está formado por pequeñas piezas de piedra de diferentes colores talladas con mayor o menor regularidad, llamadas *teselas*. Esta técnica fue substituyendo progresivamente al mosaico de guijarros, y posteriormente, las pequeñas piezas coloreadas se hicieron aún más pequeñas (0,5-1 cm). Esta disminución en el tamaño de las teselas se hizo con la intención de conseguir un resultado visual muy cercano a la pintura. Este tipo de mosaico de teselas diminutas recibe el nombre de *opus vermiculatum*. Ambas técnicas (*tessellatum* i *vermiculatum*) fueron también utilizadas en el mundo romano.

Aunque los mosaicos de teselas más antiguos se han encontrado en *Morgantina* (Sicilia), es en la ciudad griega de *Delos* donde se ha conservado el mayor número de pavimentos decorados con mosaicos.

Mosaico del atrio de la Casa de los Delfines (s. II a.C.), en Delos. A la izquierda, una vista de conjunto y, a la derecha, el detalle de los dos delfines.



Caza del León (330-300 a.C.), en Pella. Este es uno de los mejores ejemplos de mosaico de guijarros que se han conservado. Destaca el dinamismo de la escena y la capacidad de combinar las diferentes texturas y colores de las piedras.



Mosaico del Delfín con áncora (detalle de la casa de los Delfines). La pequeñez de las teselas permite al artista representar la escena con un dinamismo sorprendente.

## F6. Partenón



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Partenón.

**Autor:** Ictino (activo en la segunda mitad del s. V a.C.) y Calícrates (activo en el s. V a.C.).

**Cronología:** siglo V a.C. (entre el 447-438 a.C.).

**Estilo:** Griego clásico.

**Tipología:** templo.

**Materiales:** mármol de la cantera del Pentélico y madera.

**Localización:** Acrópolis de Atenas.

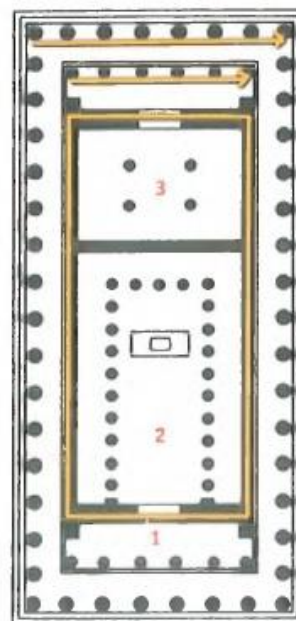
Obra del mismo autor:

• *Atenea Niké* (448-421)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Bajo la supervisión de **Fidias**, los dos principales arquitectos del Partenón fueron **Ictino** y **Calícrates**, de quienes no se tiene mucha información histórica. Ambos arquitectos trabajaron durante la esplendorosa época de Pericles, en el siglo V a.C., quien les encargó diversas construcciones.

Entre otras obras, **Ictino** fue el arquitecto del templo dórico de Apolo, en Bassae, iniciado en el año 430 a.C.; y **Calícrates** levantó el pequeño y elegante templo jónico de Atenea Niké (448-421 a.C.), en la Acrópolis de Atenas.



1. Pronaos
2. Naos
3. Opistódomo



Vista de la fachada occidental del Partenón.



Metopa de la centauromaquia del Partenón.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El Partenón se levanta sobre una base de tres escaleras (*estereóbato* o *crepidoma*) que culmina en un último escalón o plataforma (*estilóbato*), sobre el que se levantan, sin base, las columnas dóricas: 8 en la fachada principal y 17 en las laterales.

El fuste, formado por tambores superpuestos, presenta una sólida robustez decorada por estrias de arista viva. Entre el fuste y el capitel hay una moldura anular llamada *collarino*. El capitel está compuesto por el *equino* en forma de cono y sobre éste el *ábaco* cuadrangular, ambos sin ningún tipo de decoración.

El *entablamento* lo componen tres secciones horizontales superpuestas. En primer lugar se encuentra el *arquitrabe*, liso y sin ornamentación. Sobre él se levanta el *friso*, en el que se alternan *triglifos* y *metopas*, y la cornisa en la parte superior del friso.

En los extremos de la cornisa se colocaban unas pequeñas esculturas (*acróteras*). Sobre la cornisa, se levanta un *frontón* triangular -decorado escultóricamente en origen- en las fachadas oriental y occidental, con una cubierta a dos aguas, actualmente perdida.



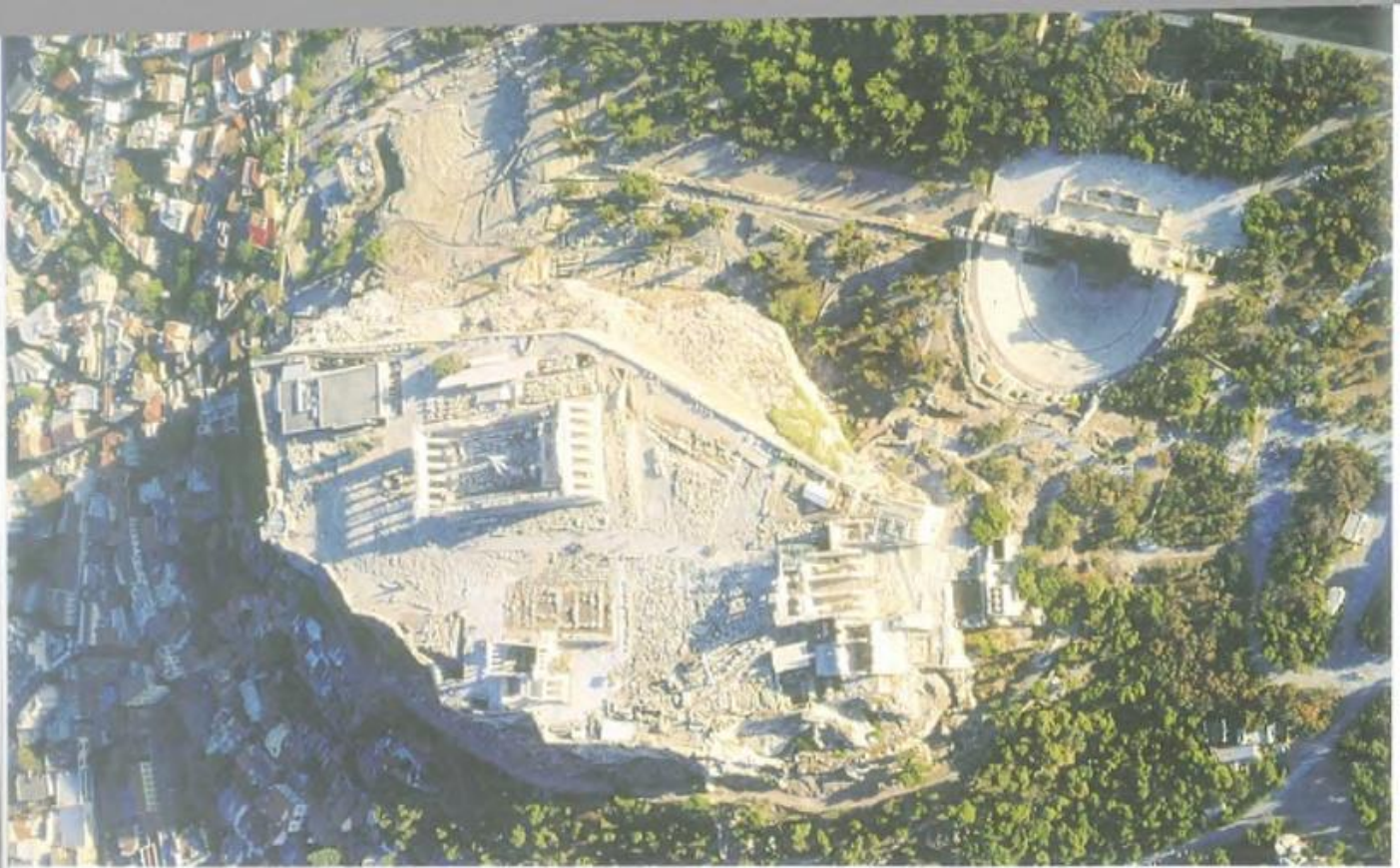
Detalle de la cornisa y el frontón.

Construido en mármol del Pentélico, su blancura contrastaba con la brillante policromía -actualmente desaparecida- de rojos, dorados y azules que decoraban los capiteles, el entablamento y el frontón.

El Partenón es un templo dórico octóstilo (8 columnas en las fachadas anterior y posterior) y *períptero*, pues todo su perímetro se encuentra rodeado de columnas. En su interior, la planta rectangular de la *cella* está dividida en dos salas distintas, *naos* y *opistódomo*, separadas por un muro. El acceso a la *naos* se hacía a través del pórtico oriental hexástilo (6 columnas), y que bajo el

nombre de *pronaos*, servía de antesala al lugar sagrado, donde se guardaba la majestuosa estatua criselefantina (oro y marfil) de la diosa Atenea, obra de Fidias, rodeada por una columnata interior de dos pisos en forma de "U". Tanto la puerta como las ventanas abiertas en los muros de la *naos* estaban estratégicamente situadas para que al salir el sol, éste iluminara la estatua.

En el lado occidental se abría un segundo pórtico, también hexástilo, que daba acceso al *opistódomo*, que, presidido por cuatro altas columnas jónicas, guardaba en su interior el tesoro del templo.



Vista aérea de la Acrópolis de Atenas.

### ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

El Partenón forma parte del complejo urbanístico religioso de la Acrópolis de Atenas. Su fachada principal mira al Este, el punto por donde nace el sol –como era habitual en las construcciones religiosas de la Antigüedad–, dando la espalda a la entrada al recinto de la Acrópolis. Su majestuosidad y ubicación en el punto más alto de la montaña le convierten en el elemento vertebrador del resto de edificios importantes construidos a su alrededor, como el Erecteion (al Norte) o los Propileos (al Oeste).

### FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

El Partenón fue el gran templo que los atenienses, tras derrotar a los persas, ofrecieron a la diosa Atenea. Su edificación, en la época de Pericles, fue el inicio de la reconstrucción de la Acrópolis ateniense, destruida durante las Guerras Médicas.

En el siglo VI d.C. el templo pasó a ser cristiano, y fue dedicado a la Sabi-

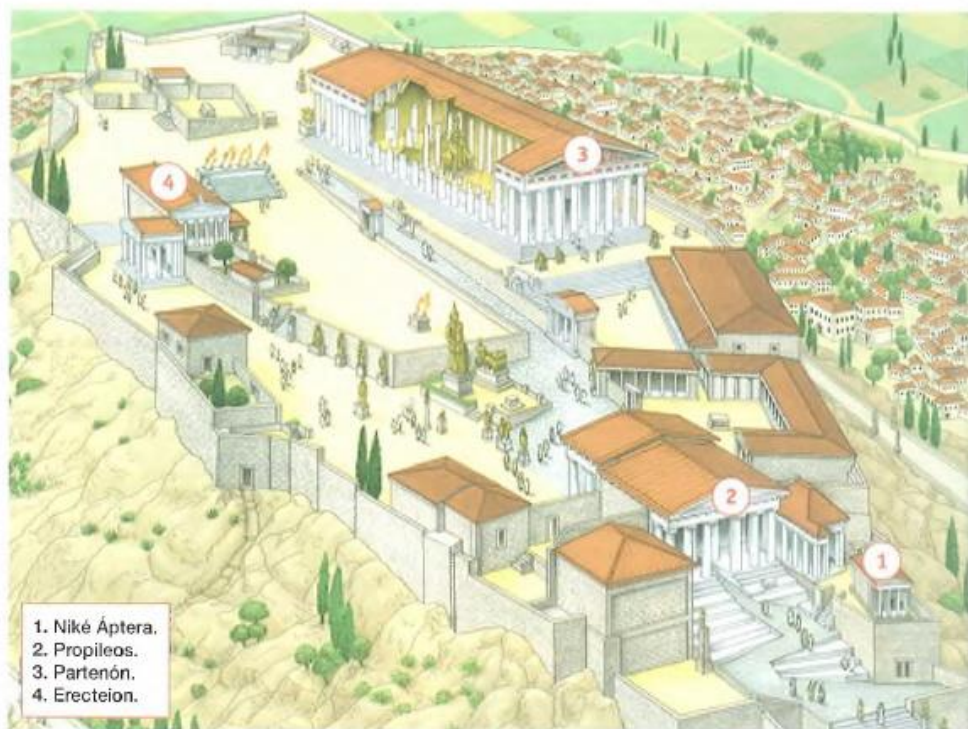


Detalles del friso de la procesión de las Grandes Panateneas.

duría Divina (Santa Sofía). Durante la ocupación catalano-aragonesa en el siglo XIV, el templo se dedicó a Santa María de Cetines, y era vigilado día y noche por orden del rey Pedro IV el Ceremonioso, debido a su importancia artística y cultural.

Bajo dominación turca, en el siglo XV, el Partenón se convirtió en mezquita, y durante el siglo XVII en polvorín, que fue destruido parcialmente por una bomba veneciana en 1687. Poco después se aprovecharon parte de sus mármoles para hacer otros edificios y, finalmente, el inglés Lord Elgin se llevó a su país algunas de las esculturas que decoraban el templo.

La decoración escultórica, obra de Fidias, ocupaba los frontones en los que se representaban diversos episodios de la vida de la diosa Atenea, como su nacimiento y la lucha con Poseidón por la posesión de Atenas. En las metopas que decoraban el friso exterior se representaban las cuatro luchas mitológicas -centauromaquia, la guerra de Troya, amazonomaquia y gigantomaquia-, y el friso que rodeaba la *cella* estaba esculpido con la procesión de las Grandes Panateneas, celebración en honor a la diosa Atenea, que se realizaba cada cuatro años. En el interior de la *naos* se guardaba la monumental escultura



crisoelefantina no conservada de la diosa Atenea Partenos, realizada por Fidias.

El *Partenón* es el mejor ejemplo de la búsqueda, a través de las matemáticas, de la perfección y la armonía -palabra griega que significa bella unión de lo diverso-. En este sentido destacan las correcciones ópticas utilizadas por los ar-

quitectos con la finalidad de conseguir la perfección visual de la línea recta.

Las más importantes correcciones ópticas fueron: la ligera curvatura ascendente del *entablamento* y el *estilóbato*, el pequeño abombamiento del fuste de las columnas (*éntasis*), y el mayor grosor y mayor separación de las columnas de los extremos.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

El Partenón es una síntesis perfecta entre la tradición dórica, robusta, austera y monumental, y la novedad jónica, que dulcificó sus proporciones y tomó el hombre como medida en busca de la armonía constructiva.

En este sentido cabe destacar las innovaciones ópticas antes comentadas que, sin embargo, no son exclusivas del Partenón, pues también se encuentran en el **Templo de la Concordia de Agrigento**, que cierra la serie de construcciones dóricas clásicas.

El Partenón está considerado la cumbre de la perfección arquitectónica griega, y un ejemplo de refinamiento y esbeltez, a la vez que modelo de síntesis absoluta entre arquitectura y escultura. Además, su distribución interior de la *cella* supuso una evolución importante en el desarrollo de este espacio sagrado.



Templo de la Concordia en Agrigento, Sicilia (S. V a.C.).

## F7. Kouros y Koré

### FICHA TÉCNICA

Título: Kouros de Anavisos / Koré del peplo.

Autor: desconocido.

Cronología: 520 a.C. / 530 a.C.

Estilo: Griego arcaico.

Tipología: escultura exenta o de bulto redondo.

Materiales: mármol / mármol policromado de Paros.

Tema: votivo o escultura funeraria.

Localización: Museo Arqueológico Nacional (Atenas) / Museo de la Acrópolis (Atenas).

Obras de la misma época:

- *Kouros de Sunion* (s. VII a.C.)
- *Cleobis y Bitón* (s. VI a.C.)

### MITO O REALIDAD

Según la mitología griega, Dédalo aprendió el oficio de escultor en Egipto y trabajó en Creta, siendo el primero en hacer caminar a sus esculturas, gracias a la posición avanzada de una de sus piernas.

Esta leyenda concuerda perfectamente con los datos históricos que hablan de contactos comerciales y culturales con Oriente y viajes por el valle del Nilo a partir del siglo VII a.C.

En estos viajes, los griegos pudieron ver las estatuas colosales egipcias, cuyas principales características -movimiento de una extremidad inferior, rigidez, simetría y frontalidad- resultan, más allá del mito, pruebas evidentes de este contacto.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Estas dos esculturas presentan algunas características formales comunes: la simetría, la frontalidad y el uso de la geometría para determinar ciertos elementos corporales.

En cuanto a simetría, se observa la posibilidad de establecer un eje central que divide la figura en dos mitades exactamente iguales, a excepción de la posición del brazo en el caso de la *Koré*, y de la pierna avanzada del *Kouros*. Precisamente, estos dos elementos diferenciales son los que rompen la profunda rigidez presente en el resto de elementos corporales.



Otro aspecto destacado es la actitud hierática que muestran ambas figuras, y que viene dada por la posición claramente frontal de su cuerpo y de su rostro, ayudada en el caso de la *Koré*, por la disposición del *peplo* o túnica, haciendo que los pliegues caigan totalmente en vertical.

El elemento geométrico, utilizado con una clara voluntad desnaturalizante, se adivina rápidamente en la for-

mación de la cabellera de la *koré*, en algún detalle del rostro (como los ojos almendrados), en el torso o en los relieves de la ropa.

Cabe resaltar también los restos de policromía que conserva la figura femenina, tanto en los cabellos como en el rostro o en el bordado de la túnica y que atestiguan la presencia de coloración en la estatuaria griega ya desde sus inicios.

## TEMÁTICA

Durante la Grecia arcaica, la figura masculina atlética desnuda –el deporte se practicaba entonces sin ropa alguna– fue esculpida con frecuencia. Este tipo de esculturas, llamadas *Kouros*, han sido erróneamente identificadas con la imagen del dios Apolo y, a veces, con el retrato fiel de alguna persona importante. No obstante, y según las fuentes escritas, generalmente eran representaciones que se



realizaban en honor a grandes atletas ganadores de los juegos de Olimpia.

Aun así, según consta en la inscripción esculpida en la base, el *Kouros de Anavisos*, además de conmemorar una victoria deportiva, fue también la estatua funeraria realizada en honor al joven Kroisos, muerto en combate.

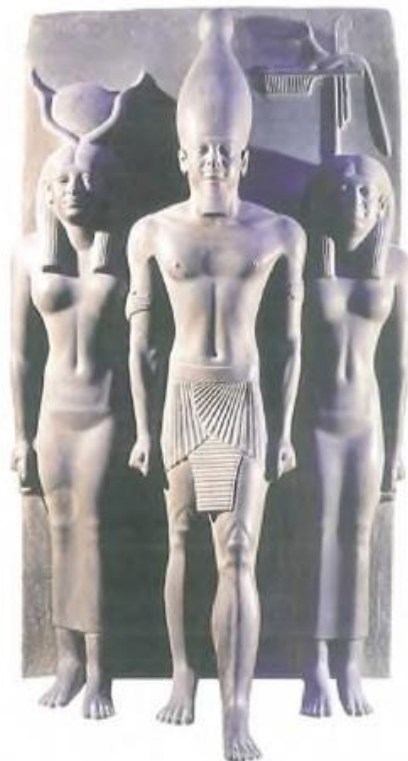
*Koré* (pl. *Korai*) en griego significa doncella, y según parece era una pequeña estatua votiva, que durante la época arcaica se dedicaban al culto. Solía llevar algún fruto, flor o animal en una de sus manos, y a diferencia del *Kouros*, siempre iba vestida.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La escultura griega arcaica tuvo como modelo la estatuaria egipcia, con la que existen evidentes similitudes formales, aunque también presenta algunas novedades, como la desnudez (en el caso de los *Kouros*), y la no utilización de un soporte posterior.

La influencia egipcia también se hizo notar en aspectos técnicos, en cuanto a la talla en piedra, ya que los primeros ensayos escultóricos griegos se hicieron en madera. Estas imágenes primitivas, anteriores al siglo VII a.C., llamadas *xoanas*, por la rigidez y la geometría de sus formas han sido consideradas como antecedentes de la escultura arcaica griega.

La escultura arcaica, en su evolución naturalista, es un claro precedente de la estatuaria clásica de los siglos V y IV a.C.



Triada de Micerinos (2500 a.C.).



## F8. Guerreros de Riace

### FICHA TÉCNICA

Título: Guerreros de Riace.

Autor: desconocido.

Cronología: siglo V a.C. (470-430 a.C.).

Estilo: Griego clásico.

Tipología: escultura exenta.

Materiales: bronce a la cera perdida.

Tema: guerreros.

Localización: Museo Arqueológico de Reggio-Calabria (Italia).

Obras de la misma época:

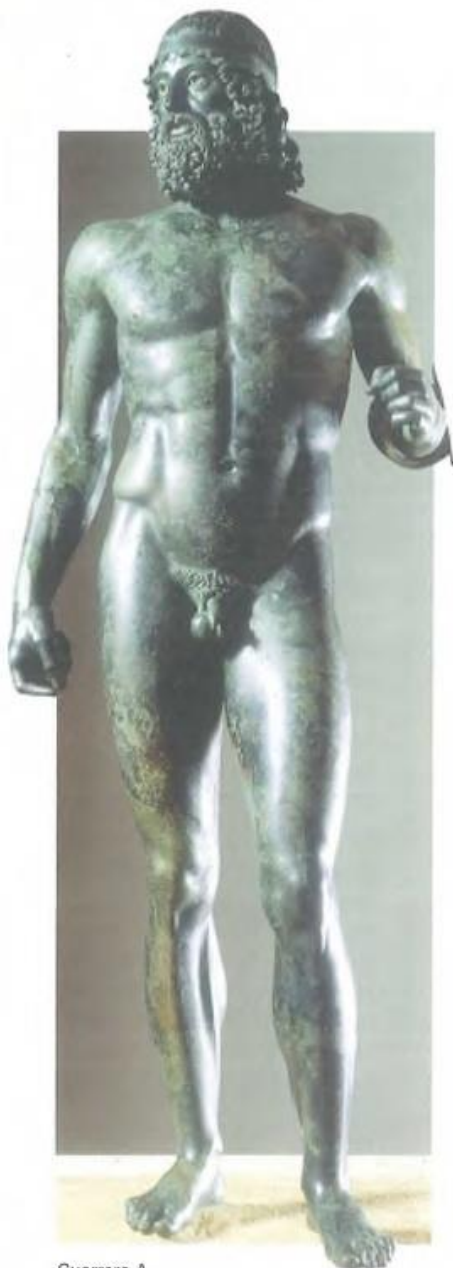
- Poseidón del Cabo Artemision (s. V a.C.)
- Auriga de Delfos (s. V a.C.)



Detalle del perfil.



Detalle de la cabeza.



Guerrero A.



Guerrero B.

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Acerca de la autoría de estas dos esculturas se han elaborado numerosas teorías. Una de ellas sugiere la posibilidad de que alguna de las piezas podría ser obra de Alcámenes, un discípulo de Policeto y de Fidias.

Sin embargo, una hipótesis más reciente apunta al nombre del gran bronceista, natural de la isla de Samos, **Pythagoras de Regio**, llamado así por su larga permanencia en esta ciudad de la Magna Grecia.

De este escultor decían los tratadistas antiguos que era el inventor de la composición en "X" (tijera o *xiasmos*) y el primero en representar fielmente las venas y tendones en las esculturas.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Ambas esculturas representan dos hombres desnudos en una posición erguida y frontal similar. Después de su fundición en bronce, se añadieron pequeños detalles realistas con otros materiales, tales como pestañas de cobre, dientes de plata u ojos de marfil, uno de los cuales –guerrero de la estatua B– faltaba ya en el momento de su descubrimiento. La lanza/espada y el escudo que formaban parte de cada escultura, tampoco fueron encontrados.



A pesar de la frontalidad de sus cuerpos, el artista logra romper el hieratismo propio de la escultura del período arcaico mediante un ligero *contrapposto*, consistente en el contraste producido entre una parte del cuerpo tensa y otra distendida, derivada de la leve ascensión de una de las caderas y la consiguiente flexión de la pierna contraria. Ello sugiere un interesante dinamismo, que se ve potenciado en el guerrero A por la inclinación de la cabeza en dirección opuesta a la pierna flexionada.

El trabajo del pelo conserva todavía una cierta esquematización geométri-

ca, aunque en su caída el escultor ha conseguido evidenciar una mayor naturalidad.

El modelado de los cuerpos de ambas esculturas presenta un alto grado de conocimiento de la anatomía humana, representando con sumo realismo los músculos (espalda, brazos y torso), tendones (manos) y venas (brazos y manos), sugiriendo así una mayor naturalidad en el conjunto.

## TEMÁTICA

Ambas esculturas fueron encontradas en 1972, a siete metros de profundidad entre los restos de un naufragio y cerca del pueblo de Riace, situado a 4 km del mar Jónico, al noroeste de la provincia de Reggio di Calabria. Su particular ubicación se relaciona con el hundimiento de un barco cuyo destino debió ser la Magna Grecia, es decir, las colonias del sur de Italia. Ello ha dificultado su interpretación, aunque recientemente se ha identificado cada escultura con uno de los dos guerreros Áyax de la guerra de Troya contada por Homero.

La estatua A, sin casco, ha sido considerada imagen de Áyax Oileo,



soldado que fue castigado por Atenea por sus continuos actos de crueldad. La estatua B, con casco, se supone que pudiera representar a Áyax Telamón, gran guerrero aqueo que combatió con Aquiles en la guerra de Troya, y que tras la muerte de éste, y después de ser entregadas las armas de su amigo y héroe a Ulises, enloqueció y se suicidó.

Otras versiones apuntan a que representan a los guerreros Tideo y Amfiarao, relacionados con la guerra de Tebas. También han sido identificados con Cástor y Pallux, hijos de Zeus.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Los *Guerreros de Riace* apuntan aún algunas de las características propias de la época arcaica: frontalidad, rigidez y el uso de la geometría en ciertas partes del cuerpo. Sin embargo, su voluntad dinámica y el gusto por un mayor naturalismo evidenciado en la atención realista dedicada a los detalles anatómicos de las figuras, sugieren el paso hacia el antropocentrismo que dominará la época clásica, que busca la belleza ideal y el equilibrio del cuerpo humano masculino.

La importancia de estas dos esculturas va mucho más allá de su valor intrínseco, ya que al ser uno de los pocos originales en bronce griegos conservados, se han convertido en piezas de gran valor para el estudio de la técnica de la escultura helénica.



Policleto: *Dorifora* (440 a.C.).

## F9. Diadumenos

### FICHA TÉCNICA

Título: Diadumenos.

Autor: Policleto (Argos, activo en el s. V a.C.).

Cronología: 430 a.C.

Estilo: Griego clásico.

Tipología: escultura exenta.

Materiales: obra original de bronce; copia romana de mármol.

Tema: deportivo.

Localización: Museo Arqueológico Nacional (Atenas).

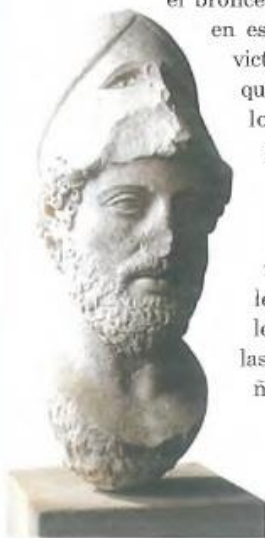
Obras del mismo autor:

- Doríforo (480-420 a.C.)
- Díscoforo (450-440 a.C.)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Policleto fue uno de los escultores más aclamados de la Grecia clásica. Discípulo de Ageladas, su obra compitió en Atenas junto con la de Fidias y Mirón, consiguiendo superarles gracias a la definición del "canon de racionalidad anatómico".

Su principal material de trabajo fue el bronce y se especializó en estatuas de atletas victoriosos desnudos que participaban en los famosos Juegos Olímpicos. En la ciudad de Olimpia se han encontrado numerosos pedestales sobre los cuales se levantaban las estatuas a tamaño natural.

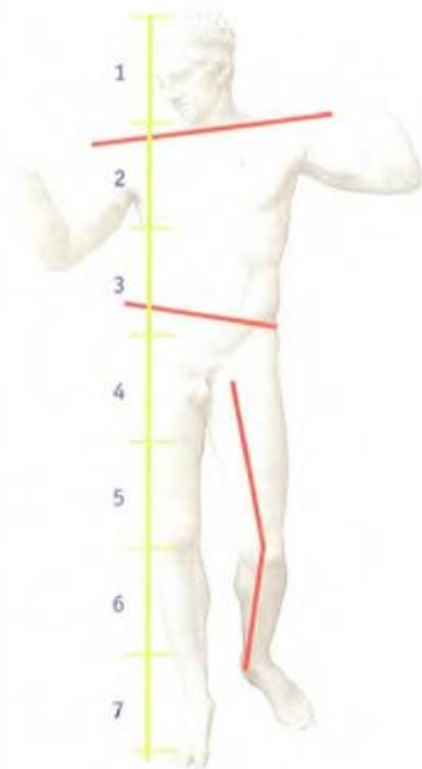


Busto de Pericles.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Policleto esculpe la figura de un joven atleta de pie, totalmente desnudo, con los brazos alzados -actualmente partidos- representando el gesto de ceñirse en torno a su frente la diadema de triunfador. En esta copia romana, la figura se complementa con un pequeño tronco sobre el que se encuentra una túnica, y que a su vez sujeta el peso de la estatua a la altura del muslo del atleta.



La composición de la escultura ha sido ejecutada mediante un calculado estudio de proporciones, dimensiones y líneas que constituyen, según el autor, el canon anatómico perfecto consistente en una altura total equivalente a siete veces la cabeza.

Policleto establece un sutil juego armónico entre las distintas partes de su cuerpo, a fin de lograr un claro equilibrio, conocido con el nombre de *contrapposto*. El autor consigue así una interesante contraposición entre lo dinámico y lo estático, manteniendo el torso erguido mientras marca la subida de su cadera derecha y flexiona

la pierna opuesta, produciendo el efecto contrario en sus hombros.

En su modelado, el cuerpo presenta un mayor trabajo en el torso, en el que se marcan claramente las principales líneas de la musculatura. En la cabeza se aprecia una mayor voluntad naturalista en cuanto a la captación del gesto y la distribución plástica del pelo.

## TEMÁTICA

Esta escultura representa a un atleta vencedor de alguna prueba atlética en el momento de ceñirse sobre la sien la diadema que le distingue como tal. La imagen resume perfectamente el ideal antropológico de los griegos de la época clásica: el hombre en plenitud juvenil tras haber obtenido el triunfo en los Juegos, en un equilibrio perfecto entre vigor físico e inteligencia, destreza y voluntad, es decir, los factores corporales en armonía con los espirituales. Para representar este equilibrio y armonía, las proporciones físicas siguen perfectamente el canon marcado por el artista, según el cual



la cabeza debía ser siete veces menor que el resto del cuerpo, y el rostro debía estar dividido en tres partes iguales: la frente, la zona situada entre frente y nariz y la zona que va de ésta hasta el mentón.

En cuanto a la actitud mental o psicológica, no se percibe un gesto de orgullo del atleta, algo considerado pecado en la mentalidad helena de la época, sino que presenta el gesto sereno de aquel que mantiene la excelencia ética de su éxito.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Policleto partió de las experimentaciones que, desde finales de la época arcaica, se habían realizado con el objetivo de dotar de vida a la estatua.

En la búsqueda de un ideal anatómico, el gran escultor griego, formado en las ideas pitagóricas sobre los números, ideó un conjunto de leyes matemáticas de proporcionalidad, que combinó hábilmente con diferentes matices captados de la observación de la naturaleza.

Su canon ideal y su composición en *contrapposto*, no sólo instauraron un modelo a seguir por sus contemporáneos, sino que además su influencia se hizo notar en el arte romano y sirvió de ejemplo para los más insignes escultores del Renacimiento como por ejemplo Miguel Ángel.



Miguel Ángel: *David* (1501-1504).

## F10. Laocoonte y sus hijos



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Laocoonte y sus hijos.

**Autor:** Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas.

**Cronología:** siglos III-II a.C.

**Estilo:** Griego helenístico.

**Material:** original en bronce; copia romana de mármol.

**Tipología:** escultura exenta.

**Tema:** mitológico.

**Localización:** Museos Vaticanos (Roma).

Obras de la misma época:

- *Victoria de Samotracia* (ss. III-II a.C.)
- *Gálata suicidándose* (220 a.C.)

### BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

En 1957, en una cueva que había sido la sala de banquetes de verano del emperador Tiberio en Sperlonga, cerca de Nápoles, fueron hallados varios grupos de figuras de mármol que representan acontecimientos de la *Odisea* de Homero.

Los nombres de Agesandro, Polidoro y Atenodoro –según parece, padre e hijos respectivamente– están grabados en uno de los grupos, cuyo estilo es similar al de *Laocoonte*.

A partir de datos fidedignos sólidos, las esculturas de Sperlonga se han datado en el siglo I d.C., fecha que también ha encontrado el apoyo de todos los arqueólogos para el *Laocoonte*.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Presentado de manera frontal, el grupo gira en torno a la figura principal del sacerdote, que lucha por liberarse del ataque de las dos serpientes, mientras sus hijos, a ambos lados, parecen no tener la fuerza suficiente para escapar. La obra es uno de los mejores ejemplos de la escultura del período helenístico, siendo el dinamismo y la expresividad las dos principales características de este grupo escultórico.

Las figuras de la obra se organizan a partir de la pirámide que dibujan las tres cabezas de los personajes -coincidiendo la cabeza de Laocoonte con el vértice superior-. También se observa una diagonal que cruza todo el grupo bajando desde la parte superior izquierda.

Este movimiento del conjunto escultórico se ve reforzado por el intenso dinamismo de las dos serpientes que sirven como nexo de unión entre las figuras, y por la sensación de gran tensión que desprenden los cuerpos. Éstos, exageradamente trabajados en su musculatura para su edad, expresan la perfección anatómica -sobre todo en la figura central- característica del período clásico.

Sin embargo, este idealismo por las formas se conjuga con la gran capacidad de representación de las emoción



nes humanas, inherente al período helenístico, y que rompe con los cánones de serenidad y equilibrio. Para ello los escultores se sustentan en la perfecta captación del sufrimiento (*pathos*) de los personajes reflejada en sus rostros. En especial, cabe señalar el gran realismo conseguido en la expresión de dolor de Laocoonte, con la frente arrugada y la boca abierta.

## TEMÁTICA

Según el mito de la guerra de Troya, el sacerdote troyano Laocoonte advirtió a sus conciudadanos de que no se fiaran del caballo de madera (lleno de soldados griegos) ofrecido al dios Poseidón

por los griegos en su supuesta retirada. Acto seguido, dos enormes serpientes salieron del mar y le mataron junto a sus dos hijos. Los troyanos interpretaron este hecho como un castigo divino e introdujeron el caballo en la ciudad, tal y como Sinón, un espía griego, les había sugerido, diciendo que era un regalo de la diosa Atenea y que si no lo aceptaban Troya, sería destruida.

Sobre la muerte de Laocoonte existen dos versiones distintas. Según la mitología griega, Laocoonte era un sacerdote de Apolo y su castigo no tuvo relación con la guerra, sino que sucedió por haberse casado en contra de las órdenes de los dios.

En cambio, en la versión explicada en la *Eneida* por el poeta romano Virgilio, fue Atenea (partidaria de la victoria griega) quien envió a las serpientes para convencer a los troyanos de la verdad de la historia de Sinón. Los grupos escultóricos estaban pensados para decorar casas importantes, en este caso, la Domus Áurea de Nerón.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

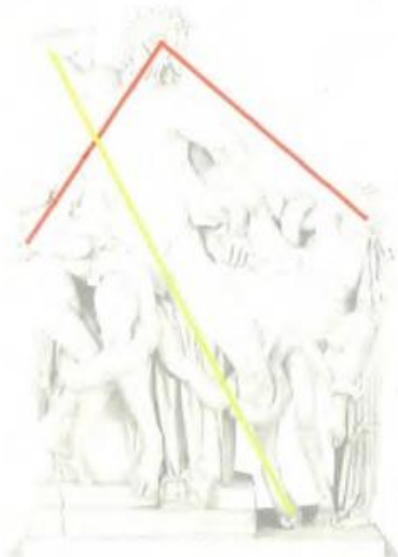
La escultura helenística debe mucho a la experiencia técnica del pasado y, en algunos detalles, aún tiene como referente los modelos de la escultura clásica de los siglos V y IV a.C.

Miguel Ángel quedó impresionado por esta escultura, tanto por su *terribilita* como por el *pathos* que transmite. Fue encontrada en el año 1506 entre las ruinas del palacio de Tito en Roma.

Si el período clásico fue fuente de inspiración para el Renacimiento, el helenístico lo fue para el Barroco. Así, este conjunto resulta ser un magnífico ejemplo del barroquismo escultórico del helenismo, representando los cuerpos en el momento de máxima tensión y dinamismo, al igual que hiciera siglos más tarde el genial escultor barroco Bernini.



Bernini: Rapto de Proserpina (1621-1622).



## 1 Analiza la obra

Comenta la obra que aparece en la fotografía:



- Ficha técnica:
  - Título de la obra.
  - Autor.
  - Cronología.
  - Estilo.
- Descripción formal:
  - Elementos estructurales.
  - Elementos decorativos.
  - Descripción de la planta.
- Entorno e integración urbanística.
- Función, contenido y significación.
- Modelos e influencias posteriores.



Metopa del Partenón.

## 2 Define

Define los siguientes términos:

- Metopa
- Contrapposto
- Templo periptero
- Cariátide
- Ábaco
- Xóana
- Kórai
- Éntasis
- Dórico
- Templo antipróstilo
- Acrópolis
- Fuste
- Opistodomos
- Orquesta
- Palestra

## 3 Tema

Explica la evolución estilística de la escultura monumental griega. Ayúdate en tu respuesta de la siguiente pauta:

- Características generales.
- Principales artistas.
- Obras más representativas.



## 4 Responde

Responde a las siguientes preguntas:

- ¿Qué elemento constructivo destaca en los palacios minoicos?
- ¿Qué edificio micénico está considerado el antecedente del templo griego?
- ¿Cuáles son los pilares básicos en que se sustenta el arte griego? ¿En qué periodos de la historia del arte se hace más evidente la influencia del arte griego?
- ¿Cuáles son las tres partes en la que se divide un templo griego?
- ¿Cuál es el nombre y el origen de los templos griegos de planta circular?
- ¿Qué plan urbanístico se utilizó en la ciudad de Mileto en su reconstrucción? ¿Quién fue su autor?
- ¿En qué tres periodos se puede dividir la cerámica griega?



- Describe la morfología del orden jónico utilizando el vocabulario artístico específico de cada elemento.
- ¿Qué dos técnicas utilizaron los griegos en la decoración de mosaicos? Comenta las principales diferencias entre ambas.





## 6. Arte clásico: Roma

### 6.1 REFERENTES HISTÓRICOS

A finales del siglo VIII a.C., la península Itálica estaba habitada por diferentes pueblos: los *ligures*, los *umbros*, los *etruscos*, los *samnitas*, los *sabinos* y los *latinos*. Estos dos últimos fundaron, en el año 753 a.C., un poblado, **Roma**, que con el tiempo se convertiría en la capital de uno de los imperios más poderosos. Sus orígenes fundacionales son confusos, y en ellos se mezclan historia y leyenda, atribuyendo su creación a los hermanos Rómulo y Remo.

A partir de su fundación, la historia del Imperio romano se divide en tres grandes periodos:

- Monarquía** (753-509 a.C.): etapa oscura gobernada por reyes, de los cuales los tres últimos eran de origen etrusco, un pueblo extranjero que, entre los siglos VIII y IV a.C., habitó la zona de la actual Toscana, dejando una huella artística fundamental en el devenir del arte romano.
- República** (509-31 a.C.): etapa que se inicia tras la expulsión de los etruscos, y en la que los romanos realizan numerosas colonizaciones y conquistas, derrotando en las llamadas Guerras Púnicas a ejércitos tan importantes como el de los cartagineses.
- Imperio** (31 a.C.-476 d.C.): etapa en la que, dada la imposibilidad de gobernar tan magno territorio, se opta por establecer un nuevo sistema político, liderado por un emperador, y se divide el territorio en provincias. Pero a partir del siglo V, las tribus bárbaras del norte de Europa inician la reconquista de sus dominios, hasta que en el año 476 el último emperador romano es vencido por los ostrogodos.

Con una sólida estructura social, jurídica, política y comercial, el pueblo romano estuvo culturalmente influenciado por la civilización etrusca y por la cultura griega. El arte fue un instrumento básico de la ostentación del poder –sobre todo durante la época imperial– construyendo en todas las ciudades conquistadas grandes edificios, tanto públicos como privados. A partir del 391, las creencias politeístas de la Grecia clásica fueron sustituidas por el cristianismo, una religión derivada del judaísmo y nacida en la provincia de Palestina tras el nacimiento de Jesús en el año 0.

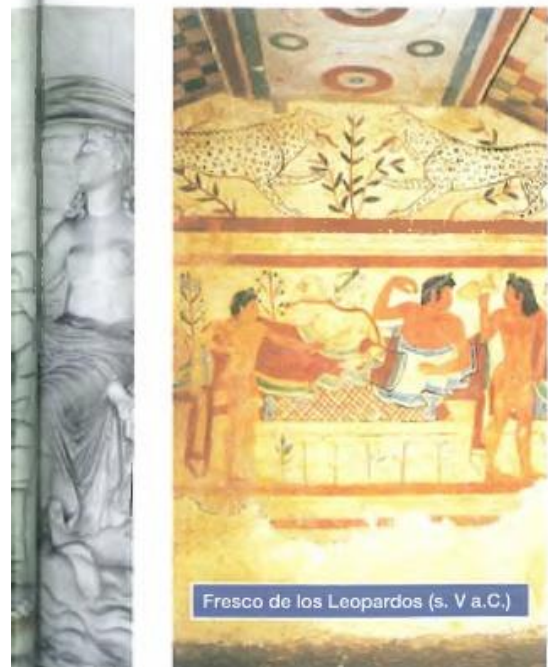
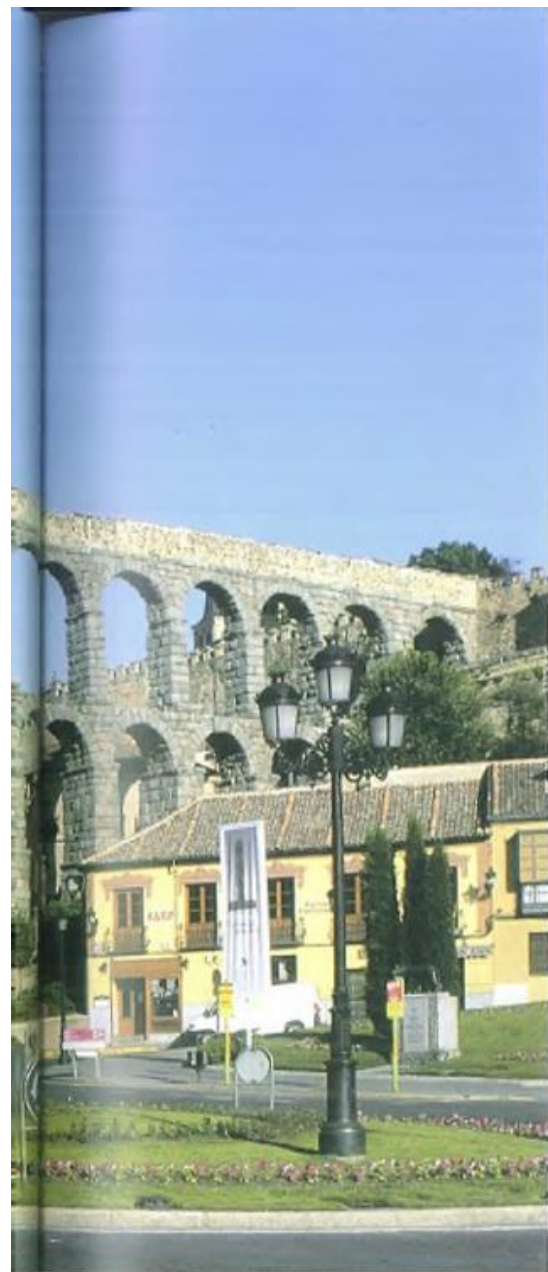
### 6.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Entre los antecedentes del arte romano debe señalarse al **pueblo etrusco**, ya que la cultura y el arte etruscos alcanzaron su máximo esplendor entre los siglos VII y V a.C., y abarcó gran parte del norte de la península Itálica.

Posteriormente, tras el dominio de todos los territorios de la península Itálica –acabando así con la civilización etrusca– Roma extendió sus dominios políticos y culturales por todas las tierras que rodeaban las costas mediterráneas, parte de la Europa continental, las islas Británicas, Siria y Mesopotamia.

Cronológicamente puede hablarse de Roma desde el año 509 a.C., cuando son expulsados los etruscos, hasta el 476 d.C. No obstante, desde un punto de vista cultural y artístico nos podemos referir a un arte propiamente romano hasta el siglo II a.C. Aún así, tradicionalmente, se ha diferenciado el arte romano en dos periodos:

- El **Republicano** (siglos III - I a.C.) durante el cual se observa la influencia de las formas culturales griegas.
- El **Imperial** (siglos I a.C. - V d.C.), distinguiéndose un **arte tardo-romano** a partir de finales del siglo III d.C.



Fresco de los Leopardos (s. V a.C.)

### 6.3 EL ARTE ETRUSCO COMO ANTECEDENTE

#### Referentes históricos

No es posible entender el arte romano sin antes conocer los fundamentos del arte etrusco, pues los etruscos ocuparon, dominaron y compartieron las colinas y los valles de Roma hasta el 509 a.C.

Aunque se desconoce con seguridad el origen del pueblo etrusco, la tradición afirma que era un pueblo procedente de Asia Menor.

Durante el siglo VIII a.C., los etruscos ya comerciaban con las colonias griegas del sur de la península itálica y también con el resto de pueblos que vivían en el centro. Por ello, se afirma que la cultura etrusca se configura como una interesante mezcla de arte griego y arte oriental, cuyo desarrollo determinó buena parte del arte romano posterior.

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

#### La Arquitectura etrusca

El estudio de la arquitectura etrusca es imprescindible para poder entender la evolución de la arquitectura occidental. Así, por ejemplo, el uso del *arco* y la *bóveda*, dos elementos arquitectónicos de origen mesopotámico llegaron a través del arte etrusco y se convirtieron en la base técnica de la arquitectura romana.

Desaparecidos los restos de edificios etruscos públicos, es en el ámbito religioso donde la arquitectura etrusca destaca por dos tipos de construcciones: las tumbas y los templos.

Las **tumbas** son los únicos edificios de los cuales han quedado restos significativos. Estas construcciones de piedra formaron parte de los ritos funerarios, unas celebraciones especialmente importantes para los etruscos, que determinaron la creación de grandes necrópolis. Generalmente excavadas en la roca, las tumbas etruscas están cubiertas por un montículo de forma cónica realizado mediante la aproximación de hileras de piedras, y que demuestra el alto nivel técnico del pueblo etrusco en el uso del arco y la bóveda.

*Tumbas etruscas de la necrópolis de Cerveteri (s. VII-IV a.C.), cubiertas por un cuerpo cónico de tierra. Podían ser construidas o excavadas en la roca.*

LA PENÍNSULA ITÁLICA HACIA EL SIGLO VIII a.C.



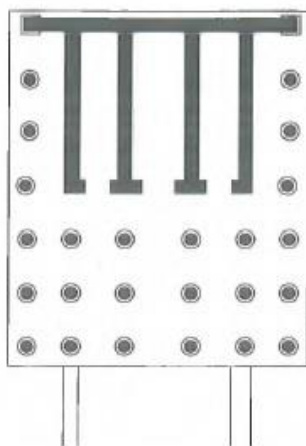
En cuanto a los **templos** etruscos llegados hasta nuestros días podemos afirmar que su estado de conservación es muy deficiente, puesto que a excepción de la parte inferior construida en piedra, el resto de los templos se levantaba con materiales perecederos, como madera o ladrillo. No obstante, gracias a las descripciones hechas por el arquitecto romano Vitrubio, sabemos que estos edificios tenían planta cuadrangular, descansaban sobre un alto podio y tenían un pórtico de columnas, tras las cuales solía haber tres puertas que conducían a tres *cellas* paralelas dedicadas a las tres principales divinidades etruscas. También existían santuarios de una sola cella.

A diferencia de los templos griegos, los etruscos daban mayor importancia a uno de los lados del santuario, concretamente la fachada de entrada, la cual quedaba realizada mediante el profundo pórtico columnario y las escaleras que daban acceso a él. El techo estaba cubierto a dos aguas, y a menudo estaba decorado con frisos escultóricos y con estatuas de terracota en los extremos.

En sus descripciones, Vitrubio también señala el empleo de un determinado orden arquitectónico arquitebado y que, además, supone una innovación etrusca: el **toscano**. Este orden, adoptado posteriormente por el arte romano, se caracteriza por tener:

- a) Una columna lisa con basa y capitel geométrico a la manera dórica, compuesto también de **ábaco**, **equino** y **collarín**.
- b) Un entablamento formado por un **arquitebaje** liso, un sencillo **friso** sin **triglifos** ni **metopas**, y una **cornisa**.

#### TEMPLO DE JÚPITER CAPITOLINO



En la necrópolis del Crucifijo del Tufo (Orvieto, ss. VI-V a.C.) las tumbas se disponen a continuación unas de otras alineándose al exterior las puertas.



Entre las tumbas de la necrópolis etrusca de Orvieto también las encontramos excavadas en la roca con forma de rectángulo.

Modelo de templo etrusco pseudoperíptero, con cella abierta y doble representación del dios Baco en el tímpano. Se trata de un pequeño objeto votivo de arcilla fina de color rosa.



## El realismo escultórico

La escultura etrusca también tiene en el ámbito funerario su principal fuente de inspiración y temática, siendo los sarcófagos su tipología más destacada. Estas obras, esculpidas mayoritariamente en bronce y terracota, reproducen con gran veracidad a los difuntos en una escena relajada y cotidiana, como es el caso del *Sarcófago de los esposos* de Cerveteri.

Esta voluntad y deseo de fidelidad a los rasgos característicos de los fallecidos, revela un aspecto básico de la cultura etrusca: el profundo temor a la muerte, al olvido y la creencia de que el difunto viviría en otra vida. Formalmente, en la escultura etrusca se adivinan aspectos de la escultura arcaica griega, como es, por ejemplo, la sonrisa forzada, los ojos almendrados, el uso de la geometría y un cierto hieratismo.

Estas mismas características son las que también determinan la escultura de las estatuas exentas que solían adornar los templos, y cuyo ejemplo más destacado es el *Apolo de Veyes*.

Otro género muy popular en la escultura etrusca fue el *retrato*, cuyo elevado realismo tuvo una gran incidencia en la posterior estatuaria romana. Igualmente importantes fueron las representaciones escultóricas de animales míticos o fantásticos, como por ejemplo *La Quimera de Arezzo*.



La Quimera de Arezzo (siglo V-IV a.C.) es un perfecto ejemplo de animal mitológico etrusco. Esculpido en bronce sorprende por su vitalidad y energía.



Supuesto retrato de Lucio Junio Bruto en un busto de posible origen etrusco de hacia el año 300 a.C.

El Apolo de Veyes (510-490 a.C.). Escultura de terracota que presenta una clara influencia del arte arcaico griego.



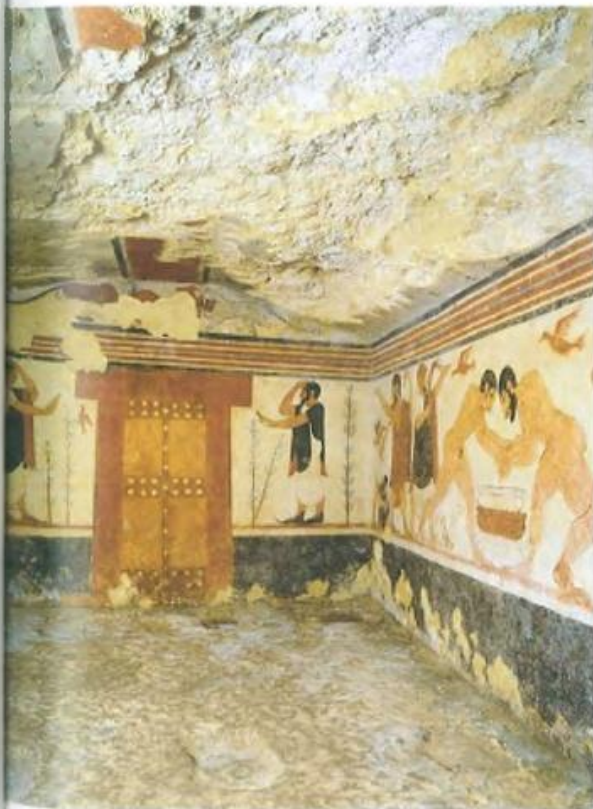
Sarcófago de los esposos de Cerveteri (530 a.C., Museo del Louvre). Son habituales los sarcófagos en terracota como éste, con rasgos arcaicos en los más antiguos.



## La pintura funeraria

En pintura cabe destacar la decoración mural de las tumbas, realizada principalmente con el objetivo de recrear el ambiente familiar que el difunto disfrutará en la otra vida, y que se ha convertido en la principal fuente para conocer la vida cotidiana de este pueblo. Por ello se representan, con gran colorido, fiestas para despedir al muerto, con bailes y música, tal y como puede verse en las conocidas pinturas de la *Tumba de los leopardos*.

Formalmente, en ciertos casos se utilizó la ley de frontalidad egipcia –visión simultánea de frente y de perfil–, se perfilaron las figuras en negro y se adoptaron ciertos convencionalismos, como por ejemplo el uso de una tonalidad más oscura en los cuerpos masculinos, reservando el rojo oscuro para las estructuras arquitectónicas y el ocre para los fondos. También cabe destacar el alargamiento desmesurado de los pies y los dedos de las manos con la intención de simular un mayor movimiento.



Pinturas al fresco de la Tumba de los Augures (hacia 550a.C.). Ante la rigidez hierática de las figuras del fondo contrasta el movimiento y energía de los luchadores del lateral.



Las pinturas murales de la Tumba de los Leopardos (c. 450 a.C.) se caracterizan por su colorido y movimiento en las escenas de música y baile. Aunque hay influencias griegas, es auténticamente etrusca la presencia de formaciones vegetales entre las figuras.

Detalle de la Tumba de la caza y de la pesca (Tarquinia, s. VI a.C.) con una escena pesquera en el mar entre los delfines que nadan y juegan.



Aunque la Tumba de la caza y de la pesca (Tarquinia, s. VI a.C.) es pequeña, se halla completamente llena de pinturas al fresco con escenas cotidianas, repletas de vida, agitación, movimiento y elementos de la naturaleza.

#### 6.4 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE ROMANO

La cultura y el arte de la antigua Roma tienen un origen muy ecléctico, ya que asimilaron muchas y variadas influencias de los diferentes pueblos conquistados, siendo especialmente notable la herencia etrusca, la griega y finalmente la helenística, esta última procedente de Oriente Próximo y de Egipto.

Esta diversidad de influencias se hace especialmente evidente en la arquitectura, en la que los modelos etrusco y griego se fusionan perfectamente en la construcción de los edificios. Así, por ejemplo, la arquitectura romana incorpora el uso sistemático del arco de medio punto y la bóveda de cañón o arista, elementos de origen oriental que asume a través de la arquitectura etrusca. Además, utiliza los tradicionales órdenes griegos (dórico, jónico y corintio), a los que añade el orden toscano, de origen etrusco, y el orden compuesto, una creación original del arte romano, consistente en mezclar elementos del capitel jónico (volutas) y del corintio (hojas de acanto) en el capitel.

Otra característica importante en la arquitectura romana es la priorización de los aspectos técnicos y funcionales frente a los estéticos, hecho que permite un gran desarrollo en el campo de la ingeniería.

En cuanto a la escultura, cabe destacar la gran presencia que ésta tiene tanto en el ámbito público como en el privado, prevaleciendo en la mayoría de obras un gusto por el realismo. El concepto de realismo, presente ya en el arte etrusco, se asocia siempre a la conciencia histórica del pueblo romano, circunstancia que dio como resultado una gran predilección por el retrato y las escenas cotidianas y bélicas.

Las paredes y suelos de numerosos edificios de todo tipo, se decoran con pinturas y mosaicos, utilizando técnicas y temas difiriendo en calidad y conservación según el territorio.



El anfiteatro de Nîmes (Francia, s. I d.C.), aunque es de menor dimensión que el Coliseo de Roma, presenta también distintos órdenes entre los arcos de su fachada.



El teatro de Sagunto (s. I d.C.) apoya su cavea en la ladera del monte y es de gran tamaño: más de 90 metros de diámetro y una capacidad para 10.000 espectadores.





### 6.5 URBANISMO Y ARQUITECTURA: LA HOMOGENEIZACIÓN DEL IMPERIO

Urbanismo y arquitectura son las dos artes que mejor expresan el carácter romano, así como los más importantes instrumentos de romanización del Imperio, puesto que homogeneizan todas las grandes ciudades de las tierras conquistadas.

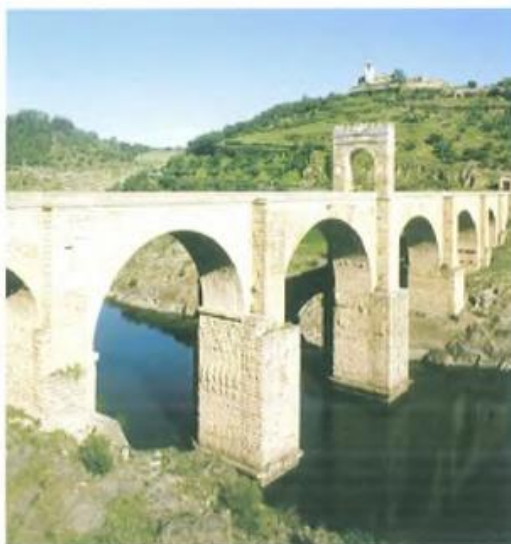
En toda ciudad de nueva construcción se aplica un sistema de ordenación geométrica en cuadrícula, siguiendo el trazado de los primitivos campamentos militares. Así, la ciudad se divide en cuatro parcelas separadas por dos calles principales: el *cardo* (norte-sur) y el *decumanus* (este-oeste). En el cruce resultante se construye el *Foro*, una plaza en la que se levantan los edificios públicos más importantes, a la manera de la antigua ágora griega. Los templos, las basílicas, la curia, el archivo, los monumentos conmemorativos— columnas y arcos—, hacen del foro romano un aglomerado incoherente de construcciones. El más complejo y grandioso de todos es el *Foro de Trajano*, en Roma.

De gran importancia para el desarrollo del territorio y de la ciudad son las **vías de comunicación** entre los distintos territorios, como la red de carreteras, cuya principal vía fue la *Vía Augusta* que unía Roma con Cádiz pasando por Tarragona. Muy importantes fueron también las **obras de ingeniería**, como por ejemplo los puentes o los *acueductos*, extraordinarios monumentos con arcadas encargados de llevar el agua a los núcleos urbanos desde los pantanos o los ríos de las montañas, influyendo directamente en la mejora de la vida cotidiana. En España existe uno de los más importantes y mejor conservados: *el acueducto de Segovia*.

Ejemplos de ciudades recuperadas y conservadas son Pompeya y Herculano en Nápoles y, parcialmente, Mérida en España.



Vista general del foro romano de Trajano, construido entre 107 y el 112 d.C. Destaca la plaza porticada en primer término y la basílica al fondo.



Puente romano en la localidad de Alcántara (Cáceres, Badajoz).



Vista aérea de Pompeya, que nos muestra con espectacular claridad su disposición urbanística: foro, basílica, templos, calles (*cardo* y *decumanus*), teatro, etc.



## Tipologías arquitectónicas

Los edificios romanos se pueden diferenciar según sean *privados* o *públicos*. En el ámbito privado deben señalarse las *casas*, que pueden ser unifamiliares (*domus*) o de vecinos (*insulae*). Los emperadores, por su lado, se hacen construir, para su particular goce y disfrute, grandes y fastuosas villas y palacios en las afueras de las ciudades.

En la arquitectura de carácter público se pueden distinguir los *edificios religiosos* y los *edificios civiles*. Entre los primeros destacan los *templos*, levantados para el culto a los dioses y siguiendo muchas de las características del templo etrusco: la elevación del mismo mediante un podio, o la preeminencia de una fachada principal, resaltada con un alto pórtico de entrada al cual se accedía mediante una escalinata.

También es posible encontrar elementos del templo griego, como por ejemplo la forma rectangular de la planta, la división del interior en dos espacios diferenciados, *pronaos* o *pórtico*; y *cella* o *naos*, en cuyo interior se guardaba la estatua del dios, así como rodear todo el edificio de columnas, que en el caso de la *cella* están adosadas.

Uno de los templos mejor conservados es la llamada *Maison Carré* en Nîmes, modelo de la neoclásica iglesia de *La Madeleine* en París. También deben mencionarse los templos de planta circular, que partiendo del *thólos* griego, fueron cubiertos, a veces, con grandes cúpulas, como el *templo de Vesta* en Tivoli y sobre todo, el *Panteón* de Roma.

En cuanto a la edificación civil, los romanos levantaron un gran número de edificios, que respondían perfectamente a las necesidades de una sociedad compleja y evolucionada como la suya:

### a) Monumentos destinados a la diversión.

- *Termas*. Edificios de baños públicos, entre las que sobresalen las de Caracalla, en Roma.
- *Teatros*. Construcciones de estructura semi-circular parecida a los teatros griegos, pero levantados sin aprovechar el desnivel del terreno. En España cabe señalar los teatros de *Mérida*, *Sagunto* y *Tarragona*.
- *Anfiteatro*. Es una construcción de planta elíptica surgida de la unión de dos teatros, en

*La Maison Carrée de Nîmes (s.I d.C.) es uno de los templos romanos típicos mejor conservados. Es de planta rectangular sobre un gran podio y cubierta a dos aguas.*



*Casa romana de Herculano (domus) en la que se puede distinguir el atrio con su impluvium en torno al cual se disponían las distintas piezas del edificio.*



*Panteón de Agripa (s.II d.C.). Magnífico templo de planta circular cuyos muros sostienen una gigantesca bóveda.*



*Panteón de Agripa (s.II d.C.). Vista interior de la gran cúpula con el óculo central.*



la que se celebraban luchas de gladiadores, naumaquias y *venationes* (luchas de animales). El *Coliseo de Roma* es el ejemplo más importante, aunque también destacan el anfiteatro de Nimes (Francia), el de Mérida y Tarragona en la Península Ibérica.

- *Circo*. Lugar donde se organizaban las carreras de cuadrigas (caballos y carros) y se realizaban actividades atléticas. Aunque muy destruido, todavía se puede observar la magnificencia del *circo máximo de Roma*.

b) **Monumentos de carácter administrativo.** El más importante es la *basílica*, un edificio generalmente rectangular formado por tres naves cubiertas con bóveda de cañón y media cúpula en el fondo, destinado al comercio, a la administración de justicia y a diversos actos públicos. La *basílica de Majencio* en el Foro romano es la que mejor resume sus características.

c) **Monumentos conmemorativos.** Las *columnas conmemorativas* y los *arcos de triunfo* –de una o tres arcadas– son elementos arquitectónicos extraídos de su contexto y sobredimensionados, con el afán de convertirlos en símbolos de un poderoso Imperio que recuerda con ellos sus logros de conquista. Los arcos de Tito y de Septimio Severo, en Roma, y el de Bará en Tarragona, son ejemplos señeros. La *Columna Trajana* es sin duda el mejor documento escultórico en honor de un emperador. Ambas construcciones, arco y columna conmemorativa, tuvieron gran trascendencia, volviéndose a recuperar el primero en el siglo XIX y la segunda en la época del Barroco, aunque con una iconografía cristiana.

## Materiales

Los romanos construyen la mayoría de sus edificios con piedra y ladrillo, aunque a partir del siglo II a.C., también es muy popular el mármol, utilizado al principio para las columnas, y más adelante, como revestimiento de lujo de todo tipo de superficies. También usaron nuevos tipos de paramento para levantar muros, siendo el más importante el *opus caementicium*, realizado con una mezcla de piedras pequeñas, grava, arena, cal y agua, equiparable al hormigón actual, y que permite cubrir espacios enormes con grandes arcos y bóvedas.

*El arco de Tito (s. I d.C.) es de un sólo vano, pero presenta elementos decorativos y constructivos novedosos, como la utilización de los capiteles compuestos de sus columnas y las ventanas ciegas.*



El anfiteatro romano de Tarragona (s. II d.C.) presenta una parte de la *cavea* excavada en la roca y la otra construida sobre bóvedas inclinadas en *opus caementicium*.



Basílica de Majencio o de Constantino (s.IV d.C.). Es de proporciones colosales y aún conserva el arranque de los arcos que sostenían las tres bóvedas de la nave central.



## 6.6 REALISMO E IDEALISMO DE LA ESCULTURA ROMANA

La **escultura romana** muestra una clara subordinación a la arquitectura, puesto que la mayoría de obras tienen como objetivo la ornamentación de edificios o monumentos. Realizadas en mármol, bronce y piedra, las estatuas romanas desarrollan dos géneros característicos, como el retrato y el relieve histórico, en los que se puede percibir claramente la herencia recibida del arte etrusco y la influencia del arte griego:

- a) El **retrato**, en el que se deben incluir tanto el *busto*, como la *escultura exenta* y la *escultura ecuestre*. Esta última tipología está representada por la *estatua de Marco Aurelio*, modelo para las estatuas ecuestres del Renacimiento. En un primer momento estos retratos toman como referencia la escultura funeraria etrusca y la tendencia realista de la estatuaria griega del período helenístico (siglo III a.C.). Posteriormente, en el siglo I d.C., el retrato imperial adopta cierto idealismo, propio del período clásico griego, aunque muy afectado por la corriente popular que humaniza los gestos. Gradualmente, se simplifican las formas, y en el periodo del Bajo Imperio o tardo-romano (siglo III-V) se produce una fuerte tendencia a la esquematización y una evidente voluntad de solemnizar al personaje, anticipando la rigidez del retrato bizantino.
- b) El **relieve histórico**, caracterizado por su alto grado narrativo, recrea con gran realismo y vivacidad escenas bélicas que subrayan la grandeza del Imperio. En este sentido destaca el gusto por la recreación del paisaje y la decoración arquitectónica.



Retrato ecuestre de Marco Aurelio (s. II d.C.). Escultura en bronce del emperador a caballo, que será de gran influencia artística en el Renacimiento italiano del s. XV.



Busto de Tito Flavio Vespasiano (s. I d.C.). El escultor nos muestra al emperador retratándolo con gran realismo, sin idealizar el personaje.

Estatua de Octavio Augusto idealizado como imperator (general en jefe del ejército) y en la que se percibe la influencia de la escultura griega.

Relieve del Arco de Constantino (procede de un monumento de Marco Aurelio, s. II d.C.). El relieve histórico narra los hechos de Roma con realismo.



En la parte superior del Ara Pacis, los relieves representan la ofrenda por la paz; en la inferior, se representan motivos decorativos vegetales.

Las figuras del Ara Pacis caminan en procesión con porte majestuoso y llenas de equilibrio entre el idealismo griego y el realismo romano.



Estos relieves se esculpen en impresionantes monumentos conmemorativos, tales como altares (aras) -Ara Pacis en Roma-, arcos de triunfo y columnas exentas. La adecuación al espacio arquitectónico al cual se subordinan los relieves tiene en la decoración helicoidal de la Columna Trajana su mejor ejemplo.

Paralelamente a la evolución y a los géneros citados, cabe señalar la gran cantidad de copias, en mármol, de obras originales griegas en bronce y hoy desgraciadamente desaparecidas, gracias a las cuales se tiene una idea más ajustada de cómo fue la estatuaria helénica, y demuestran la admiración cultural que Roma tuvo por la civilización griega.



Cabeza de Constantino (s. IV). Aunque la expresión del rostro es intensa, el modelado es seco y duro, indicando ya la rigidez hierática de la escultura bizantina.

Relieve de la Columna Trajana (s. II, a.C.). De forma helicoidal a lo largo de la columna narra la conquista de la Dacia.



## 6.7 LA DECORACIÓN PICTÓRICA

La cultura y el arte griego están presentes, desde sus orígenes, en la pintura romana. La llegada de obras pictóricas procedentes de los botines obtenidos en Grecia influye en las temáticas, y aumentan gradualmente las escenas mitológicas y la plasmación de los ritos religiosos. A partir del siglo I a.C., se extiende la práctica de la decoración de interiores de casas, palacios, edificios públicos y religiosos, utilizando la técnica de la pintura mural al fresco y mostrando una mayor preferencia por temáticas cotidianas.

La mayor parte de estas obras se han conservado gracias a la erupción del Vesubio en el 79 d.C., que sepultó ciudades enteras como Pompeya y Herculano, dejando edificios intactos. En su conjunto estas pinturas se caracterizan por un alto grado de realismo, en el que destaca el uso de la perspectiva –disminuyendo el tamaño de las figuras y difuminando los detalles con la profundidad–, el detallismo, la precisión, la riqueza cromática y la fuerza expresiva.

Tradicionalmente se establecen cuatro estilos o sistemas pictóricos muy diferenciados:

- a) Primer estilo o **Estilo de Incrustación**. Desarrollado a mediados del siglo II a.C. hasta el inicio del siglo I a.C., este estilo presenta una intensa influencia griega, caracterizándose por la imitación de grandes losas de mármol o columnas, como sucede en la *casa de los Grifos en Roma*.
- b) Segundo estilo o **Estilo Arquitectónico**. Aparecido en Roma a principios del siglo I a.C., simulaba elementos arquitectónicos pintados, como si toda pared se abriera al exterior, tratando de crear así una sensación ilusionista. A medida que el estilo evoluciona se incorporan escenas mitológicas, paisajísticas o humanas en el centro del muro, a modo de pequeñas ventanas o cuadros colgados.

Las pinturas de la *Villa Fanio Sinistor* en Boscoreale o de la *Villa de los Misterios* en Pompeya, son algunos de los ejemplos más notables.

*Los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya (s. I a.C.) aparecen formando frisos de grandes figuras, extendidos por los muros como un alto zócalo. Representan la iniciación en los ritos báquicos, creando una ilusión de perspectiva.*



*El Vesubio visto desde el Templo de Júpiter, en Pompeya, una de las ciudades sepultadas por la lava, que salvó así para la posteridad las magníficas pinturas de sus edificios.*



*Los frescos de la Villa Fanio Sinistor de Boscoreale (s. I a.C.) simulan muy bien los elementos arquitectónicos propios del segundo estilo pictórico.*



c) Tercer estilo o **Estilo Ornamental**. Nacido en Roma durante las últimas décadas del siglo I a.C., y desarrollado bajo la moda impuesta desde la corte imperial de Augusto, este estilo sustituye los edificios de segundo estilo por una arquitectura fantástica y de perspectivas imposibles, que sin ocupar todo el muro, se abrían como ventanas a un mundo imaginario en medio de las paredes. También era frecuente la presencia de esculturas que simulaban sostenerlos.



Fresco de la Casa de Livia de Prima Porta (Roma, finales del s. I a.C.) que refleja el estilo ornamental (tercer estilo) con perspectivas de un jardín imaginario.

d) Cuarto estilo o **Estilo Ilusionista**. Aparecido en Pompeya tras el terremoto del 62 d.C., se caracteriza por la reaparición de las arquitecturas del segundo estilo, pero con una mayor presencia de escenas de amor, picarescas, mitológicas, y de la vida cotidiana y familiar. Otra característica es la cualidad escenográfica de algunas pinturas que reproducen escenas teatrales con cortinajes, telones y máscaras.



Fresco de la Casa de Marco Lucrecio Fronto (Pompeya, s. I d.C.) representativo del Estilo Ilusionista (cuarto estilo) con figuras arquitectónicas y escenas con personas.

Considerados de gran importancia son los frescos que decoran la casa de *Lucrecio Fronto* en Pompeya.

Además de la pintura mural, también se han conservado pinturas sobre madera y al temple o *encáustica* (a la cera), que siguen los mismos parámetros realistas propios del arte romano.

Genial ilusión de paisaje arquitectónico (segundo estilo) en este mural del dormitorio de la Villa de Boscoreale.



## 6.8 EL DETALLISMO DEL MOSAICO ROMANO

El **mosaico romano** es un legado helenístico, llegado a través de las antiguas colonias griegas del sur de la península Itálica. Su gran desarrollo se produce en la época Imperial (siglos I a.C. - III d.C.), y su aplicación, tanto en suelos como en paredes de casas particulares y edificios públicos, es claramente ornamental. El mosaico se construye con pequeños trozos de pasta de vidrio, esmalte o mármol llamados *teselas*. Según el tamaño y la forma de las teselas se distinguen tres técnicas distintas:

- a) *Opus tessellatum*
- b) *Opus vermiculatum*
- c) *Opus sectile*

Los primeros temas representados son tomados de la mitología y la reproducción de pinturas griegas, como *La batalla de Alejandro y los persas* (siglo I a.C.). No obstante, más tarde, el gusto por el detalle y los colores vivos, tomados de la pintura mural, permitirá la elaboración de un amplio repertorio temático, entre los que también se encuentran motivos vegetales y figuras geométricas.



*Dioscórides de Samos, mosaico de los músicos callejeros, hallado en la Villa Cicerón de Pompeya, es de tipo costumbrista y anecdótico.*

*Detalle del mosaico de Alejandro Magno que refleja el expresionismo en los rostros de Darío y sus Inmortales, nerviosos, asustados y despavoridos ante el desastre.*



*Mosaico de Alejandro Magno en la batalla de Isos, de la Casa del Fauno de Pompeya. Entre sus características principales cabe citar su gran tamaño (5 por 2,70 metros), sus colores (blanco, amarillo, rojo y negro) con diversos matices, el frenético movimiento, el uso del escorzo en la perspectiva, el expresionismo de los rostros, etc.*

## 6.9 ARTE PALEOCRISTIANO O TARDO-ROMANO

A mediados del siglo I, el cristianismo empezó a difundirse con rapidez por todo el Imperio romano. En el año 313, con el Edicto de Milán, el emperador Constantino concede la libertad religiosa a los cristianos, y en el 391, con el Edicto de Teodosio, el cristianismo es declarado la religión oficial del Imperio.

A partir de este momento, las obras conservadas en Roma tratan principalmente de temática cristiana, debido a la posterior destrucción de las obras consideradas paganas. Los modestos recintos destinados al culto se transforman en monumentales arquitecturas adecuadas a la nueva liturgia, y la nueva iconografía cristiana se puede utilizar con fines doctrinales.

Las manifestaciones artísticas de las primeras comunidades cristianas se suceden entre el año 300 y el 750. Formalmente adoptan las fórmulas arquitectónicas y plásticas del mundo romano, aunque condicionan los edificios a las necesidades litúrgicas y crean una iconografía en la que se mezclan los temas religiosos con la cultura pagana.



Sarcófago de Junio Basso (395 d.C.). Los relieves narran en dos pisos las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento.



Lápida de mármol con el Crismón: las dos primeras letras de Cristo en griego.



Interior de la Basílica paleocristiana de Santa Sabina, Roma (432 d.C.). La basílica cristiana imita a la pagana y suele tener tres naves, culminando la central en un arco y un ábside.



Interior de la Basílica paleocristiana de San Nereo y Achilleo, Roma (s. IV). En la imagen se aprecia la cubierta de madera a dos aguas que substituye la tradicional bóveda de cañón romana.



### La arquitectura al servicio del culto

Los cristianos necesitaban un lugar de culto que les permitiera celebrar en comunidad las ceremonias propias de su creencia. La amplitud de la *basílica romana*, y el hecho de ser un edificio que nunca había sido usado como recinto de culto de otras religiones, hace de esta construcción el lugar ideal para la liturgia cristiana.

Siguiendo el modelo pagano se empiezan a construir las primeras grandes basílicas en Roma, como las de *San Juan Letrán* (314-324) o la basílica de *San Pedro* (320-340), cuya estructura define las pautas generales que seguirá la arquitectura cristiana hasta el siglo XIX.

El interior del edificio mantiene una planta rectangular dividida en 3 o 5 naves longitudinales, a las que se añade un transepto o nave transversal en el espacio que precede al ábside, y cuyos brazos sobresalen del cuerpo del edificio. La cubierta, en lugar de la tradicional bóveda de cañón romana, es de madera a dos aguas, oculta en el interior con tableros lisos o casetonados.

El presbiterio, lugar donde está el altar, se define mediante un ábside semicircular, enmarcado por un arco de medio punto que remata la nave central y que, a la manera de arco conmemorativo romano, recuerda el triunfo de la Iglesia.

La entrada al edificio está en el extremo opuesto a la cabecera, precedida por un patio porticado o atrio, seguido de un *nártex* o vestíbulo entre el atrio y la puerta de entrada, donde se situaban los catecúmenos, fieles aún no bautizados, que no podían entrar en la iglesia.

Otra forma de construcción paleocristiana adoptada de los edificios romanos fueron los *baptisterios*, los *mausoleos* y los *martyria* (restos sepulcrales de mártires). Generalmente eran de planta circular, y en el centro se situaban la pila bautismal, el sarcófago o restos del difunto y las reliquias, respectivamente.

### La cristianización de las imágenes

La creación de objetos, esculturas y pinturas con la nueva iconografía cristiana tiene su origen en las *catácumbas*, unas cámaras y galerías subterráneas utilizadas por los primeros cristianos como lugar de refugio, celebración y entierro, siendo las *catácumbas de Santa Priscila*, en Roma (siglo III), unas de las más importantes. En los largos corredores de las *catácumbas* se abren pequeñas habitaciones funerarias con las pinturas y sarcófagos, en los que se establecen los arquetipos de una iconografía cristiana, representada según los convencionalismos artísticos del mundo clásico.



Iglesia de Santa Constanza, de Roma (s. IV d.C.). Con el altar en el centro radial, adopta la forma de planta circular, propia del "tholos" clásico (templo pagano redondeado).



El tema pagano pastoril, reconvertido en el fresco como Jesús del Buen Pastor (Catácumbas de Santa Priscila, Roma).

En un inicio, y desde un punto de vista iconográfico, el arte paleocristiano se abastece de imágenes neutras que puedan pasar inadvertidas sin dejar de ser cristianas. Buen ejemplo de ello son los temas pastoriles que representan a Cristo como el Buen Pastor que guía a su rebaño (fieles), y que físicamente se pudo inspirar en la imagen de Apolo, y en la figura griega del *moscóforo* (portador del cordero). Esta asociación con la mitología clásica también es evidente en la representación de Orfeo, personaje mítico que amansaba a las fieras con su lira, transformado en el rey David o en Cristo, quien a su vez también era representado como Dios-Sol –imagen de Apolo–, conducido triunfalmente por su carro.

Esta iconografía se consolida y se difunde gracias a la realización de pequeños objetos funerarios, y sobre todo a través de los *sarcófagos*, el ejemplo más importante de la escultura paleocristiana. En ellos, como el de *Junio Basso* (359), se empiezan a representar, en alto relieve, temáticas del Antiguo Testamento, principalmente aquellos pasajes relacionados con la resurrección, y también del Nuevo Testamento, en especial los que hacen referencia a los milagros de Jesús.

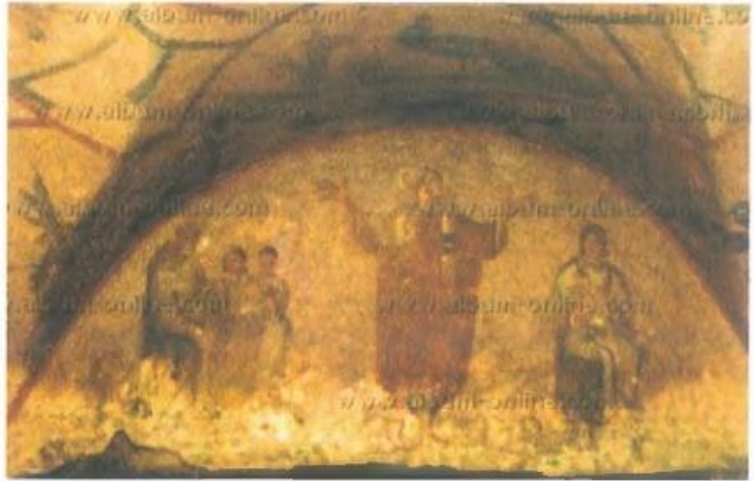
En cuanto a estilo sigue el hieratismo y la esquemática rigidez de la escultura romana del Bajo Imperio, una cualidad que sirve a los paleocristianos para transmitir un cierto sentimiento espiritual.

Esta intencionalidad también se aprecia en la pintura mural que se aplica sobre los muros de las basílicas, y que progresivamente es sustituida por ricos mosaicos en bóvedas, muros y pavimentos. Los mosaicos avanzan desde un naturalismo a la manera romana (siglo IV), insertando a los personajes en fondos naturales y arquitectónicos con una cierta idea de perspectiva, a una mayor espiritualización de las escenas (siglo V), influyendo posteriormente en el mosaico bizantino a partir del siglo VI. Entre las nuevas características destacan:

- a) La creación de una atmósfera de espiritualidad a través de fondos con bandas monocromáticas.
- b) Personajes de diferentes tamaños, mostrando de manera simbólica su importancia jerárquica.
- c) Rostros carentes de individualización.

Con estas tres características se pretende acercar los temas sagrados a una cierta realidad.

*Detalle de los mosaicos de la cúpula del mausoleo de Centelles (s. IV d.C.) (Tarragona).*



*Fresco del orante en el cubículo de la velatio (s. III d.C.), en las catacumbas de Priscilla en Roma.*



*Dos detalles de los relieves, del Sarcófago de Junio Basso con escenas enmarcadas entre columnas. Arriba, Adán y Eva; a la derecha, el Sacrificio de Isaac.*



## F11. Coliseo o anfiteatro Flavio



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Coliseo o anfiteatro Flavio.

**Autor:** desconocido (encargado por el emperador Flavio Vespasiano).

**Cronología:** s. I (72-80).

**Estilo:** Romano imperial.

**Tipología:** anfiteatro.

**Materiales:** bloques de mármol travertino, hormigón, ladrillo, piedra y estuco.

**Localización:** Roma.

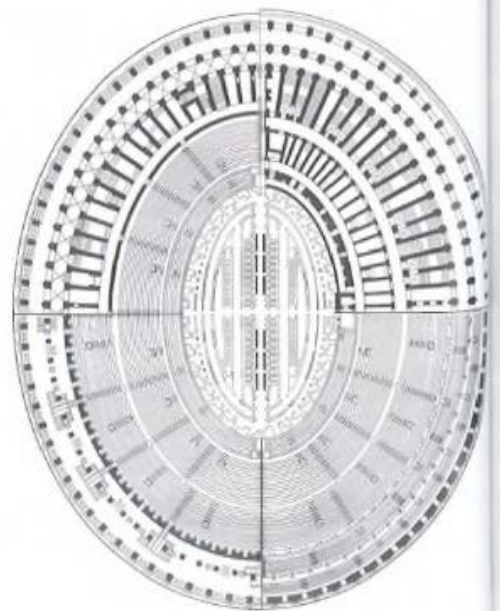
Obras de la misma época:

- *Anfiteatro de Nîmes* (27 a.C.)
- *Anfiteatro de Verona* (30 a.C.)

### CONTEXTO

El *Coliseo* empezó a ser construido en el 72 d.C., durante el mandato del emperador Flavio Vespasiano (69-79). Fue inaugurado por su sucesor Tito (79-81) en el año 80, aunque no fue terminado completamente hasta el año 82, gracias a la iniciativa de Domiciano (81-96). Terminadas las obras, el *Coliseo* se convirtió en el anfiteatro más grande jamás construido.

Durante casi 500 años, en su interior se celebraron infinidad de juegos incluso después de la caída del Imperio romano en el 476 d.C. El abandono y dos grandes terremotos provocaron la ruina parcial del monumento, que se convirtió en una magnífica cantera de mármol travertino para la construcción de otros edificios.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La parte de la fachada que se conserva está construida en cuatro niveles levantados sobre un *estilóbato* o podio, que no se corresponden con los pisos interiores. Los tres primeros niveles están formados por una sucesión de 80 arcos de medio punto, con columnas adosadas que soportan un entablamento puramente decorativo. El cuarto nivel o ático, está formado por un muro con pilastras adosadas y pequeñas ventanas rectangulares. De abajo arriba se superponen los si-



guientes órdenes: dórico-toscano en el primer piso, jónico en el segundo y corintio en el tercero. El último piso está decorado con *lesenas* de estilo corintio y 24 mástiles de madera que sostenían un toldo (*velarium*) que protegía de la lluvia a los espectadores.

La planta elíptica define el espacio de manera concéntrica. En el centro estaba la *arena*, el lugar donde se llevaba a cabo el espectáculo, y a su alrededor, la *cavea*, el lugar donde se situaban las graderías en las que se sentaban los 50000 espectadores que podía llegar a acoger.

El acceso al recinto se realizaba a través de los arcos del piso inferior. A partir de aquí, una compleja organización de galerías anulares y radiales coronadas por bóvedas de cañón y de

arista permitían la circulación por todo el recinto. Las comunicaciones entre cada nivel se realizaban mediante escaleras y rampas que dan acceso a las gradas a través de unas puertas llamadas *vomitium*.

Debajo de la *arena*, en el subsuelo, se hallaba visible una compleja obra de ladrillos que, además de albergar las distintas dependencias de servicio y las celdas para las fieras, estaba dotada con un sistema impermeabilizado de conducción del agua capaz de transformar la *arena* en una gran piscina.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

El *Coliseo* fue levantado sobre las ruinas de un gran parque creado por Nerón alrededor de su palacio -la *Domus Aurea*-, concretamente en el lugar que ocupaba un lago artificial. Situado en uno de los extremos de los antiguos foros de la ciudad de Roma, y cercano al circo Máximo, el paisaje que rodeaba el monumento se vio alterado, en 1936, con la apertura de la Vía de los foros imperiales.



## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

En el *anfiteatro Flavio*, conocido también como *Coliseo* por la "colosal" estatua de 40 m del emperador Nerón que estaba situada cerca del monumento, se celebraban numerosos espectáculos gratuitos de lucha entre gladiadores y fieras salvajes, e incluso se escenificaban batallas históricas y naumaquias (batallas navales), llenando la *arena* de agua. Su entrada era gratuita y se disponía a la gente según su estatus social.

La construcción del *Coliseo* fue considerada un generoso regalo del emperador al pueblo, que ayudó a potenciar la imagen benefactora de su poder y glorificó su figura semidivina. El emperador, sentado en una tribuna, tenía la facultad de salvar la vida o condenar a los luchadores alzando o bajando el pulgar de su mano.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

El anfiteatro fue una tipología arquitectónica original del Imperio romano, cuya planta elíptica surge de la unión de dos teatros griegos.

La **superposición de órdenes** en los diferentes pisos era una sucesión habitual en la época helenística y ya había sido utilizada en el Teatro Marcello (13 a.C.), siendo un modelo muy copiado posteriormente durante el Renacimiento y el Barroco.

Tanto su sistema de graderías como sus instalaciones en el subsuelo de la *arena* fueron un modelo prototípico seguido en la construcción de otros anfiteatros, e incluso algunas soluciones han servido de modelo en recintos deportivos modernos, como sucede en los estadios de fútbol.



Alberti: *Palacio Rucellai* de Florencia (1404-1472).

## F12. Columna Trajana

### FICHA TÉCNICA

**Título:** Columna Trajana.

**Autor:** Apolodoro de Damasco  
(Damasco, 60 – Roma, 130).

**Cronología:** siglo II (107-113).

**Estilo:** Romano imperial.

**Tipología:** relieve.

**Materiales:** mármol.

**Tema:** conmemorativo.

**Localización:** Foro Trajano (Roma).

Obra del mismo autor:

• *Columna de Marco Aurelio* (176-192)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Apolodoro de Damasco**, conocido con el nombre de "el Damasceno" (176-192), fue uno de los grandes arquitectos de la Roma imperial. Artista con una clara influencia helenística y amigo del emperador Trajano, diseñó y construyó bajo su mandato monumentales obras en la capital del Imperio. También acompañó al emperador en sus expediciones militares, realizando, entre otros, el puente sobre el río Danubio que Trajano utilizó para luchar contra los dacios.

Según algunas fuentes, **Apolodoro de Damasco** murió asesinado por orden del emperador Adriano –sobrino y sucesor de Trajano–, quien no le perdonó haberle increpado su afán por la arquitectura.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La columna de mármol se levanta sobre un pedestal cuadrangular, tiene una base cilíndrica decorada con motivos ornamentales, un fuste de 29,78 m de alto y un capitel dórico. Sobre éste se levantaba una estructura coronada por una estatua de bronce de Trajano, que posteriormente fue sustituida por una estatua de San Pedro.

En el fuste se han esculpido 200 m de bajorrelieves en espiral, cuya altura en las diferentes franjas superpuestas va aumentando a medida que se aleja del suelo.



Las 155 escenas esculpidas se van sucediendo sin interrupción, apareciendo un total de 2500 figuras humanas, entre las que el emperador Trajano es representado en 59 ocasiones, siempre visto de forma realista, no divinizada. El resto de personajes también tienen un trato naturalista, ilustrando minuciosamente todos los detalles, y utilizando recursos metafóricos para la representación de los dioses y del río Danubio, que aparece como un anciano.

El escultor, en cambio, representa de forma no naturalista el espacio, presta poca atención a la perspectiva y utiliza escenas variadas, incluyendo la *isocefalia* (superposición de cabezas de iguales dimensiones). Además,

combina líneas en diagonal y líneas verticales para dar la sensación de movimiento.

Aunque actualmente sólo se perciba el mármol blanco, en su inicio el relieve estuvo completamente policromado en vivos colores.

## TEMÁTICA

La *Columna Trajana* conmemora la victoria del emperador romano Trajano sobre los dacios. Para ello, los iconógrafos parece que siguieron la crónica *De bello Daccio* – hoy desaparecida e inspirada en la *Guerra de las Galias* de Julio César –, en la que se relatan las dos guerras: la primera, entre el 101 y el 102, y la segunda, entre 105 y 106. A lo largo de los 200 m esculpidos en espiral, se representan, cronológicamente y en sentido helicoidal ascendente, los episodios más relevantes de las batallas y la guerra, así como los distintos momentos de importancia política, hecho que constituye una fuente de información histórica muy valiosa sobre el ejército romano.



En la parte inferior de la columna hay una *cella* en la que se guardaron, en una urna de oro, las cenizas del emperador. Según la documentación renacentista, esta caja dorada fue regalada por el papa a una noble familia andaluza que devolvió los restos mortales a su patria sevillana. Encima de esta cámara nace una escalera de caracol que lleva a la parte más alta, sobre la cual domina una estatua de bronce del emperador romano, sustituida en 1588 por otra de San Pedro, por orden del papa Sixto V.

Este tipo de monumentos tenía una clara finalidad propagandística, y era un factor de divulgación de la política imperial romana.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Aunque no era la primera vez que se decoraban con relieves escultóricos edificios o monumentos conmemorativos, la tipología romana de enrollar una tira escultórica alrededor de un fuste es totalmente original. No obstante, sí existe un precedente en en la técnica narrativa de ir colocando una escena detrás de otra en el friso de la gigantomaquia del altar de Zeus en Pérgamo (s.II a.C.).

La *Columna Trajana* fue el máximo exponente del relieve de temática histórica y la aportación escultórica más original del arte romano. La *Columna Trajana* sirvió de modelo a columnas romanas posteriores como las de Antonino Pío y Marco Aurelio, así como también fue fuente de inspiración para la columna Vendome de París y las columnas de la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena, obra del arquitecto Fischer von Erlach.



Fischer von Erlach: Iglesia de San Carlos Borromeo (1716-1737).

## F13. Teatro de Mérida



### FICHA TÉCNICA

**Título:** teatro de Mérida.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** siglo I a.C. (año 24). La *escena* fue reconstruida en el año 135 d.C. La que hoy vemos data del siglo IV.

**Estilo:** Romano Imperial.

**Tipología:** civil.

**Materiales:** piedra y mármol.

**Localización:** Emerita Augusta, actual Mérida (Cáceres).

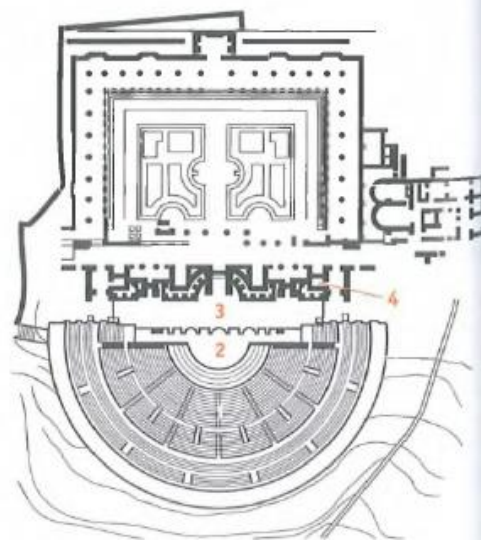
Obras de la misma época:  
• *Teatro de Sagunto* (s. I d.C.)

### CONTEXTO

El *teatro de Mérida* fue un encargo de Marco Agripa, cónsul de Augusto en la capital de la Lusitania. En el siglo III d.C., Mérida llegó a ser considerada la novena ciudad más importante del mundo, superando a Atenas.

Rodeada por murallas, en Mérida se conservan restos de muchos monumentos propios de la arquitectura romana: restos del circo y de la basílica, de acueductos y puentes, del anfiteatro, de templos, el llamado arco de Trajano, un conjunto espléndido de *domus*, etc.

Todo ello se complementa con las piezas encontradas en excavaciones arqueológicas y expuestas en el Museo Nacional de Arte Romano proyectado por Rafael Moneo.



1. Cávea  
2. Orchestra

3. Proscenio  
4. Escena

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El teatro de Mérida pertenece al denominado *tipo mixto*, es decir, alzado en parte al aire y en parte excavado en el monte. No está, pues, ni totalmente resguardado por un declive montañoso, como los teatros griegos, ni es del todo exento, como los romanos.

Se estructura en dos partes fundamentales: la monumental *escena*, de 17'5 m de altura, con las dependencias para los actores; y la *cavea*, espacio destinado al público. Entre ambas partes se encuentran la *orquestra*, zona semicircular donde se situaba el coro, conjunto esencial en el teatro clásico, así como un amplio *proscenio* de 60 m de largo por 7 m de profundidad, don-

En el plano inferior, el de la *orquestra*, cuyo suelo está recubierto de mármol, hay dos entradas llamadas *parodos* utilizadas para acceder a las localidades de más categoría, dispuestas en tres filas de asientos. Sobre éstas se disponían las gradas que formaban la llamada "ima cavea", con veintidós filas para los patricios, concentradas en cada uno de los seis "cunei" o sectores en forma de cuña en que se dividían las graderías. Se accedía a las localidades por 13 puertas de acceso o *vomitórios* que comunicaban con galerías abovedadas. El público de menor categoría se acomodaba en la "summa cavea", en la parte alta del teatro.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

De gran espectacularidad, el teatro de Mérida se sitúa no lejos del núcleo de la población formando, junto al anfiteatro y el circo, una trilogía difícil de encontrar en otros conjuntos de época romana. El edificio se sitúa en un pequeño cerro, el punto más alto de la ciudad, de 241 m de altitud. Esto permite que los espectadores queden a resguardo de los vientos, protegidos



por la ladera de dicho montículo. Sigue las reglas de la estructura urbana romana que sitúa la zona lúdica algo alejada del centro de la ciudad, evitando así la concentración en la zona habitada de los cinco o seis mil espectadores que el teatro podía albergar.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

Los teatros son los edificios más espectaculares de todas las arquitecturas públicas. Su función no es solamente la de albergar representaciones teatrales -comedias y tragedias-, sino también celebraciones, rituales, reuniones políticas, juegos... En su decoración escénica se alternan imágenes de dioses y personajes de la familia imperial, prueba de su dualidad religiosa y política, así como de la función lúdica y alienadora (pan y circo).



de se realizaban las representaciones. Detrás del *proscenio* aparece la *escena* propiamente dicha, reconstruida con materiales encontrados, parcialmente, *in situ*.

La *escena* está formada por tres tramos no alineados, con lo que se consigue un fuerte contraste de luz y sombra. En el tramo central se abre una puerta principal y en cada uno de los laterales sendas puertas que comunicaban con las dependencias o camerinos. Esta fachada consta de dos cuerpos de columnas corintias situados sobre un sólido zócalo. Su entablamento está rematado por una cornisa decorada de palmetas, ovas y otros ornamentos. En los intercolumnios se situaban estatuas de personajes públicos y divinidades, hoy conservadas en el Museo Nacional de Arte Romano, y sustituidas por reproducciones.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

El modelo del teatro romano es el teatro griego. Los modelos de la Magna Grecia, como el teatro de Epidauro, son los ejemplos a seguir. Convertidos en arquitectura muerta, es decir, no utilizada ni construida, será Palladio quien, en el siglo XVI, rescatará esta tipología en su teatro Olímpico de Vicenza, en el que en un interior abierto de manera ilusionista a un exterior, repetirá todos los elementos del teatro clásico con la *cavea*, la *orquestra*, el *proscenio* y el *escenario* que, a modo de decorado, buscará una ilusionista perspectiva.

La estructura del teatro clásico influirá en la disposición de los teatros desde el Renacimiento a nuestros días, en especial en los teatros de ópera. Así, la *cavea* se convertirá en la platea y los palcos, la *orquestra* en el lugar de los músicos, el *proscenio* en el escenario y el *escenario* en el decorado.



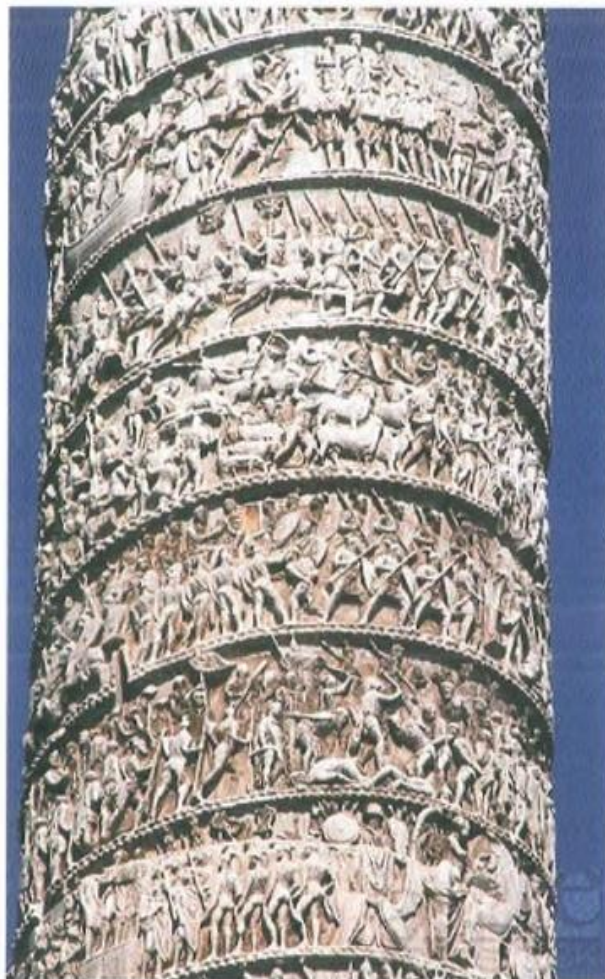
Políciclo el Joven: Teatro de Epidauro (s. IV a.C.).



## 1 Analiza la obra

Comenta esta imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:

- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología
  - Estilo
- Descripción formal:
  - Líneas compositivas.
- Temática: iconografía, significado y función.
- Modelos e influencias posteriores.



## 2 Define

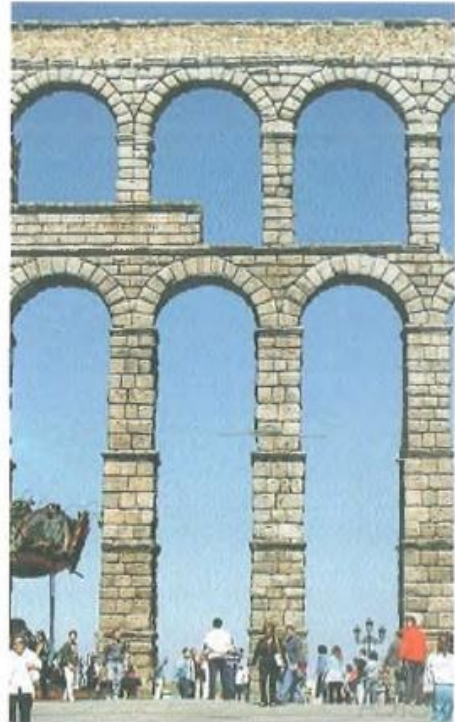
Define los siguientes términos:

- |                            |                           |
|----------------------------|---------------------------|
| – <i>Bóveda de cañón.</i>  | – <i>Decumanus.</i>       |
| – <i>Foro.</i>             | – <i>Domus.</i>           |
| – <i>Circo.</i>            | – <i>Busto.</i>           |
| – <i>Anfiteatro.</i>       | – <i>Podium.</i>          |
| – <i>Relieve.</i>          | – <i>Nártex.</i>          |
| – <i>Opus tessellatum.</i> | – <i>Baptisterio.</i>     |
| – <i>Opus sectile.</i>     | – <i>Orden compuesto.</i> |
| – <i>Orden toscano.</i>    | – <i>Dovela.</i>          |

## 3 Tema

Desarrolla el tema "La arquitectura romana" atendiendo a los siguientes epígrafes:

- Influencias constructivas, principales elementos arquitectónicos y materiales.
- Edificios privados.
- Edificios públicos.
- Tipologías.



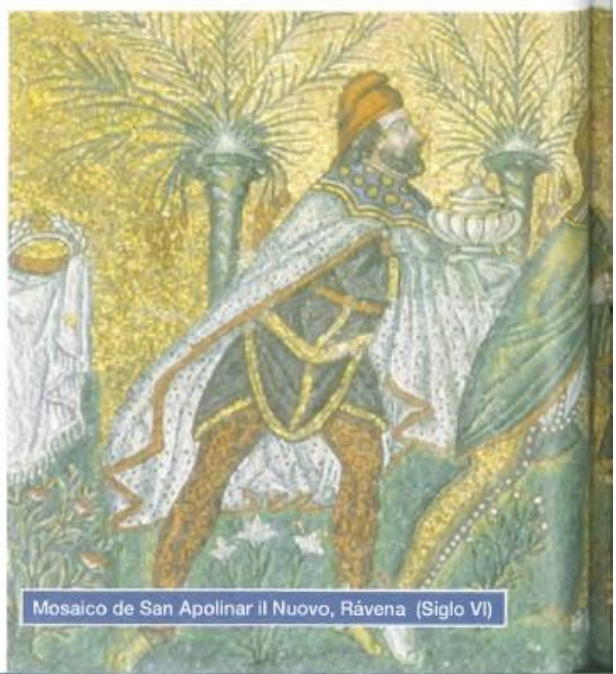
## 4 Responde

Responde a las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles fueron las dos principales aportaciones técnicas de la arquitectura etrusca al mundo occidental?
- ¿Cuáles son las principales diferencias entre un templo griego y un templo romano?
- ¿Qué sistema de ordenación urbana seguían las ciudades romanas?
- Comenta brevemente los cuatro estilos en que se divide la pintura romana, destacando la principal característica de cada uno de ellos.



- ¿Qué eran las catacumbas? ¿Qué función tenían para los primeros cristianos? Cita el nombre de una de las más importantes.



## 7. Arte bizantino

### 7.1 REFERENTES HISTÓRICOS

Durante el siglo IV los emperadores romanos de Occidente se vieron obligados a dividir el Imperio y crear el Imperio Romano de Oriente y el Imperio Romano del Occidente.

El **Imperio Bizantino** tuvo su origen en la fundación de la ciudad de **Constantinopla** (actual Istambul) en el 324, bajo el mandato de *Constantino I el Grande*. Pocas décadas después, tras la muerte del emperador Teodosio, en el año 395, esta ciudad, en la que habían confluído los valores artísticos de la cultura griega y la cultura oriental, se convirtió en la capital del Imperio Romano de Oriente.

A lo largo del siglo V, Constantinopla se convirtió en la única heredera de la dignidad imperial romana, y también en capital cultural y modelo a seguir para la producción artística. En el siglo VI, bajo el reinado de **Justiniano**, Bizancio alcanzó su máximo esplendor, convirtiéndose en una metrópoli con gran peso político, económico, militar, religioso y cultural.

Posteriormente, en los siglos VIII y IX, la creciente veneración e idolatría de las reliquias e imágenes sacras suscitó la llegada de un periodo diametralmente opuesto: el **iconoclasta**, cuyas raíces ideológicas ancladas en el pensamiento oriental cristiano, provocaron la destrucción de las imágenes.

Después de esta oscura etapa, la civilización bizantina alcanzó un nuevo florecimiento cultural, que vino acompañado de un periodo de nueva expansión imperial. La decadencia de los siglos XIV y XV finalizó con la toma de Constantinopla en 1453, a manos de los turcos otomanos que se habían convertido al Islam.

### 7.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

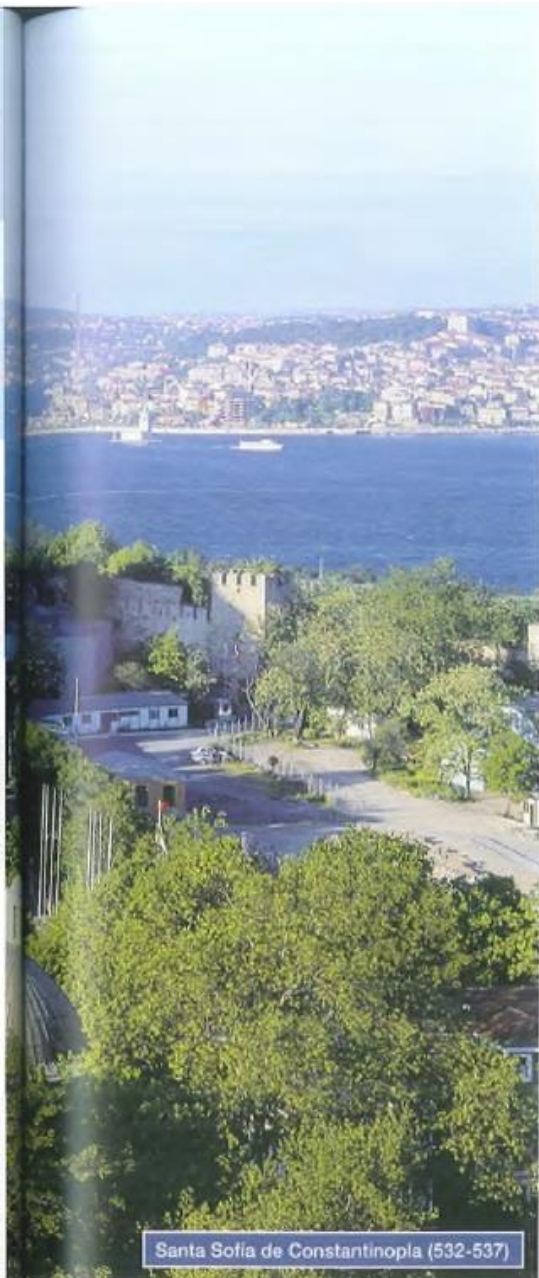
Geográficamente, el principal escenario en el que se desarrolló el arte bizantino fue la parte oriental del Imperio romano, el llamado *exarcado de Rávena* en Italia, y a partir del siglo X, Rusia –básicamente en el principado de Kiev– además de otros países eslavos.

En cuanto a duración en el tiempo, el arte bizantino abarcó un periodo cronológico de casi 1000 años, en los que pueden distinguirse tres grandes etapas:

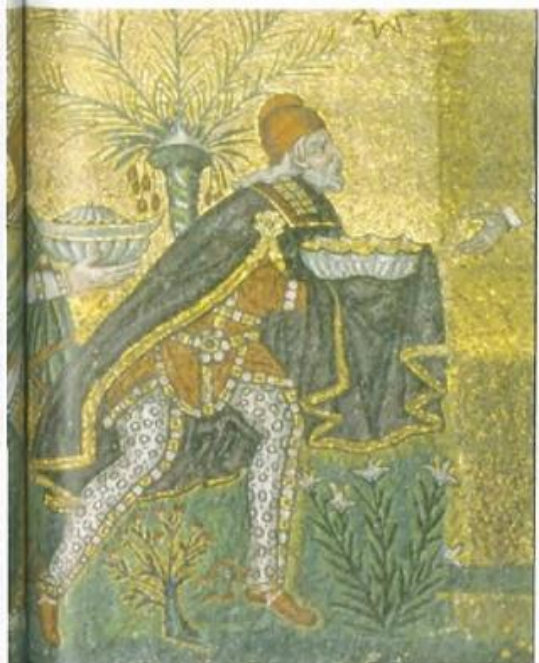
1. El **"Siglo de Oro"** de la cultura y el arte bizantino (siglos V al VII), coincidiendo con el reinado de Justiniano (527-565).
2. El **Periodo iconoclasta** (726-843), en el cual se prohibieron exhibir y reproducir imágenes religiosas y se destruyeron las existentes.
3. El **Periodo post-iconoclasta** (843-1453), en el que se produjo el *Cisma de Oriente* (1054), que supuso la separación entre la Iglesia Romana de Occidente y las ortodoxas de Oriente, separación que fue el origen de la aparición de la Iglesia Ortodoxa Oriental.

En este periodo destacaron dos etapas muy importantes para el arte:

- a) La **dinastía macedónica**, también llamada segunda Edad de Oro (867-1056). Durante estos años las artes pictóricas, tanto el mosaico como los iconos, tuvieron una presencia muy importante en el arte bizantino.
- b) La **dinastía de los Paleólogos** (1259-1453), que marcó el renacimiento cultural de Bizancio y la expansión de su arte a los pueblos eslavos.



Santa Sofía de Constantinopla (532-537)



### 7.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

Las manifestaciones artísticas bizantinas tienen en la **arquitectura** y el **mosaico** sus ejemplos más brillantes. Estas expresiones artísticas reciben sus principales influencias culturales de la Roma clásica (sobre todo en la primera etapa), de las creencias cristianas y de las culturas griega y oriental.

A resultas de esta rica diversidad cultural y de conocimientos, los testimonios artísticos conservados evocan la suntuosidad de las ceremonias litúrgicas, los escenarios imperiales y el afán de lujo y ostentación por parte de la familia real y su círculo cortesano. El poder de los patriarcas de la iglesia, así como de los grandes monasterios poseedores de importantes reliquias y milagrosos *iconos* (imágenes), originaron grandes peregrinaciones e influyeron notablemente en el arte bizantino.

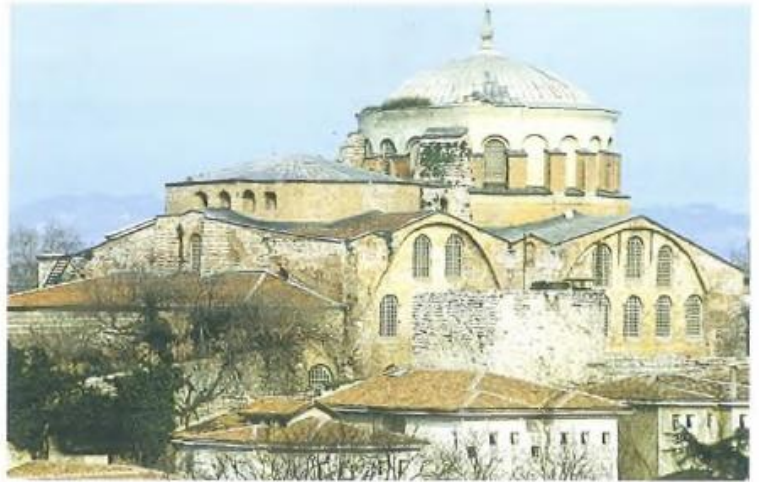
La **arquitectura bizantina** adecúa los edificios al culto y a la liturgia religiosa, pasando de los austeros y pesados modelos tardorromanos, a la luminosidad y la ligereza que aportan las plantas centralizadas cubiertas con grandes cúpulas. En el interior, esta luminosidad se ve aumentada gracias a la *decoración musivaria* (de mosaicos) que decora tanto los muros laterales como las cúpulas.

En cuanto a **escultura**, la producción artística bizantina elabora numerosos trabajos de *orfebrería* y, sobre todo, relieves en marfil, destinados a la glorificación del emperador o de altos mandos políticos y religiosos.

El conjunto de **artes pictóricas** -pintura mural, pintura sobre madera (*iconos*) y sobre todo *mosaico*- tuvieron una gran presencia en el arte bizantino, a excepción de los siglos que comprenden el periodo iconoclasta (VIII-IX). Su producción aparece casi en exclusividad vinculado al ámbito eclesástico y religioso.



Pantocrator, de San Apolinare il Nuovo (Siglo VI). Es un magnífico mosaico de Cristo entronizado como juez entre ángeles, que culmina, junto al ábside de la basilica, la larga procesión de santos mártires.



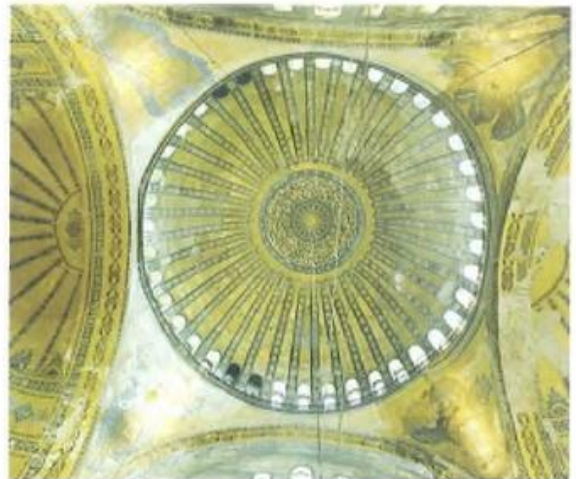
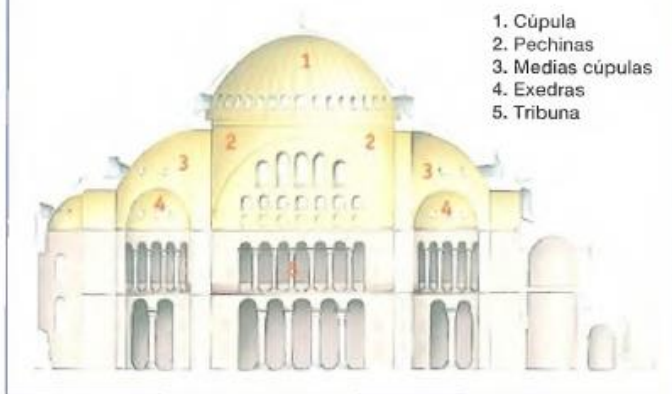
Santa Irene de Constantinopla (Siglo VI). Es de planta rectangular con dos bóvedas. Aunque se hizo en época de Justiniano, se reconstruyó en 740 tras un terremoto.



San Vital de Rávena (Siglo VI). De planta centralizada (octogonal), contrasta la sencillez exterior con el interior, lleno de arquerías, columnas, capiteles y mosaicos.



#### ALZADO DE SANTA SOFÍA DE CONSTANTINOPLA



Cúpula de Santa Sofía, Constantinopla (Siglo VI). Culmina a sesenta metros de altura flotando sobre las ventanas de su tambor.

#### 7.4 ARQUITECTURA: LA BASÍLICA BIZANTINA

La **arquitectura bizantina** adaptó, hasta inicios del siglo VI, el modelo tardorromano o paleocristiano de *planta basilical*. Se mantuvieron elementos constructivos como el *atrio*, aunque muy reducido, el *nártex*, o la cubierta de madera a dos aguas. A éstos se añadieron elementos nuevos como la *tribuna* o *matronio*, donde se situaban las mujeres, situado en la parte superior de los muros que separan la nave central de las laterales.

Posteriormente, y ya en época de Justiniano (527-565), la arquitectura se fue diferenciando cada vez más de las obras de la época anterior, experimentando la orientalización de sus técnicas y elementos constructivos. Esta influencia se hace evidente en el uso de grandes cúpulas que superan el tradicional estatismo al ser concebidas como un organismo dinámico. Un dinamismo que se logra gracias al uso de *pechinas* o de *trompas*, que adecúan el espacio circular de la cúpula a las plantas centralizadas poligonales –como la octogonal de *San Vital* en Rávena– que poco a poco se van imponiendo en la arquitectura bizantina.

Buena prueba de ello es *Santa Sofía de Constantinopla*, la obra más importante de la arquitectura bizantina, en la que los empujes de la cúpula central son contrarrestados por cúpulas secundarias que preservan el equilibrio estructural.

El uso del *arco de medio punto*, la *bóveda de cañón* en los espacios longitudinales, y la *bóveda de aristas* en los espacios cuadrangulares, así como la *columna* –especialmente la corintia–, son elementos derivados de la tradición arquitectónica romana, puestos al servicio de una concepción espacial menos pesada y más luminosa.



San Apollinare in classe, de Rávena (Siglo VI). Es de planta basilical con columnas y arcos y de tres naves. Numerosos mosaicos la enriquecen, sobre todo en el ábside.



Bóvedas de Santa Sofía, Constantinopla (Siglo VI). La cúpula descansa sobre dos medias cúpulas, cuatro grandes arcos y cuatro pechinas, recubierto todo de mosaicos.

También es característico el gran volumen que adquirió la parte superior del capitel, con la aparición de un nuevo elemento: el *cimacio*, una pieza en forma de pirámide truncada e invertida, que además de estar decorada con diversos motivos ornamentales, aligera el peso del capitel.

No obstante, y diferenciándose de la tradición romana, los exteriores de las iglesias bizantinas son de gran austeridad y están contruidos con piedra y ladrillo sin decorar, puesto que los mármoles y los estucos escaseaban. Los interiores, por el contrario, presentan una gran riqueza decorativa al estar cubiertos, mayoritariamente, con grandes *mosaicos*.

Después del esplendor arquitectónico de la época de Justiniano (siglo VI), siguió una fase de decadencia, aunque posteriormente la arquitectura bizantina se difundió y dispersó por muchos lugares. Un buen ejemplo de la dispersión de modelos bizantinos lo constituye la iglesia de *San Marcos de Venecia*.

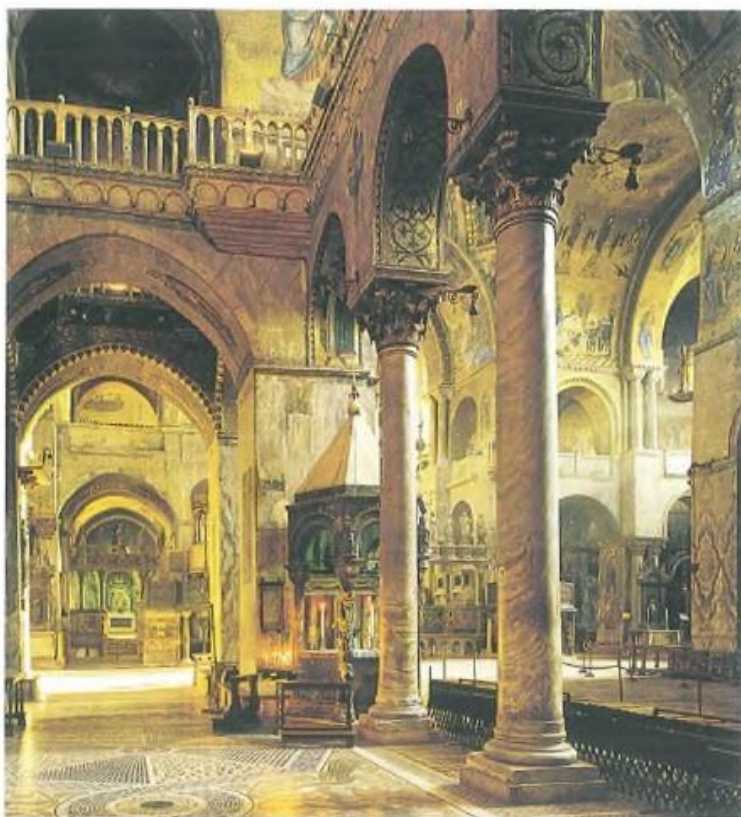
Capitel de San Vital, Rávena (Siglo VI). El capitel bizantino tiene forma troncocónica, con decoración vegetal, hecha con labor de trépano, que recubre la superficie.



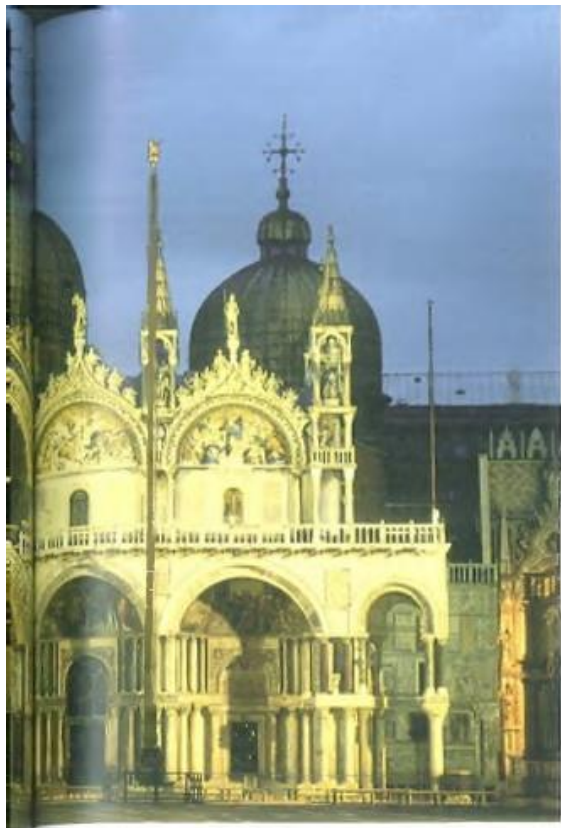
Cimacio de San Vital, Rávena (Siglo VI). El cimacio, cuerpo troncopiramidal invertido entre el capitel y el arco, proporciona mayor altura, perspectiva y sensación de ligereza.



San Marcos de Venecia (Siglo XII). De planta de cruz griega, cubierta por cinco cúpulas, se le añadió (Siglo XIII) un nártex de pequeñas cúpulas en torno al brazo de los pies.



San Marcos de Venecia (Siglo XII). Perspectiva general del interior que sobrecoge por los ricos materiales empleados, como las columnas y capiteles de mármol negro y blanco, y el recubrimiento total de mosaicos con predominio de los dorados.



Triptico de Harbaville (Siglo X). Relieve en marfil con el tema de la Déesis: La Virgen y San Juan ante Jesús entronizado. Los demás santos se agrupan en apóstoles, doctores, etc.

### 7.5 EL DELICADO TRABAJO DEL MARFIL

La **escultura bizantina** se alejó de los modelos del arte clásico. Un ejemplo de ello es el olvido del desnudo, como consecuencia de la irrupción de una nueva religión y el abandono de la tradición pagana. Aunque se sabe de la existencia de algunas estatuas monumentales dedicadas a la figura del emperador, las principales muestras de escultura bizantina se concretan en la elaboración de ricas piezas de **orfebrería** y **esmaltes** litúrgicos, y sobre todo, en los relieves en **marfil**.

El marfil fue un material muy utilizado en Bizancio tanto en objetos mobiliarios (*Cátedra del obispo Maximiano* en Ravena), como en numerosos *dípticos*, *trípticos* y *polípticos* consulares, obras de tipo conmemorativo en las que se realiza la figura del cónsul. También deben destacarse los llamados marfiles imperiales, relieves en los que se solía combinar la imagen del emperador con la de Cristo. De esta manera se quería resaltar el carácter divino del emperador.

Desde un punto de vista formal, estos relieves escultóricos bizantinos se caracterizan por el uso de figuras dispuestas en actitud frontal, sin *perspectiva* o profundidad, con escaso dinamismo, y enmarcadas en composiciones rígidas y jerarquizadas. Ello ayuda a transmitir una idea de solemnidad y espiritualidad en el personaje representado.



Políptico Barberini (Siglo VI). Relieves de marfil que combina la imagen del emperador con la de Cristo, arriba. En él aún se observan restos del naturalismo clásico: volumen en los cuerpos, perspectiva, movimiento y vitalidad.



Cátedra de Maximiano, Rávena (545). Se trata de un trono pontifical de marfil para las ceremonias religiosas. Los relieves cubren la superficie de sus frentes con imágenes de santos, historias sacras y rica decoración vegetal y animal.



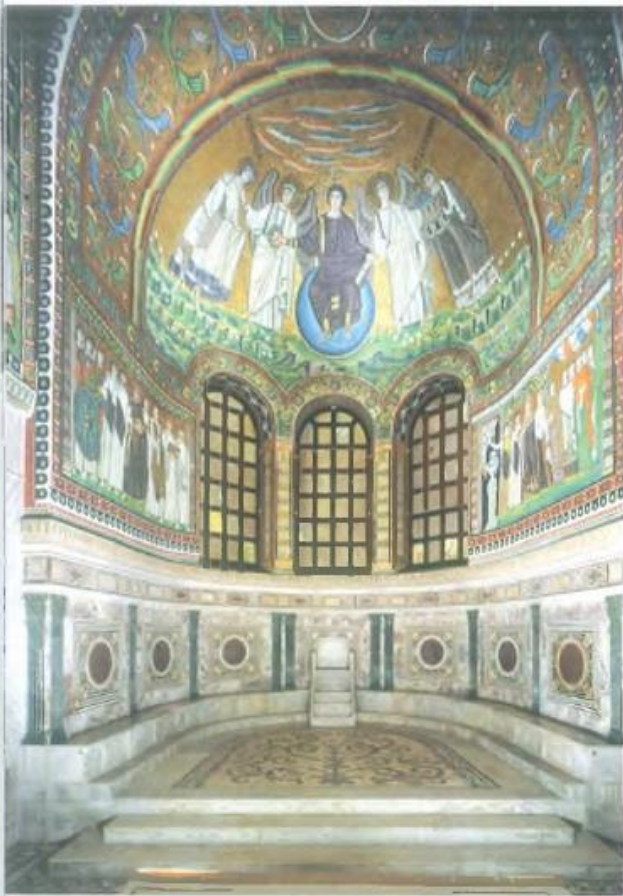
## 7.6 LA RIQUEZA DECORATIVA DEL MOSAICO Y LA PINTURA

El arte bizantino utilizó el **mosaico** para cubrir paredes, bóvedas y cúpulas, que enriquecieron y embellecieron los interiores de las iglesias. Para ello emplearon las técnicas anteriormente usadas por los romanos, con una especial preferencia por el *opus tessellatum*, haciendo uso de una rica gama cromática, en la que el dorado tenía un papel muy importante.

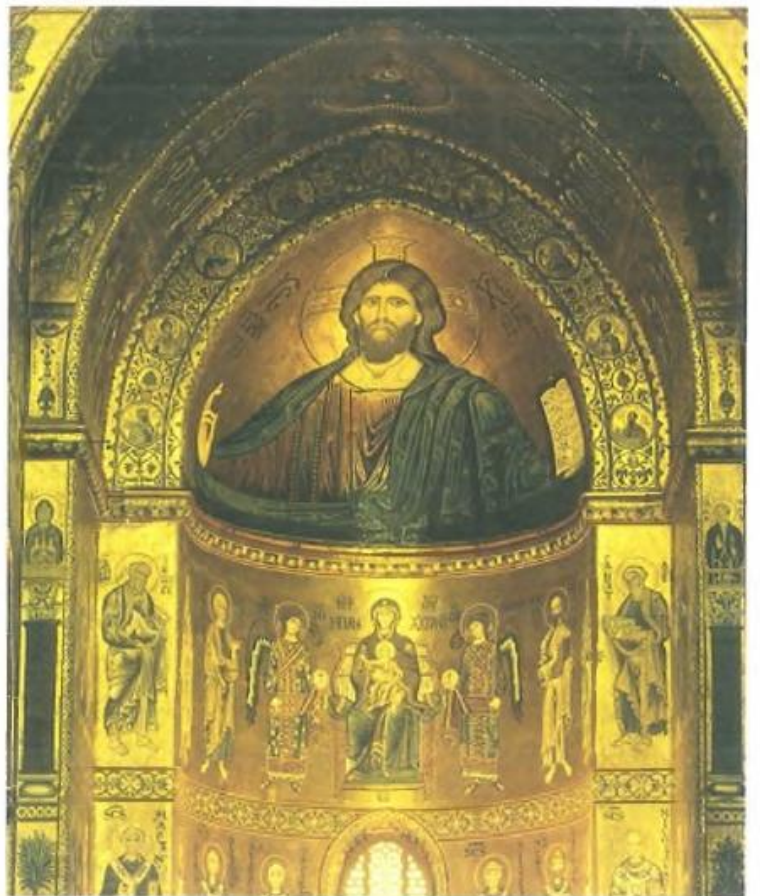
La iconografía representada en los mosaicos bizantinos es básicamente religiosa: Cristo triunfante (*Pantocrator*) –siempre en la cúpula– la Virgen María (*Theotokos*) –siempre en el ábside central–, numerosos episodios bíblicos relacionados con la Virgen, la vida de Jesús o la manifestación de Dios ante los hombres –como por ejemplo el Pentecostés–, y representaciones del emperador, a veces con su séquito, o a veces con figuras divinas y/o santos.



Mosaico de Justiniano con su cortejo. Los personajes se hallan bien individualizados en sus retratos (Justiniano, Belisario, Maximiano...), pero están hieráticos, incorpóreos, flotando en el aire, sin vida, faltos de naturalidad (obsérvense los pies superpuestos).



Mosaicos del Presbiterio de San Vital de Rávena (Siglo VI). Arriba, Jesús con ángeles, San Vital y Maximiano. En los laterales, Justiniano y Teodora con sus respectivos cortejos.



Mosaicos del ábside de la Catedral de Monreale, Sicilia (Siglo XII). Un gigantesco Pantocrátor de medio cuerpo preside todo desde lo alto. Debajo, en dos zonas, la Theotokos (Virgen con Niño) entre ángeles y demás santos, sobre fondos dorados sin paisaje.



Virgen de Vladimir (Siglo XII, con reformas posteriores). Es el icono más sagrado de Rusia. Pintado sobre tabla al temple, la Virgen acaricia con su rostro el del Niño con una inmensa ternura.



ANDREI RUBLOV: La Santísima Trinidad (1422-1428). Refleja la Trinidad de Dios como tres ángeles, tres figuras bellas y armoniosas (así se presentó Dios a Abraham).

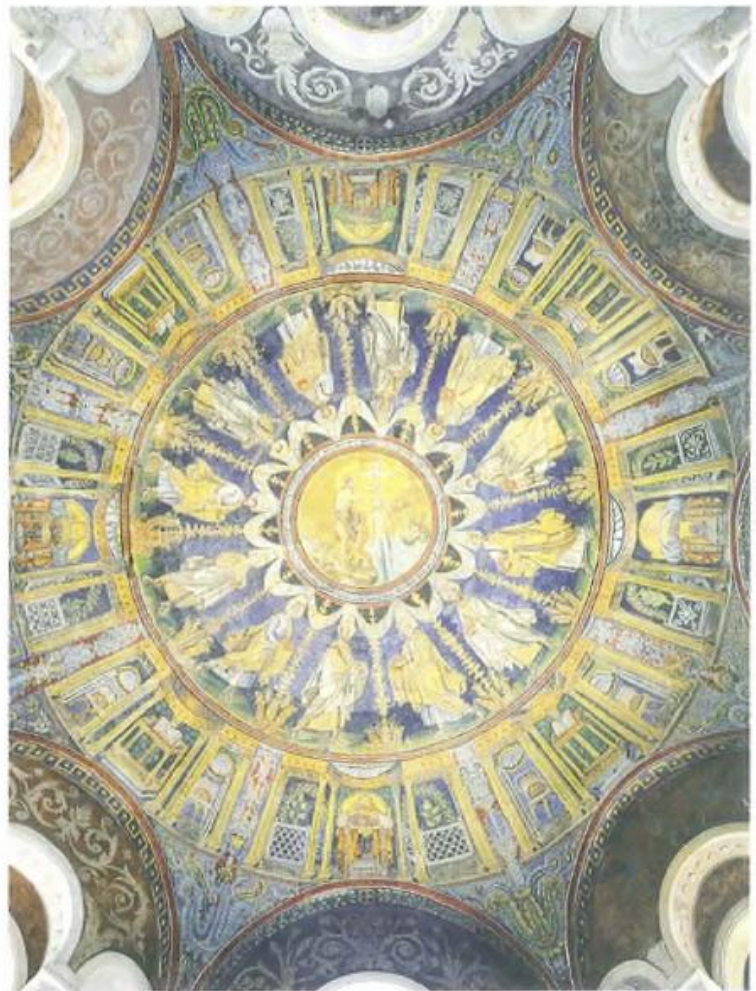


Crónica de Skylitzes. (Siglo XII). Manuscrito ricamente ilustrado, seguramente en Sicilia, con 574 miniaturas que reproducen escenas de la vida e historia de Bizancio.

Los ejemplos áulicos o cortesanos más destacados son los conservados en la iglesia de San Vital en Ravena, con la representación de los *Cortejos de Teodora y Justiniano*. Entre los de carácter religioso sobresalen los mosaicos de los *baptisterios de los Ortodoxos* y de los *Arrianos*, ambos en Ravena.

Desde el punto de vista formal, destaca la representación hierática, simétrica, plana y frontal de los personajes sobre fondos dorados, en los que en muy pocas ocasiones se percibe algún tipo de elemento arquitectónico o paisajístico. Esta representación antinatural confiere a la escena un carácter divino y atemporal, en el que prevalece un profundo simbolismo, acorde con la nueva concepción de la religión cristiana.

En pintura, destacaron la **iluminación miniada de libros** y, sobre todo, los iconos. El icono **bizantino** es un cuadro religioso sobre tabla en la que básicamente se pinta la imagen de santos mártires, Cristo y la Virgen. Tanto la representación de Cristo como, sobre todo, la de la Virgen, siguen los mismos parámetros iconográficos antes citados en relación al mosaico, e igualmente, mantienen la clara voluntad de resaltar su carácter espiritual.



Cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos, Rávena (451). El centro lo ocupa un gran mosaico con el *Bautismo de Jesús* y los doce apóstoles. En el borde de la cúpula hay pinturas al fresco con curiosas arquitecturas, jardines y altares inspirados en el cuarto estilo de la pintura mural romana.

## F14. Santa Sofía de Constantinopla



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Santa Sofía de Constantinopla.

**Autor:** Antemio de Tralles (Tralles, c. 474-¿?) e Isidoro de Mileto (Mileto, c. 480-540).

**Cronología:** 532-537.

**Estilo:** Bizantino.

**Tipología:** iglesia.

**Materiales:** ladrillo y mortero recubierto de mármol y mosaicos.

**Localización:** Istambul -antigua Constantinopla (Turquía).

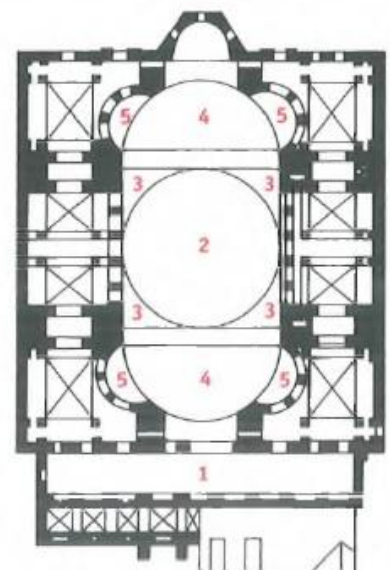
**Obras de la misma época:**

- *San Vital de Rávena* (521-547)
- *San Apollinar en Classe de Rávena* (532-549)

### BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

El emperador Justiniano encargó a **Antemio de Tralles**, autor de un tratado sobre geometría, la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, el único edificio levantado por este geómetra y teórico nacido en Tralles (Turquía). En tan magna empresa tuvo la colaboración de **Isidoro de Mileto**, reconocido arquitecto y geómetra bizantino, autor de un tratado sobre arquitectura de bóvedas, director de la academia platónica en Atenas y profesor de las Universidades de Alejandría y Constantinopla.

En su origen, y a pesar de sus dimensiones colosales, la antigua basílica cristiana estaba situada al lado del palacio imperial y del hipódromo. Esta ubicación evidencia el control que, en la época de Justiniano, el poder civil ejercía sobre el religioso.



1. Nártex
2. Cúpula
3. Pechinas

4. Semicúpulas
5. Exedras

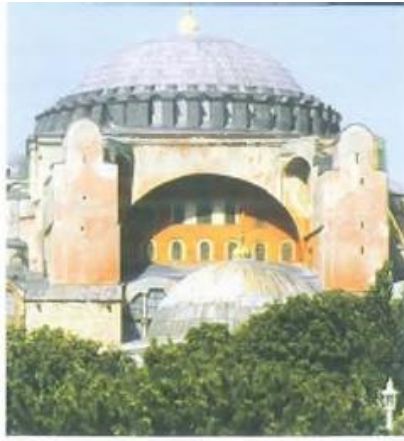
## DESCRIPCIÓN FORMAL

La *iglesia de Santa Sofía* destaca por la gran cúpula central que se sostiene ayudada por cuatro macizos contrafuertes. Tanto el tambor como el muro presentan gran multitud de ventanas, y el color rojizo del ladrillo aporta una visión un tanto sobria del templo, que contrasta con la brillantez de sus elementos internos.

El interior de la *iglesia de Santa Sofía* presenta una planta basilical de tres naves. En un inicio, además, el edificio constaba de un atrio de entrada, un *nártex* o atrio y un *iconostasis* –lugar donde se colocaban los iconos– que separaban el prebiterio de la nave principal donde se sitúan los fieles. En el centro de esta nave se levantan cuatro grandes pilares que delimitan un cuadrado sobre el que se levanta la gran cúpula de 31 m de diámetro y 54 m de altura. Esta colosal estructura se sustenta sobre cuatro arcos de medio punto que definen cuatro pechinas, que transforman el espacio cuadrado en circular.

Para repartir todavía más la enorme presión y peso de la cúpula, existen dos semicúpulas en los dos extremos del eje longitudinal, aguantadas por pilares y exedras abiertas a ambos lados de las semicúpulas.

En alzado, las naves laterales muestran dos pisos de arcadas superpuestas, siendo el piso superior una tribuna desde donde los altos cargos podían seguir la liturgia.



Contrafuertes exteriores.

La luz consigue penetrar en el interior a través de la multitud de aperturas que existen en los muros –que no tienen una función de soporte–, y por las 40 ventanas radiales del tambor que dibujan un anillo lumínico sobre el cual parece flotar la “bóveda celeste” que simboliza la enorme cúpula.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

En su origen, y a pesar de sus dimensiones, la antigua basilica cristiana no sólo estaba en armonía con el entorno sino que además dominaba estratégicamente uno de los accesos al estrecho del Bósforo. Posteriormente, los minarettes y edificios anexos levantados tras su conversión en mezquita, le dieron un aspecto un tanto caótico.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La iglesia de *Santa Sofía* responde a una síntesis constructiva sin precedentes entre la tradición clásica grecolatina –planta basilical, pilares de carga y grandiosidad– y la tradición oriental –espacio central coronado por una cúpula.

Su magnificencia influyó enormemente en otras importantes iglesias erigidas en Constantinopla en época de Justiniano, como *Santa Irene* (ss. VI-VIII), y marcó un modelo que fue reproducido a menor escala en otras ciudades del imperio.

Sin embargo, la mayor aportación de *Santa Sofía* a la arquitectura es el uso del sistema de pechinas a escala monumental para pasar de la forma cuadrada de la base a la circular de la cúpula.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

Según la leyenda, Constantino mandó construir una iglesia de madera en el año 360 para guardar un trozo de la cruz en la que fue crucificado Jesús.

Quemada en el 404, Teodosio II fue el mecenas de una segunda iglesia dedicada a la Divina Sabiduría (*Aya Sofía* en griego). Se finalizó en el año 416, pero fue destruida durante la revuelta de Nika en el 532.

Entonces, Justiniano y su esposa Teodora decidieron iniciar la construcción de un nuevo y colosal templo con la finalidad de desagrar a la Divina Sabiduría, uno de los títulos atribuidos a Dios y a su vez, hacer ostentación del poder omnipotente de emperador como representante de una gran potencia política y militar.

Tras la toma de la ciudad de Constantinopla por el ejército de los turcos en el año 1453, *Santa Sofía* fue convertida en mezquita, momento en el que se erigieron los cuatro grandes minarettes. Además, los musulmanes taparon con una capa de estuco la mayoría de los mosaicos y añadieron cuatro plafones circulares con inscripciones del Corán.



Interior de la cúpula.



*Santa Irene* (ss. VI-VIII)

## F15. Mosaicos de Justiniano y de Teodora con sus séquitos

### FICHA TÉCNICA

Título: Mosaicos de Justiniano y de Teodora con sus séquitos.

Autor: Anónimo.

Cronología: 547.

Estilo: Bizantino.

Técnica: mosaico (*opus tessellatum*).

Tema: retrato conmemorativo religioso.

Localización: presbiterio de la iglesia de San Vital de Rávena (Italia).

Obras de la misma época:

- *Procesión de las mártires en la iglesia de San Apolinar el Nuevo en Rávena (561)*



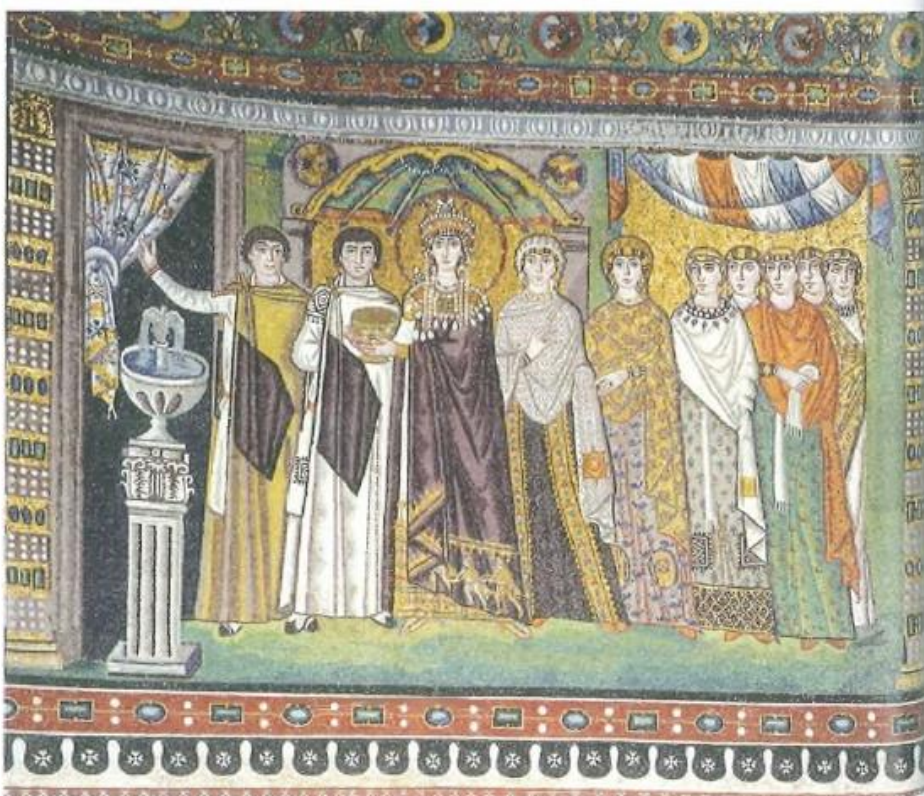
### CONTEXTO

Con el afán de resucitar una parte del perdido Imperio Romano y anexionarlo al Bizantino, durante el reinado del emperador Justiniano (527-565) se llevó a cabo una política expansionista por el Mediterráneo occidental. Con esta intención se conquistó Rávena y parte de Italia, así como también la zona sureste de la Península Ibérica y del norte de África.

Tanto por su construcción arquitectónica como por los mosaicos decorativos interiores, la iglesia de San Vital es uno de los mejores ejemplos del arte bizantino.



Pantocrátor de Cefalú.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La dos representaciones muestran una clara composición frontal a la manera de friso. Los personajes mantienen una proporcionalidad naturalista entre ellos, prescindiendo de la perspectiva jerárquica. En su lugar, para dotar de una mayor notoriedad a las figuras más relevantes de Justiniano y Teodora, ambos se sitúan en el eje central de la composición, visten con una túnica oscura y con una superior riqueza de complementos, además de estar coronados por una aureola de santidad.

En su concepción, las figuras principales adquieren un marcado hieratismo y rigidez corporal, acentuado por los pliegues de las ropas y por la idealización de los rostros, en los que se adivina una buscada simetría y proporcionalidad geométrica, aun cuando se trata de retratos individualizados.

Ambos mosaicos están dominados por un fondo dorado atemporal que imprime a la escena una mayor sensación de solemnidad. Sin embargo, también se aprecia una voluntad realista al representar el suelo en color verde y colocar algunos elementos arquitectónicos. Además, en el panel de Teodora se intuye un intento de perspectiva al situar una fuente delante de la puerta cuyo interior aparece tras la cortina que descubre uno de los personajes.

Con la misma intención de dotar al espacio de una mayor profundidad, también se utiliza la perspectiva escalonada o *isocefalia* (superposición de cabezas de iguales dimensiones) en la representación de los personajes secundarios: soldados y damas de honor.

El cromatismo en ambos casos es muy rico en matices y tonalidades, destacando la variedad de motivos decorativos de algunas túnicas.

## TEMÁTICA

Estos dos paneles mosaicos conmemoran las ofrendas de la patena y el cáliz de oro que el emperador Justiniano y su esposa Teodora hicieron al



obispo Maximiano, en el 547, con motivo de la consagración de la iglesia de San Vital de Rávena.

Justiniano va acompañado a su izquierda por Belisario, conquistador de la ciudad de Rávena, el propio Maximiano, mostrando una cruz, otro religioso con un libro —que puede ser la Biblia o el Código Justiniano—, y un tercer religioso con una corona votiva.

A su derecha se encuentran dos representantes de la nobleza no identificados y varios soldados. Uno de ellos sostiene un escudo con el símbolo del

*Crismón* (Xristus), monograma de Cristo en la iglesia primitiva y medieval formado por las dos primeras letras de su nombre en griego X (ji mayúscula) y P (ro mayúscula).

Teodora va acompañada por sus damas de honor, y tal vez la más próxima sea Antonina (esposa de Belisario), y dos funcionarios, que probablemente sean eunucos.

A pesar de la aparente veracidad de las imágenes, no hay constancia de que el emperador y su esposa hicieran nunca un viaje a Rávena.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Bizancio recogió la tradición de los mosaicos romanos y alcanzó unos elevados niveles de perfección. No obstante, en cuanto a estilo, poco a poco se apartó de la intencionalidad naturalista del arte romano y retomó los tradicionales modelos orientales, más preocupados por la significación simbólica e ideal de las formas.

A través del cristianismo, el arte bizantino difundió su marcada intencionalidad simbólica (hieratismo, falta de perspectiva, simetría...) por buena parte del arte occidental románico.



Detalle del fresco del ábside de la iglesia de San Quirze de Pedret (s. XI).

## 1 Analiza la obra

Fíjate en esta imagen y a continuación responde a las preguntas:



Completa la siguiente ficha técnica:

- Ficha técnica
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología

- Técnica
- Estilo
- Explica el contexto político-cultural de la obra.
- Haz una descripción formal de la obra. En tu explicación deben aparecer los siguientes

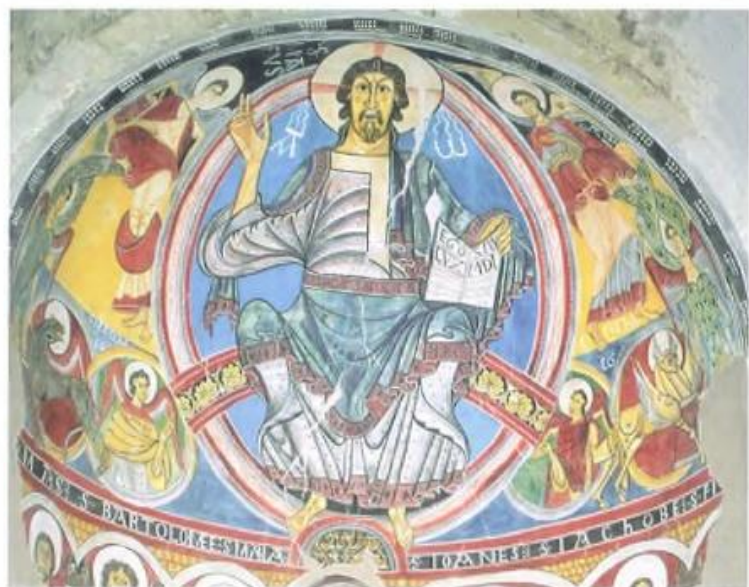
términos: friso, hieratismo, geometría, simetría, isocefalia y perspectiva.

- Compara este mosaico bizantino con la imagen del Cristo de Taüll. ¿Qué similitudes encuentras entre ambas imágenes?

## 2 Define

Define los siguientes términos:

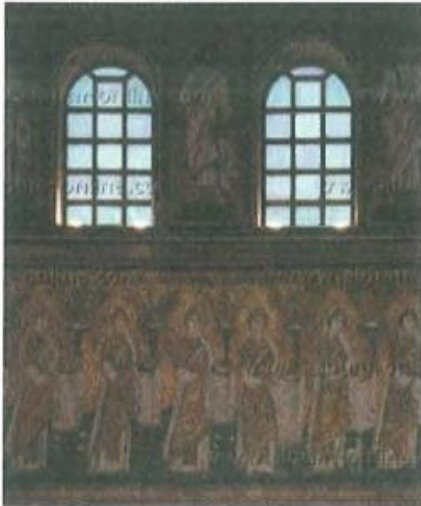
- Tribuna.*
- Icono.*
- Pechina.*
- Díptico.*
- Theotokos.*
- Atrio.*
- Planta basilical.*
- Bóveda de arista.*
- Tesela.*
- Iconoclasta.*



## 3 Tema

Evolución de la arquitectura bizantina: de los modelos paleocristianos a las innovaciones orientales.

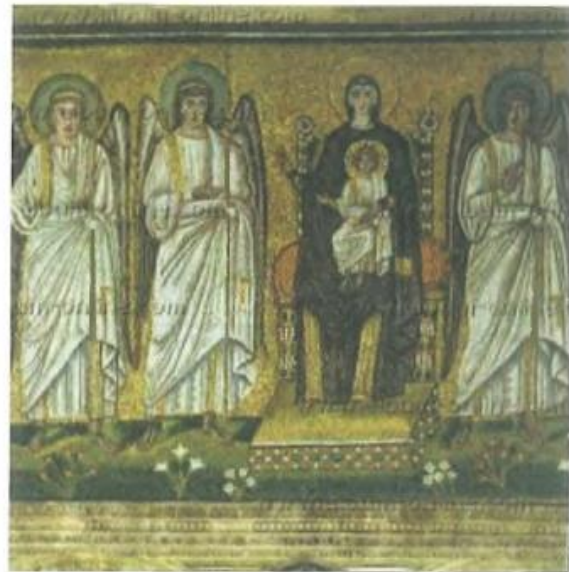
- Principales elementos constructivos
- Edificios más importantes



## 4 Responde

Responde brevemente a las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las principales influencias culturales del arte bizantino?
- ¿Cuál es el material y la técnica más utilizada en la escultura bizantina? ¿Cuáles son los principales objetos mobiliarios esculpidos con este material?
- ¿Qué elemento arquitectónico característico del arte bizantino reconoces en la fotografía vertical? ¿Qué función tenía? Descríbelo.
- Comenta brevemente las principales características formales de la escultura bizantina.
- Explica brevemente las características formales del mosaico bizantino.

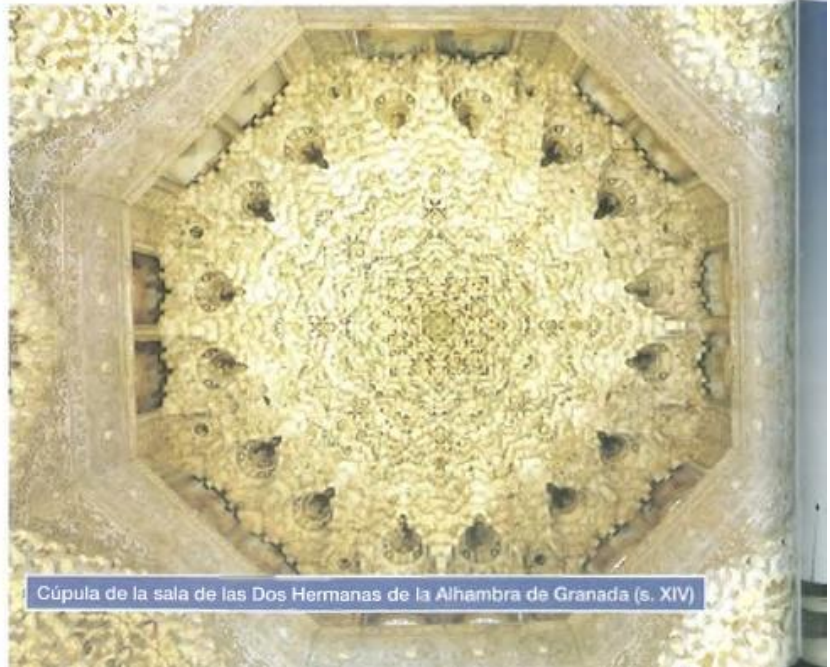


- ¿Qué técnica del mosaico anteriormente utilizada por los romanos es usada preferentemente en el arte bizantino? ¿Qué partes del interior de las iglesias son decoradas con mosaicos?





La Alhambra, Patio de los Leones (s. XIV)



Cúpula de la sala de las Dos Hermanas de la Alhambra de Granada (s. XIV)

## 8. Arte Islámico y Mudéjar

### 8.1 REFERENTES HISTÓRICOS

Los primeros árabes eran politeístas y adoraban una serie de piedras sagradas, como la *Kaaba* o Piedra Negra, un meteorito conservado en el Santuario de la Meca, que perteneció a la tribu de la que formaba parte Mahoma (571-632). Siendo caravanero, y en la ruta de la Meca a Jerusalen, Mahoma convencido de ser un profeta de Alláh, decidió fundar una nueva religión, también monoteísta como el cristianismo, y revelada por el arcángel San Gabriel, que se le aparecía en sus meditaciones en el monte Hira. Sus discípulos recogieron sus enseñanzas en el Corán, que significa "recitación".

Perseguido por los que consideraban que era un impostor, huyó de la Meca a Medina en el año 622, en la llamada *Hégira* (huida). Tras la muerte de Mahoma, sus sucesores se expandieron por toda Arabia y el Norte de África, estableciendo la capital en Damasco.

A principios del siglo VIII, tras la muerte del rey Vitiza, el reino visigodo con capital en Toledo quedó dividido en dos mitades: la ocupada por los partidarios de Akhila y la de los partidarios de Rodrigo. El primero pidió ayuda a los musulmanes, que desembarcaron en Gibraltar en el 711 bajo las órdenes del bereber Tarik, quien venció a Rodrigo en la batalla de Guadalete. Se inicia así la invasión musulmana que, en tan sólo 7 años, dominó la península Ibérica, a excepción de las zonas montañosas de Cantabria y los Pirineos. La ocupación musulmana con capital en Córdoba duró ocho siglos, hasta que en el año 1492 los Reyes católicos ocuparon Granada.

Durante todo este periodo, **al-Andalus**, nombre con el que se conoce la península Ibérica durante la ocupación musulmana, se islamiza y adopta las costumbres musulmanas. En el terreno cultural, el pueblo árabe aporta avances en todos los campos de la ciencia: astronomía, medicina, matemáticas, geografía, historia, biología, ingeniería...etc., y funda las primeras "universidades" en las mezquitas.

Paralelamente, a partir de los primeros años de la invasión musulmana, en las montañas asturianas se inicia la Reconquista cristiana, formándose poco a poco los cinco Reinos cristianos de Castilla, León, Navarra, Aragón y Portugal. Durante la reconquista de la Península Ibérica, en todos los reinos cristianos se desarrollan el **arte románico** y el **gótico**, aunque la profunda huella musulmana queda plasmada en el llamado **arte mudéjar**, aparecido en los territorios que los cristianos van recuperando, y que se desarrolla en paralelo con el arte románico y el gótico.

### 8.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Los dominios geográficos del **arte islámico** se extienden por Oriente Próximo, por una gran parte de Asia, por África y por la Península Ibérica. Cronológicamente, el arte islámico abarca, de manera global, desde el nacimiento de la religión islámica (siglo VII) hasta la actualidad.

No obstante, en el ámbito concreto de la península Ibérica, el arte islámico comprende la época de dominio musulmán entre el año 711 y el 1492, y más concretamente a partir del 755, año en el que el Emirato de Córdoba se independiza de Damasco. A partir de aquí se pueden diferenciar 3 etapas artísticas diferentes:

- a) La época **omeya** y **califal** (755-1030).
- b) La época **almohade** (1153-1212).
- c) La época **nazarí** (siglos 1238-1492).

Puerta del Sol en Toledo (s. XIV)

### 8.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

#### Influencias artísticas

Los árabes eran nómadas en su mayoría y no tenían una tradición arquitectónica propia. Por ello, el arte musulmán recogió el sustrato artístico y constructivo de las civilizaciones precedentes.

La arquitectura islámica empezó asumiendo como propias algunas características constructivas del arte romano, como el uso de *columnas*, el *arco de medio punto* y las *dovelas bicolores*. El arte bizantino también influyó en la utilización de *bóvedas* y *cúpulas* para cubrir los edificios y del Próximo Oriente adoptó el *arco apuntado* y el *arco lobulado*. Además también tomaron el *arco de herradura* del arte visigodo.

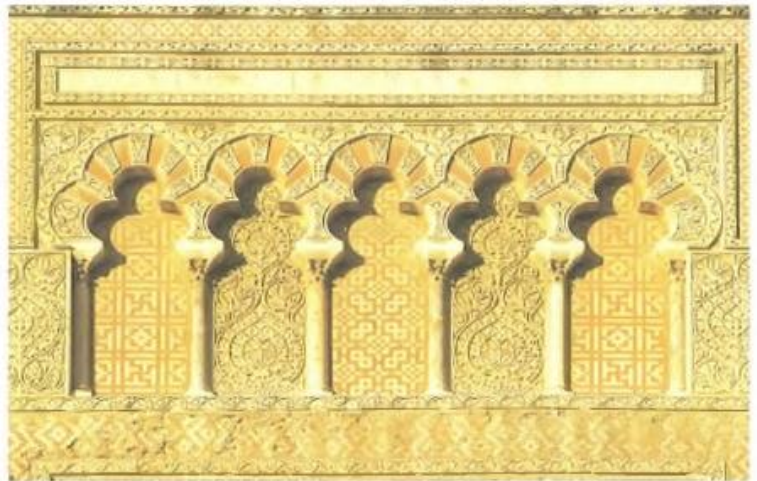
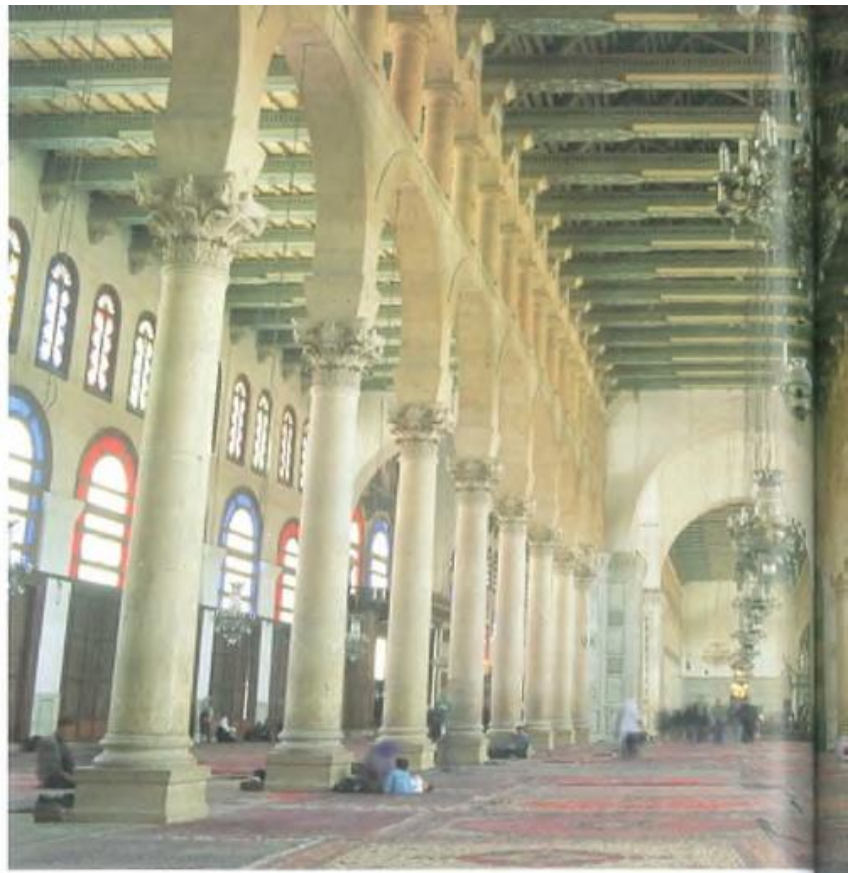
#### Influencia religiosa

El arte musulmán está muy ligado a la religión y se caracteriza por la prioridad absoluta de la arquitectura sobre cualquier otro arte plástico.

Así, tanto la escultura, casi inexistente, como la pintura o el mosaico, fueron siempre artes aplicadas al terreno ornamental, recubriendo con ricas decoraciones abstractas todas las superficies. En esta decoración artística cabe diferenciar cuatro tipos básicos de ornamentación:

- La **geométrica**, llamada también de *lacería*.
- La **vegetal** o de *ataurique*, formada por pequeñas hojas que pueden ser simples o dobles.
- La **arabesca**, motivo de decoración que enlaza figuras vegetales y líneas geométricas.
- La **caligráfica**, formada por textos religiosos realizados en escritura *cúfica* o *arábiga*.

*Arquería trilobulada con adornos de ataurique y lacería de la Mezquita de Córdoba. Con el tiempo este tipo de arco llegó a sustituir al arco de herradura.*



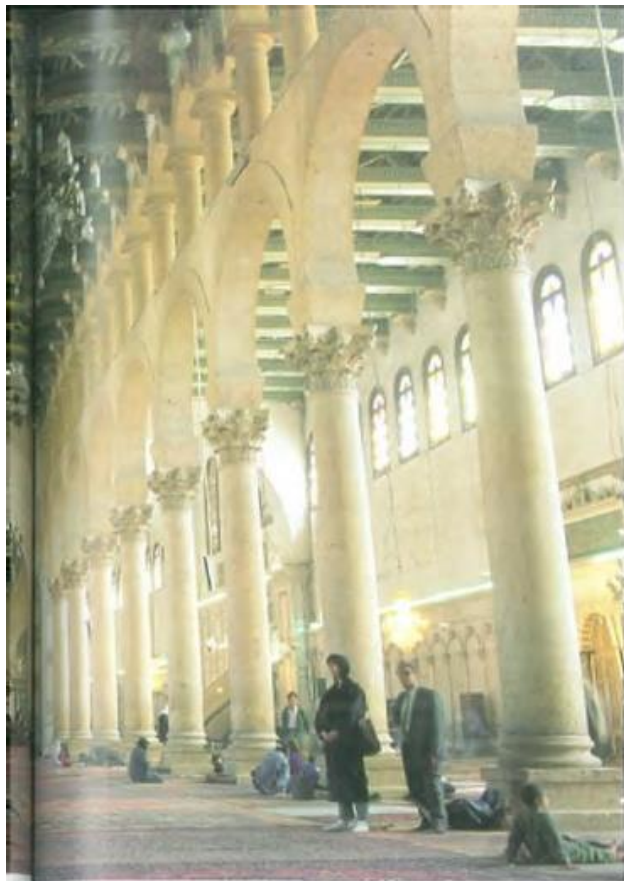
*La escritura árabe no fue sólo utilizada por su alto grado decorativo, sino porque también sustituyó a las imágenes, prohibidas por la religión.*



*La abundante y minuciosa decoración de los edificios árabes se solía hacer con materiales blandos como el yeso.*



*Los motivos geométricos fueron uno de los modelos más repetidos en el arte islámico, caracterizándose por su extraordinaria fantasía.*



Mezquita de Damasco, en Siria (706-715). Mientras que una basílica cristiana está orientada en la dirección longitudinal de sus naves hacia un ábside, en la mezquita las hileras de columnas se disponen ante la pared de la quibla.

En el ámbito decorativo, también son característicos los *mocárabes*, prismas colocados en posición vertical, que cuelgan del techo, como si fueran estalactitas que embellecen numerosas cúpulas y bóvedas. Como elementos ornamentales también se utilizan los azulejos y baldosas de cerámica de múltiples formas y tamaños, decoradas y barnizadas.

### Evolución del arte hispanomusulmán

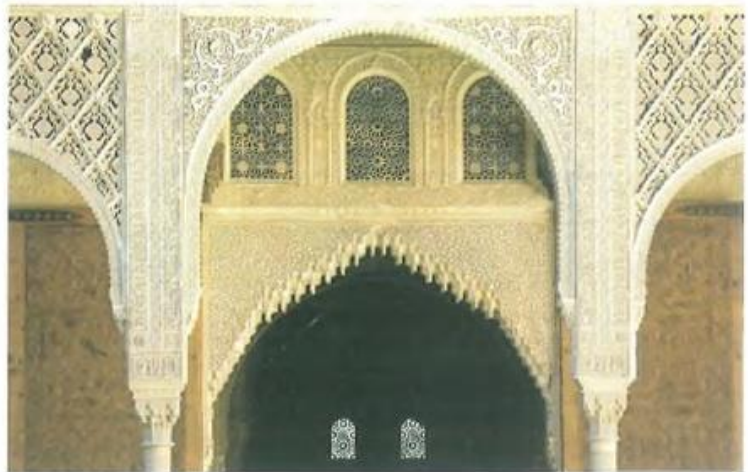
En la época *omeya* (ss. VIII-IX) el arte hispanomusulmán evolucionó bajo la influencia de los estilos artísticos anteriores y culminó en la etapa *califal* (s. X), con soluciones técnico-artísticas muy bellas y complejas como las *arquerías* y *bóvedas de nervios* de la *Mezquita de Córdoba*.

Posteriormente, en el período *almohade*, el arte hispanomusulmán impulsó una arquitectura más austera y sobria que potenciaba la estructura arquitectónica, pero que no descuidaba la decoración ornamental.

En la última etapa, época *nazarí*, se definió un lenguaje artístico propio excepcional, caracterizado por una gran riqueza decorativa en el interior de los edificios, que disimulaba la pobreza de los materiales utilizados en la construcción.



Mezquita de Omar o de la Roca, en Jerusalem (687-691). Este edificio sagrado fue levantado sobre la roca desde la que, según la tradición, el profeta Mahoma subió al cielo. El templo no fue concebido como una gran superficie al estilo de las otras mezquitas, sino como un pequeño reliquario.



Gran parte del mérito de la suntuosidad de los palacios árabes se debe al excepcional trabajo ornamental de los muros. Buena prueba de ello son las diferentes estancias que conforman la Alhambra de Granada.



La perfección técnica del trabajo escultórico del arte islámico se aprecia en los detalles de los relieves ornamentales realizados con trepano que llenan todos los rincones de los palacios árabes.

#### 8.4 LAS CARACTERÍSTICAS DE LA ARQUITECTURA ISLÁMICA

En la **arquitectura** islámica se pueden distinguir seis características técnico-constructivas fundamentales:

- Los edificios son de dimensiones regulares.
- El ladrillo y la madera se utilizan de forma preferente como materiales de construcción.
- Es frecuente el uso de bóvedas y cúpulas para realizar la cobertura de los edificios, siendo las más destacadas la *bóveda nervada*, la *bóveda de mocárabes de yeso* y la *cúpula gallonada*.
- Emplean pilares y columnas como elementos sustentantes, normalmente delgados, al no tener que soportar techos muy pesados.
- Utilizan el *arco de herradura* en la mayoría de sus obras, además de los *arcos de medio punto*, *apuntados*, *lobulados* o *polilobulados*.
- Son austeros en la decoración exterior, en contraposición a la rica y variada ornamentación interior, realizada fundamentalmente a base de *yaserías*, *cerámicas*, *mármoles*, *maderas*, etc.

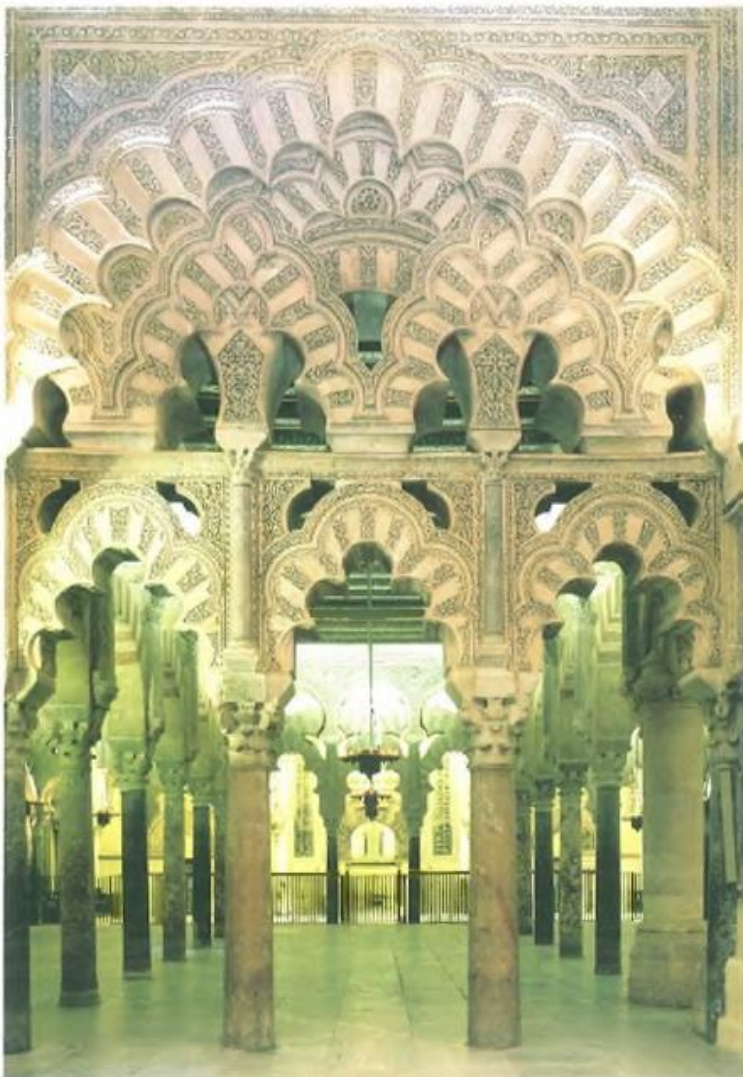
La arquitectura musulmana se divide, básicamente, en dos tipos de construcciones: las de tipo *religioso* y las *civiles*.



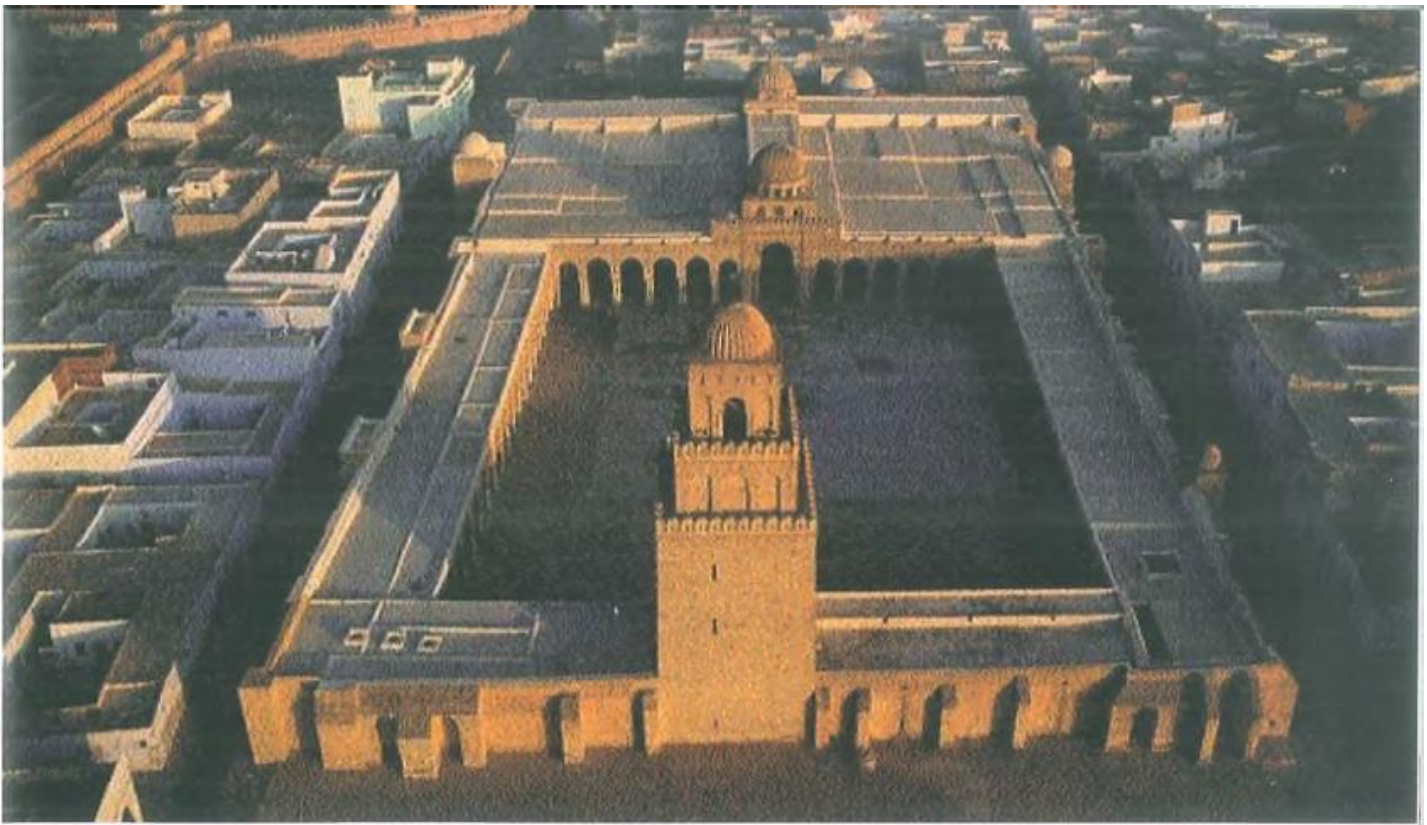
Cúpula de la maqsura de la mezquita de Córdoba. Los arquitectos árabes llegaron a un grado de perfeccionamiento técnico e idearon soluciones que no volverían a verse en Europa hasta el siglo XVII.



Interior de la sala de oración (haram) de la mezquita de Córdoba (785-987). El uso de *dovelas bicolor (rojas y blancas)* confiere al conjunto un efecto decorativo muy original.



Maqsura de la mezquita de Córdoba. Además de su función decorativa, el uso de *arcos polilobulados* permitía repartir perfectamente todas las fuerzas de los muros, por lo que su complejidad formal no responde sólo a una voluntad decorativa, sino también funcional.



Vista general de la mezquita de Kairuán, en Túnez (875-902). En la imagen se pueden identificar con facilidad el patio (Shan), la sala de oraciones (haram) y el minarete. Este minarete, que consta de tres torres superpuestas, se convirtió en modelo para muchas mezquitas del norte de África.

### Arquitectura religiosa

En la arquitectura religiosa el edificio más importante es la **mezquita**, lugar creado a partir de la necesidad de llevar a cabo la plegaria colectiva. Su origen constructivo son las basílicas romanas y paleocristianas, aunque también algunas están influidas por las bizantinas y son de planta central. Sin embargo, la forma más frecuente es la planta rectangular en la que se diferencian dos zonas principales:

- a) La *sala de oración (haram)*, dividida en numerosas naves perpendiculares al muro, orientado a la Meca (*qibla*), y en el cual se abre una hornacina sagrada llamada *mihrab*. Cercano a este importante espacio se encuentra el *púlpito* para dirigir la oración (*mimbar*) y, a veces, como en el caso de la mezquita de Córdoba, un espacio enrejado, llamado *maqsura*, que separa al soberano del resto de asistentes.
- b) El *patio (shan)* porticado y descubierto, donde se sitúa el *alminar* o *minarete* desde el que se llama a la oración, y la *fuelle de las abluciones*, en la que los fieles deben lavarse (purificarse) antes de acceder al recinto interior.

Entre las mezquitas de gran valor artístico, cabe citar la de *Damasco* (Siria), la de *La Roca* o de *Omar* (Jerusalén), la de *Kairuán* (Túnez) y, sobre todo, la *Mezquita de Córdoba*, de enorme tamaño y gran riqueza decorativa.



Minarete o alminar de la mezquita de al-Mutawakkil en Samarra, Irak (848-852). Su peculiar forma es similar a la de un zigurat mesopotámico.



La Torre de la Giralda de Sevilla (1195) responde a los parámetros de sobriedad del período almohade.

## Arquitectura civil

Entre las numerosas construcciones civiles destacan las de carácter defensivo, como la **alcazaba**, edificio militar que además tenía funciones de carácter civil administrativo. Asimismo cabe destacar las **fortalezas** o **castillos**, construcciones que servían para defenderse del ataque cristiano y que aprovechan al máximo las irregularidades del terreno, como se puede observar en el *castillo de la Suda* en Tortosa.

Otro tipo de construcción civil importante son los **palacios**. Habitualmente poco ornamentados por fuera, estos conjuntos arquitectónicos, destinados a albergar la residencia de los soberanos y príncipes musulmanes, llegan a ser verdaderas ciudades, como el *palacio de Medina al-Zahra* de Córdoba. De dimensiones variadas, los palacios acostumbran a estar divididos en dos partes: una zona dedicada a la vida pública y otra dedicada a la vida privada.

El gran número de dependencias del palacio se distribuyen alrededor de un patio interior, como sucede en el *palacio-castillo de la Aljafería* de Zaragoza, y a menudo van acompañados de hermosos jardines donde el agua tiene una importancia primordial. Los mejores ejemplos de ello son la *Alhambra de Granada* y el *palacio del Generalife*, caracterizados por su gran belleza interior y en la que se conjugan de un modo excepcional el arte y la naturaleza.

Todo el conjunto palatino, además, suele estar en el interior de un recinto fuertemente amurallado. Estas fortificaciones, levantadas también para defender ciudades, se componen generalmente de una serie de altas torres con formas geométricas, y notables puertas de acceso normalmente abovedadas.

En el ámbito de la península Ibérica cabe citar también los **baños públicos**. Ubicados principalmente en centros urbanos cerca de los mercados y las mezquitas, los baños musulmanes tienen su origen en las termas romanas, y constan de una sala de entrada o vestíbulo y tres salas destinadas a los baños (piscina de agua fría, templada y caliente). No obstante, su uso no es sólo de carácter higiénico, sino también ritual.

Sala de El Mussallah del palacio de la Aljafería (segunda mitad s.XII). La repetición de los elementos básicos que forman los arcos mixtilíneos y polilobulados debe ser considerada como una innovación típica de la época de los reinos de taifas.



Ruinas del palacio de Medina Al-Zahara (936). Construido para la favorita del califa Abderramán III, esta ciudad-palacio agrupaba distintos edificios independientes, organizados alrededor de un patio.



Patio de la acequia de los jardines del Generalife de la Alhambra (s. XIV). En el periodo nazarí los arcos de herradura fueron sustituidos por arcos perfilados peraltados.



## 8.5 EL ARTE MUDÉJAR

El término *mudéjar* deriva del árabe *mudayyan* que significa "rezagado, aquel a quien ha sido permitido quedarse". En el terreno artístico, *mudayyan* es el nombre con que se conocen las obras, principalmente arquitectónicas, que se desarrollan en los reinos cristianos, pero que además incorporan influencias, elementos y materiales propios del estilo hispano-musulmán.

Esta fusión permite reconocer, en un mismo edificio mudéjar, elementos constructivos propios de la arquitectura románica y gótica, como el *arco de medio punto* y el *arco apuntado*, con soluciones arquitectónicas islámicas como por ejemplo el *arco de herradura* y los *arcos lobulados*.

En cuanto a materiales, en el **arte mudéjar** es característico el empleo del ladrillo (*mampostería*), el yeso y la madera, siendo el ladrillo fundamental en la construcción de muros y pilares, mientras que el yeso y la madera son utilizados con una clara finalidad decorativa. La madera, se usa para las cubiertas, que siguen el modelo de los *alfarjes* árabes, es decir techos planos de madera decorados.

### Localización y evolución artística

El **arte mudéjar** abarca una gran diversidad geográfica a lo largo y ancho de la península Ibérica, diversidad que se explica básicamente por el factor histórico de la Reconquista. En este largo periodo, de lenta recuperación del territorio musulmán, se van estableciendo diferentes centros o focos geográficos que dan lugar a diferentes estilos, que pueden clasificarse de la siguiente manera:

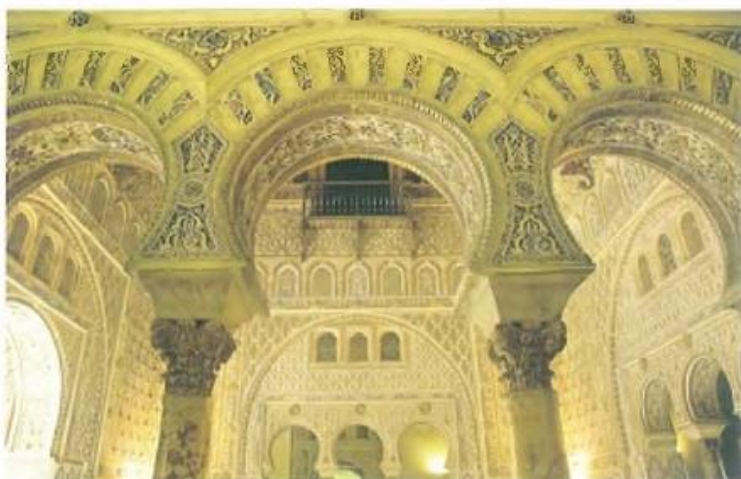
- a) Mudéjar castellanoleonés.
- b) Mudéjar toledano.
- c) Mudéjar aragonés.
- e) Mudéjar andaluz.

Cronológicamente, el arte mudéjar abarca desde el siglo XI al XVI, y su evolución se divide en dos etapas claramente diferenciadas por la influencia del arte cristiano:

- a) *Románico mudéjar* (ss. XI y XII)
- b) *Gótico mudéjar* (ss. XIII-XVI)

Artesonado de la Sinagoga del Tránsito, en Toledo (s. XIV). Este templo judío fue mandado construir por el tesorero de Pedro I de Castilla, Samuel Levi.

### EL ARTE MUDÉJAR PENINSULAR



Reales Alcázares de Sevilla, Salón de los Embajadores (s. XIV). Se trata de un palacio mudéjar, con arcos de herradura que descansan sobre un potente cimacio.





## 8.6 LA DIVERSIDAD DE LA ARQUITECTURA MUDÉJAR

Dentro de una cierta homogeneidad constructiva, la diversidad geográfica y cronológica de la **arquitectura mudéjar** posibilita que los distintos focos locales adopten características propias.

### Mudéjar castellanoleonés

En el territorio de Castilla y León existen los mejores ejemplos del llamado **románico-mudéjar**. Desarrollado entre los siglos XI y XII, su clara similitud con el Románico (ábsides semicirculares, arcos de medio punto y cubiertas de madera), junto al uso del ladrillo como material constructivo, ha hecho que este estilo se conozca como **románico del ladrillo**.

Otra característica destacada del románico-mudéjar castellanoleonés es la poca ornamentación exterior, cuya decoración se limita a los *arcos ciegos*, como así lo demuestran la *iglesia de San Lorenzo* y la *iglesia de San Tirso*, en Sahagún, y la *iglesia de La Lugareja*, en Arévalo.

### Mudéjar toledano

Toledo es el principal centro de arte mudéjar **castellanomanchego** estilo al que pertenecen numerosas capillas, parroquias, torres, murallas y sinagogas construidas en esta ciudad. Los primeros templos cristianos que se reconstruyen en la ciudad, como la *iglesia de San Román*, muestra una evidente influencia islámica, utilizando por ejemplo el *arco de herradura* propio de la época califal.

A partir de la segunda mitad del siglo XIII, la construcción de la *catedral de Toledo* introduce el estilo gótico. Este nuevo lenguaje tiene en la *iglesia de Santiago del Arrabal* su mejor ejemplo, si bien la torre-campanar, separada del templo, mantiene una estructura muy similar al minarete musulmán.

Este mismo modelo lo siguen las torres de las iglesias de *San Román* y de *Santo Tomé*, ornamentadas en los pisos superiores con ricas arquerías ciegas polilobuladas.

La abundante presencia judía en la ciudad promovió la construcción de numerosas *sinagogas*. Destacan la de *Santa María la Blanca* y la del *Tránsito*. La primera, del siglo XIII, distribuye el interior en cinco naves, separadas por pilares octogonales que soportan arcos de herradura, una estructura que recuerda al aspecto de una mezquita. La *sinagoga del Tránsito*, construida en el siglo XV, presenta en su interior una rica ornamentación de estilo nazari.



Iglesia de San Tirso de Sahagún, en León (s.XII). Los arcos ciegos del ábside son una de las características más destacadas del arte románico-mudéjar.



Sinagoga de Santa María la Blanca, en Toledo (s. XIII). La influencia almohade de este edificio se refleja en los pilares octogonales sobre los que descansan los arcos de herradura, el trabajo escultórico de los capiteles y en la decoración de motivos geométricos de los muros.



Patio de Contratación de los Reales Alcázares de Sevilla (s.XII). La abundancia de agua era un símbolo de riqueza para los musulmanes, y por ello solían colocar una fuente en el centro de los patios.

En cuanto a la arquitectura civil, sobresale la toledana *Puerta del Sol*, única entrada mudéjar que se conserva del recinto amurallado del siglo XIV.

### Mudéjar aragonés

El **mudéjar aragonés** es uno de los estilos más importantes de la Península Ibérica, tanto por su calidad como por su gran número de edificaciones.

La característica más destacada y particular del arte mudéjar aragonés es la rica ornamentación decorativa de sus edificios, tanto en el interior como, sobre todo, en el exterior.

Esta decoración mural exterior realizada en ladrillo muestra un alto grado de riqueza y variedad, utilizando complejas *arquerías murales ciegas* a base de *arcos mixtilíneos*, *polilobulados* y de *herradura*. Además, se añaden también otras decoraciones de tipo geométrico y floral, siguiendo la tradición ornamental islámica, y a veces, se complementan con cerámicas vidriadas policromas.

La construcción más interesante del arte mudéjar aragonés son las torres de las parroquias. Destacan las torres de las iglesias de *San Salvador* y *San Martín*, en Teruel, y las torres de la *Magdalena* y *San Pablo*, en Zaragoza.

### Mudéjar andaluz

El **mudéjar andaluz** se localiza principalmente en las ciudades de Córdoba y Sevilla. La estructura de los edificios representativos del mudéjar andaluz muestra una clara influencia de los elementos constructivos góticos, como el *arco apuntado*, presente en la *Capilla Real* de la *mezquita de Córdoba* y en las iglesias de *Santa Marina* y *San Marcos* en la ciudad de Sevilla.

No obstante, en cuanto a decoración, es evidente la influencia del rico lenguaje ornamental del arte nazarí, activo en Granada hasta finales del siglo XV. El mejor ejemplo de ello es el palacio que Pedro I mandó edificar en los *Reales Alcázares* de Sevilla, en el que destaca el *salón de Embajadores* y los delicados *mocárabes* ornamentales que decoran las cubiertas de madera.

En el foco mudéjar andaluz también puede incluirse el *claustro del monasterio de Guadalupe* en Cáceres, con su original templete central.

Monasterio de Guadalupe, en la provincia de Cáceres (s. XIV-XV). Detalle del claustro mudéjar de dos pisos, en cuyo centro se encuentra un templete de ladrillo gótico-mudéjar revestido de cerámica de Manises.



Torre campanario de la iglesia gótico-mudéjar de San Martín de Teruel (s. XIV). La decoración es de cerámica vidriada, de planta cuadrada independiente de la iglesia. En la parte inferior hay una serie de adornos llamados paños de sebka, retícula de rombos difundidos por los almohades.



## F15. Mezquita de Córdoba



### FICHA TÉCNICA

**Título:** mezquita de Córdoba.

**Autor:** anónimo.

**Cronología:** 785-788, ampliada sucesivamente en el 833, el 855, entre el 962 y el 966 y en el 987.

**Estilo:** Hispanomusulmán.

**Tipología:** mezquita.

**Materiales:** piedra, ladrillo, madera y, a nivel decorativo, yeso.

**Localización:** Córdoba (España).

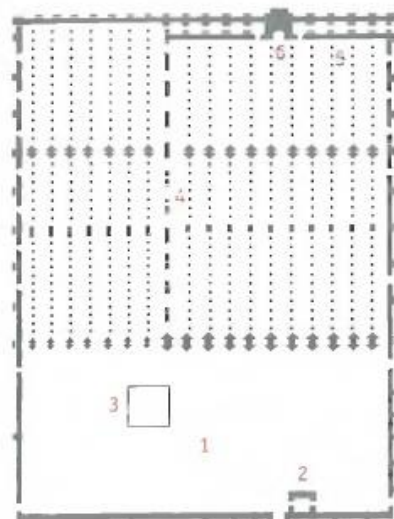
Obra de la misma época:

• *Palacio de Medina al-Zahra* (936)

### CONTEXTO

La *mezquita de Córdoba* fue construida bajo el gobierno del emir Abderramán I (756-788), después de que la ciudad fuera elegida capital del califato. Se construyó en el terreno de la iglesia visigoda de San Vicente.

Hasta el siglo X, la mezquita fue ampliada en repetidas ocasiones para poder albergar en ella a una población cada vez más numerosa. En 1523, una vez terminada la Reconquista, el cabildo de Córdoba ordenó la construcción de una gran catedral en medio de la mezquita. Esta actuación conllevó la destrucción de 63 columnas y arcos de la sala de oración, hecho que provocó en su momento las quejas de buena parte de la población.



1. Patio de los naranjos
2. Minarete
3. Fuente de abluciones
4. Sala de oración
5. Quibla
6. Mihrab

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Todo el recinto está limitado por un muro homogéneo de 178 x 125 m que, a modo de muralla y sin fachada principal, rodea todo el recinto. En él sobresalen numerosos contrafuertes terminados en almenas y 19 puertas que dan acceso al interior. Estas presentan una tipología de tres cuerpos –uno central de apertura y dos laterales ciegos– decorados con arcos de herradura, arcos lobulados y celosías. En el muro occidental se levanta el antiguo minarete, convertido posteriormente en campanario cristiano.

En el interior existen dos partes bien diferenciadas: el patio de los naranjos y la sala de oración o *haram*. En el patio descubierto o *sahn*, se encuentran el minarete, cuatro fuentes rituales –*sabils*– y un conjunto de naranjos alineados perfectamente con las naves de la sala de oración. A ésta se accede mediante cualquiera de las 19 puertas que corresponden a otras tantas naves que dividen perpendicularmente la sala, a partir de un impresionante bosque de 514 columnas.

En el primer edificio de 11 naves, las columnas se levantaron reutilizando fustes y capiteles de granito, jaspe o mármol de anteriores edificios romanos y visigóticos. Para compensar la poca envergadura de las columnas se ideó un ingenioso sistema de dos arcadas (herradura y medio punto) superpuestas, con las que pudo llegarse a una altura de 11,5 m.

En el muro orientado a La Meca –*quibla*– se encuentra el *mihrab*, que con la ampliación de ocho naves en el siglo X quedó descentrado. Delante de este espacio sagrado se sitúa la *maqsura*, lugar reservado a las autoridades, ricamente iluminado gracias a las cuatro cúpulas con ventanas radiales, construidas cuando el alargamiento de la sala impedía que la luz del patio llegara a la *quibla*. Estas cúpulas se levantan a partir de un sofisticado sistema de arcos entrecruzados que permite seguir disfrutando de la visión del bosque de columnas.



Mihrab.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

En medio de la ciudad de Córdoba, y siguiendo los preceptos musulmanes, la mezquita orienta uno de sus muros a La Meca. Las tonalidades ocres de los materiales así como su escasa altura, hacen que la mezquita quede totalmente integrada en el entorno. Una adecuación que sería mayor de no ser por las posteriores intervenciones cristianas, que rompen la unidad del conjunto.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

La mezquita es la expresión artística más evidente de la fe islámica. La palabra árabe *masyid*, a la que se remontan los distintos nombres de la mezquita, significa "lugar de prostración", y designa el sitio en el que los fieles adoran a Alá en la tierra y cumplen así el fijado ritual de la oración en viernes, principal deber cotidiano de los musulmanes.

La mezquita también tiene una finalidad política, ya que la obligatoriedad de la oración permitía a los califas controlar de cerca a las clases aristocráticas y políticas.



Sala de oración.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Ideada como una réplica adaptada de la Gran mezquita de Damasco, los arquitectos de la *mezquita de Córdoba* adoptaron tradiciones constructivas locales, junto a influencias ornamentales de la arquitectura romana –uso de dovelas bicolores– y del arte visigótico –empleo de arcos de herradura–.

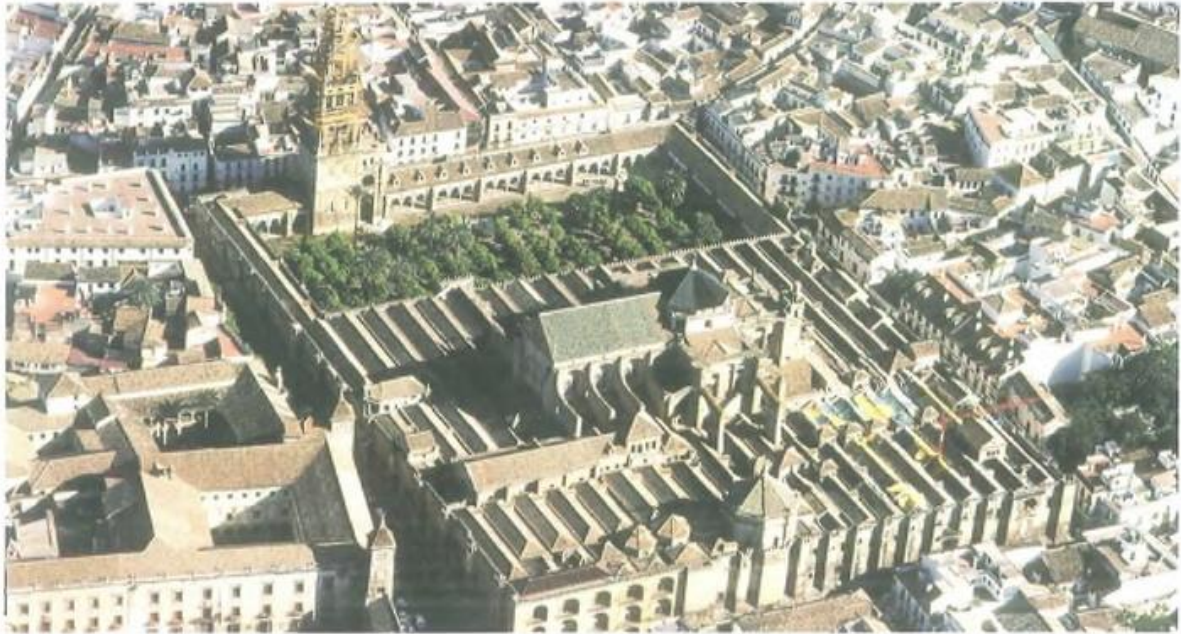
La *mezquita de Córdoba* aportó numerosas innovaciones, entre las que destaca la introducción del yeso como material de ornamentación interior en arabescos y lacerías, el uso decorativo de las inscripciones cúficas alabando el nombre de Alá y la tipología de minarete –hoy desvirtuada por el campanario cristiano–, que sirvió de modelo para otras mezquitas de Al-Andalus.



Gran mezquita de Damasco (707-714).

## 1 Analiza la obra: Mezquita de Córdoba

Comenta la imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:



- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología
  - Estilo
- Descripción formal:
  - Elementos estructurales
  - Elementos decorativos
  - Descripción de la planta
- Entorno e integración urbanística.
  - Función, contenido y significado.
  - Modelos e influencias posteriores.

## 2 Define

Define los siguientes términos:

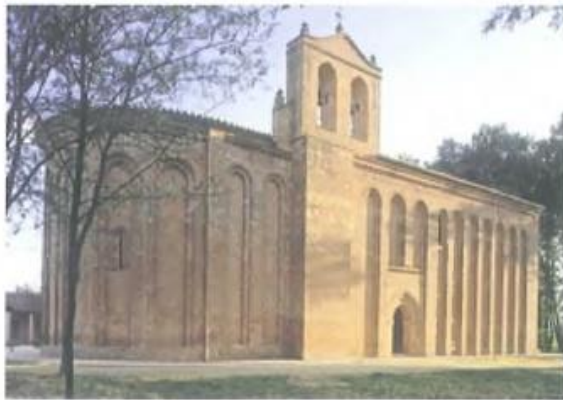
- *Mezquita*
- *Haram*
- *Maqsura*
- *Mocárabe*
- *Yesería*
- *Arco polilobulado*
- *Ataurique*
- *Mirhab*
- *Arco ciego*
- *Arco mixtilíneo*
- *Alminar*



## 3 Tema

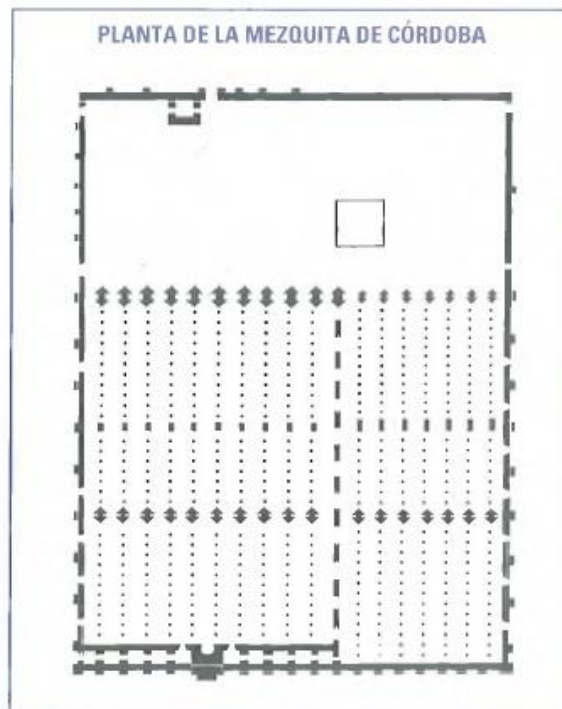
La arquitectura mudéjar.

- Contexto histórico y cronología
- Características generales
- Influencias
- Elementos y materiales constructivos
- Focos más importantes
- Características locales más importantes
- Obras más destacadas



## 4 Responde las siguientes preguntas:

- ¿En cuántos periodos se divide el arte hispano-musulmán? ¿Qué característica principal define el arte de cada uno de estos periodos?
- Cita los tipos de arco más utilizados en la arquitectura hispano-musulmana.
- ¿Cuáles son las cuatro tipologías de ornamentación de la arquitectura hispano-musulmana?
- ¿Cuál fue el edificio civil más importante del arte hispano-musulmán?
- Comenta brevemente las partes en qué se divide una mezquita.
- ¿Qué elementos constructivos hereda el arte hispano-musulmán de la arquitectura romana, del arte bizantino y del arte visigodo?
- ¿A qué se debe el contraste ornamental entre el exterior y el interior de los edificios?
- ¿Cuáles son los principales rasgos de la arquitectura islámica?
- ¿En qué lugar y con qué finalidad se construían los baños públicos?





San Salvador de Valdedios (892)



Capitel de San Pedro de la Nave (Siglo VII)

## 9. Arte Prerrománico

### 9.1 REFERENTES HISTÓRICOS

El Imperio Romano de Occidente desapareció en el año 476 cuando Odoacro, jefe germánico venció a Rómulo Augústulo, el último emperador romano. A partir de entonces, el epicentro de la política romana se desplazó hacia Constantinopla y el Imperio Romano de Oriente se constituyó en heredero de la cultura antigua. Luego, con las invasiones de los pueblos germánicos, se crearon nuevos estados en Europa occidental.

En la Galia, en el siglo V, entre los distintos pueblos que disputaron su dominio los *francos* mandados por Meroveo se constituyeron en fuerza hegemónica. Siglos más tarde, el año 732, el noble franco Carlos Martel, venció al Islam en la batalla de Poitiers. Poco después, en el año 751 su hijo Pipino el Breve se coronó rey con ayuda del Papa y fundó la dinastía carolingia, siendo sucedido por Carlomagno, cuya política profundizó la alianza con el Papa, quien en la navidad del año 800 le coronó emperador del Sacro Imperio Romano, restaurando el *imperium christianum*, que a partir de entonces definía la política de Occidente.

En el siglo V, en la Península Ibérica se instalaron los **visigodos**, que tras vencer a los suevos en el año 585 implantaron el catolicismo de manera definitiva en el III Concilio de Toledo del año 589. La invasión de los árabes (711) acabó con el reino de los visigodos, iniciándose posteriormente la *reconquista* de la Península Ibérica. Aparecieron así nuevos reinos cristianos, siendo el de Asturias el primero de ellos. Alfonso I, Alfonso II y Ramiro I consolidaron su *reino* y *poblaron* los territorios de pequeñas iglesias.

En el largo camino de la reconquista y repoblación de los territorios, a partir del siglo X encontramos dos tipos de población: la *mozárabe*, cristianos que vivían en territorio musulmán, sometidos al califa; y cristianos, que procedentes de territorios musulmanes se emanciparon y poblaron tierras más septentrionales.

### 9.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

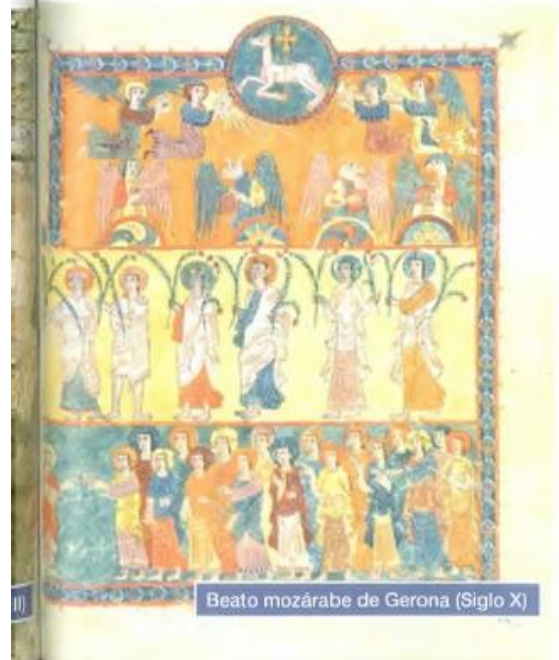
El mapa de la etapa prerrománica abarca toda Europa, desde los países Escandinavos a las penínsulas Italiana e Ibérica, incluyendo la Galia, los países Centroeuropeos y las islas Británicas.

Cronológicamente, las manifestaciones artísticas del **Prerrománico** se sitúan entre la caída del Imperio Romano de Occidente, (siglo V) con la consiguiente invasión de los pueblos germánicos, y el siglo XI, momento en que estos pueblos se consolidan como naciones independientes.

En la península Ibérica podemos dividir el arte prerrománico en tres etapas:

- La **visigoda** (siglos V al VII).
- La **asturiana** o **ramirense** (siglos IX-X).
- La **mozárabe** (siglo XI).

En España, el Prerrománico se extiende hasta el siglo XI, aunque en este caso el estilo Románico que le sucede se produce a través de las rutas de peregrinación existentes en los territorios del norte de la Península Ibérica.



Beato mozárabe de Gerona (Siglo X)



### 9.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

A lo largo del periodo comprendido entre el siglo V y el siglo IX, no existe una ruptura total en cuanto a instituciones, cultura y arte, ya que en gran medida, se produce una continuación de la situación social, económica y, por supuesto, artística preexistente. En la Alta Edad Media existen muchos elementos que recuerdan aún al *Bajo Imperio Romano*. La Iglesia, como institución, también juega un papel muy importante en este periodo, fusionando, formando, divulgando y ejerciendo el papel de mecenas de toda la cultura y el arte de esta época.

Los germanos, al no poseer ni arquitectura, ni escultura, ni pintura propias, continuaron con las características del arte romano, pero empobreciéndolo en cuanto a materiales. El arte de la Alta Edad Media es un arte más bien rural y, en él, cada reino germánico aporta su sello particular. Así, surge el arte *Visigodo*, *Ostrogodo*, *Carolingio*, *Anglosajón*, *Asturiano* y *Mozárabe*.

Mientras en Oriente el arte bizantino produjo espléndidas obras (Justiniano siglo VI), en las antiguas provincias del *Imperio Romano de Occidente* comenzó a formarse un arte que serviría de base al estilo **Románico**. Así pues, a falta de una denominación común que englobe las diversas escuelas regionales o nacionales, este arte se denomina **Prerrománico**. Sin embargo, para algunos autores este término sólo puede usarse para referirse a las manifestaciones artísticas inmediatamente anteriores al románico, como el arte *asturiano* y *carolingio*, reservando para el arte de las primeras invasiones la denominación de *Arte de los pueblos bárbaros*.

El arte prerrománico es un arte técnicamente pobre, que imita los monumentos romanos y que además aprovecha materiales de éstos, es decir, de segunda mano, añadiendo temas decorativos de origen germánico como trenzados, cuerda, estrellas, etc.



Fibulas aquiliformes (s. VII), Museo Arqueológico Nacional. Los germanos eran expertos orfebres, como podemos observar en estas dos fibulas de origen visigótico.



Sant Pere de Terrassa (s. VII-XII). Forma parte del conjunto de iglesias de origen visigótico de la antigua Egara. Aunque es románica aún conserva el ábside trilobulado.



San Millán de la Cogolla (s. VI-XI), Rioja. La iglesia del Monasterio de Suso es de origen visigodo, transformada en mozárabe. Tiene dos naves y arcos de herradura.



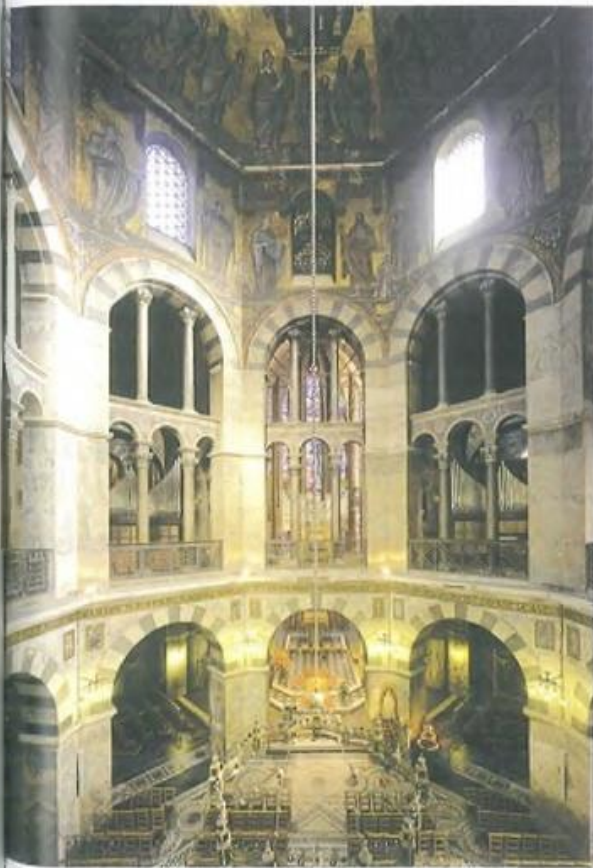
Ventana de San Miguel de Lillo (s. IX), Oviedo. De arte asturiano, el artista ramirensé decoró las ventanas de la iglesia con celosías caladas en piedra.

#### 9.4 EL PRERROMÁNICO EUROPEO

En Italia, el arte prerrománico llegó a su máximo esplendor en la época de *Teodorico el Grande* (453-526), y la obra arquitectónica más importante es el *Mausoleo* de este mismo soberano, en Rávena. En Francia, del periodo *merovingio*, podemos destacar la iglesia de *San Juan de Poitiers*, construida con materiales de procedencia romana y, del periodo *Carolingio* (768-814), la *Capilla Palatina de Aquisgrán*.

En las Islas Británicas destacó la escultura -cruces monumentales-, así como también los manuscritos iluminados, entre los que sobresalen el *Libro de Kells*, el *Libro de Durrow* y el *Evangelario de Lindisfarne*.

Mausoleo de Teodorico (520), Rávena. Se trata de un edificio de planta central decagonal cubierto con falsa bóveda mediante un gigantesco bloque de mármol y grandes asas exteriores.



La Capilla Palatina de Aquisgrán (805). Es un edificio de planta octogonal en el centro rodeado por otro de 16 lados. Presenta claras influencias de San Vital de Rávena.



Iluminaciones manuscritas del Libro de Durrow (s. VII). Se trata de un evangelio con los cuatro evangelios ricamente iluminados, entre otros motivos, con los símbolos de los evangelistas.



Libro de Durrow (s. VII). Es impresionante ver cómo aplicaban su gusto tradicional celta por la decoración de lacería, entrelazados vegetales y figuras abstractas en las labores minúsculas de los libros.

## 9.5 EL PRERROMÁNICO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

En la Península Ibérica el arte prerrománico presenta tres etapas. La primera es la **visigoda** que comprende los siglos V al VII; la segunda es la **asturiana** o **ramirense**, que tuvo su esplendor entre los siglos IX y X; y la tercera, la **mozárabe** que corresponde al siglo XI.

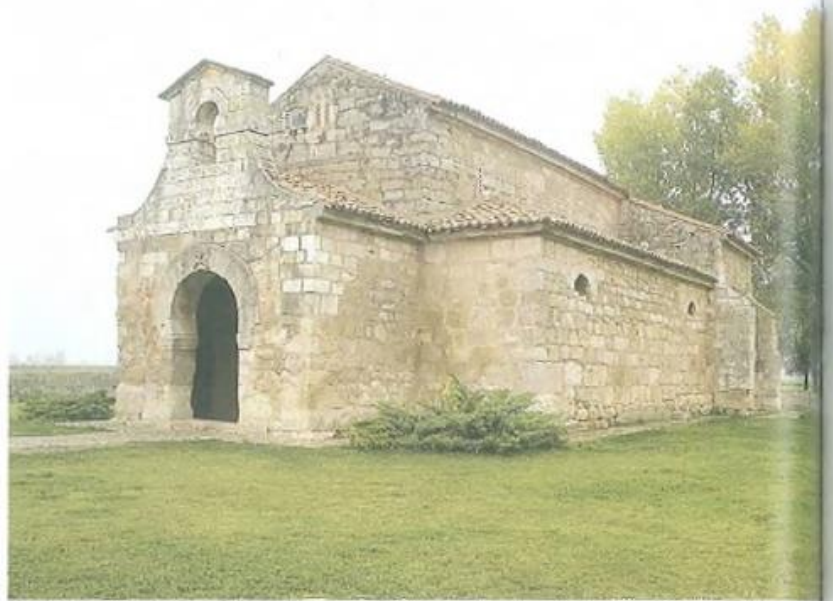
### El arte visigótico

La **arquitectura visigoda** continuó la tradición constructiva del arte romano y paleocristiano, aunque incorporó elementos novedosos como, por ejemplo, la utilización del *arco de herradura*, que posteriormente fue adoptado por los árabes.

La arquitectura visigoda también asumió algunas influencias del arte bizantino, como el *iconostasis*, una pequeña mampara situada en el presbiterio que aísla al sacerdote durante la consagración.

Por lo general las iglesias visigodas son de muy reducidas dimensiones, con pocas ventanas. En su interior presentan plantas muy variadas, desde la *cruciforme* a la *basilical* de una o tres naves, separadas por columnas, y rematada con ábsides rectangulares.

Los muros de estas iglesias están contruidos con grandes bloques de piedra de formas regulares bien tallados, y con techumbres que suelen ser de madera.



San Juan de Baños (661), Palencia. Es de planta basilical, de tres naves separadas por arcos de herradura y columnas corintias. Posee un vestibulo con gran arco exterior y tenía tres ábsides cuadrados aislados entre sí.



San Miguel de Terrassa (s. VII), Barcelona. De planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, recuerda los baptisterios. Su ábside: poligonal al exterior y curvo al interior.



Santa Comba de Bande (s. VII), Orense. Presenta planta de cruz griega alargada en cabecera y pies y se cubre con bóveda de arista.

Entre las principales iglesias están las de *San Juan de Baños* (Palencia), mandada erigir por *Recesvinto*, *San Fructuoso de Montelios* (Braga), *Santa Comba de Bande* (Orense), de planta alargada y *San Pedro de la Nave* (Zamora). También es importante la iglesia de *Quintanilla de las Viñas* (Burgos) y las iglesias de *San Pedro*, *San Miguel* y *Santa María de Terrassa* (Cataluña).

En *escultura*, además de la ornamentación de capiteles, destacan los *sarcófagos*, y en *pintura* sólo cabe citar los relieves de *San Pedro de la Nave*. En cuanto a *orfebrería* son muy importantes las *Coronas Votivas* de *Suintila* y *Recesvinto del Tesoro de Guarrazar*, utilizadas para colgar sobre los altares. Además, también merecen ser mencionadas las *fibulas* o *hebillas*, y los *broches* de cinturón circulares o rectangulares o en forma de águila, con vidrios de diverso color incrustados en ellos.



Iglesia de Quintanilla de las Viñas (s. VII), Burgos. Sólo se conserva la cabecera, pero posee una rica decoración en relieves planos y a bisel en el arco, en las impostas y en fajas horizontales del muro exterior.



Corona votiva de Recesvinto (s. VII), Tesoro de Guarrazar. Genial pieza de orfebrería en oro y piedras engastadas.



Cruz pectoral (s. VII). Magnífica pieza, también de uso votivo, procedente de Torredonjimeno. Fue elaborada en oro y decorada con vidrios y piedras semipreciosas, lo que demuestra una vez más la afición visigótica por la orfebrería.



Capitel de San Pedro de la Nave (s. VII), Zamora. Tienen forma de prisma, con gran ábaco. Presentan escenas bíblicas, círculos vegetales, aves y cabezas de personajes.

## El arte asturiano

El arte asturiano se desarrolló en el pequeño Reino de Asturias, después de que los cristianos fueran obligados a refugiarse en las montañas del norte por los invasores árabes (siglos VIII-IX).

### La arquitectura

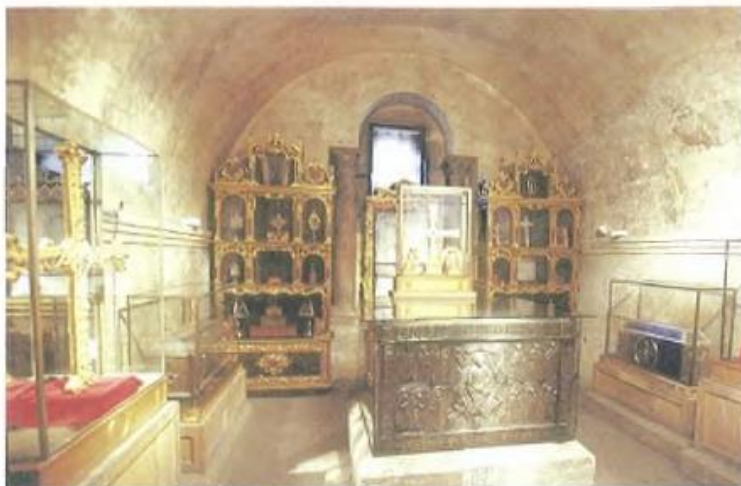
La arquitectura asturiana está fundamentalmente dedicada al ámbito eclesial, aunque también se construyeron edificios civiles, tales como pequeños palacios y hospitales, la mayoría de ellos hoy en día desaparecidos o muy modificados.

En la arquitectura asturiana se diferencian tres periodos o fases:

- *Prerramirense*, que se corresponde al reinado de Alfonso II (792-842). En esta fase se siguen las formas y los elementos de la arquitectura romana.
- *Ramirense*, correspondiente al reinado de Ramiro I (842-850). Se trata de la etapa de plenitud del arte asturiano.
- *Postramirense*, propio del reinado de Alfonso III (866-910). En esta fase se aprecia una cierta influencia islámica, en especial a través de elementos de la arquitectura mozárabe.

En general, las iglesias prerrománicas asturianas mantienen la *planta basilical* con una o tres naves, *transepto* -que generalmente mantiene el *iconostasio visigótico*-, y ábsides rectangulares. Normalmente, el ábside que corresponde a la capilla principal tiene una cámara secreta con acceso sólo desde el exterior, donde se solía esconder el tesoro (joyas, coronas votivas, etc.).

El elemento más característico de estas iglesias es el uso de la *bóveda de cañón*, el *arco de medio punto* romano -en sustitución del arco de herradura visigótico-, y el *arco peraltado*, elemento arquitectónico específico del arte asturiano. En el interior de las iglesias las columnas son substituidas por pilares, que no suelen tener capitel. En el exterior, los muros presentan pequeños bloques de piedra tallados de forma irregular (*sillarejo* y *mampostería*) en los que destacan las ventanas geminadas ricamente ornamentadas con *celosías* y *molduras*, así como los sólidos *contrafuertes* que recogen el peso de las bóvedas.



Cámara Santa (s. IX), Oviedo. Hoy constituye un anexo de la catedral. Posee una planta inferior: cripta de Santa Leocadia, con bóveda de cañón; y otra superior: capilla de San Miguel, dividida en antecámara, nave y presbiterio, donde se guarda el tesoro.



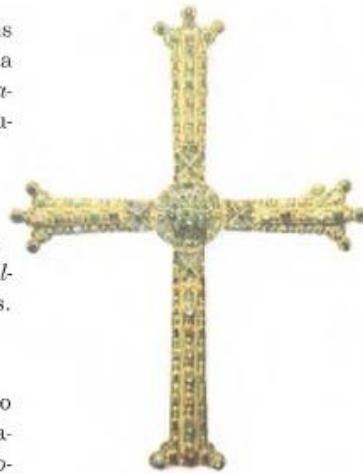
Santa María de Naranco (s. IX), Oviedo. Fue palacio real e iglesia. Presenta planta rectangular, dos pisos, bóveda de cañón, arcos peraltados y columnas con decoración funicular o de soqueado (izquierda).



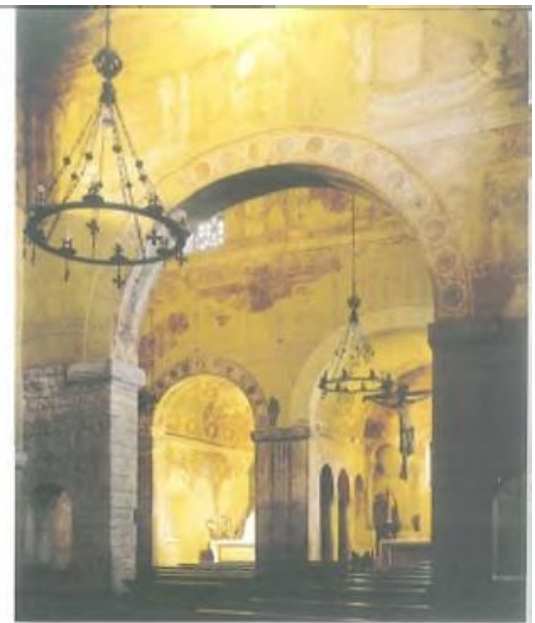
Los ejemplos de arquitectura asturiana más importantes son: en la etapa *Prerramirense*, la *Cámara Santa de Oviedo* y *San Julián de los Prados*, ésta última de tres naves, con otra en el crucero y tres *ábsides*; en la etapa *Ramirense*, cabe mencionar *Santa María del Naranco*, *San Miguel del Lillo* y *Santa Cristina de Pola de Lena*; y en el periodo *Postramirense*, destaca la *Iglesia de San Salvador de Valdedios*, construida por *Alfonso III* después de ser destronado por sus hijos.

#### *Escultura, pintura y orfebrería*

La *escultura asturiana* se limitó al ámbito decorativo de los elementos arquitectónicos, tales como *capiteles*, *molduras*, *columnas* y *medallones*. En cuanto a *pintura*, los templos asturianos solían estar decorados con pinturas murales, entre las que sobresalen las de *San Julián de los Prados*. El gran auge del arte asturiano se refleja también en varias piezas de *orfebrería*, como son la *Cruz de los Ángeles* y la *Cruz de la Victoria*, ambas en la *Cámara Santa de Oviedo*. La primera tiene los brazos iguales con gruesas piedras en fondo de oro. Más valiosa es aún la *Cruz de la Victoria*, mandada forjar por *Alfonso III*, que, además de grandes piedras tiene esmaltes en los que se representan animales y flores. Por su estilo, la *Cruz de la Victoria* se relaciona con el arte carolingio del norte de Italia.



Cruz de la Victoria (s. X), Oviedo. Es de oro, esmaltes y piedras preciosas engastadas.



San Julián de los Prados (s. IX), Oviedo. Tiene tres naves, arcos sobre pilares y pinturas al fresco de influencia bizantina y romana.



Arqueta relicario de Alfonso III (s. IX), Astorga. Es un hermoso trabajo de orfebrería asturiana, con decoración hecha en plata dorada.



San Miguel de Lillo (s. IX), Oviedo. Tuvo planta basilical, pero sólo queda la entrada y el arranque de sus naves. Destacan las celosías y la decoración escultórica bizantina.



Santa Cristina de Pola de Lena (s. IX). Es de una sola nave dispuesta a tres niveles y presenta una triple arcada en forma de iconostasis, de clara influencia bizantina, que separa el presbiterio. Hay decoración funicular o de cuerdas en columnas y capiteles.

## El arte mozárabe

Entre los siglos X y XI se desarrolló el **arte mozárabe** como consecuencia de las relaciones entre las comunidades cristianas y los nuevos dominadores musulmanes. El nombre de *mozárabe* se aplicaba a los cristianos que vivían en territorio musulmán. Y también se llamaban *mozárabes* las comunidades cristianas que huyeron de la dominación musulmana a causa de las persecuciones religiosas y se refugiaron en el norte del Duero y en el curso alto del Ebro. Estas zonas se repoblaron con ayuda de familias cristianas que recibían de sus respectivas monarcas cartas de reparto de tierras y derechos de repoblación.

La **arquitectura mozárabe** recibe una doble influencia: visigótica y musulmana. Entre los elementos característicos de este arte cabe citar especialmente el *arco de herradura califal*, un arco más cerrado que el visigodo, y recuadrado por una moldura muy utilizada por el Islam llamada *alfiz*. También empleaban *bóvedas de cañón* y *arcos geminados*, además para sostener mejor los edificios usaron unos *contrafuertes* muy potentes.

Los monumentos más importantes del arte mozárabe son: en Orense, *San Miguel de Celano-*

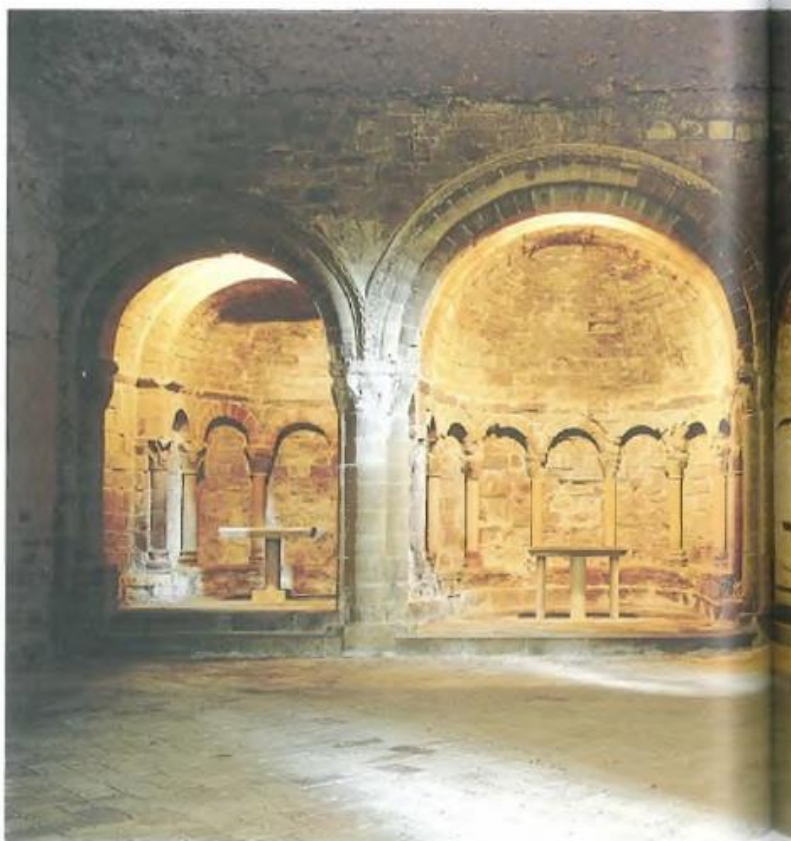


San Miguel de Escalada (s. X), León. Es de planta basilical de tres naves separadas por bellos arcos de herradura de tipo califal cordobés y un pórtico lateral con arquería.



San Baudelio de Berlanga (s. XI), Soria. El interior, presenta una gran columna central de la que parten ocho arcos a modo de palmera que sostienen la bóveda y una tribuna con cinco diminutas naves separadas por arcos de herradura.

San Juan de la Peña (s. XI), Huesca. La zona mozárabe del monasterio es la inferior, de dos naves con ábsides excavados en la roca, aunque arriba también hay alguna pieza mozárabe, como la puerta del claustro.



va; en Valladolid, *San Cebrián de Mazote*, con tres naves y planta basilical, lo mismo que *San Miguel de Escalada* en la provincia de León. En Soria destaca *San Baudelio de Berlanga*; en Logroño, *San Millán de la Cogolla*; y en Cantabria, *Santa María de Lebeña*. En la provincia de Barcelona, son notables el monasterio de *Sant Quirze de Pedret*, en Huesca, *San Juan de la Peña* y en Toledo *Santa María de Melque*.

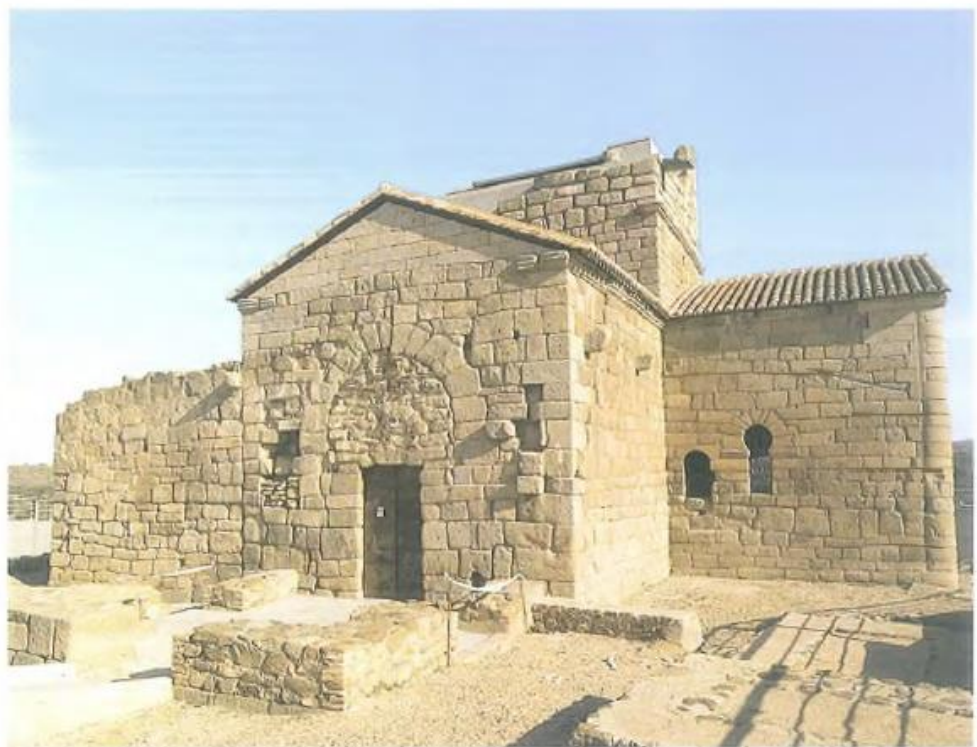
En el arte mozárabe también fueron muy importantes las miniaturas de una serie de manuscritos iluminados por *Beato de Liébana* (s. X) y otros realizados en Gerona, llamados *Beatus de Gerona*. En ambos casos se trata de unos comentarios ilustrados del Apocalipsis de San Juan (último libro del Nuevo Testamento), en los que destacan la rica policromía y, en algunos casos, el dramatismo de los personajes.

Beato de San Pedro de Cardena (s. XII), Burgos. Miniatura del Apocalipsis.



Beato de Gerona (s. X). Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana. Juicio Final: ángeles y símbolos de los evangelistas rodean a Dios.

Beato de Gerona (s. X). Grito de dolor del águila. Miniatura del Apocalipsis del Monasterio de San Salvador de Tábara.



Santa María de Melque (s. VII y VIII), Toledo. Constituye un excepcional caso: se trata de un edificio visigótico (s. VII), que siguió siendo cristiano un tiempo bajo dominio islámico (s. VIII), durante el que los mozárabes hicieron añadidos artísticos de estilo musulmán.



## F16. Iglesia de Santa María del Naranco



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Santa María del Naranco.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** año 848.

**Estilo:** Prerrománico asturiano.

**Tipología:** iglesia.

**Materiales:** madera, ladrillo y piedra toba.

**Localización:** Monte Naranco (Oviedo).

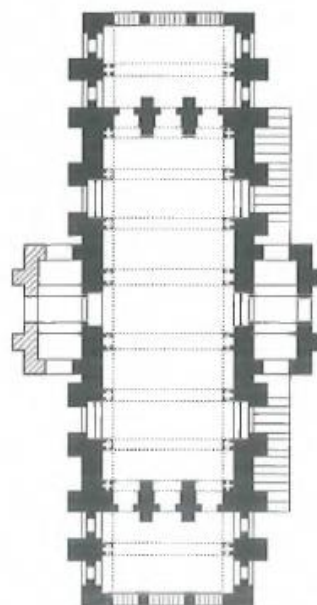
Obras de la misma época:

- Iglesia de San Miguel de Terrassa (s. IX)
- Capilla Palatina de Carlomagno (Aquisgrán), (790-805)

### CONTEXTO

Durante la invasión musulmana, los reinos cristianos se refugiaron al norte de la Península Ibérica, donde crearon el reino de Asturias, con capital en Oviedo.

Sus monarcas admiraron e imitaron la cultura del reino cristiano y visigodo de Toledo que acababa de desaparecer y por ello, las obras de este periodo recogen parte de las soluciones arquitectónicas propias del arte visigodo. Las edificaciones más importantes e innovadoras fueron construidas durante el reinado de Ramiro I, como *Santa María de Naranco*, documentada a partir de un ara de altar en el año 848, fecha de su transformación de palacio a iglesia.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

*Santa María del Naranco* es la única obra civil del arte asturiano que ha llegado hasta nuestros días. Es un edificio de 20 m de largo por 6 m de ancho y de dos plantas, cada una de ellas dividida en 3 secciones, la central más amplia que las laterales.

La planta inferior albergaba el oratorio palatino o cripta, aunque se discute si podía tratarse de una sala de visitas por el banco que recorre su perímetro. Está cubierta por una bóveda de cañón de toba (piedra ligera) reforzada por 4 arcos perpiaños o fajones que descargan directamente sobre el muro y se enlazan entre sí por arcos ciegos de medio punto.

La planta superior o noble, a la que se accede por una escalera exterior, es el doble de alta, una característica derivada de los palacios romanos. También se cubre por una bóveda de cañón de toba, pero aquí sus 7 arcos fajones descansan sobre ménsulas, arcos ciegos, y éstos sobre columnas de fuste sogueado, propios del arte asturiano, y capiteles de forma troncopiramidal.

En el espacio que queda entre el arco y el dintel (*enjutas*) se encuentran bandas rectangulares y medallones decorados con bajorrelieves de figuras con túnicas, animales o jinetes.

Los laterales del piso superior forman una tribuna o mirador que se construye a partir de 3 arcos de medio punto decorados en la misma línea que la sala noble. Por encima, una ventana trifora que no corresponde a ninguna sala y que, junto con los con-



trafuertes, ayuda a pronunciar la verticalidad del edificio.

Las proporciones reducidas de la planta, así como el sistema constructivo, ya formaban parte de la tradición romana y visigoda. Sin embargo, Santa María presenta algunas soluciones novedosas que tendrán gran fortuna en la época románica: el uso de la bóveda de cañón con arcos fajones, las arquerías ciegas, los contrafuertes exteriores y la adecuación de la escultura a la arquitectura.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

En el arte prerrománico asturiano, el arco de herradura propio del arte visigodo desaparece y en su lugar se recupera el arco de medio punto característico de la época romana. En consecuencia, se utiliza la bóveda de cañón con arcos fajones como sistema de cubierta preferente. Los ejemplos más destacados son iglesias que pertenecen a este periodo, como Santa María del Naranco, San Miguel de Lillo o Santa Cristina de Lena.

Esta solución arquitectónica tendrá una gran repercusión en la historia de la arquitectura y principalmente en el arte del periodo románico, donde ya sean pequeñas iglesias o grandes catedrales, se optará por la bóveda de cañón para cubrir estos espacios. Podemos citar a modo de ejemplo la iglesia del Monasterio de Leyre en Navarra, San Martín de Frómista en Palencia o Sant Vicenç en Cardona en Cataluña, todas ellas del siglo XI.

*San Martín de Frómista* (s. XI).

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

*Santa María del Naranco* está ubicada a la ladera meridional del monte Naranco, a 3 km de Oviedo. Formaba parte de un conjunto arquitectónico para el recreo y descanso del monarca.

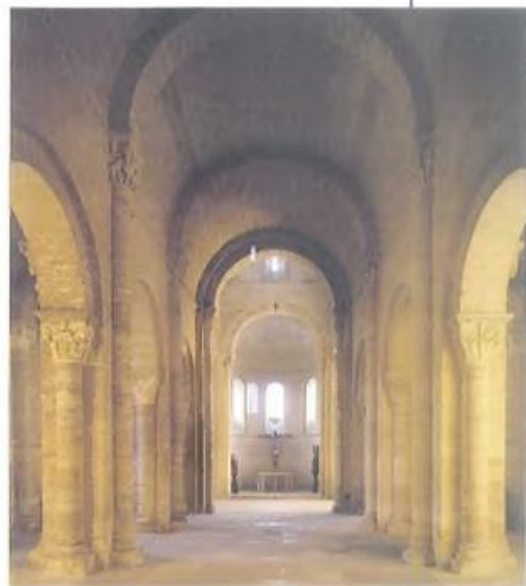
## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

El edificio que nos ocupa se erigió como palacio, funcionando como iglesia la hoy conocida como San Miguel de Lillo pero en un principio bajo la advocación de Santa María. Pero este edificio de culto se deterioró y sus funciones pasaron a hacerse en el palacio, convirtiéndose éste en iglesia y adquiriendo su nombre.

Es una obra encargada por el rey para exaltar su poder y el de Dios. Asimismo, la unión del palacio y la iglesia en un conjunto remarca el carácter sagrado de la monarquía.



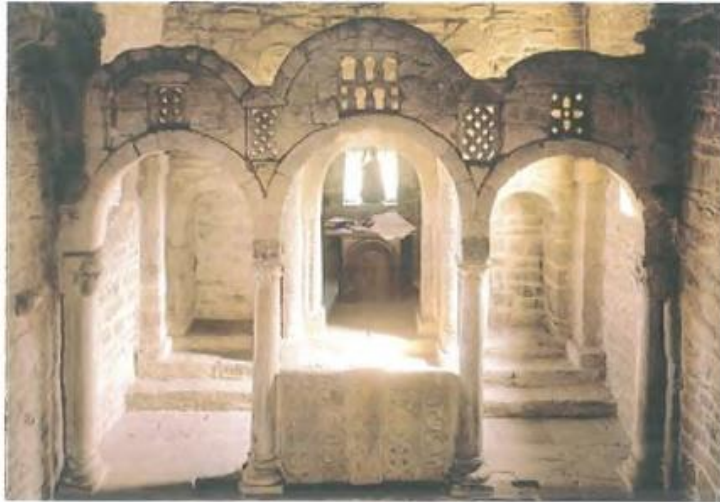
Vista de la fachada norte.



## 1 Tema

La arquitectura prerrománica asturiana:

- Enumera las diferentes etapas.
- Principales elementos arquitectónicos y elementos decorativos.
- Edificios más representativos de cada época.



## 2 Analiza la obra

Santa María del Naranco, en Oviedo, es una excepción entre los restos conservados de la arquitectura civil asturiana.

Su estilo esbelto, así como sus soluciones que anticipan el románico, la convierten en una construcción de gran valor artístico.

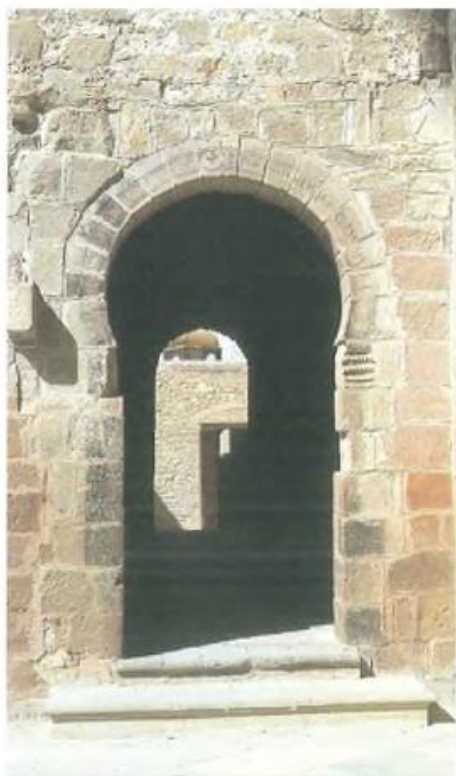
- Destaca los elementos característicos de esta obra.
- ¿Qué aspectos estructurales son herederos de la tradición romana y visigoda?
- ¿Cuáles son las soluciones más novedosas en Santa María del Naranco?
- ¿Cuál fue el uso inicial de esta iglesia?
- Realiza una breve descripción de la relación de esta construcción con su entorno.



## 3 Define

Define los siguientes términos:

- *Iconostasis*
- *Alfiz*
- *Contrafuerte*
- *Arco de herradura*
- *Mozárabe*
- *Mudéjar*



## 4 Clasifica

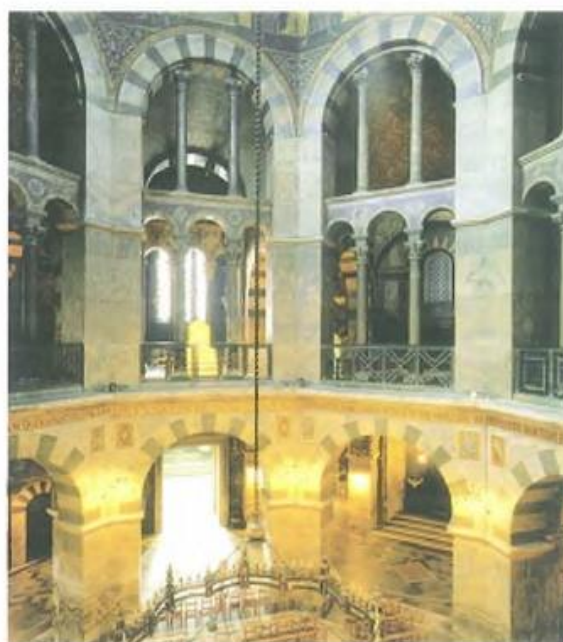
Clasifica los siguientes edificios según sean visigóticos, asturianos o mozárabes:

- *San Millán de la Cogolla.*
- *San Pedro de la Nave.*
- *Quintanilla de las Viñas.*
- *San Miguel de la Escalada.*
- *San Miguel de Lillo.*
- *San Julián de los Prados.*
- *San Salvador de Valdediós.*

## 5 Responde

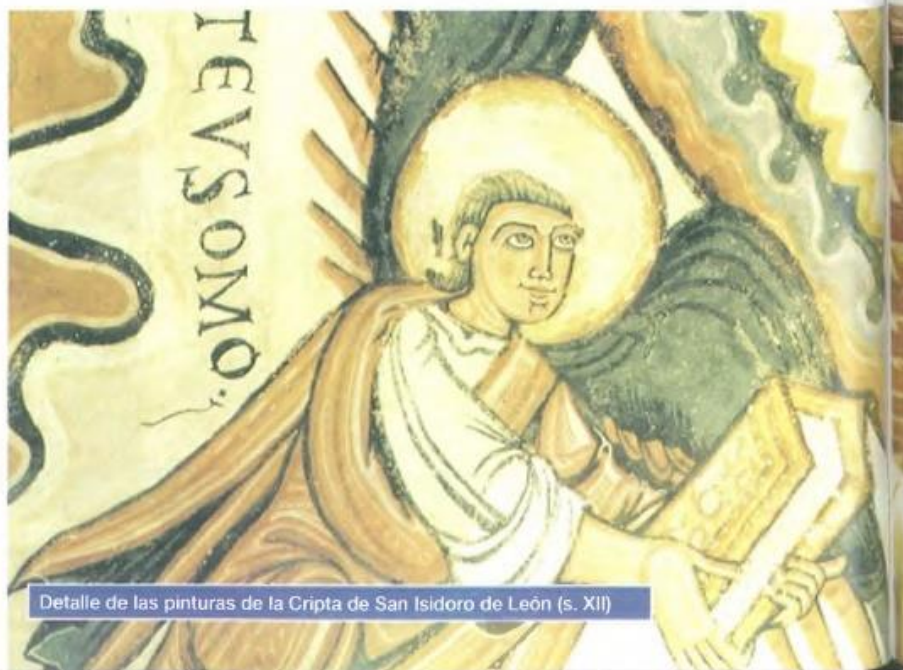
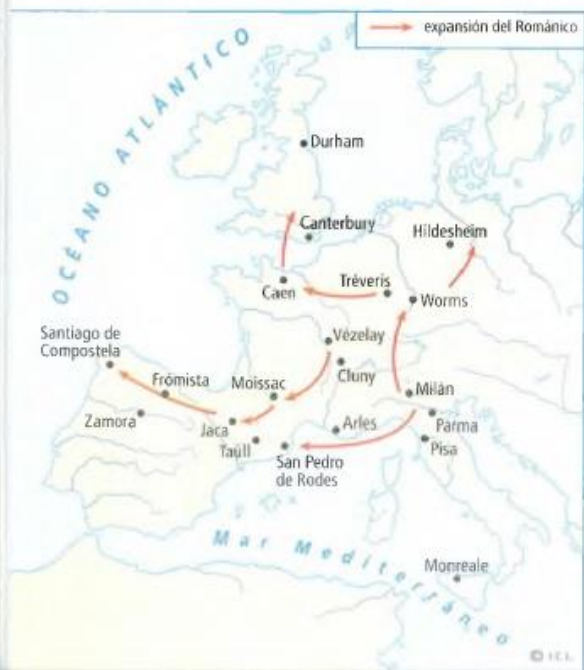
Responde a las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las obras más importantes del prerrománico europeo?
- ¿Qué tipo de arte destaca en las Islas Británicas durante la Alta Edad Media? Cita un par de ejemplos.
- ¿Qué elemento constructivo nuevo aparece en la arquitectura visigótica?
- Explica las principales características constructivas de las iglesias visigóticas.
- ¿Cuáles son las obras más importantes de la orfebrería visigótica?
- ¿Cuál era la función de la escultura visigótica?
- ¿Qué significa el término *mozárabe*?
- ¿Cuál es el elemento constructivo más característico de la arquitectura mozárabe? ¿De dónde procede?
- ¿Por qué destacan las miniaturas de los manuscritos iluminados mozárabes?





Murallas de Ávila (ss. XI y XII)



Detalle de las pinturas de la Cripta de San Isidoro de León (s. XII)

# 10. Arte Románico

## 10.1 REFERENTES HISTÓRICOS

A finales del siglo X, y tras el cese de las invasiones bárbaras, la Europa cristiana alcanza una etapa de estabilidad, principalmente gracias a tres factores o circunstancias: la tranquilidad política de los distintos reinos europeos, la implantación del feudalismo y la supremacía de la Iglesia cristiana como institución y como foco cultural.

Este poder intelectual del ámbito religioso, agrandado en gran medida tras las fallidas profecías apocalípticas del año 1000 y 1033, sirvió para estimular el culto a las reliquias, hecho que incentivó el fenómeno del peregrinaje a lugares santos como Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela. Ello permitió abrir importantes vías de comunicación comercial, facilitó el carácter itinerante de los grupos de maestros o artistas locales y, repercutió de forma muy favorable en la producción artística, posibilitando que algunos estilos regionales adquirieran una resonancia europea.

En el siglo VI se fundó la **Orden benedictina**, basada en la idea de una vida en común dedicada a Dios y bajo el lema "*Ora et labora*". Los monjes debían guardar tres votos fundamentales: *obediencia a su superior, castidad y pobreza*. Este modelo de vida ejemplar contagió a la sociedad laica, consiguiendo, por ejemplo, que la aristocracia feudal se relacionara con las grandes abadías para asegurar la salvación eterna mediante donaciones económicas, agrarias o artísticas.

Esto condujo a un enriquecimiento y lujo contrario al voto de pobreza, y por ello a finales del siglo XI el monaquismo benedictino tuvo que ser recondicionado mediante la llamada reforma cluriarcense, iniciada en Cluny (Borgonya). En el s. XII y por el mismo motivo, la Orden sufrió otra reforma de la mano de San Bernardo de Claravall, quien cansado del creciente lujo de los benedictinos y movido por el espíritu de humildad y pobreza fundó la orden del cister.

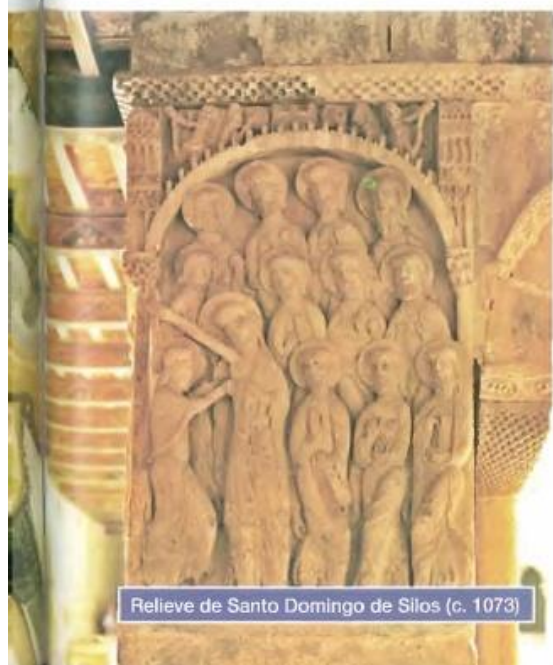
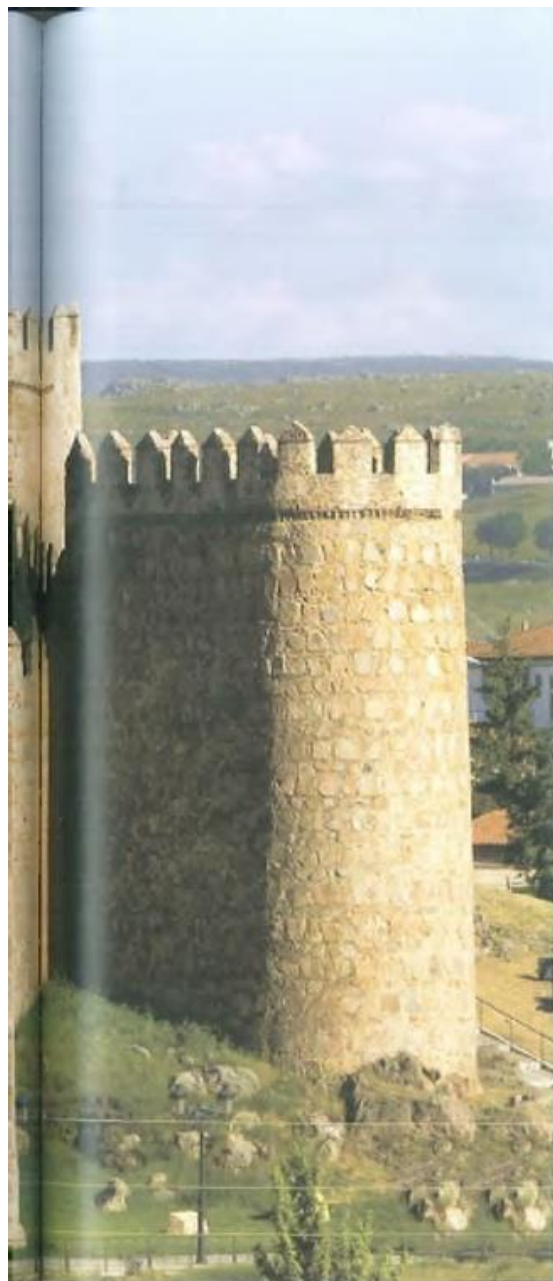
En el siglo XI, con el auge demográfico y el consecuente dinamismo rural, aumentaron no sólo los rendimientos agrarios sino también los progresos técnicos. Todo ello facilitó que, poco a poco, la sociedad europea fuera entrando en una fase de evolución económica, política y cultural, que se vio reflejada principalmente en las ciudades. Así, los centros urbanos empezaron a convertirse en núcleos vitales repoblados y enriquecidos por el florecimiento del artesanado y el comercio, y fueron testimonios de la formación de una nueva clase social, la **burguesía**, cuyo papel será vital en el devenir histórico-artístico de la Europa gótica.

## 10.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Se puede afirmar que el arte románico adquirió un significado y valor europeos, pues se extendió desde los países escandinavos hasta el sur de Italia y el norte de la península Ibérica, incluyendo las islas Británicas y buena parte de la Europa central.

El arte románico, al margen de ser el primer estilo internacional europeo, presenta otra característica: la variedad de peculiaridades nacionales y regionales. Con todo, en la evolución del arte románico se pueden distinguir tres etapas:

- Primer románico* (finales s. X y s. XI)
- Románico pleno* (finales s. XI hasta mediados s. XII).
- Tardorrománico* (mediados s. XII y primeros años del s. XIII).



Relieve de Santo Domingo de Silos (c. 1073)

### 10.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

A principios del siglo XIX, el estudio de la arquitectura de los siglos XI y XII propició el interés por unificar el gran número de estilos de las distintas escuelas regionales (anglonormanda, lombarda, sajona, ...etc.), y condujo a la fijación del término "románico".

A pesar de la enorme variedad y riqueza formal del arte románico, con esta denominación designamos una serie de obras que, en virtud del uso del arco de medio punto y la bóveda de cañón y de arista, podían verse como derivación de la arquitectura romana, en un proceso similar al que también sufrieron las llamadas lenguas románicas respecto al latín.

Si en el terreno arquitectónico la herencia clásica es notoria, en el ámbito escultórico y pictórico, los conceptos de mimesis o imitación, naturalismo o proporcionalidad propios del mundo antiguo, quedan totalmente obsoletos en el románico. En su lugar se da prioridad al valor y calidad de los materiales preciosos como el oro, la plata o las gemas, así como a la función alegórico-simbólica de la imagen.

En todo el arte románico se aprecia la voluntad de proclamar el triunfo definitivo de la Iglesia cristiana, lo que motivó la creación de un nuevo tipo de templo, en el que toda manifestación artística —arquitectura, escultura y pintura— se subordina al servicio de la gloria de Dios.

Asimismo, cabe señalar que normalmente el artista/artesano trabajaba por encargo y bajo unas normas formales y temas dictados por los "mecenas".



Catedral de Santiago de Compostela (1075-1130). De grandes proporciones, como correspondía a una de las tres metas de peregrinación, es de planta de cruz latina, de tres naves, incluso en el largo crucero. Las laterales y la galería superior se continúan en la girola. La nave central tiene bóveda de cañón y las laterales, bóvedas de arista.



Iglesia de Sant'Angelo in Formis (c. 1070), Italia. Son frescos de clara influencia bizantina, cuyos mosaicos y pinturas serán una gran fuente de inspiración en el románico.



Descendimiento (1215). Sant Joan de les Abadesses, Girona. No esculpen la realidad sino el mensaje de la Redención.

## 10.4 LA ARQUITECTURA AL SERVICIO DE DIOS

El estilo fundamentalmente religioso del arte románico hace que *catedrales, iglesias y monasterios* sean las edificaciones más representativas de este periodo de la Edad Media.

### Catedrales e iglesias

A partir del año 1000, el fenómeno de la peregrinación potenció la construcción de numerosas iglesias y catedrales, cuya estructura estuvo siempre muy ligada a su función y al simbolismo. En primer lugar se orientaron de este a oeste, de forma que el primer rayo de luz solar -identificada con Cristo- entrara por el *ábside*, y el último por la portada principal.

En segundo lugar se recuperó el *transepto*, un espacio aparecido en las primeras iglesias paleocristianas compuesto por una o varias naves que cruzan perpendicularmente el cuerpo longitudinal, consiguiendo así una simbólica forma cruciforme. Esta forma cruciforme podía tener los brazos iguales -*planta de cruz griega*-, o desiguales -*planta de cruz latina*-, variante más utilizada en las iglesias de peregrinación y catedrales.

En el lugar de encuentro entre la nave central del cuerpo longitudinal y la del *transepto* se halla el *crucero*, cubierto habitualmente por un *cimborrio*, entre los que sobresalen el de la *catedral vieja de Salamanca*, el de la de *Zamora* y los de las iglesias de *Toro* y *San Martín de Frómista*.

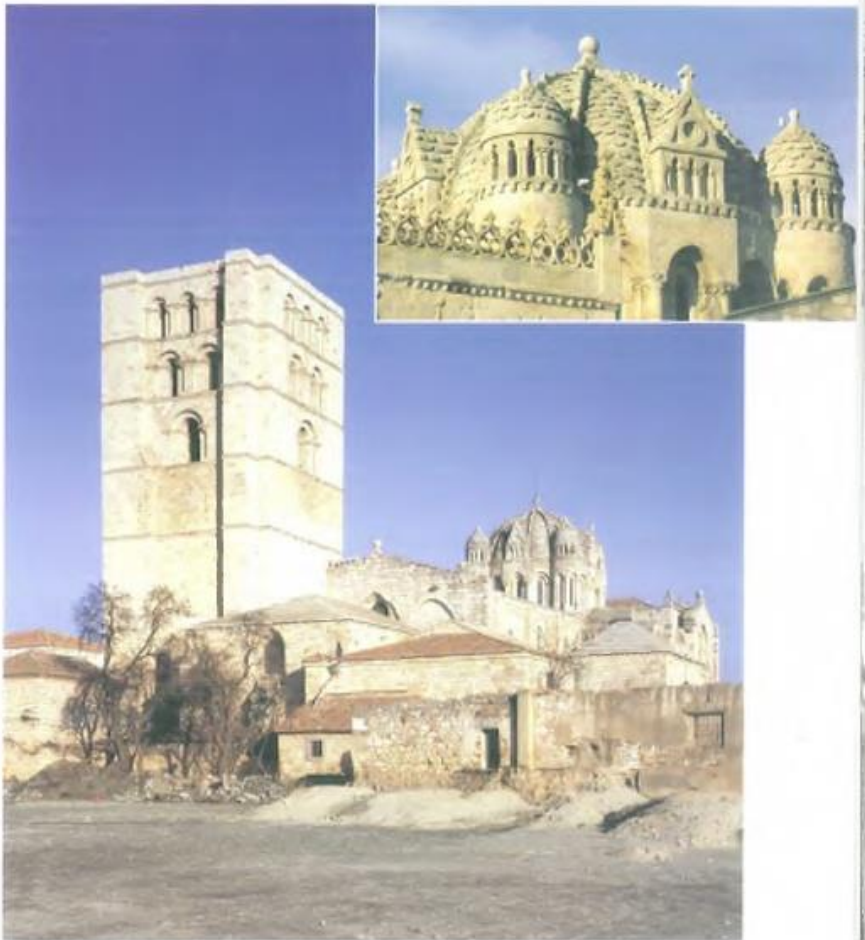
En cuanto a la *cabecera*, compuesta ahora por el *transepto*, el *presbiterio* (donde se situaba el coro de clérigos y el altar mayor) y el *ábside*, fue este último el que desarrolló una formulación más innovadora, tras la aparición de las iglesias y catedrales de peregrinaje.

Así, además del habitual *ábside* semicircular o poligonal que cerraba la perspectiva de las diferentes naves, en estos centros de peregrinación -como la *catedral de Toulouse* en Francia y *Santiago de Compostela* en España- se ideó la *girola* o *deambulatorio*, un pasillo semicircular que prolongaba las naves laterales rodeando la parte posterior del presbiterio, en el que se abrían pequeñas capillas radiales o *absidiolos*.

Este pasillo facilitaba el tránsito de los peregrinos dentro de la iglesia, cuando iban a venerar las reliquias del santo, guardadas en la cripta, espacio circular abovedado bajo el *presbiterio*. Los *absidiolos* que servían para cerrar la prolongación de las naves laterales y del *transepto*. A partir de la estructura primitiva paleocristiana, algunas iglesias construyeron un espacio llamado *nártex*, usado como atrio o pórtico de entrada.



San Martín de Frómista (1066), Palencia. De tres naves con sendos ábsides en la cabecera, tiene planta basilical pero con transepto que no sobrepasa el rectángulo. Consta de cimborrio octogonal en el crucero y dos torres campanario a los pies. Las naves, de escasa altura, se cubren con bóveda de cañón. Se halla en el Camino de Santiago.

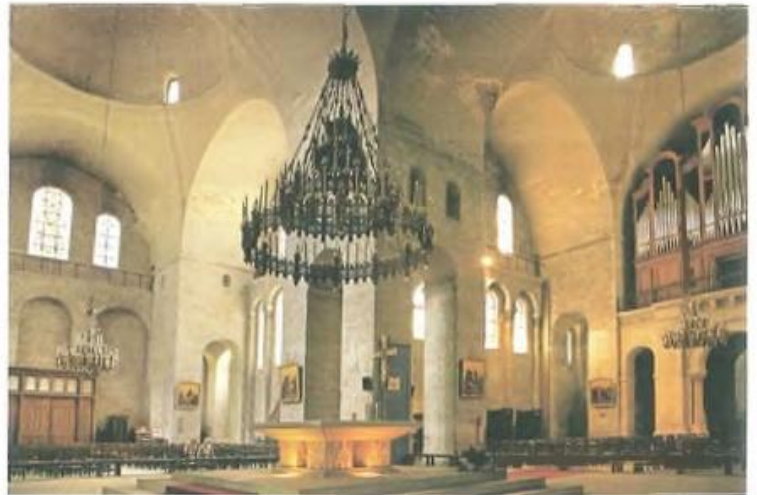


Catedral de Zamora (Siglo XII). Lo más destacado es su cimborrio (ver detalle) con cuatro cupulines y dos bóvedas sobre tambor: la interior gallonada y la exterior, con tejas en forma de escamas de influencia bizantina y de las iglesias del Perigord (Francia).



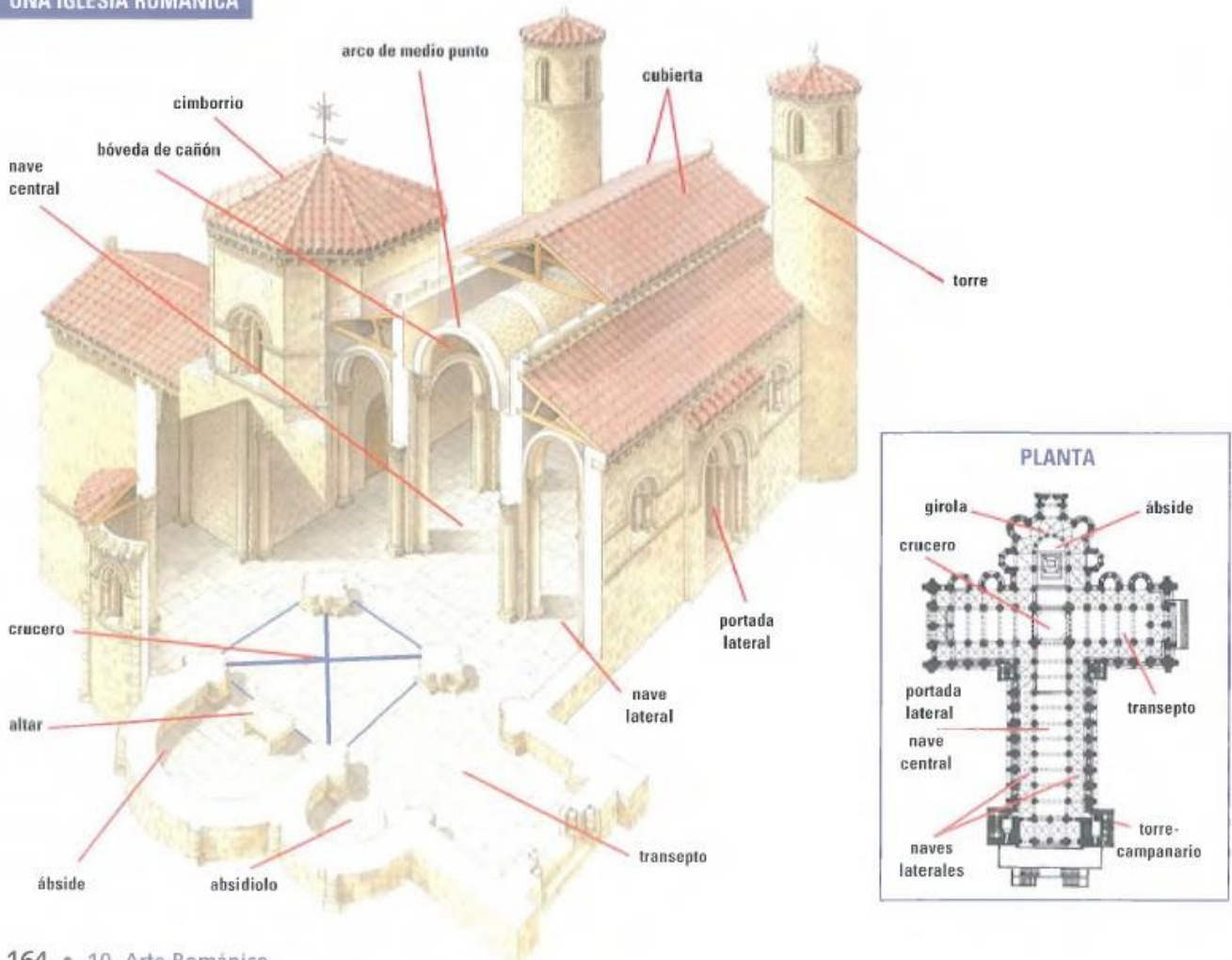
En el interior, la nave central estaba cubierta por una *bóveda de cañón* reforzada con *arcos fajones* que descargaban el peso en pilares, mientras que las naves laterales, de menor altura y anchura, eran coronadas con *bóveda de arista*. En los muros que separan las distintas naves se distinguen dos niveles superpuestos: las *arquerías*, que comunican la nave central con las laterales, y la *tribuna*, un corredor superior en el que se abren pequeñas ventanas por la que se filtra parte de la poca luz interior.

El peso de la bóveda de cañón obligaba a los arquitectos a utilizar muros muy anchos y macizos, que se reforzaron con poderosos contrafuertes y a los que se abrieron pocas ventanas. Además del *cimborrio*, también destacan las dos torres campanarios que flanquean la fachada occidental, aunque algunas veces se colocaban en los laterales, cerca del *transepto*. Otras veces, y sobre todo en iglesias pequeñas, el campanario



Catedral de Saint Front de Perigueux (s. XII), Francia. De planta de cruz griega, cubierta por cinco cúpulas, es de una evidente influencia bizantina. En su interior, podemos apreciar los gigantescos arcos y las pechinas que sostienen sus bóvedas.

## UNA IGLESIA ROMÁNICA





Sant Vicenç de Cardona (s. XI), Barcelona. De tres naves rematadas en sendos ábsides, la central es muy elevada. El presbiterio está más alto porque alberga una cripta debajo.

era la prolongación del muro de la fachada, al que se le abrían unos huecos para colocar las campanas, dando lugar a lo que se conoce como *espadaña*.

En Italia, el románico estuvo muy condicionado por la antigüedad clásica y la cultura bizantina, y adoptó un estilo singular y muy distinto al descrito anteriormente. Sus rasgos más significativos fueron: el uso del ladrillo y el aprovechamiento de materiales antiguos (mármoles), las grandes naves abovedadas, la preferencia por la decoración mural y la independencia física de los tres edificios catedralicios: *catedral*, *baptisterio* -de planta circular- y *campanario*. Ejemplo de esta distribución no unitaria es el conjunto de la catedral de Pisa.

La arquitectura románica en España presenta algunas diferencias. En Cataluña, junto a iglesias rurales importantes por sus conjuntos pictóricos, como las iglesias del valle de Boí -*Sant Climent* y *Santa Maria en Taüll*-, destacan por su influencia lombarda *San Vicenç de Cardona* y la más tardía *catedral de la Seu d'Urgell*. En Aragón la influencia mozárabe está presente en *San Pedro de Lárrede* y la lombarda en la *catedral de Roda de Isábena*. Plenamente autóctona es la *catedral de Jaca*.

En Navarra, las iglesias de *Eunate* y *Torres del Río*. *San Isidoro de León* define el románico leonés, siendo Zamora con sus veinte iglesias uno de los conjuntos más singulares. En el reino de Castilla destacan la ya citada de *San Martín de Frómista*, y las de *Santillana del Mar*, *San Esteban de Segovia* y *San Vicente de Ávila*. Por último en Galicia, además de *Santiago de Compostela*, cabe citar las *catedrales de Tuy y Orense*.



Baptisterio, Campanile y Catedral de Pisa (s. XI), Italia. Los tres edificios forman uno de los conjuntos artísticos más bellos. Originalmente, la catedral tenía planta de cruz griega por influencia bizantina, reconvertida en cruz latina al alargar uno de sus brazos.



Sant Climent de Taüll (s. XI), Lleida. Decorada con cornisas de arquillos ciegos de tipo lombardo, su campanario cuadrangular es de gran altura.



Santa María de Eunate (s. XII), Navarra. Curiosa planta y galería exterior octogonal de influencia oriental. Está en el Camino de Santiago.

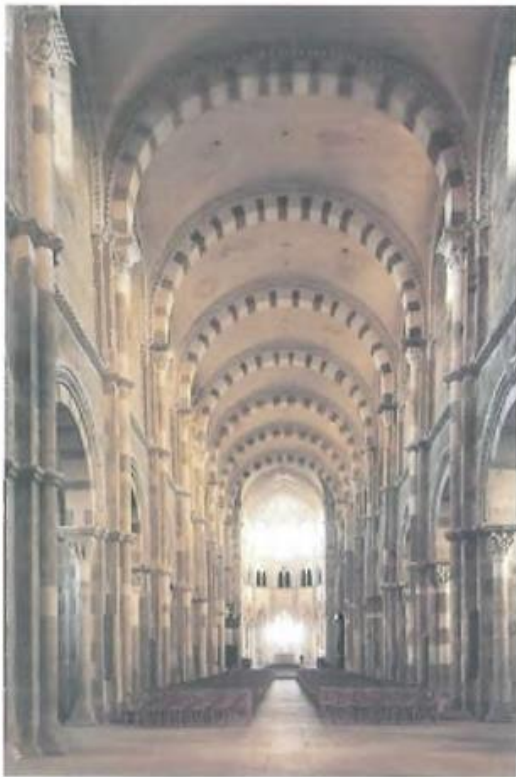
## Los conjuntos monacales

Utilizando los mismos parámetros constructivos de las catedrales y las iglesias, los **monasterios** fijaron, en este período, la distribución de todas las dependencias que conformaron el recinto monacal. Pensados como una ciudad cerrada en sí misma, todos los espacios importantes (*iglesia, sala capitular, dormitorio, refectorio, cocina, biblioteca...etc.*) se estructuraron alrededor del *claustro*, un patio central ajardinado (símbolo de la vida en común, el recogimiento y la oración) en el que los monjes llevaban a cabo sus meditaciones personales.

En Cataluña destacan los conjuntos monacales de *Santa María de Ripoll, Sant Martí de Canigó y Sant Joan de les Abadesses*. En Aragón, el Monasterio de *San Juan de la Peña*. En Navarra encontramos el monasterio de *San Salvador de Leyre* y en Castilla el de *Santo Domingo de Silos*.



Monasterio de Sant Martí de Canigó (1027), Francia. Levanta sus dependencias (*iglesia, claustro, campanario etc.*) aislado, encima de un pico a más de 1.000 m de altura.



Monasterio de la Magdalena de Vezelay (s. XII), Francia. Lugar de peregrinación, la nave central presenta arcos con *dovelas* de distinto color de posible influencia hispanoárabe.



Monasterio de San Salvador de Leyre (1057), Navarra. La cripta, construida para nivelar el suelo de la iglesia, dispone de cuatro naves con bóvedas de cañón y tres ábsides.

Monasterio de Sant Pere de Rodes (ss. XI-XII), Gerona. Se distribuye de forma escalonada por la configuración del terreno. Destaca su iglesia de tres naves con girola y cripta.





Monasterio de San Juan de la Peña (ss. XI-XII), Huesca. De remoto origen visigodo y mozárabe, lo mejor del monasterio pertenece a la época del románico. Destaca sobre todo su espectacular claustro, construido al aire libre, pero bajo el abrigo de la gran peña que cubre todo el recinto del monasterio.

### El carácter defensivo de la arquitectura civil

En lo que se refiere a la **arquitectura civil**, los ejemplos conservados o bien son demasiado escasos para establecer características generales (*hospitales, albergues...etc.*) o bien han sido objeto de múltiples reformas (*castillos*). No obstante, acerca de los castillos es posible señalar algunas características formales propias de la época.

Su evidente función defensiva hizo que los castillos fueran levantados en lugares elevados estratégicos, desde donde se pudiera contemplar con facilidad la llegada del enemigo y dominar el territorio circundante. El edificio estaba rodeado por una gruesa y alta muralla de piedra en la que se abrían las puertas de entrada. En su interior destacaba la torre más alta y fortificada del castillo, llamada torre maestra o de *homenaje*, encargada de la vigilancia.

Los castillos eran residencias fortificadas donde vivían los señores feudales y lugar de refugio de los habitantes del feudo. Un espacio importante era el patio, a partir del cual se organizaban las distintas dependencias y estancias destinadas a la residencia del señor feudal. El *Castillo de Loarre* en Huesca y las *murallas de Ávila* son ejemplos de la arquitectura civil en España.



Castillo de Loarre (ss. XI-XII), Huesca. Desde su situación sobre un escarpado roquedal el castillo domina la llanura. Su carácter defensivo se refuerza con las murallas.



Ciudad vieja de Carcassonne, Francia. Al igual que Ávila, Carcassonne ha conseguido mantener su recinto antiguo fortificado, en este caso, por una doble muralla: una interior, con restos prerrománicos y románicos y otra exterior, ya gótica.

## 10.5 LAS IMÁGENES DE LA ESCULTURA

La **escultura románica** estuvo íntimamente ligada a la arquitectura. Con la intención no sólo de decorar, sino también de adoctrinar a gran parte de la población analfabeta incapaz de leer la Biblia, el recinto eclesial y monacal se transformó en una especie de libro de imágenes, en el que portadas y capiteles se convirtieron en excelentes soportes escultóricos.

Aunque las temáticas, extraídas del Antiguo y Nuevo Testamento y de las vidas de santos, eran de carácter religioso, también se esculpieron animales fantásticos o escenas de la vida cotidiana, sin olvidar los motivos florales, vegetales y geométricos de carácter puramente decorativos.

Esta temática profana se realizó, sobre todo, en la decoración de los capiteles de los claustros y los interiores de iglesias, lugares en los que los escultores gozaron de una mayor libertad creativa. En España merecen especial atención los conjuntos del *claustro de Santo Domingo de Silos*, de *Sant Cugat del Vallès* y de *Sant Pau del Camp* en Barcelona.

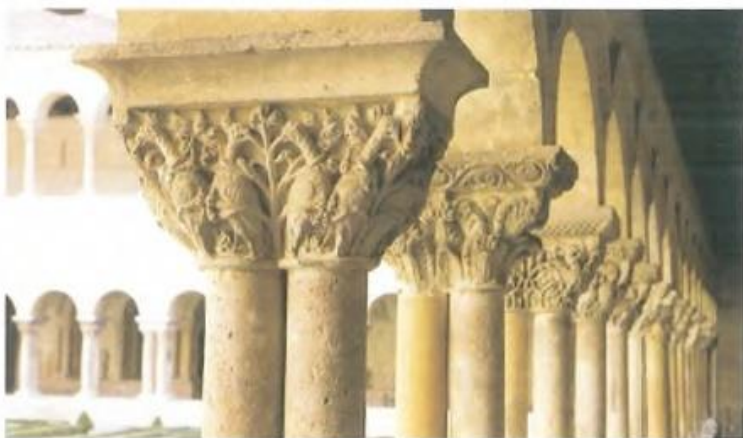
En las portadas de las catedrales e iglesias, destaca el *tímpano* como núcleo escultórico clave, representándose en él la *Teofanía* o *Cristo en Majestad* (*Maiestas Domini*), acompañado por el *tetramorfo* (símbolos de los cuatro evangelistas). Rodeando este espacio, las *arquivoltas*, las *jambas*, el *dintel*, y el *mainel* o *parteluz* fueron decorados con numerosos relieves geométricos y/o figurativos de tipo estrictamente religioso o simbólico, como por ejemplo los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. En el *parteluz*, en muchas ocasiones se sitúa la imagen de la Virgen. Destacan las portadas de las catedrales francesas de *Moissac*, *Vezelay*, *Arlés* y *Autun*, la de *Santa María la Real de Sangüesa* en Navarra y la *portada de Ripoll* en Cataluña.

Formalmente, en este tipo de escultura pueden distinguirse las siguientes características:

- Figuras hieráticas, rígidas e inexpresivas.
- Falta de perspectiva y ausencia de fondos arquitectónicos o paisajísticos.
- Adaptación de los personajes al marco arquitectónico.
- Tendencia a rellenar todo el espacio compositivo, efecto conocido con el nombre de *Horror vacui* ("miedo al vacío").
- Uso de la *perspectiva jerárquica* (a mayor importancia del personaje mayor tamaño).



Claustro del Monasterio de Sant Cugat del Vallès (s. XII), Barcelona. Los capiteles nos muestran diversas escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y otros temas muy variados (personajes con vegetales, monjes, danzas, sirenas, grifos, ganadería, etc.).



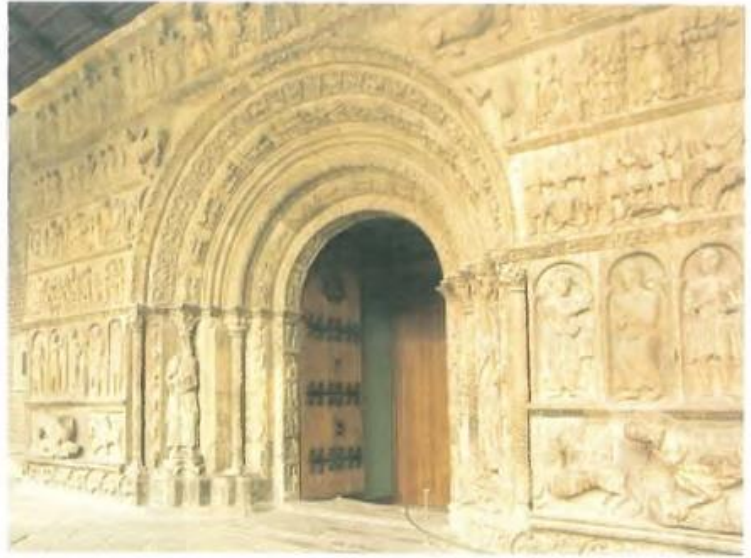
Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (s. XI-XII), Burgos. Resaltan los relieves de las pilastras de las esquinas, como el de la Duda de Santo Tomás, y los de los capiteles, de temas muy variados: bíblicos, animales quiméricos, vegetales, etc.



Tímpano de la Abadía de Moissac (s. XII), Francia. Refleja el tema del Apocalipsis: Jesús, rodeado del tetramorfo (símbolos de los evangelistas, San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan), dos serafines y los 24 ancianos, en posturas poco naturales.



Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha (1063). Los del románico, muestran a Jesús mirando y con cuatro clavos.



Portada del Monasterio de Ripoll (Siglo XII), Gerona. Tiene un magnífico conjunto de relieves en fajas: en lo alto Jesús, Tetramorfos y ancianos del Apocalipsis; debajo, escenas bíblicas, personajes bajo arcos, animales, pecados capitales y el infierno.

f) Tendencia a la geometrización y simetría de las formas.

g) Uso de la policromía (hoy perdida en su gran totalidad).

Estas características también son aplicables a las esculturas devocionales realizadas en madera. Ricamente policromadas, estas tallas pueden diferenciarse en tres grandes temáticas:

a) La representación de María como *Sedes Sapientiae* (Trono de la Sabiduría), es decir, la imagen de la Virgen con Jesús niño sentado en su regazo.

b) La Crucifixión, temática en la que se diferencian el Cristo triunfante (divino) y el Cristo sufriente (humano). Cuando la imagen de Cristo en la cruz está vestida, se denomina Majestad. Uno de los mejores ejemplos es la denominada *Majestat Bailló*.

c) El Descendimiento de la cruz, grupo escultórico en el que pueden aparecer también los dos ladrones, y que habitualmente se colocaba en una capilla cercana a la puerta de entrada.

Aunque existen pocas muestras, cabe destacar la escultura en marfil, cuyo ejemplo más destacado es el *Cristo de Fernando I y Doña Sancha*. Son también notables los relieves en bronce de la *puerta de San Zenón* en Verona, los relieves de plata dorada del arca donde se guardan las reliquias de San Isidoro, así como la riqueza del frontal de Silos, obrado en cobre dorado, esmalte "champlevé" (vaciado) y gemas.



Puertas de San Zenón (ss. XI-XII), Verona. Constan de 48 paneles con relieves en bronce y figuras destacadas en altorrelieve, con temas muy variados.



Clásica imagen románica de la Virgen como *Sedes Sapientiae*: María, que sostiene al niño Jesús (la Sabiduría), lo hace de una forma rígida, hierática, como la *Theotocos* bizantina (la Virgen, Madre de Dios).

## 10.6 LA PINTURA COMO IMAGEN SAGRADA

La **pintura románica**, al igual que la escultura, estuvo también fuertemente supeditada a la arquitectura. En este sentido las dos principales representaciones fueron: la *pintura mural al fresco*, que decoraba los muros, bóvedas y ábsides de las iglesias, y la *pintura al temple sobre tabla*, utilizada básicamente para la elaboración de frontales de altar.

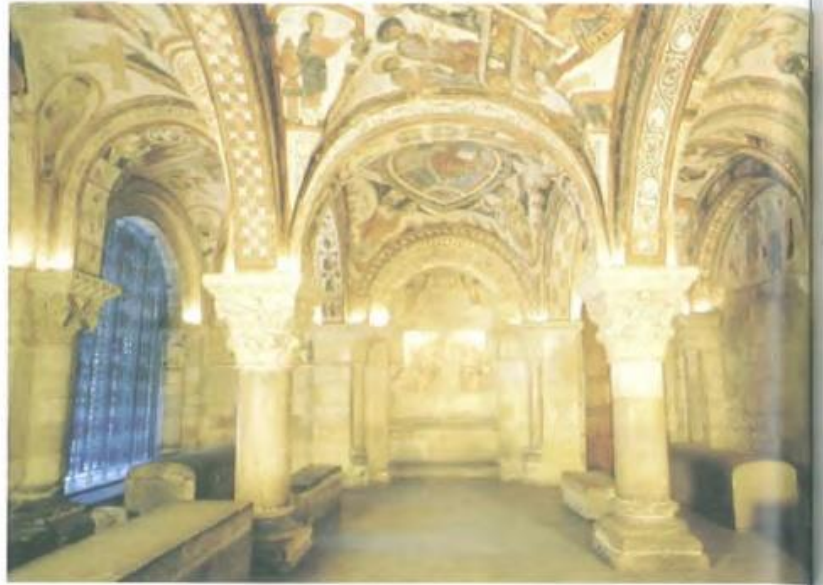
El predominio de la temática religiosa fue absoluto, siendo muy común el uso de iconografía simbólica o alegórica. Las historias del Antiguo y del Nuevo Testamento proporcionaron múltiples escenas en las que se inspiraban los artistas, reservándose, habitualmente, la imagen del *Cristo en Majestad* (*Maiestas Domini*) presidiendo el *Juicio Final*, y de *María* (*Maiestas Mariae*), para la decoración del ábside del muro occidental y para la zona central de los frontales de altar.

En cuanto a la representación formal y estilística, y con independencia del soporte pictórico utilizado, es posible encontrar algunas características generales comunes a la pintura románica:

- Adaptación de las figuras al espacio y al marco arquitectónico.
- Ausencia de perspectiva y tendencia a crear fondos monocromáticos en lugar de paisajes o arquitecturas.
- Horror vacui* ("horror al vacío"), o tendencia a rellenar hasta el más mínimo espacio compositivo.
- Perspectiva jerárquica, es decir, representar el personaje más importante a mayor tamaño.
- Tendencia a la geometrización y simetría de las formas.
- Definición de las formas mediante zonas de color uniforme y delimitación de los contornos con trazos oscuros.
- Uso de una amplia variedad cromática de tonalidades intensas.

A pesar de todas estas coincidencias, a lo largo de los siglos XI y XII es posible diferenciar en la pintura mural dos líneas pictóricas distintas:

- Estilo francorrománico:** Se localiza sobre todo en el oeste de Francia (frescos de la abadía de *San Savin-sur-Gartempe*) y en Castilla (frescos del *Panteón de los Reyes de San Isidoro de León*), donde llega a través de las rutas de pe-



Pinturas del Panteón Real de San Isidoro (s. XII), León. Decoran sus tramos de bóvedas. Son pinturas al temple que representan los ciclos de la liturgia a lo largo del año (Navidad, Pasión, Resurrección). Destacan las de la Anunciación y el Pantocrátor.



Frontal de Santa María de Avià (s. XIII), Barcelona. Pinturas al temple sobre tabla para situarla delante del altar. Abundan en España, sobre todo en Cataluña. Aquí vemos a María con el Niño en el centro y cuatro escenas de su vida relacionadas con su Hijo.



Tapiz de Bayeux (1077), Francia. Lienzo bordado con escenas de la batalla de Hastings (1065), en las que notamos la desproporción y el antinaturalismo.



Fresco de San Savin-sur-Gartempe (s. XII), Francia. Pinturas sobre el Juicio Final, cuyo estilo y colorido influyeron en las de San Isidoro de León, por la acción de los peregrinos.

Tapiz de la Creación (c. 1100), Girona. Al igual que el de Bayeux, más que un tapiz, es un lienzo bordado con escenas de la Creación, presidido por el Pantocrátor en el centro.

regiración. Posiblemente influenciada por el trabajo miniaturístico, esta corriente muestra un mayor naturalismo escénico, en el que destacan el gusto por el detalle, la expresividad, el movimiento y la espontaneidad, así como una predilección por los fondos claros.

- b. **Estilo bizantino:** Las muestras principales de este estilo se localizan en Italia (frescos de *San'Angelo in Formis*) y en Cataluña (frescos de *Sant Climent* y *Santa María de Taüll*), zonas donde hubo un gran dinamismo pictórico.

Esta tendencia presenta una ausencia casi total de efectos espaciales y volumétricos, destacando, por el contrario, la predilección por el hieratismo, la voluntad de representar las figuras de manera frontal, el alargamiento y estilización de los cuerpos, la grandiosidad compositiva y la obsesión por la simetría, consiguiendo así una obra espiritual, solemne y monumental.



Fresco de Sant Climent de Taüll (c. 1123), MHAC, Barcelona. Majestuoso e impresionante Pantocrátor: Jesús en su mandorla con los pies sobre el universo, rodeado de ángeles y del tetramorfos. El ábside de Sant Climent es de clara influencia bizantina por su frontalidad, rigidez hierática, formas estilizadas y alargadas de los cuerpos, etc.



Fresco de la Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo (s. XII), M. del Prado, Madrid. Pinturas que representan la Creación de Adán y el Pecado original. No hay naturalismo, pero sí mensaje simbólico: a la derecha, las ramas del árbol de la derecha son como la serpiente y están engullendo a Adán y Eva por su pecado.



## F16. El Pórtico de la Gloria

### FICHA TÉCNICA

Título: Pórtico de la Gloria.

Autor: Maestro Mateo y su taller  
(documentado entre 1161-1217).

Cronología: 1168-1188.

Estilo: Románico tardío.

Materiales: granito y mármol.

Tipología: relieve y figuras exentas  
adosadas.

Tema: bíblico.

Localización: pórtico occidental  
de la Catedral de Santiago de  
Compostela.

Obras de la misma época:

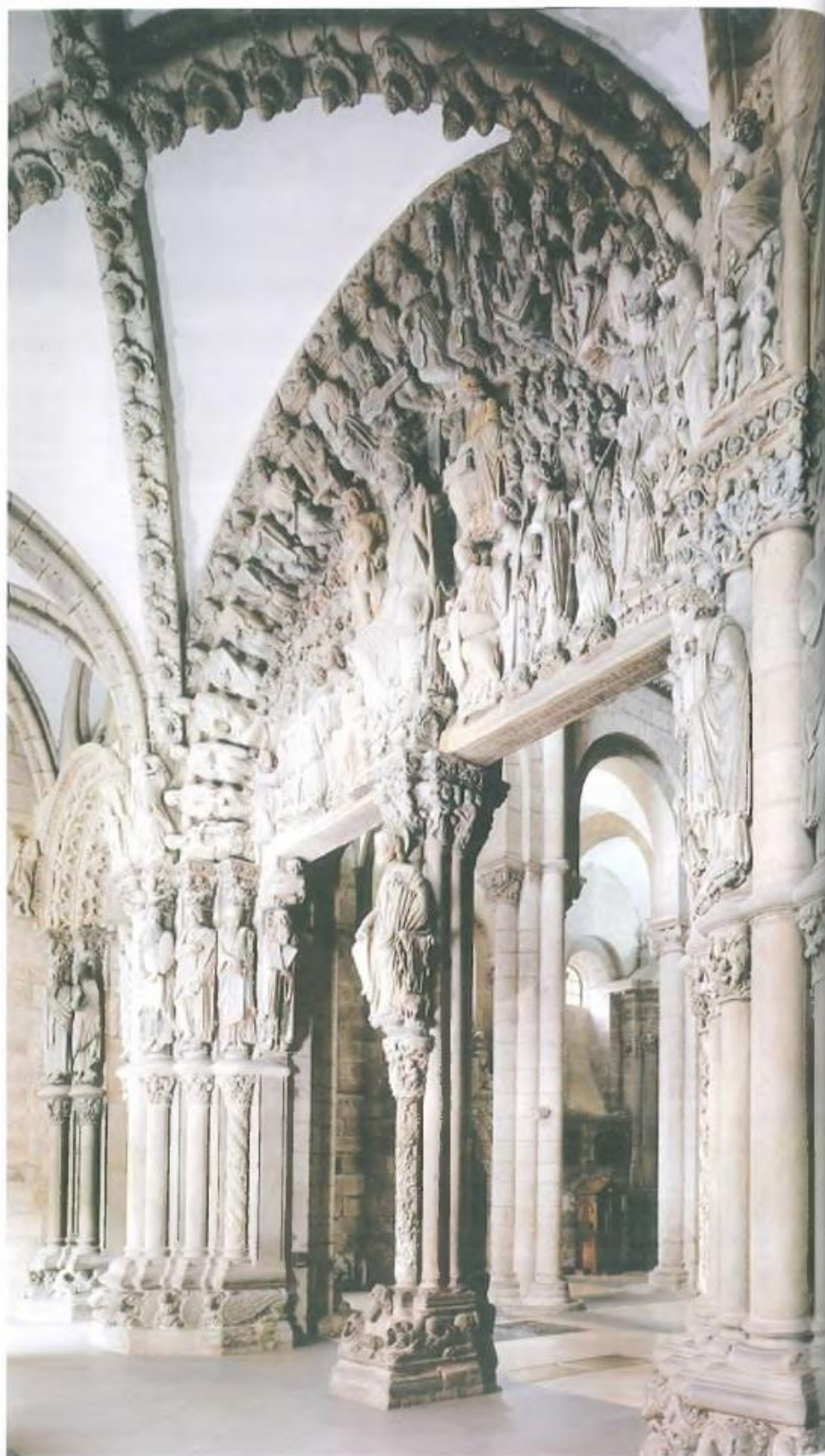
- *Portada del monasterio de Santa María de Ripoll* (c. 1125-55)
- *Portada de Santa María de Sangüesa* (s. XII)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

El **Maestro Mateo** era arquitecto y escultor. Se sabe que fue formado en Ávila y que conocía las técnicas de construcción empleadas en edificios franceses tales como la Magdalena de Vézelay, San Saturnino de Tolouse o las catedrales de Chartres y Reims, que en aquel momento se estaban construyendo.

Permaneció en Santiago desde 1168 a 1217, y fue autor del Pórtico de la Gloria y de la cripta, así como del Triforio del piso superior.

El **Maestro Mateo** marcó el final del románico en escultura iniciando la transición al gótico, e influyendo en las obras del Noroeste de España. Además, se le atribuyeron algunas esculturas vinculadas a la Cámara Santa de Oviedo y a San Isidoro de León.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Si tenemos en cuenta que algunas de las características del arte románico son la adaptación al marco arquitectónico, el *horror vacui*, la fidelidad a la narración bíblica, el uso de la policromía, el hieratismo, la jerarquización de los personajes y la solemnidad, podemos asegurar que el estilo de esta obra está más cerca del románico que del gótico.

Por el contrario, las influencias de elementos góticos se pueden comprobar en el dinamismo de los personajes, la relación entre ellos, el detallismo y el naturalismo de los rostros.

El pórtico se divide en tres arcos. El arco central es el más grande, además es el único que tiene tímpano y está dividido por un parteluz -columna central- con la figura del Apóstol Santiago. A nivel horizontal, se distinguen tres franjas o registros: el inferior corresponde a las bases de las columnas y está decorado con animales fantásticos; el medio está formado por las columnas con las estatuas adosadas de los apóstoles (1); en la franja superior se sitúan los tres arcos que coronan las puertas.

## TEMÁTICA

El *Pórtico de la Gloria* representa la *Parusia* o segunda venida de Jesucristo a la tierra para juzgar a los hombres, basado en el Apocalipsis y en los libros de los profetas Isaías, Daniel, Ezequiel y Esdras.



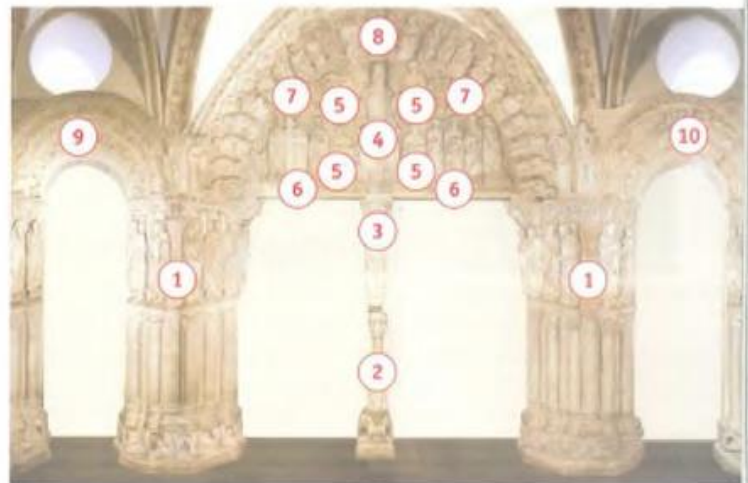
Leyendo de abajo a arriba, en la base del parteluz (2) aparece el árbol genealógico de Jesús, al que le sigue la figura de Santiago (3) vestido de peregrino, situado a los pies de Cristo, representado ya en el tímpano. En la parte posterior del parteluz, es decir de cara al altar, se distingue la esfigie del **Maestro Mateo**, autor del conjunto.

Visualmente, siguiendo desde la base del parteluz al tímpano, el espectador ha pasado de la representación del ámbito terrenal al celestial.

En el centro del tímpano está Cristo (4) rodeado de los cuatro Evangelistas, el *tetramorfos* (5). A su vez, éstos están acompañados de ángeles (6) con los símbolos de la Pasión de Jesús (la columna, corona de espinas, un jarro de agua, clavos, la lanza, una caña con esponja

y la cruz) y una representación de los elegidos de Dios para compartir el Paraíso (7). En las arquivoltas se esculpieron los 24 ancianos del Apocalipsis celebrando la gloria celestial (8).

En la puerta lateral izquierda (9) se representa a Cristo con Adán y Eva, Noé, Moisés, Abraham y algunos profetas del Antiguo Testamento. En la puerta derecha (10), se describe el Juicio Final: Cristo y el arcángel San Miguel nos indican que a su derecha se situarán los elegidos y a su izquierda los condenados al infierno.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Son numerosas las portadas monumentales que se construyeron en época románica, siendo la de *Moissac* un punto de referencia por su cronología (1110-1115) y su ordenación.

El Maestro Mateo tomó como modelo para el Pórtico de la Gloria la portada de la *iglesia de la Magdelaine de Vézelay*, de la que imita la división en tres arcos, el uso del parteluz y sobretodo la disposición de las figuras.

La obra del Maestro Mateo influyó en una serie de obras posteriores, sobre todo en la escultura gallega, como en la portada de la *iglesia de San Martín de Noya*, y en el llamado *Pórtico del Paraíso* de la *catedral de Orense*.



Portada de la iglesia de la Magdelaine de Vézelay (c. 1125-1130).

## F17. Portada de San Pedro de Moissac

### FICHA TÉCNICA

**Título:** Portada de San Pedro de Moissac.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1110-1115.

**Estilo:** Románico.

**Tipología:** relieve.

**Tema:** bíblico.

**Material:** piedra.

**Localización:** Iglesia de San Pedro de Moissac en el Languedoc (Sur de Francia).

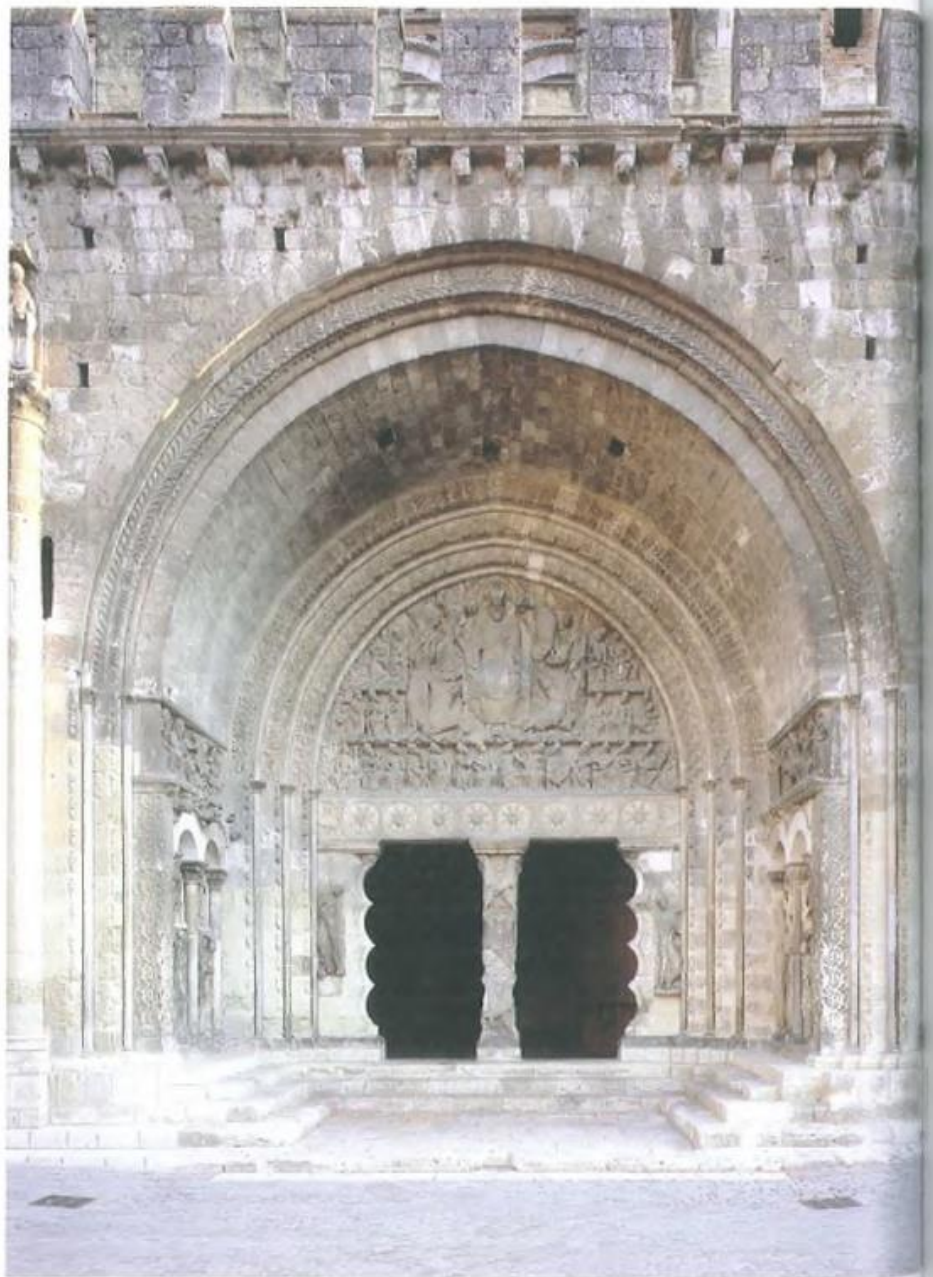
Obras de la misma época:

- *Portada de la iglesia de la Magdalena de Vezelay (Francia) (1135-1140)*
- *Portada de la iglesia de Santa Fe de Conques (1124)*

### CONTEXTO

La actual iglesia de *San Pedro de Moissac* data de finales del siglo XII, ocupando el lugar del edificio primitivo. Éste se encontraba en una de las cuatro rutas de peregrinación a Santiago de Compostela abiertas alrededor del año 1000 y que empezaba en Le Puy, cruzaba Conques y Moissac, y entraba en la península Ibérica por Roncesvalles.

El tímpano, cuyo autor se desconoce, fue decorado después de haber finalizado las decoraciones del claustro de la iglesia, en el 1110.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La portada de Moissac está presidida por el tímpano esculpido en el que aparece centrada la imagen del Cristo en Majestad, rodeada del tetramorfo y de los 24 ancianos del Apocalipsis. Éstos se distribuyen de manera simétrica en tres franjas horizontales, separadas por una cenefa en forma de olas del mar, adoptándose —como el resto de figuras— a las limitaciones del marco arquitectónico.

La composición se vertebra a partir de la figura de Cristo, a la que se dirigen directamente todas las miradas del resto de personajes, provocando así una unidad escénica centripeta (hacia adentro). Igualmente, cabe resaltar la total ocupación de todos los huecos del espacio compositivo, en un claro ejemplo de *horror vacui* (miedo al vacío).

La talla escultórica presenta dos modelos. Un primero que sorprende por la minuciosidad y el realismo de los detalles, la gestualidad y la expresividad de los 24 ancianos, cuyos rostros están tratados de un modo completamente individualizado que se anticipa al gótico.

Por el contrario, la representación de Cristo en majestad sigue los parámetros típicos del románico: uso de la perspectiva jerárquica —mayores proporciones que el resto de figuras—, presentación frontal y plana, solemnidad hierática y simetría compositiva,



Detalle del Cristo en Majestad.

aspectos que le confieren una evidente áurea sobrenatural y atemporal.

El resto de decoración de la portada se encuentra en el dintel, que cierra la escena del tímpano, el parteluz, cuya iconografía supedita totalmente su forma al espacio arquitectónico y las jambas laterales, cuyas figuras destacan por su gran expresividad y dinamismo.

## TEMÁTICA

En el tímpano se muestra una representación de la teofanía, —visión de Dios al final de los tiempos—, basada en el texto de la segunda parusía o segunda llegada de Cristo al mundo, narrada en el Apocalipsis de San Juan. La escena está dominada por la imagen de la *Maiestas Domini*, el Cristo-Juez de cuerpo entero bendiciendo con su mano derecha, y sosteniendo un libro con la izquierda.

Acompañándolo están el tetramorfo, símbolo de los cuatro evangelistas (águila, Juan; león, Marcos; toro, Lucas, ángel, Mateo), y los 24 ancianos del Apocalipsis portadores de las copas llenas de perfumes, que simbolizan las oraciones de los santos, y el violín o la cítara para cantar las alabanzas a Dios Todopoderoso.



Detalle del parteluz de la entrada.

El dintel está decorado por ruedas de fuego que representan el fuego del Apocalipsis. En los laterales de la portada aparecen esculpidos bajo relieves con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, y representaciones alegóricas de la lujuria y la avaricia. En la jamba derecha se ha representado a San Pedro, y en la de la izquierda al profeta Jeremías, mientras que en el parteluz hay representaciones de animales fantásticos.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Aunque algunas teorías dicen que deriva de una miniatura mozárabe, el tímpano de Moissac no podría explicarse sin el modelo del tímpano de la abadía de Cluny, a quien estuvo vinculada hasta el 1047.

Paralela en el tiempo a otras portadas como la de la iglesia de la Magdalena de Vézelay o la de santa Fe de Conques, la escultura y la disposición espacial de Moissac fue considerada en su momento una obra maestra, siendo modelo de otras iglesias francesas como santa María de Souillac, y quizá fuera conocida por el **Maestro Mateo**.

Maestro Mateo *Pórtico de la Gloria*, en Santiago de Compostela



## F18. Frescos de la bóveda de San Clemente de Taüll

### FICHA TÉCNICA

**Título:** Frescos de la bóveda de San Clemente de Taüll.

**Autor:** Maestro de Taüll y taller.

**Cronología:** iglesia consagrada en el año 1123.

**Estilo:** Románico.

**Técnica:** fresco y temple sobre muros.

**Tema:** bíblico.

**Localización:** Museo Nacional de Arte de Catalunya (Barcelona).

Obras de la misma época:

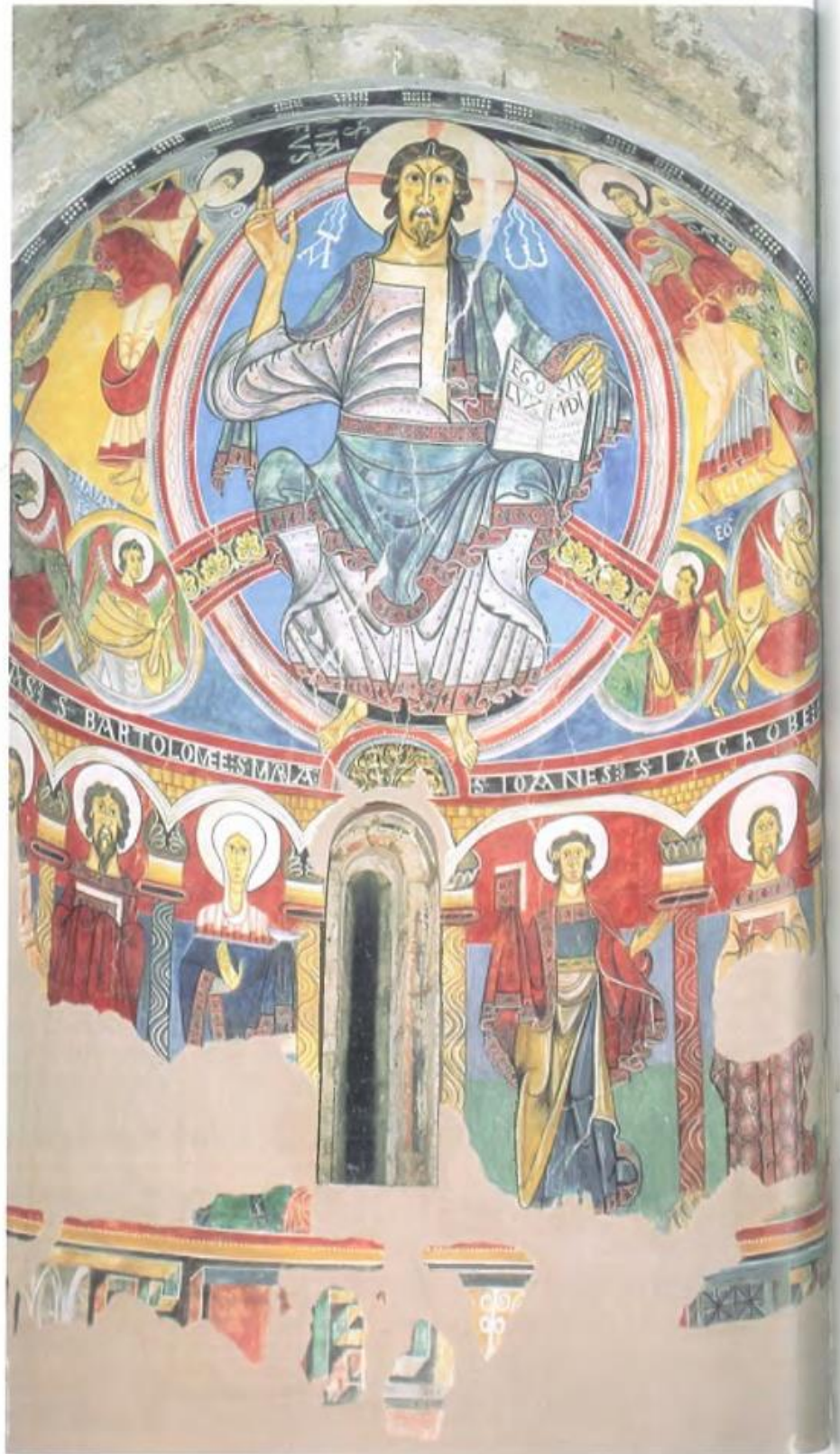
- *Frescos de Santa María de Taüll* (c. 1123)
- *Frescos de San Isidoro de León* (inicios s. XII)

### CONTEXTO

Se cree que el anónimo **Maestro de Taüll** y su taller eran originarios del norte de Italia, y que al llegar a Cataluña fueron contratados para realizar estas pinturas. En el fuste de la primera columna del noroeste del templo aparece la inscripción de la datación de su consagración el 10 de diciembre de 1123, realizada por San Ramón, obispo de Barbastro.

Este espectacular conjunto mural fue adquirido, mediante un delicado proceso de extracción, por la Junta de Museos de la ciudad de Barcelona entre 1919 y 1923, con el objetivo de salvaguardar este importante ejemplo del patrimonio cultural de Cataluña.

Para arrancar el fresco del muro original y pasarlo a un nuevo soporte se aplicó la técnica llamada *streppe*, que consiste en arrancar solo la película pictórica, sin el mortero de preparación.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

El conjunto se divide en tres partes o registros superpuestos: el primero, bóveda del ábside, representa el cielo; el segundo, parte superior del cilindro, remite a la Iglesia; y el tercero, parte inferior del cilindro (actualmente perdida en su práctica totalidad), simboliza el mundo terrenal.

Otro elemento compositivo importante es la simetría, que únicamente se rompe en la posición de las manos de Cristo y en los arcos del segundo registro. En este sentido, sobresale la figura de la *Maiestas Domini*, cuyo



rostro se convierte en el paradigma de este concepto, y la estructuración geométrica de los cuerpos de los diferentes personajes.

Esta esquematización formal aporta al conjunto un claro antinaturalismo, reforzado por el hieratismo y la frontalidad de las figuras, que infunden respeto y autoridad –sobre todo la de Cristo–, así como también por el uso de franjas monocromáticas horizontales en el fondo, que dan al espectador una visión atemporal de la escena. A este antinaturalismo escapa el intento de volumetría que el artista pretende infundir en los personajes a través de



Detalle de la mano que bendice.

los círculos rojos pintados en sus mejillas, y de los pliegues de sus vestiduras.

Otro aspecto formal importante, y muy característico del período románico, es la utilización de la perspectiva



Detalle del rostro de Cristo.

jerárquica, con la que el artista consigue que la imagen del Cristo en Majestad domine toda la escena.

Debe resaltarse también el uso de una línea negra que delimita todas las figuras y que favorece la claridad compositiva, así como la delimitación de los colores puros e intensos, aplicados de un modo plano y sin claroscuros.

En cuanto a tonalidades, destaca la importante presencia del azul, obtenido en este caso a partir de la aerinita, un valioso y caro mineral que se encuentra en los Pirineos y que demuestra la buena disposición económica para la realización de esta obra.



Detalle de la geometría del ropaje.



Detalle de San Marcos.



## TEMÁTICA

El conjunto iconográfico de San Clemente de Taüll muestra una representación de la teofanía —manifestación de la divinidad de Dios—, basada en el texto de la segunda parusía o segunda llegada de Cristo al mundo y narrada en el Apocalipsis de San Juan.



Detalle de la Virgen con el cáliz.

En la parte alta del ábside aparece la imagen de la *Maiestas Domini*, el Cristo-Juez de cuerpo entero inscrito en una mandorla o marco en forma de almendra, sentado sobre el arco del Cielo y con la Tierra a sus pies. Cristo bendice con su mano derecha, y con la izquierda sostiene un libro con la inscripción latina *EGO SUM LUX MUNDI* (yo soy la luz del mundo). A ambos lados están alfa y omega —primera y última letras del alfabeto griego— que simbolizan que Él es el inicio y fin de todo. Rodeando esta imagen, aparece la representación simbólica de los cuatro evangelistas (Tetramorfos), presentados cada uno por un ángel. Finalmente, en los extremos de la composición hay dos ángeles serafines.

Debajo de esta imagen está representada la Virgen María, que sostiene el Santo Grial, acompañada por los apóstoles San Bartolomé, Santo Tomás, Santiago, San Felipe y San Juan Evangelista, con un arco más grande, imberbe y con un libro en su mano derecha.

En la parte superior de la bóveda se halla la representación de la *Dextera Domini* (mano de Dios que bendice), y la imagen del *Agnus Dei*, el cordero místico de siete ojos, símbolo del poder ilimitado de Cristo. En el intradós del arco se representa la parábola del rico y el pobre Lázaro, que alude a la salvación de los justos.



Detalle del libro con la inscripción.

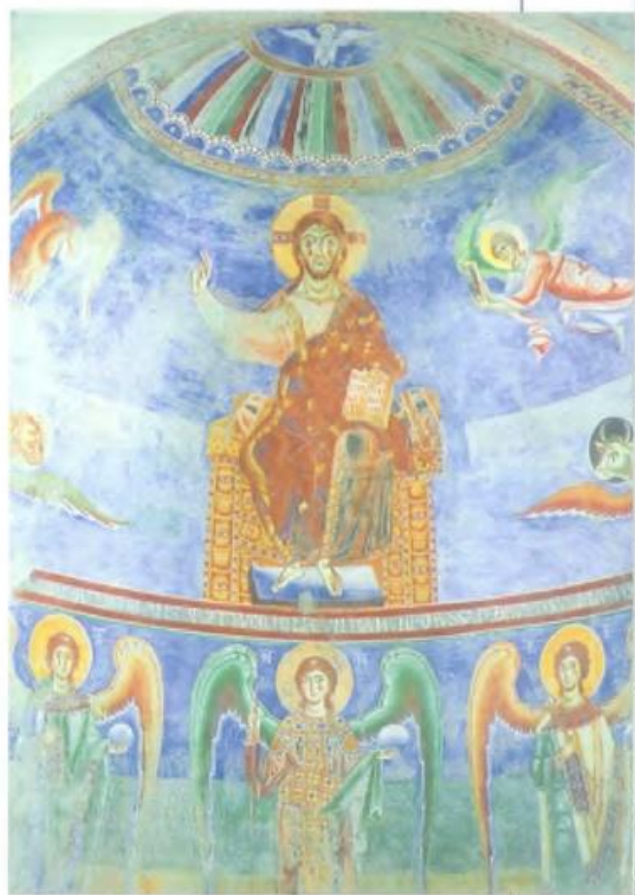
## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

San Ramón, obispo de Barbastro, fue capellán de Alfonso el Batallador, rey de Aragón, en el momento de la conquista de Barbastro. Los condes de Pallars y los señores de Boí participaron en estas campañas, consiguiendo riquezas que invirtieron en parte en la decoración y reconstrucción de San Clemente y Santa María de Taüll. Así pues, no es de extrañar la presencia de maestros de alto nivel artístico en el valle, como el llamado *Maestro de Taüll*.

El convencimiento de que el autor de los *frescos de San Clemente de Taüll* era un pintor con evidentes contactos con **Italia**, donde la influencia iconográfica y formal **bizantina** era mucho mayor, explicaría buena parte de las características del conjunto: el hieratismo y frontalidad de las figuras, el alargamiento y estilización de los cuerpos, la obsesión por la simetría, la grandiosidad compositiva que aporta espiritualidad y solemnidad al conjunto, y el uso de círculos colorados en las mejillas para dar una cierta sensación de volumetría.

Se intuye también una segunda influencia procedente de la iluminación de **manuscritos hispánicos** del siglo X y que se aprecia, principalmente, en el uso de franjas horizontales de colores en los fondos compositivos.

Aunque estos frescos –sobre todo el ábside– han sido tomados muchas veces como uno de los emblemas de la pintura y el arte románico catalanes, lo cierto es que hoy en día no se ha descubierto ningún otro conjunto realizado por el anónimo Maestro de Taüll en Cataluña. No obstante, se tiene constancia que sus discípulos trabajaron también en la iglesia vecina de Santa María y pintaron en Aragón y en Castilla, donde decoraron la ermita de **Santa Cruz de Maderuelo** (Segovia) y la de San Baudelio de Berlanga (Soria).



Frescos de Sant Angelo in Formis (s. XII).



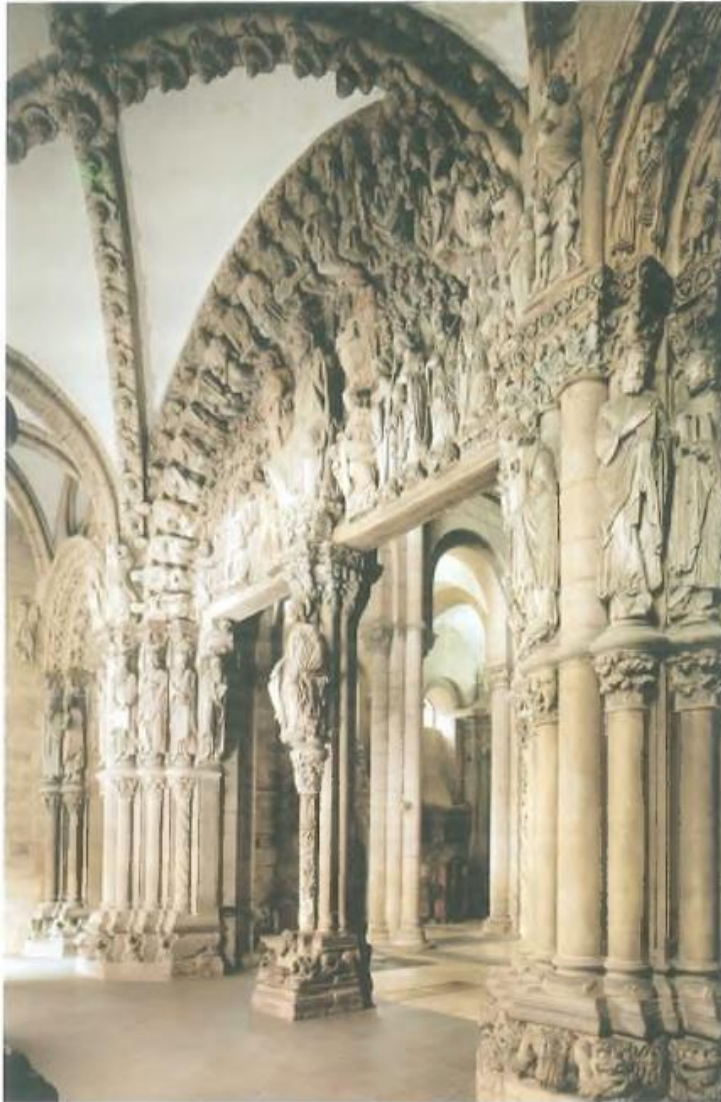
Pantocrátor de la ermita de Santa Cruz de Maderuelo (s. XII).



Miniatura del Beato de Girona (975).



## 1 Analiza la obra



Comenta la imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:

- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología
  - Estilo
  - Tipología
  - Material
- Descripción formal:
  - Líneas compositivas
- Temática: iconografía, significación y función.
- Modelos e influencias posteriores.

## 2 Define

Define los siguientes términos:

- *Girola*
- *Transepto*
- *Horror vacui*
- *Ábside*
- *Planta de cruz latina*
- *Cimborrio*
- *Espadaña*
- *Maiestas Domini*
- *Refectorio*
- *Perspectiva jerárquica*
- *Arquivolta*
- *Jamba*
- *Parteluz*
- *Frontal*
- *Fresco*

## 3 Tema

Explica los principales rasgos y características de la **arquitectura religiosa románica en la Península Ibérica**, atendiendo a los siguientes apartados:

- Contexto histórico.
- Tipologías.
- Elementos constructivos y formales.
- Ejemplos más importantes.



## 4 Responde

Responde brevemente a las siguientes preguntas:

- ¿Qué particularidades presenta la arquitectura románica en Italia?
- ¿Qué nombre recibe la torre más alta y fortificada de un castillo románico?

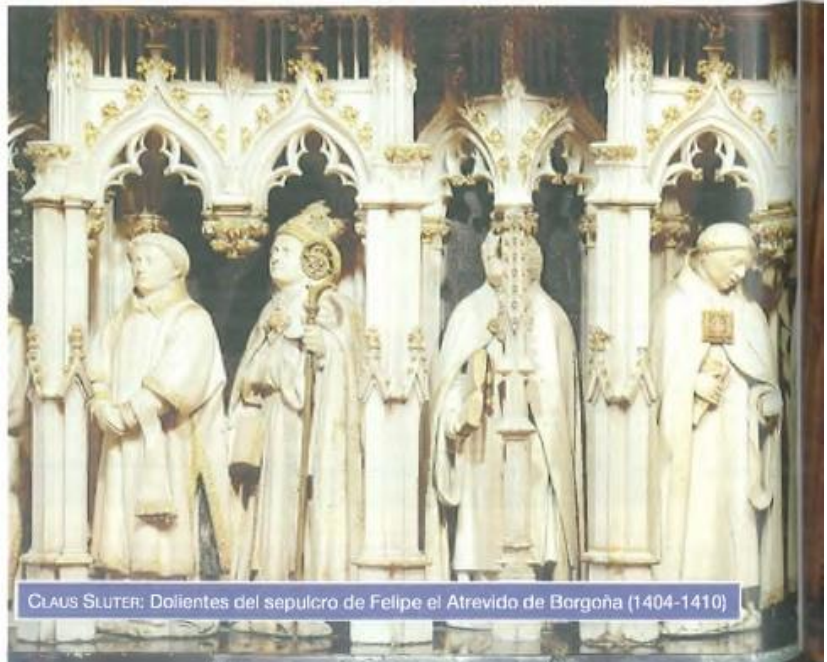
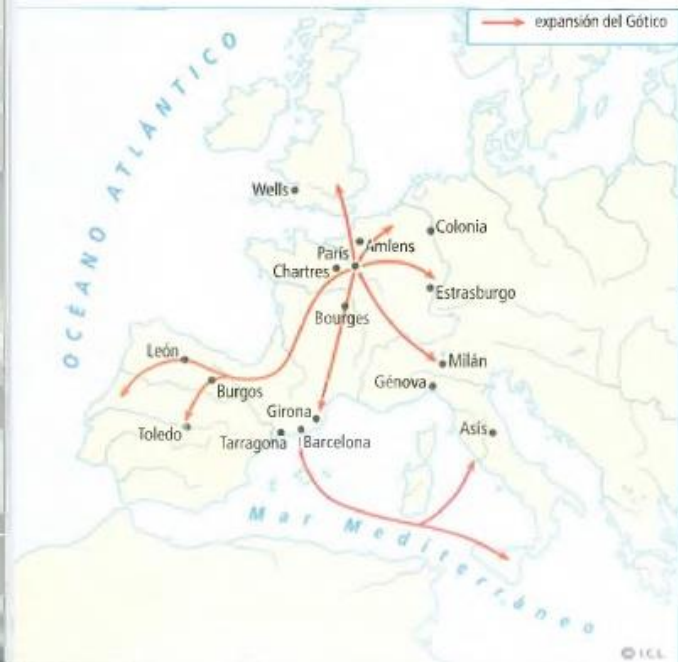
- ¿Cuáles fueron las temáticas más habituales en las portadas de las iglesias y catedrales románicas?
- Cita al menos cuatro características formales que definen la escultura románica.



- ¿Cuáles son las tres grandes temáticas de la escultura en madera policromada?
- Existen dos tipologías en la representación de Cristo crucificado. ¿Cuáles son? ¿Cómo se diferencian formalmente?
- ¿Qué dos técnicas pictóricas se utilizaron durante el Románico?
- Comenta brevemente las principales características que definen a las dos tendencias pictóricas de la pintura mural románica. Cita también un ejemplo de cada una de ellas.



Catedral de Burgos (1221-1260)



CLAUS SLUTER: Dolientes del sepulcro de Felipe el Atrevido de Borgoña (1404-1410)

# 11. Arte Gótico

## 11.1. REFERENTES HISTÓRICOS

En el siglo XII, feudalismo, religión y monarquía marcaron las pautas de una sociedad, que gracias al crecimiento demográfico y al perfeccionamiento de los métodos agrícolas y comerciales, inició un periodo de expansión con un claro objetivo unificador y universalista. Prueba de ello es, por ejemplo, el fenómeno de las cruzadas y las peregrinaciones.

Este proceso de crecimiento y mejora culminó a lo largo del siglo XIII, periodo en el que la prosperidad económica y comercial posibilitó el auge de los burgos y ciudades, así como la aparición de una nueva clase social, la **burguesía**, cuyo poder vino precedido del enriquecimiento mercantil.

Este nuevo grupo social de influencia urbana facilitó que la primacía de la cultura, hasta entonces propiedad de monasterios rurales, pasara a manos de las escuelas catedrales, episcopales y urbanas, pero sobre todo a las universidades. Estas últimas se convirtieron en centros esenciales de la enseñanza y de la actividad intelectual, artística y cultural, quedando muchas de ellas bajo la tutela de las llamadas órdenes mendicantes (franciscanos y dominicos).

La expansión económica de las centurias anteriores se vio bruscamente interrumpida, a mediados del siglo XIV, por lo que se conoce con el nombre de *crisis de la Baja Edad Media*. El hambre, las guerras y las epidemias (Peste negra de 1348) marcaron el descalabro demográfico y económico de las ciudades europeas. Este cambio afectó también al fenómeno religioso, el cual vio como su vertiente espiritual e intangible era sustituida por una religión más sentimental y humana, con un claro reflejo en la creación artística escultórica y pictórica.

Paralelamente, se inició una nueva corriente de pensamiento: el **Humanismo**, que dio lugar a una visión del mundo basada, ante todo, en la experiencia individual del ser humano y en la reflexión crítica, pilares o antecedentes de la floreciente época renacentista.

## 11.2. LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Teniendo como génesis la Isla de Francia (París y sus alrededores), el **arte gótico** se extendió por la Europa occidental, tanto continental como insular, siendo asimilado y adaptado en grados variables por cada país.

Aunque en líneas generales el arte gótico queda fijado entre mediados del siglo XII y las primeras décadas del siglo XVI, es preciso señalar que en Italia, a principios del siglo XV, el Gótico fue sustituido por el Renacimiento, mientras que en Inglaterra, España y Portugal la tradición gótica continuó a lo largo del siglo XV y durante los primeros años del siglo XVI. Generalmente los historiadores dividen la evolución cronológica de la arquitectura gótica en tres grandes ciclos:

- Periodo inicial** (segunda mitad siglo XII–siglo XIII), en el que, partiendo de modelos románicos, se registran los avances hacia una configuración de las nuevas formas góticas.
- Periodo clásico o de plenitud** (siglos XIII y XIV), considerado la etapa clásica y de expansión de dichas formas.
- Periodo final o flamígero** (siglo XV e inicios XVI), en el que se pierde la armonía formal de la etapa anterior, sustituyéndola por una exuberancia ornamental.

Vitrales de la Catedral de León (s. XIII)

### 11.3. CARACTERÍSTICAS GENERALES

El término **gótico** fue acuñado a mediados del siglo XVI por los artistas renacentistas. Éstos, en sentido peyorativo, utilizaban dicha palabra para referirse al tipo de arquitectura medieval, que condenaban y atacaban por parecerles "bárbara" e inferior, al entender, erróneamente, que se trataba del arte inventado por las tribus godas, artífices de la destrucción y el olvido de la cultura y el arte clásico del Imperio romano.

Esta idea de superioridad del Renacimiento permaneció vigente durante siglos, provocando el desprecio del arte medieval hasta la llegada del romanticismo germánico en el siglo XIX, cuando se reivindicó la tradición gótica como parte importante de la cultura nacional y europea. Fue entonces, cuando se definió el "estilo gótico", que no sólo servía para referenciar a la arquitectura, sino también al resto de artes de la época.

Aun así, el arte gótico, desarrollado fundamentalmente en el ámbito urbano, tuvo en la arquitectura su principal expresión artística. Entre los numerosos edificios que se crearon para cubrir las nuevas necesidades de las ciudades, fueron sin duda las *catedrales* las construcciones más importantes, convirtiéndose en el motivo principal de orgullo de cualquier ciudad. El sentido ascensional de sus formas y la intensa luminosidad del interior pretendía recrear el espacio ideal para acercarse a un Dios más humanizado.

Esta proximidad entre Dios y los hombres también se acentuó en el terreno escultórico y pictórico, dos artes eminentemente subordinadas a la arquitectura. En ellos se mantiene la preeminencia de la temática religiosa, aunque se representa mediante suaves trazos que definen unas figuras y unas escenas, por lo general, mucho más naturalistas y menos distantes que las del período románico. Además, como resultado del surgimiento de la burguesía como nuevo consumidor artístico, empiezan a aparecer obras de arte con temáticas profanas.

La Virgen Blanca (s. XIII), Catedral de León. En el gótico desaparecen las *Theotocos*: en la sonrisa y en la ternura de las figuras hay ya humanidad y naturalismo.



Catedral de Colonia (ss. XIII-XIX), Alemania. Su construcción sigue el modelo francés (se inspira en la catedral de Amiens) y es una de las iglesias más altas del mundo.



AMBROGIO LORENZETTI: El buen gobierno (1338), Siena. En estas pinturas al fresco nos deja un retrato fiel de cómo era la vida diaria de una ciudad medieval en el siglo XIV.

## 11.4. LA ARQUITECTURA

### Principales elementos arquitectónicos

La *catedral* se convirtió en el edificio paradigmático de la arquitectura gótica y el modelo francés fue su expresión más típica.

La nueva espiritualidad religiosa de la época, las innovaciones técnicas y constructivas permitieron levantar edificios más altos y luminosos. Los elementos que hicieron posible este cambio fueron fundamentalmente el *arco apuntado* u *oïval*, más ligero que el de medio punto, y la *bóveda de crucería*, resultante del cruce de dos arcos ojivales, cuya estructura permitía descargar el peso directamente sobre columnas y pilares, liberando al muro de su función de soporte.

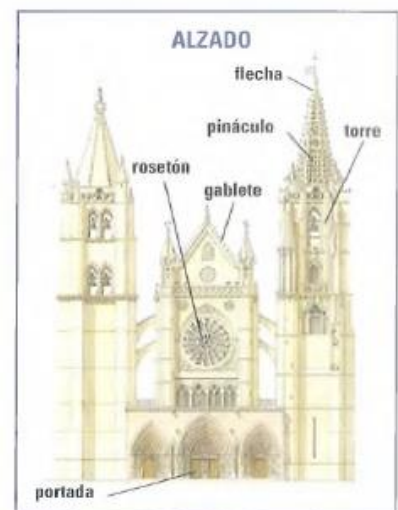
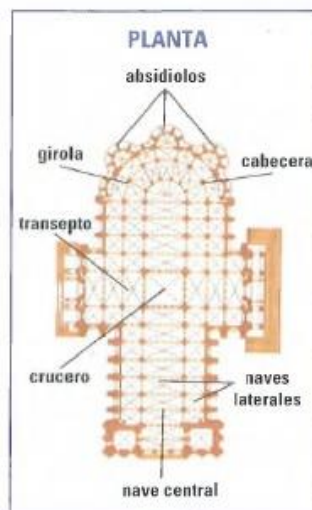
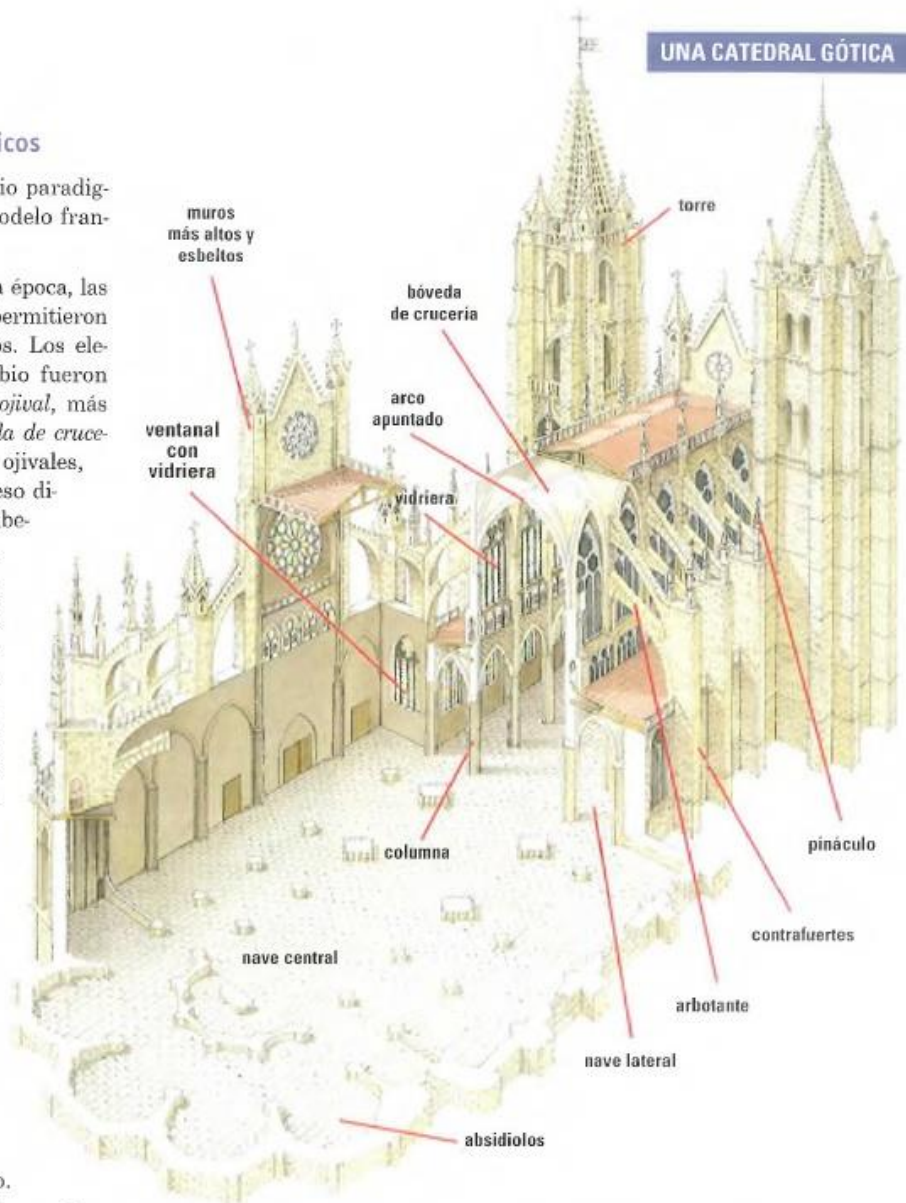
Gracias a esos dos elementos, los arquitectos tuvieron la posibilidad de abrir grandes *ventanales*, que después serían ricamente decorados con *vidrieras* de colores. La mayor altura y amplitud de las naves, así como también el aligeramiento de los muros, obligó a los arquitectos a reforzar exteriormente la estructura. Ello se logró mediante un complejo sistema de *arbotantes* y *contrafuertes* que contrarrestaban el peso de las bóvedas interiores.

En planta, la catedral gótica presenta una organización muy característica:

- Tres o cinco naves longitudinales, siendo la central de mayor altura y anchura que las laterales.
- Cabecera con un transepto más corto.
- El *deambulatorio* o *girola*, rodeado de capillas radiales, adquiere un gran protagonismo.

El alzado interior se divide en tres niveles: las *arcadas* que conducen a las naves laterales, el *triforio* -pasadizo de estrechas arquerías que sustituye a la tribuna románica-, y el *claristorio*, cuerpo superior con ventanales.

En el exterior, el elemento más destacado es la *fachada occidental*. Flanqueada por dos altas torres, en su estructura generalmente se pueden distinguir varias franjas horizontales superpuestas. Abajo, y correspondiéndose en número con las naves interiores, se encuentran las *portadas*, decoradas con una rica decoración escultórica. Sobre ellas, y no siempre en el mismo orden, acostumbra a aparecer un cuerpo de *arcadas*, un *gran rosetón* y un *triforio* con esculturas. Esta estructura, además, se repite en las fachadas del transepto.



Otros elementos destacados del exterior son la cubierta a dos aguas que cubre las bóvedas interiores y el *cimborrio*, que en ocasiones corona el crucero. Los otros elementos arquitectónicos que se pueden ver –*agujas* y *pináculos* de forma piramidal o cónica, que rematan las cimas de las torres, y los *gabletes* o remates en punta a modo de frontón– son utilizados para acentuar la verticalidad de la construcción.

En la evolución de la arquitectura gótica, es preciso diferenciar entre los *edificios religiosos* (principalmente catedrales) y los *edificios civiles*, cuya importancia progresiva fue consecuencia directa del gran auge de la ciudad a partir de los siglos XII y XIII como centro social, político y económico.

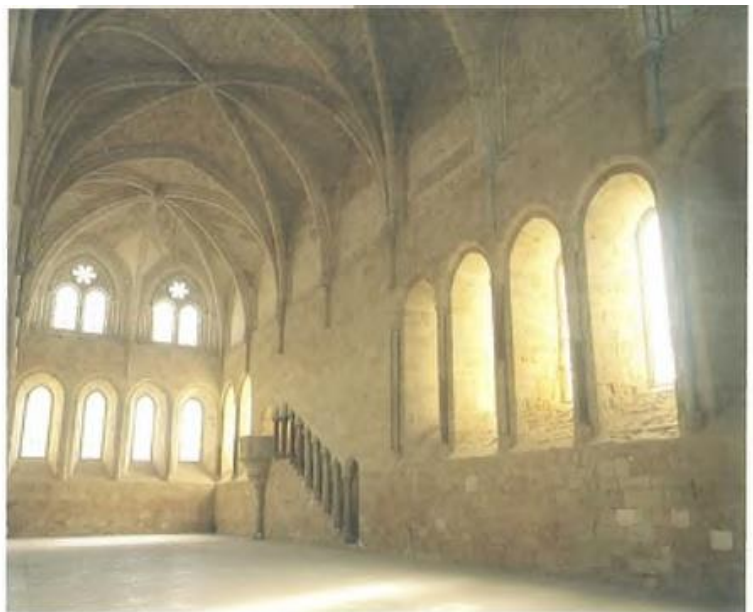
### Edificios religiosos

En un primer momento, la reforma de la vida monástica de la orden del Cister, en el siglo XII, fomentó la pobreza y el ascetismo. En la construcción de sus monasterios vemos ya la transición del románico al gótico. Configuraron un estilo propio, el *cisterciense*, de arcos apuntados y bóvedas de crucería, basado en la austeridad, pues en sus edificios se prohibieron los pórticos con esculturas, las vidrieras de colores y las pinturas. Buenos ejemplos de este estilo son los monasterios de *Santa María de Huerta*, en Castilla y *Santes Creus* y *Poblet*, en Cataluña.

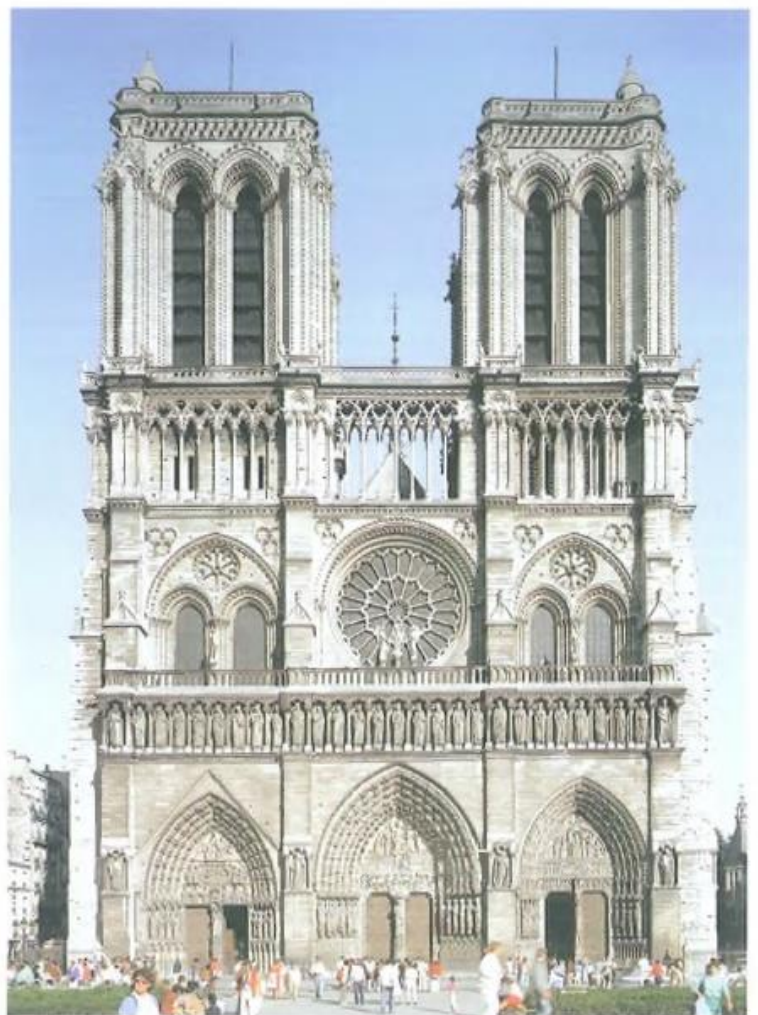
Hacia la segunda mitad del siglo XII, en el norte de Francia, empiezan a surgir las primeras catedrales góticas, en las que se creó el modelo llamado *gótico septentrional* o *francés*, que daba gran importancia a la verticalidad del edificio y la luminosidad del interior. Las catedrales de *Notre-Dame de París*, de *Chartres* y de *Reims*, del siglo XIII, son los principales ejemplos de este nuevo estilo arquitectónico.

Su modelo fue seguido en Castilla –catedrales de *Burgos* y de *León*–, y también en Inglaterra y en Alemania. En este último país se potenció de manera especial la verticalidad, siendo la *catedral de Colonia* un magnífico ejemplo de ello, al alcanzar con sus torres una altura de unos 156 m.

En Francia, a mediados del siglo XIII, la obsesión por la altura dio paso a un notable aligeramiento de las catedrales que permitió reducir el espesor de los muros y ampliar las superficies acristaladas, potenciándose la *tracería* y los *vitrales*. Conocido como *gótico radiante*, este estilo tuvo en la *Saint Chapelle de París* su máximo exponente.



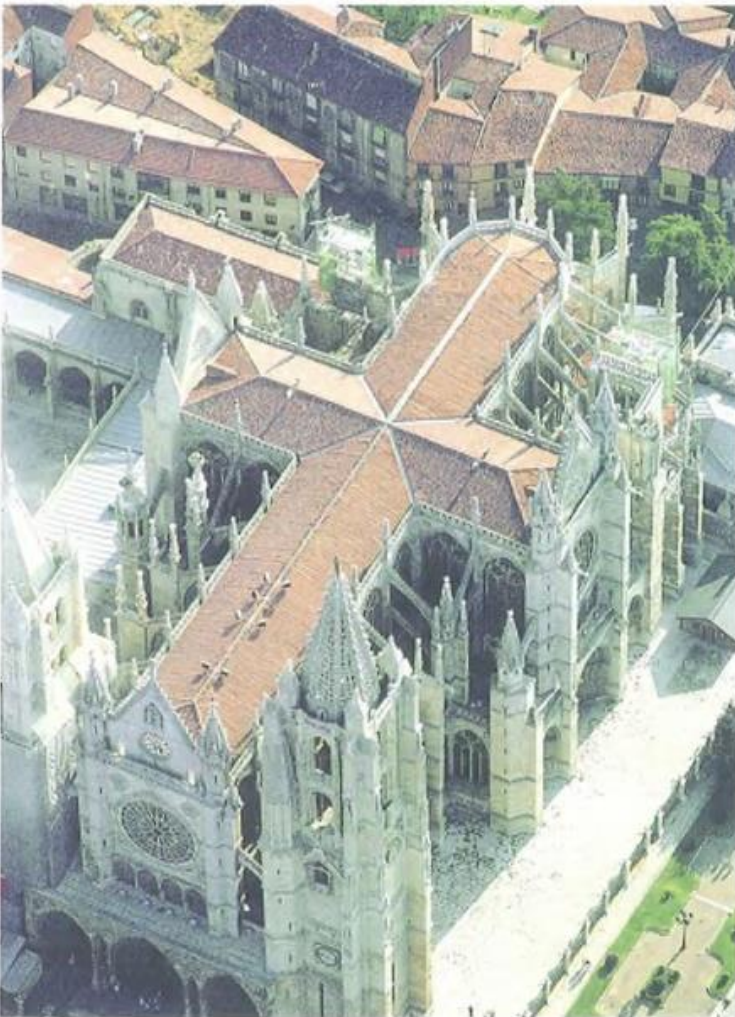
Refectorio del monasterio de Santa María de Huerta (s. XIII), Soria. Destaca la pureza arquitectónica cisterciense, sin decoración, y el púlpito con su acceso en el muro.



Catedral de París (ss. XII-XIII), Francia. Notre Dame de París es el prototipo gótico más conocido. Posee cinco naves con bóvedas sexpartitas, girola y crucero. La fachada presenta un triple pórtico, friso con estatuas, rosetón, ventanas, arquería y torres.



Las fotos muestran la diversidad del gótico: modelo francés vertical muy recargado en la Capilla del King's College de Cambridge (s. XV), a la izquierda, y predominio de la horizontalidad y mármoles de colores en la Catedral de Siena (s. XIII), a la derecha.



Catedral de León (s. XIII). Es el edificio que conserva mejor el más puro estilo francés. Presenta tres naves, crucero y girola, con una cabecera muy grande. Sus vitrales son de los mejores de Europa y proporcionan una iluminación de gran belleza.

Posteriormente, en los siglos XV y XVI, la tracería –decoración de motivos geométricos–, las bóvedas y la ornamentación fue complicándose hasta generar el llamado *gótico flamígero*, cuyos motivos recuerdan las formas de las llamas.

En Italia nunca se aceptó el modelo francés. Y aunque en sus iglesias podemos observar la utilización de arcos apuntados, gabletes o pináculos, ello no supuso más que una mera influencia formal, que fue transitoria en su evolución desde el Románico al Renacimiento. Recogiendo la tradición clásica y bizantina, las construcciones italianas se caracterizan por el uso de cubiertas de madera y de muros anchos y robustos que no necesitan soportes externos.

El exterior de las catedrales italianas presenta un inconfundible revestimiento de mármol de colores, decorado con relieves, con esculturas exentas y mosaicos dorados y, siguiendo la tradición, con el baptisterio y el típico campanario (*campanile*) separados físicamente de la catedral.



Detalle de los pináculos de la catedral de León. Los pináculos cumplen esencialmente una función decorativa, potenciando la sensación de verticalidad del edificio.

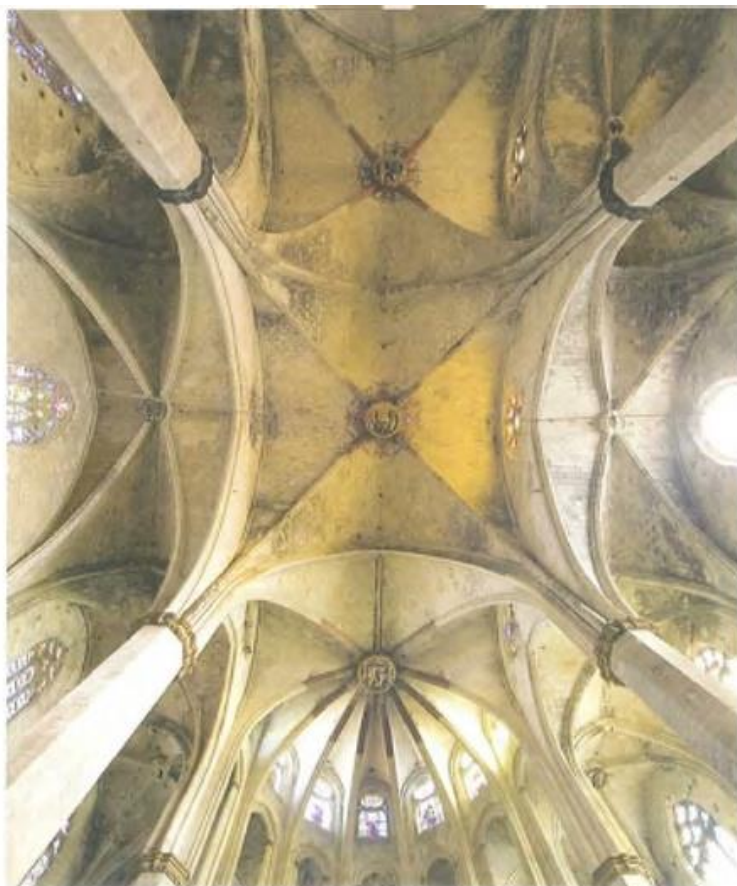


En la segunda mitad del siglo XIII surgió en el sur de Francia, concretamente en la *catedral de Albi*, un modelo conocido como **gótico meridional**, que tuvo una gran influencia en Cataluña.

Durante los siglos XIV y XV, la actividad económica y comercial de la Corona de Aragón permitió la construcción de un gran número de edificios góticos, tanto religiosos como civiles. Fue el gran momento de expansión y riqueza de los Estados que formaban parte de dicha Corona.

La tradicional relación existente con los territorios del sur de Francia, facilitó que en el momento en que empiezan a levantarse iglesias y catedrales, como la de Gerona, se siguiera el modelo meridional de Albi.

Este modelo tiende a potenciar la línea horizontal antes que la vertical, prefiriendo una nave única y amplia (planta de salón) sin transepto. Los contrafuertes aguantan la presión de las grandes bóvedas de crucería, y entre ellos suele haber capillas. Los muros interiores están despojados de decoración, mientras que en el exterior, los elementos superfluos –*pináculos* y *gabletes*– se reducen al mínimo. Son destacables la iglesia de *Santa María del Mar*, en Barcelona, y las catedrales de *Gerona* y *Palma de Mallorca*.



Santa María del Mar (1329-1385), Barcelona. Es de planta de salón, muy bella y proporcional. Tiene tres naves y girola, separadas por esbeltos pilares octogonales.



Catedral de Palma de Mallorca (s. XIV), Baleares. Es de tres naves sin girola. La mayor anchura y altura de la central explica los numerosos arbotantes y estribos en su exterior.

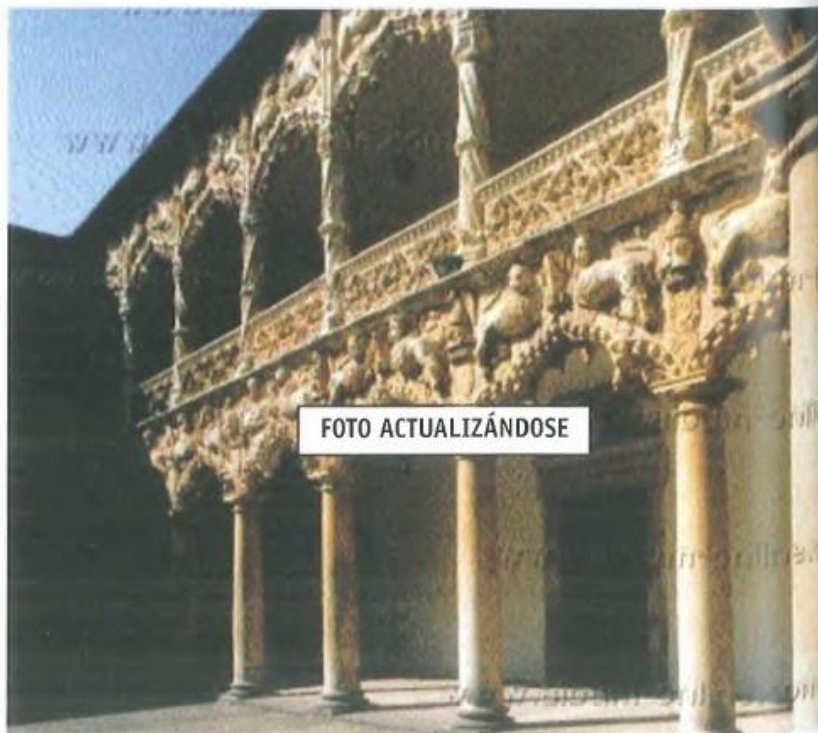
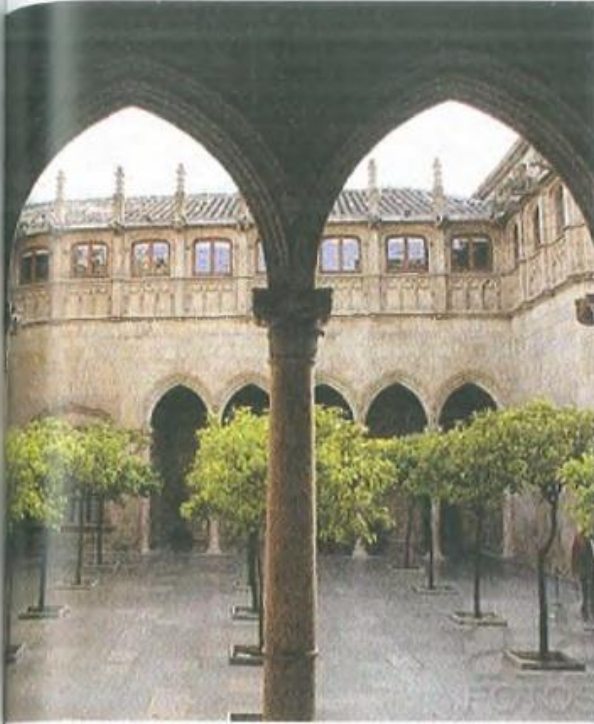
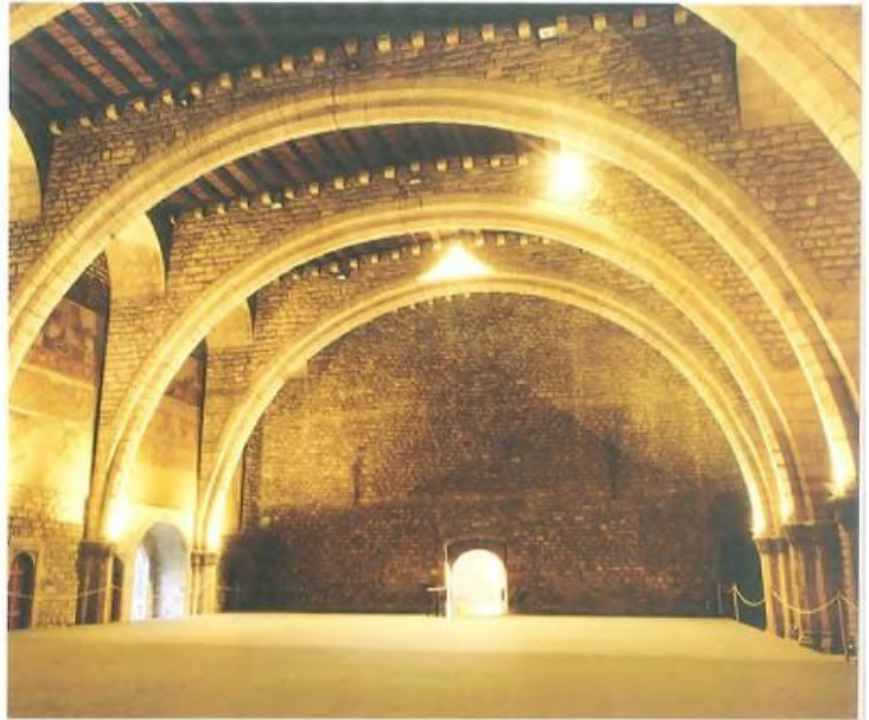


FOTO ACTUALIZÁNDOSE

Palacio del Infantado (s. XV), Guadalajara. El patio ha conservado en todo su esplendor el estilo gótico flamigero en que fue construido, con doble arquería de arcos conopiales mixtilíneos y decoración epigráfica, leones, etc.



Palau de la Generalitat (s. XV), Barcelona. *La finura y simplicidad de las columnas embellecen esta arquería gótica.*



Salón del Tinell del Palacio Real (1359-1362), Barcelona. *Es amplio y de planta rectangular con cubierta plana. Sus vigas de madera descansan sobre seis arcos de medio punto.*

### Edificios civiles

La **arquitectura civil** también tuvo mucha importancia en este periodo, principalmente a partir del siglo XIV. El empleo del *arco apuntado* y la *bóveda de crucería* facilitaban extraordinariamente los trabajos de construcción, permitiendo al mismo tiempo, abarcar superficies cada vez mayores. Ello permitió una gran versatilidad de soluciones arquitectónicas, que fueron utilizadas para levantar diversos tipos de edificios, adaptando siempre la forma a las necesidades exigidas por la función de cada función de cada uno de ellos.

En líneas generales, el **gótico civil** siguió la misma evolución estilística que el religioso, complicando cada vez más las estructuras -arcos y bóvedas- y las ornamentaciones, aunque sin llegar nunca a la complejidad de las catedrales. En los edificios civiles se disminuyó la acentuada verticalidad de las catedrales dando un mayor protagonismo a la línea horizontal.

Entre muchos otros edificios de gótico civil, podemos destacar en España: los castillos de *Manzanares el Real* (Madrid) y el de *Bellver* (Palma); el palacio del *Infantado* (Guadalajara); las *atarazanas de Barcelona*; las *lonjas de Valencia, Barcelona y Palma*.



Castillo de Bellver (s. XIV), Palma de Mallorca. *Es único en España por su planta circular. Contruido para albergar los miembros de la corte de Jaime II, consta de muralla, foso, torres y patio central con doble arquería de dos pisos.*

### 11.5. LA HUMANIZACIÓN DE LA ESCULTURA

La **escultura gótica** fue liberándose, poco a poco, de la férrea sujeción y subordinación al marco y espacio arquitectónico, aunque se mantuvo estrechamente ligada a la decoración de los edificios religiosos. Al igual que la arquitectura, la escultura gótica tuvo su origen en Francia, donde durante los siglos XII y XIII se esculpieron gran cantidad de obras.

Siguiendo la tradición románica, la escultura se convirtió en el principal elemento de ornamentación de las fachadas, poblándose los *típanos*, las *arquivoltas*, las *jambas*, el *dintel* y el *maínel* o *parieluz* de multitud de estatuas, que representaban temas religiosos con cierta intencionalidad didáctica, configurando así lo que se ha dado en llamar una *portada real*, y cuyos mejores ejemplos se hallan en las catedrales de Chartres o Reims.

En el interior de los templos la decoración escultórica está únicamente presente a través de relieves en púlpitos y en el coro.

Las figuras escultóricas de este período —originalmente policromadas— se humanizan a través de diferentes recursos:

- La estilización y redondeo de las líneas.
- La elegancia de los movimientos.
- La captación de un cierto naturalismo en los gestos y en la expresión de sus rostros.
- Una preocupación por la corporeidad y volumetría de los ropajes y los cuerpos.

Paralelamente, también se empieza a advertir un marcado sentido narrativo en las figuras representadas. Realizadas en piedra, las temáticas más recurrentes fueron el *Juicio Final del Apocalipsis* y la *Virgen María*. Ésta se convierte, gracias a la orden del Cister, en la imagen simbólica de la Iglesia.

En este contexto, ya en el siglo XIII, proliferaron las esculturas exentas en las llamadas *estatuas-columna* que decoraban las jambas y el parieluz de las portaladas catedralicias, dándose así el primer paso hacia la independencia de la escultura respecto al marco arquitectónico.

Este proceso de independencia o autonomía de la escultura tuvo su desenlace durante el siglo XIV, principalmente de la mano del escultor francés *Claus Sluter*. La escultura se hizo totalmente autónoma en el siglo XV, con la aparición de *retablos escultóricos de carácter monumental* y la proliferación de las *imágenes de devoción exentas*, y los *sepulcros*.



Esculturas del pórtico de la Catedral de Reims (s. XIII). Las escenas de la Anunciación y la Visitación están representadas con naturalismo en ropas, gestos y rostros.



CLAUS SLUTER: El pozo de Moisés (c. 1400), Dijon. Las figuras de Moisés y de los demás profetas son de gran volumen, corpulencia y majestuosas. Su naturalismo es ya total.

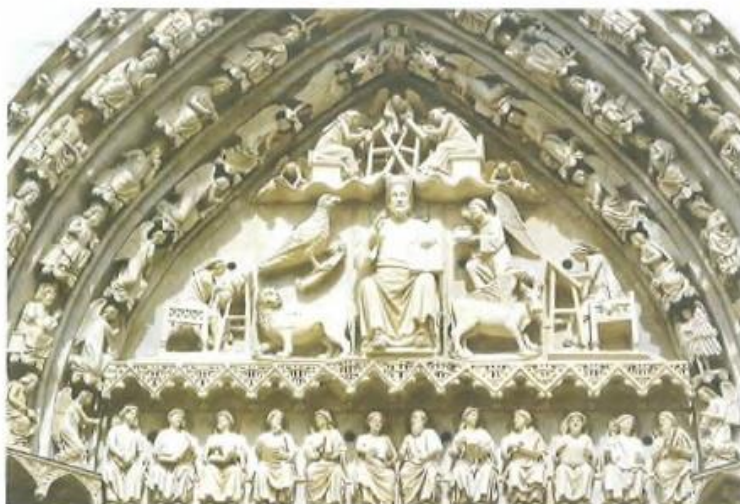


GIOVANNI PISANO: El Juicio Final. Detalle del púlpito de San Andrés de Pistoia (1301). Es el maestro del movimiento. Sus figuras están llenas de pasión, sentimiento y vitalidad.

Estas nuevas tipologías escultóricas tuvieron un gran auge en Flandes, Castilla y Cataluña, utilizándose materiales como madera, piedra o alabastro, normalmente policromados y dorados. Tanto en los retablos como en los monumentos funerarios, en los que la figura del difunto o difunta suele aparecer en posición yacente u orante, se observa una fuerte preocupación por el realismo y un mayor interés por la individualización de los rostros y los detalles, además de una sobreabundancia de elementos decorativos, presentes sobre todo en los talleres de artistas flamencos y germánicos. Todos estos elementos caracterizaron el último periodo gótico.

Francia lideró, desde un inicio, la evolución de la escultura gótica, siendo un modelo ampliamente imitado en el resto de países europeos, a excepción de Italia. En este país el trabajo escultórico, tradicionalmente desligado de la arquitectura, exhibió un rico lenguaje expresivo en obras exentas, en púlpitos de mármol y en puertas de bronce, mostrando un estilo inspirado en la antigüedad clásica, y con ciertas influencias bizantinas.

La singularidad de la escultura gótica italiana tuvo en *Nicola* y *Giovanni Pisano*, padre e hijo respectivamente, sus mejores representantes, junto a *Andrea Pisano* quien, sin ser pariente de los anteriores, realizó una obra cuyos planteamientos están considerados la antesala del renacimiento florentino del siglo XV.



Puerta del Sarmental (c. 1240), Catedral de Burgos. Las figuras de este Juicio Final son naturales y de gran realismo.



El proceso de humanización de las imágenes religiosas durante el Gótico tiene en la escultura de la Virgen Blanca de la catedral de Toledo (s. XVI) su punto culminante.



GIL DE SILOÉ: Sepulcro del infante don Alonso (1489-1493), Cartuja de Miraflores, Burgos. Magnífica figura orante del fallecido ante su sitial, esculpida en un marco de enorme riqueza decorativa, propia de la época del gótico flamígero.

GIOVANNI PISANO: Púlpito de San Andrés de Pistoia (c. 1300). Realizó cinco relieves con escenas de la infancia de Jesús, su Crucifixión y el Juicio Final.

## 11.6. LA DIVERSIDAD PICTÓRICA

Durante el periodo gótico, la sustitución de la superficie mural de las catedrales por amplias vidrieras, supuso una enorme reducción del espacio que el románico concedía a la pintura. Ello provocó el abandono progresivo de la pintura mural al fresco -excepto en Italia-, generalizándose en su lugar la pintura sobre tabla (retablos) y la pintura de vidrieras.

Paralelamente, también adquirió un gran auge la *miniatura*, arte realizado en un inicio exclusivamente en los monasterios, pero poco a poco, y a raíz de la gran demanda de textos ilustrados de las universidades y las escuelas catedralicias, la miniatura pasó a producirse en talleres especializados ubicados en las ciudades.

Los temas tratados por la pintura gótica fueron básicamente religiosos, con una especial preferencia por las representaciones de la vida de Jesús y la Virgen María, así como por los episodios narrados en los Evangelios Apócrifos y la hagiografía (vidas de santos), cuya principal fuente literaria fue la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Gradualmente fue introduciéndose también la temática profana, en la que destacó el *retrato*.

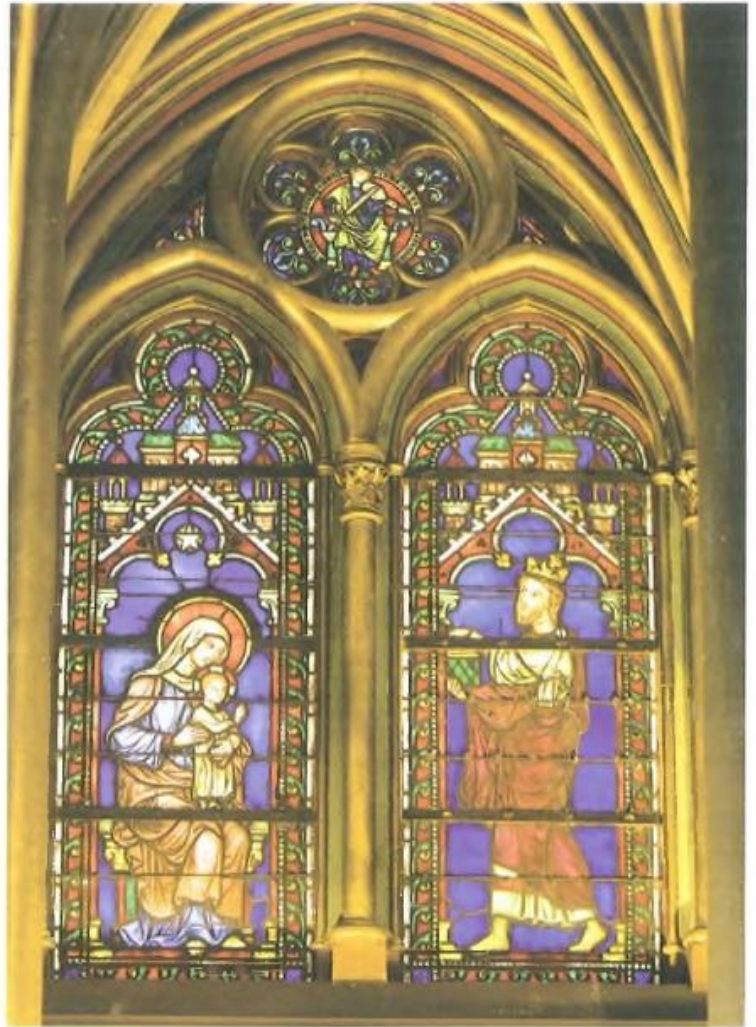
La pintura gótica se caracterizó, en líneas generales, por la plasmación de un cánón y unas proporciones naturales, cargadas de gran expresividad facial y gestual en las figuras. Además, la captación de la luz empezó a utilizarse para el modelado de los cuerpos, y el marco espacial de las composiciones se fue definiendo, cada vez más, por medio de arquitecturas y paisajes, que ganaron terreno al atemporal fondo dorado de las pinturas bizantinas o románicas.

En cuanto a la técnica, destaca el uso de la pintura al temple, y el fresco en Italia, así como la novedosa *pintura al óleo*, generalizada a partir del siglo XV en Flandes gracias a *Van Eyck*.

A lo largo del periodo gótico se pueden distinguir cuatro estilos, marcados no sólo por la evolución cronológica, sino también por especificidades geográficas:

- a) **Estilo francogótico o lineal** (finales siglo XII-siglo XIII). Nacido en las cortes francesas de París y Borgoña, muestra una clara influencia del arte de las vidrieras y de la de miniatura, caracterizándose por un predominio muy acusado de la línea sobre el color.

*Cantigas de Santa María, de Alfonso X, el Sabio (s. XIII). La proliferación de las miniaturas, gracias al aumento de la demanda, contribuyó a la evolución del dibujo, el color y el detalle.*



Vitrals de la Sainte Chapelle (s. XIII), París. Gracies a la luz solar, los vitrales reflejan sus figuras llenas de colorido en el interior.



Las figuras de este estilo presentan un menor hieratismo que en el periodo románico, aunque continúan siendo figuras sin volumen. Únicamente el grueso trazo negro que perfila el contorno de figuras y objetos, y que recuerda al emplomado de las vidrieras, hace resaltar los motivos representados de un fondo que, muy a menudo, es aún dorado o monocromo. Destacan, como ejemplos, las vidrieras de la *Saint-Chapelle* en París, las vidrieras de la *catedral de León* en España y las de la *catedral de Canterbury* en Inglaterra.

b) **Estilo italogótico (1250-1400).** Iniciado en Italia, la herencia del arte bizantino —monumentalidad, simetría y hieratismo— fue mezclándose con un cierto naturalismo. El resultado fue una pintura de colores claros, con predominio de la línea curva y sinuosa, la búsqueda de volumen en las figuras y la voluntad comunicativa a través del gesto y la mirada. Dentro de este estilo, también se hicieron los primeros ejercicios de perspectiva y se combinaron fondos dorados con decoraciones arquitectónicas o paisajísticas muy simples.

La producción del estilo italogótico estuvo dividida en dos centros artísticos principales: Siena, donde destacaron *Duccio* y *Simone Martini*; y Florencia, en la que deben resaltarse *Cimabue* y *Giotto*, cuyas obras han llegado a ser consideradas las manifestaciones más tempranas del Renacimiento, en especial el conjunto mural de *Giotto* en la *capilla Scrovegni* de Padua.

En la Península Ibérica, la Corona de Aragón fue otro de los centros importantes de la pintura italogótica. *Ferrer Bassa* y *Pere Serra* fueron los artistas más representativos.



Pinturas murales de la conquista de Mallorca (s. XIII). MNAC, Barcelona. Además de un gran dinamismo y vivos colores, el sentido narrativo es su principal característica.



SIMONE MARTINI: La Anunciación (1333). G. de los Uffizi, Florencia. Sus fondos son aún dorados sin paisaje, pero refleja ya el movimiento en sus figuras elegantes y sinuosas.



GIOTTO DI BONDONE: La Huida a Egipto (c. 1305), Capilla de los Scrovegni, Padua. Giotto rompe con la tradición y da a sus figuras volumen, expresividad y dramatismo. Capta el paisaje y la perspectiva.



DUCCIO DI BUONINSEGNA: Madonna Rucellai (1285). Galería de los Uffizi, Florencia. Se nota la influencia bizantina, pero en sus figuras nos ofrece ya ondulación, gracia y sinuosidad.

c) **Estilo internacional o cortesano** (1375-1425). Desarrollado en el ambiente de las principales cortes europeas, este tipo de pintura supo equilibrar la estilización propia del gótico lineal francés con el sentido naturalista desarrollado por los pintores italianos.

El resultado de esta conjunción fue una brillante combinación de elegantes formas/figuras aristocráticas con delicados y anecdóticos detalles naturalistas, presentados en una alternancia o mezcla de fondos dorados y ambientaciones paisajísticas, todo ello acompañado de una gran predilección por la intensidad cromática.

Algunos de los artistas más destacados del estilo internacional o cortesano fueron: el italiano *Gentile da Fabriano*, los hermanos *Limburg* (miniaturistas franceses), los catalanes *Ramón de Mur*, *Lluís Borrassà* y *Bernat Martorell*, y el castellano *Nicolás Francés*.



RAMÓN DE MUR: Virgen de la leche (c. 1417), MNAC, Barcelona. En su obra, todo es ondulación y movimiento, como en el manto de la Virgen y en las actitudes de los ángeles.

ROBERT CAMPIN o "MAESTRO DE FLEMALLE": Desposorios de la Virgen (c. 1425). Es uno de los iniciadores de la escuela flamenca y muestra la influencia miniaturista en el gusto por el detalle.



HERMANOS LIMBURG: Adoración de los Reyes (1416) en el libro *Muy ricas horas del Duque de Berry*. Las iluminaciones son cuadros en miniatura con elegancia, colorido y paisaje de fondo.





Jan Van Eyck: Retablo del Cordero Místico (1432), Gante. En esta obra quedan reflejadas las bases de la escuela flamenca: pintura al óleo, perspectiva lineal, detallismo, colorido, elegancia, simbolismo...

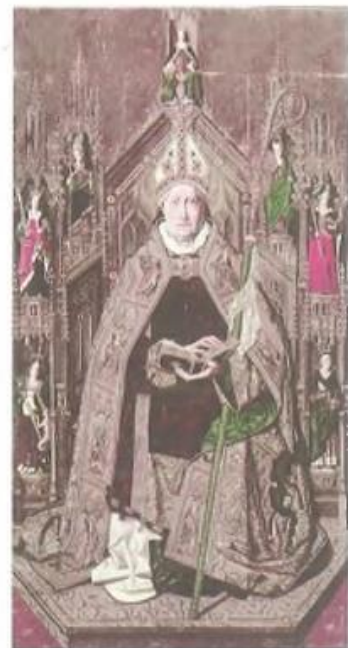


Detalle de El Descendimiento. En este primer plano podemos apreciar mejor los detalles, como el contraste de color entre el rostro de la Virgen desmayada y los demás personajes que la atienden.



ROGIER Van der Weyden: El Descendimiento (c. 1436), M. del Prado, Madrid. El fondo dorado, de influencia aún gótica, le permite resaltar las figuras como si se tratara de un relieve esculpido. Son de destacar la elegancia y el colorido de los ropajes.

BARTOLOMÉ Bermejo: Santo Domingo de Silos (c. 1474-1477). El gusto por el detalle queda muy bien reflejado en el realismo y minuciosidad con que refleja el trono y la capa del santo.



d) **Estilo o escuela flamenca** (siglo XV). Ubicada fundamentalmente en los Países Bajos (Flandes y Bruselas, Gante y Brujas), esta escuela derivó, técnicamente, del gótico internacional. El perfeccionamiento de la pintura al óleo permitió a los artistas flamencos representar la realidad con un excepcional grado de detallismo, y obtener luminosidades hasta entonces inalcanzadas.

La ausencia generalizada de movimiento y el uso de un fuerte simbolismo son otras de las características más destacadas de esta escuela, cuyas temáticas mezclaron lo religioso con lo profano, mostrando un gran interés por el retrato individualizado.

El artista más importante fue *Jan van Eyck*, autor, junto a su hermano *Hubert*, del famoso *Políptico del cordero místico*. Considerado un gran retratista, *Van Eyck* mostró en sus lienzos una extraordinaria minuciosidad. Junto al gran maestro flamenco también destacó *Rogier van der Weyden*, cuya obra se caracteriza por la captación emocional de los personajes. En la Península Ibérica la tradición flamenca estuvo bien representada por *Fernando Gallego*, *Bartolomé Bermejo*, *Jaume Huguet* y *Lluís Dalmau*.

Mención aparte merece la singularidad de *El Bosco*, artista que, siguiendo la técnica minuciosa del arte flamenco, pintó temas a medio camino entre lo real y lo onírico, prefiguración de la pintura surrealista.



## F19. Catedral de León



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Catedral de León.

**Autor:** Enrique de Burgos (muerto en 1277) y Juan Pérez.

**Cronología:** 1255-1300.

**Estilo:** Gótico castellano.

**Tipología:** religiosa.

**Materiales:** piedra, hormigón y vidrio.

**Localización:** León (España).

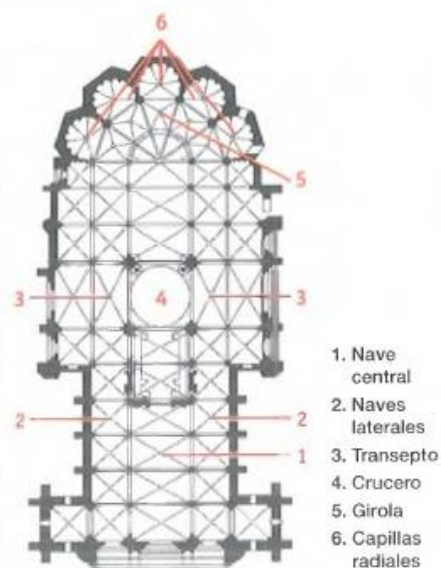
**Obras del mismo autor:**

- *Catedral de Burgos* (1221-1260)
- *Catedral de Toledo* (1224-1493)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Enrique de Burgos**, conocido como **Maestro Enrique**, parece ser que era un arquitecto de origen francés. Buen conocedor de las nuevas soluciones arquitectónicas iniciadas en el país vecino, la documentación le relaciona con la construcción de las catedrales de Burgos y León. Mientras en la catedral de Burgos el **Maestro Enrique** participa en la segunda fase de las obras, en León trabaja desde el inicio de la construcción aunque no es el autor de los planos de la catedral.

A su muerte le sustituyó **Juan Pérez**, colaborador suyo, y que trabajó también en Burgos y en León por las mismas fechas que su maestro.

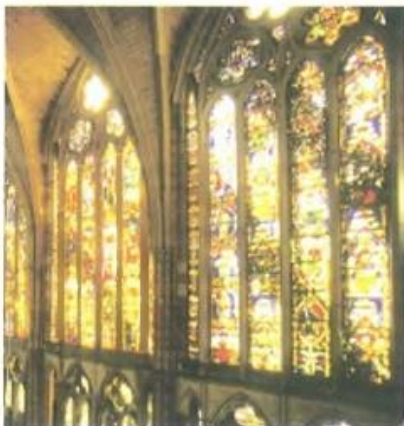


1. Nave central
2. Naves laterales
3. Transepto
4. Crucero
5. Girola
6. Capillas radiales

## DESCRIPCIÓN FORMAL

La fachada occidental que da acceso al recinto consta de un cuerpo central dividido en cuatro franjas superpuestas. En la parte inferior de la entrada encontramos una triple portada ojival ricamente decorada con esculturas, un gran rosetón y, finalmente, un gablete flanqueado por dos pináculos. Separadas de este cuerpo, se levantan dos torres cuadradas de más de 60 m de altura, también coronadas por pináculos.

Los extremos del transepto también tienen interesantes portadas, siguiendo el modelo del cuerpo central. Los muros laterales se encuentran seccionados por los contrafuertes y los arbotantes coronados por pináculos que recogen el peso de la bóveda interior de la nave central, y a su vez permiten abrir numerosos ventanales entre ellos.



Claristorio.

El interior presenta una planta basilical cruciforme de tres naves –la central mucho más alta que las laterales–, seguida por una cabecera formada por un transepto también de tres naves y un ábside de dos tramos rectos de cinco naves con una girola de cinco capillas radiales de forma trapezoidal. Debido a la poca longitud de tramos del cuerpo central, la iglesia presenta una cabecera desproporcionadamente grande (macrocefalia), lo que provoca en el templo una pérdida de profundidad y perspectiva.



Fachada.

El alzado interior se divide en los tres niveles característicos del Gótico: arcadas ojivales, que dan acceso a las naves laterales; triforio de ventanas lanceoladas y un elevado claristorio que acoge 230 ventanales apuntados que, junto a los rosetones de las portadas, suman más de 1200 m<sup>2</sup> de vidrieras policromadas que aportan una gran luminosidad interior. El techo, a 30 m de altura, se cierra en bóveda de crucería, cuyos nervios se convierten al final en columnas adosadas que llegan hasta el suelo, dividiendo así los diferentes tramos de la nave.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

Situada en una enorme plaza en lo alto de la ciudad, la catedral domina con autoridad toda la urbe. La majestuosidad y magnificencia que todavía hoy atesora el conjunto, debió de tener un gran impacto en la época, pues la construcción se eleva en el cielo como símbolo del poder del Cristianismo en un territorio recién reconquistado a los musulmanes.

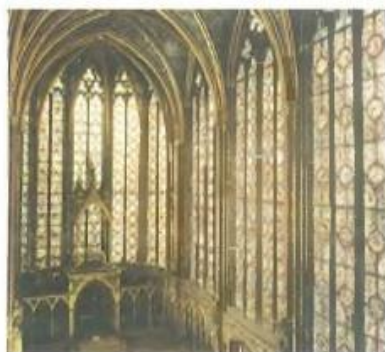
## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

Conocida con el nombre de *Pulchra leonina* y bajo la advocación a la Virgen María, la *catedral de León* se encuentra en la ruta de paso del camino de peregrinación a Santiago. Ello, junto a las numerosas reliquias de santos que atesora, como las de San Floilán –patrón de la ciudad–, la convierten en un importante centro de peregrinación. Para recibir todas estas visitas la *catedral de León* está perfectamente adecuada, pues el constante movimiento de entrada y salida queda perfectamente regulado a partir de las dos naves laterales, el transepto abierto con portadas y la girola en la cabecera.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La *catedral de León* es, junto a la catedral de Burgos, el modelo más representativo de la arquitectura gótica afrancesada en la Corona de Castilla. Esta filiación estilística, evidente en su configuración general en cuanto a su altura y luminosidad interior, también se percibe en su planta, cuya forma es prácticamente una copia exacta, aunque reducida, de la planta de la catedral de Reims.

La fachada principal presenta también una clara influencia formal respecto a la catedral de Chartres, y la decoración escultórica, en la que sobresale la Virgen Blanca en el parteluz de la puerta central de la portada sur del transepto, también se muestra deudora del **estilo septentrional francés**.



Vidrieras de la *Sainte-Chapelle* de París (1242-1248).

## F20. Lonja de Valencia o de la Seda



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Lonja de Valencia o de la Seda.

**Autor:** Pere Compte y Joan Ivarra, Sala de Contratación; Pere Compte, Joan Corbera y Domingo Urtiaga, Consulado de Mar.

**Cronología:** 1482-1498 (Sala de Contratación); 1498-1548 (Consulado de Mar).

**Estilo:** Gótico.

**Tipología:** civil.

**Materiales:** piedra y madera.

**Localización:** Valencia.

Obras del mismo autor y época:

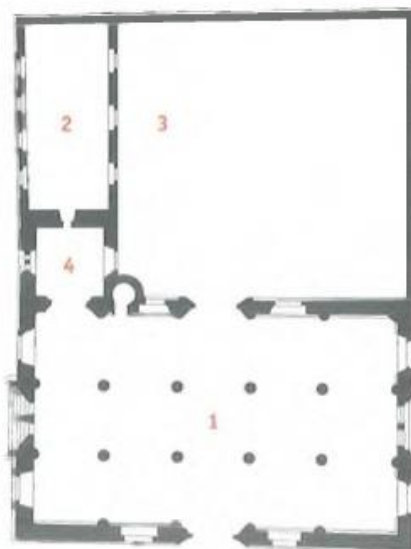
• **Pere Compte y Joan Guivarró:** palacio de la Generalitat de Valencia (1481-1541)

### BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

En 1481, **Pere Compte** y **Joan Ivarra** fueron elegidos maestros de obra de la nueva *Lonja de Valencia o de la Seda*, iniciándose los trabajos el 26 de octubre de 1482. La muerte de **Joan Ivarra** en 1486 dejó a **Pere Compte** como único arquitecto al frente de la construcción.

Cuando se terminaron los trabajos de la *Sala de Contratación*, el mismo **Pere Compte** se encargó de iniciar las obras del *Consulado de Mar*, entre 1498 y 1503.

En 1506 murió **Pere Compte** y su cargo de director lo ocupó **Joan Corbera**, quien realizó los trabajos de finalización de la tercera planta y, a partir de 1533, junto a su habitual colaborador **Domingo Urtiaga**, acabó el edificio añadiendo los elementos decorativos complementarios.



1. Sala de Contratación
2. Consulado de Mar
3. Patio de los Naranjos
4. Torre

## DESCRIPCIÓN FORMAL

La *Lonja* está dividida en cuatro espacios: la *Sala de Contratación*, la *Sala del Consulado de Mar*, el *Patio de los Naranjos* y la *torre*. Desde el exterior se distinguen dos cuerpos separados por una torre. A la derecha, la *Sala de Contratación* presenta una fachada con una puerta monumental de arco apuntado, flanqueada por relieves escultóricos y grandes ventanales decorados con tracerías.

A la izquierda, en el *Consulado de Mar* se adivinan los tres pisos que lo componen: planta baja, con sencillas ventanas cuadrangulares; planta noble, con grandes ventanales tripartitos separados por delgadas columnas rematadas por ricas tracerías; y un tercer piso formado por una galería de ventanas de arco flamígero, separadas por contrafuertes coronados por piná-



culos. Entre éstos, aparecen ocho parejas de medallones con figuras de héroes, reyes y dioses.

La decoración exterior se complementa con almenas coronadas y 28 gárgolas -empleadas para desaguar- que representan animales fantásticos y personas en actitudes indecorosas.

En planta se distinguen los cuatro espacios, todos ellos de superficie cuadrangular. La *Sala de Contratación* se divide en tres naves a partir de ocho columnas helicoidales sin capitel que, junto con las 16 columnas adosadas a los muros, sostienen la compleja bóveda de crucería, dejando un espacio muy amplio y diáfano.

En el interior del *Consulado de Mar* destacan los magníficos artesonados de madera poligonales y cuadrados que decoran los techos de la planta baja y noble.

La *torre* alberga una capilla en la planta baja y una cárcel en el piso superior, a la cual se accede mediante una espectacular escalera de caracol sin eje central. Finalmente, en el *Patio de los Naranjos* destacan una fuente central y las filigranas en los ventanales ojivales.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

La *Lonja de Valencia* está situada en el centro de la capital levantina, frente al Mercado Central y el templo de los Santos Juanes, y muy próxima a la catedral.

La integración urbanística de la *Lonja de Valencia* en el entorno gótico de la ciudad es completa, y constituye un magnífico ejemplo del esplendor económico y cultural vivido en la ciudad durante la Edad Media.



Interior de la Sala de Contratación.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

Las lonjas albergaban las actividades comerciales de una ciudad. En la *Casa de Contrataciones* se realizaban las transacciones, y en el *Consulado de Mar* se resolvían los diversos litigios que pudieran surgir entre mercaderes. En los pisos superiores de la *torre* había una cárcel destinada a quienes incumplieran con sus obligaciones.

La *Lonja de la Seda* se convirtió en un símbolo económico de la ciudad de Valencia, pues representaba su gran potencial marítimo y comercial.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La *Lonja de Valencia* es una de las arquitecturas más singulares y sobresalientes de la Península Ibérica. Su construcción, a medio camino entre el Gótico y el Renacimiento, hizo que se reunieran en ella las mejores propuestas de la tradición medieval y las nuevas soluciones renacentistas.

Los arquitectos se inspiraron en la *Lonja de Mallorca* para construir tanto la fachada como las columnas helicoidales del interior de la *Sala de Contratación*. Igualmente, cabe señalar la influencia de la cultura árabe en la voluntad de proveer al edificio de un patio con fuente y naranjos para refrescar el ambiente.

Por otro lado, el edificio del *Consulado de Mar* incorpora diversos elementos decorativos renacentistas, entre los que destacan el artesonado interior o los medallones que ornamentan la fachada.

Interior de la Lonja de Mallorca (1421-1450).



## F21. La resurrección de Lázaro



### FICHA TÉCNICA

**Título:** La resurrección de Lázaro.

**Autor:** Giotto di Bondone (Colle di Vespignano, Mugello, 1267 - Florencia, 1337).

**Cronología:** 1304-1306.

**Estilo:** Italogótico.

**Técnica:** fresco.

**Tema:** religioso.

**Localización:** Capilla Scrovegni o de la Arena de Padua (Italia).

Obras del mismo autor:

• *Madonna de Ognissanti* (1306-1310)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Según Vasari, **Giotto** fue descubierto por Cimabue mientras vigilaba ovejas y dibujaba una de ellas en una piedra. Arquitecto y sobre todo pintor, **Giotto** está considerado el fundador de la pintura italogótica del Trecento, al introducir los ideales naturalistas que rompían con el estilo bizantino.

A pesar de su importancia como pintor, su obra plantea grandes problemas a la hora de atribuir con toda seguridad su autoría, siendo los frescos de la capilla Scrovegni los únicos reconocidos universalmente como suyos. En 1334 fue nombrado arquitecto de la catedral de *Santa Maria dei Fiori* de Florencia, iniciando las obras del célebre *campanile*.



Giotto: *Autorretrato* en el fresco del *Juicio Final* (1304-1306).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Giotto inscribe a la mayoría de personajes en una franja horizontal, a la manera de friso, en el centro de la composición, enmarcados en un fondo paisajístico muy sencillo. Tan sólo las dos hermanas de Lázaro –postradas a los pies de Jesús– y los dos hombres que levantan la pesada losa funeraria en el extremo inferior derecho, rompen este esquema compositivo. Esta línea horizontal es atravesada por la diagonal ascendente que marca la mano levantada de Jesús y la pared del montículo. Ello confiere al lienzo una gran movili-



de miradas y gestos de los personajes, que traducen perfectamente su estado de ánimo. Buen ejemplo de ello es la figura con túnica verde en el centro de la imagen reproduciendo la incredulidad ante lo acontecido.

Giotto no utiliza la perspectiva jerárquica, por lo que Jesús es del mismo tamaño que el resto de figuras pero, en cambio, todavía conserva la costumbre gótica de usar pan de oro en las aureolas o nimbos, aspecto que hace distinguir visualmente a los personajes importantes.

El estudio anatómico de las figuras, perfilando sus contornos a través de la línea, hace que éstas adquieran una mayor volumetría corporal, lo que permite diferenciar con nitidez la figura del fondo.

La luz invade suavemente toda la superficie, creando pequeñas sombras que aportan profundidad a la imagen. Los colores, sin estridencias, presentan una buena armonía en la que destaca el azul del cielo que sustituye al típico dorado gótico.

## TEMÁTICA

Este fresco forma parte del conjunto de más de 40 episodios de la capilla Scrovegni de Padua que explican los ciclos vitales de la Virgen y de Jesús, y que concluyen con la escena del Juicio Final.

Giotto pinta el momento justo en el que, según cuenta el evangelio de San Juan, Lázaro es resucitado por Jesús después de ordenar retirar la piedra que cubría al cadáver y gritar con voz fuerte "Lázaro, levántate y anda". En la escena, Cristo levanta su mano ben-



diciendo al resucitado, acompañado por los discípulos, liderados por San Pedro y San Juan Evangelista (imberbe). A sus pies se postran las hermanas de Lázaro, Marta y María, y en el fondo, familiares y amigos.

Este episodio constituye la prueba definitiva –antes de la Pasión– del poder de la palabra de Jesús sobre la muerte y la promesa de vida eterna a sus seguidores. Por ello, también ha sido visto como una prefiguración de su resurrección.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Giotto recogió la herencia del estilo bizantino de su maestro Cimabue, mostrando solemnidad escénica y ciertas muestras de rigidez y simetría, como por ejemplo los ojos almendrados de los personajes. Siguiendo también la escuela pictórica sienesa, mantuvo el uso del pan de oro en los nimbos o aureolas de los personajes santos.

No obstante, influido por las nuevas teorías franciscanas de valoración de la naturaleza, Giotto impulsó un nuevo estilo llamado *Italogótico*, que sentó las bases del nuevo arte renacentista. Sustituyó el fondo dorado por paisajes y arquitecturas que evidenciaban su voluntad de crear nuevos efectos espaciales, y dio a los personajes una mayor corporeidad –fruto de un estudio anatómico– preocupándose, a su vez, por representar sus estados de ánimo mediante gestos y expresiones.

Cimabue: *Maestà* (1285-1286).



## F22. El matrimonio Arnolfini

### FICHA TÉCNICA

Título: El matrimonio Arnolfini.

Autor: Jan van Eyck (Maaseyck, 1390 – Brujas, 1441).

Cronología: c. 1434.

Estilo: Gótico flamenco.

Técnica: óleo sobre tabla.

Tema: escena costumbrista o de género.

Localización: National Gallery (Londres).

Obras del mismo autor y época:

- *Virgen del canciller Rolin* (1436)
- *Hermanos Limbourg: Las muy ricas horas del Duque de Berry* (1416)



Jan van Eyck: *Autorretrato* (1433).

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Jan van Eyck** fue el pintor más célebre de la escuela de los primitivos flamencos. Desconocido su aprendizaje, los primeros datos que se tienen de él son de 1422, cuando entró al servicio del mecenas duque de Borgoña (Felipe el Bueno), que vivía en Flandes. En el año 1425, **Van Eyck** fue nombrado pintor de corte del duque de Borgoña, y bajo su protección desempeñó importantes misiones diplomáticas en los reinos de Castilla y Portugal, donde pintó a la infanta Isabel de Portugal. A partir de 1430, **Van Eyck** se establece finalmente en Brujas.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Considerada la obra maestra de Van Eyck, representa a una pareja en el interior de una habitación. El espejo que cuelga en el fondo de la pared marca el eje de simetría de la composición, en concordancia con la lámpara del techo y el perro. El pintor hace confluír en él las diferentes líneas de fuga de la perspectiva —remarcadas visualmente mediante las vigas del techo y las maderas del suelo—, que otorgan al lienzo una gran profundidad.

Para subrayar esta tridimensionalidad en el espacio, el espejo refleja lo que está fuera del campo pictórico, que coincide, poco más o menos, con la imagen que al espectador del cuadro le viene a corresponder en la realidad.



La meditada construcción del espacio hace que el movimiento escénico sea casi nulo, mostrando una imagen rígida, teatral y poco espontánea. A ello también contribuye el predominio de la línea sobre el color, perfilando a la perfección los contornos de las figuras y los objetos, haciendo que éstos adquieran una solidez escultórica. Sin embargo, ello también le permite plasmar la realidad hasta el más mínimo detalle, con una escrupulosidad microscópica, gracias al empleo de la técnica al óleo aplicada con plumillas especialmente delgadas.

La luz penetra por la ventana suavemente y, con gran exactitud realista, ilumina de lleno a la esposa y deja en la penumbra la parte izquierda del lienzo. En cuanto a colores, dominan la composición tres grandes manchas

cromáticas: el verde del vestido, el rojo de los muebles y el marrón de la túnica del mercader.

## TEMÁTICA

El cuadro presenta un doble retrato de cuerpo entero que corresponde a Giovanni Arnolfini, un comerciante italiano que residía en Brujas, y su esposa Giovanna Cenami, hija de otro mercader del mismo origen.

El historiador del arte Erwin Panofsky ha formulado numerosas teorías acerca de los significados ocultos de esta obra, entendiéndola como un certificado matrimonial en formato visual. El caballero coge la mano de la dama y, solemnemente, hace el voto nupcial levantando el antebrazo: *fides levata*. La vela encendida en pleno día y el hecho de que ambos estén descalzos, reafirma el carácter sagrado de la ceremonia.

Otros símbolos vinculados al matrimonio son el perro (fidelidad), la bolla, la talla de Santa Margarita y el dragón como protectora de los partos

en la cabecera de la cama (fecundidad), el espejo *sine macula* —sin mancha— y el rosario que cuelga a su lado (pureza de la Virgen).

Las frutas sobre la mesa que hay debajo de la ventana representan la fruta del "árbol del Bien y del Mal", el árbol prohibido, la fruta del pecado original, que será redimido con el matrimonio.

Su firma —"Johannes van Eyck fuit hic" (Jan van Eyck estuvo allí)—, situada encima del espejo, hace pensar que el propio artista participó del enlace en calidad de testigo.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Van Eyck recogió el gusto por el detalle presente en el arte de la miniatura, una técnica pictórica que tuvo un gran reconocimiento alrededor de 1400 en el norte de Francia, a través de la intervención de numerosos artistas flamencos.

La influencia de Van Eyck fue muy amplia, y su depurada técnica realista fue aceptada como modelo en buena parte de la pintura flamenca de la segunda mitad del siglo XV y el siglo XVI. Además, también influyó, a través de Lluís Dalmau, en la última etapa de la pintura gótica y en los primeros ejemplos del renacimiento catalán de siglo XVI. Algunos autores han apuntado que la figura del perro en primer plano y el espejo en el fondo reflejando a los personajes, inspiraron a Velázquez en la realización de *Las Meninas*.



Diego Velázquez: *Las Meninas* (1656).



## F23. El jardín de las delicias



### FICHA TÉCNICA

**Título:** El jardín de las delicias.

**Autor:** El Bosco, Hieronymus van Aeken, (Hertogenbosch, 1450-1516).

**Cronología:** 1500-1505.

**Estilo:** Gótico flamenco.

**Técnica:** óleo sobre tabla.

**Tema:** religioso.

**Localización:** Museo del Prado (Madrid).

Obras del mismo autor:

- *El carro de heno* (1495-1502)
- *La nave de los locos* (1490-1500)

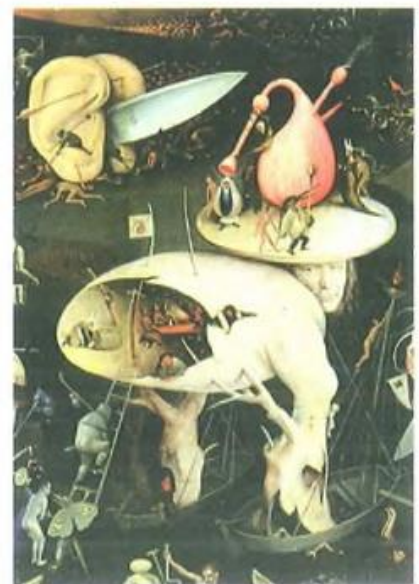
### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Hieronymus van Aeken** es conocido como **El Bosco** por el nombre de su villa natal.

Casado con una mujer de familia acomodada, desarrolló una prestigiosa carrera pictórica en su misma localidad que, aunque bastante apartada de grandes ciudades, era rica y con una animada vida cultural y artística.

**El Bosco** fue católico ortodoxo y miembro de una hermandad religiosa local, cuya fuerte creencia trasladó a sus obras con extraños y ocultos significados religiosos.

En su época, el artista flamenco gozó de gran fama y, cincuenta años después de su muerte, sus pinturas fueron coleccionadas por el rey de España Felipe II.



El Bosco: Autorretrato en la tabla del Infierno.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El tríptico presenta en cada una de sus tres tablas un mismo esquema compositivo. El espacio escénico se divide en tres franjas horizontales superpuestas que permiten al artista conseguir una gran profundidad de campo. Además, en el caso de dos de ellas -central e izquierda- la fuente se establece como eje de simetría.

En la tabla del "Paraíso", tabla izquierda, se ordenan en ascensión la escena de la Creación, una fuente con los animales y un fantástico fondo montañoso. En el "Jardín de las delicias" (tabla central), se superponen el grupo de hombres y mujeres, el carrusel de jinetes alrededor del lago y el estanque del adulterio con sus extrañas fuentes. Finalmente, en el "Infierno", (tabla derecha), se superponen las escenas irracionales de humanos cazados por animales, un putrefacto estanque con sorprendentes construcciones y un sórdido y oscuro paisaje arquitectónico de fondo.



Las tablas central y derecha poseen un gran dinamismo gracias a la gran cantidad de personajes y objetos que aparecen y se interrelacionan, mostrando una magnífica galería de gestos y expresiones, todos ellos tratados con exquisita minuciosidad. Un caos aparente, que se contrapone, en cambio, con el orden y equilibrio que refleja la tabla del Paraíso.

Los colores y la luz son aspectos que El Bosco supedita al tema tratado en cada tabla, con el objetivo de reforzar la idea que en ellas quiere transmitir. De este modo, los tonos blancos, verdes y amarillos que dominan en el Paraíso, y todavía prevalecen en la tabla central, confieren a las escenas una gran claridad y serenidad. En cambio, en el Infierno, son usados el rojo, el negro y otras tonalidades opacas como el gris, todas ellas más cercanas al miedo y al terror.

## TEMÁTICA

Este tríptico muestra de un modo alegórico lo efímero de los placeres de la vida y las terribles consecuencias que se derivan de ellos.

En la tabla central, el pintor escenifica uno de los siete pecados capitales: la lujuria. Innumerables hombres y mujeres desnudos reproducen evidentes actitudes lascivas y sexuales, con presencia de frutas salvajes, como las cerezas, las frambuesas, las fresas o las uvas, símbolos de la lujuria. A su vez, las manzanas simbolizan los senos de la mujer y los peces se vinculan al órgano fálico.

En un segundo plano, alrededor del lago de la Juventud, giran los vicios, y en el fondo, se representa el Estanque del Adulterio.

En la tabla de la izquierda aparece el nacimiento de Eva -origen del pecado- contemplado por Adán. En la tabla de la derecha se describe con minuciosidad el castigo en el Infierno, habitado por criaturas grotescas y máquinas de tortura.

Cerrado, el tríptico forma la imagen de la creación del mundo en su tercer día, dentro de una esfera de cristal como símbolo de su fragilidad.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

El origen de su minuciosa técnica no es demasiado claro, aunque la precisión y delicadeza de su trazo evidencian la herencia de la escuela flamenca. En cuanto a la temática de sus obras, la fantasía grotesca y turbulenta de muchas de sus imágenes, parece que tiene su fuente iconográfica en la cultura popular de la época, mezclada con sus fuertes convicciones religiosas.

A través de la imprenta, su obra llegó a un público más amplio, y tuvo algunos imitadores incluso en vida. En el siglo XX, la originalidad y rareza de sus composiciones y personajes lograron una gran aceptación en el movimiento surrealista, siendo considerado gracias a tablas como ésta, uno de sus predecesores.



Dalí: *El juego lúgubre* (1929).

## 1 Analiza la obra:

Fíjate en esta imagen, y a continuación, responde a las preguntas:

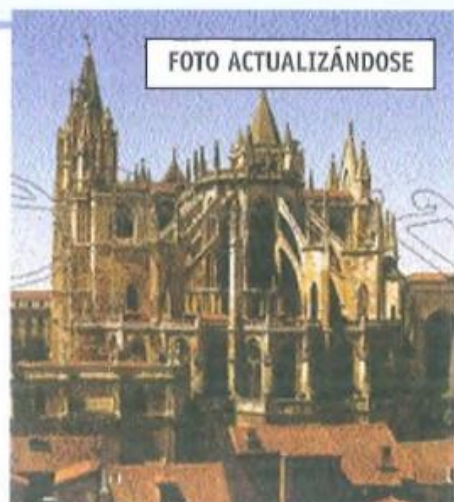


- Completa la siguiente ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología aproximada
  - Técnica
- Esta obra pertenece a la escuela flamenca de pintura. Comenta brevemente qué características formales de este estilo reconoces en la obra.
- Numerosos estudiosos han entendido esta obra como un certificado matrimonial en formato visual. ¿Qué elementos iconográficos corroboran esta teoría?
- ¿Cuál fue la influencia de Van Eyck en la pintura gótica de la Península Ibérica?
- ¿De dónde procede el gusto por la minuciosidad de la pintura de la escuela flamenca?

## 2 Define y reconoce

Define los siguientes términos y, a continuación, indica cuáles de los elementos arquitectónicos que aparecen en esta lista reconoces en la fotografía.

- |               |                     |                      |
|---------------|---------------------|----------------------|
| – Arco ojival | – Estatuas-columnas | – Pintura al óleo    |
| – Pináculo    | – Triforio          | – Cisterciense       |
| – Catedral    | – Gablete           | – Rosetón            |
| – Arbotante   | – Gótico flamígero  | – Retablo            |
| – Vidriera    | – Contrafuerte      | – Lonja              |
| – Tracería    | – Pintura al temple | – Bóveda de crucería |



## 3 Tema

Redacta un tema acerca de la **arquitectura gótica en la Península Ibérica**. No olvides estos tres aspectos:

- Antecedentes históricos y modelos arquitectónicos.
- Diferencias formales y estructurales.
- Obras más importantes.



## 4 Responde las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son los tres grandes ciclos del arte gótico europeo?
- Cita cuatro elementos constructivos góticos que representen una novedad respecto a la arquitectura románica.
- ¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias entre una catedral francesa y una italiana?
- ¿Qué recursos estilísticos hicieron posible la "humanización" de las esculturas góticas?
- ¿Qué escultor lideró el proceso de la autonomía de la escultura respecto al marco arquitectónico?
- Comenta brevemente las tres nuevas tipologías escultóricas del siglo XV, indicando materiales y características principales de cada una.
- ¿Qué temáticas y técnicas nuevas se introducen en la pintura gótica?
- ¿Cuáles son las características principales de la pintura italogótica? ¿Quién es su máximo representante? Cita una obra suya.



- ¿A cuál de los cuatro estilos pictóricos del Gótico pertenecen Lluís Dalmau y Bartolomé Bermejo?



Brunelleschi: Cúpula de Santa Maria dei Fiori (1420-1436)



Paolo Uccello: Batalla de San Romano (1456)

## 12. Arte Renacentista

### 12.1 REFERENTES HISTÓRICOS

La Italia renacentista es un mosaico político de pequeñas ciudades, como Florencia o Milán, dominadas por familias de aristócratas o de banqueros. Paralelamente, en los Estados Pontificios el papa Nicolás V (1447-1455), reforma la ciudad de Roma y manda iniciar la reconstrucción de la basílica de San Pedro.

En el siglo XVI, las continuas luchas entre Francisco I de Francia y Carlos I de España (V de Alemania) convierten Europa en un campo de batalla, y Carlos I consigue alcanzar el título de Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en detrimento del primero. Este conflicto tiene también grandes repercusiones en Italia, pues el apoyo del Papa al monarca francés, provoca el asalto de las tropas imperiales a la ciudad de Roma en 1527 (*Saco de Roma*). Este hecho resulta la principal causa de la decadencia del papado y de la posterior diáspora de pintores, escultores y arquitectos.

En la Italia del *Quattrocento*, las dinastías de príncipes o tiranos, como los Medici en Florencia, son capaces de mantenerse en el poder de algunas ciudades durante muchos años. En el resto de Europa, sobre todo a partir del siglo XVI, los monarcas gobiernan con el apoyo de la burguesía urbana, que lentamente gana influencia respecto a la nobleza.

En el terreno económico, a finales del siglo XV se produce un notable crecimiento en consecuencia de la actividad manufacturera y comercial de Alemania, y de los descubrimientos geográficos de España y Portugal, gracias a los cuales empiezan a llegar a Europa el oro y la plata procedentes de América. Esta nueva riqueza repercute en el arte, ya que gracias al poder económico se produce un mayor desarrollo cultural en las cortes de los reyes y en la residencia de los *mecenas* del siglo XVI.

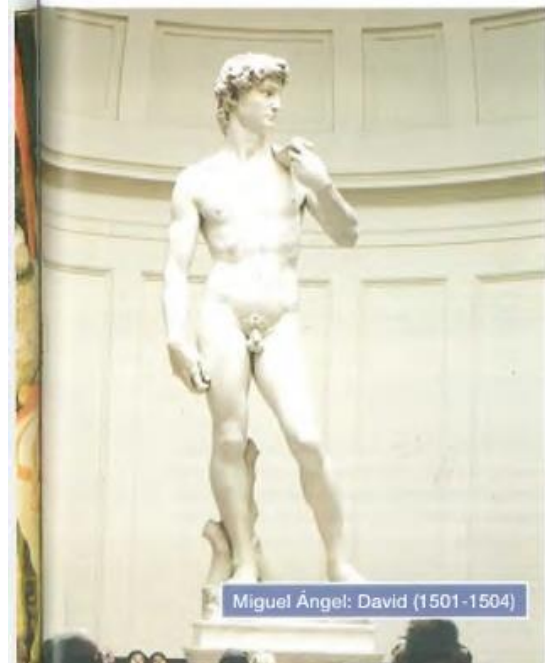
La reforma protestante de Martín Lutero cambia el mapa religioso europeo, siendo el Cisma de Inglaterra promovido por Enrique VIII uno de los episodios más notables. El papa Paulo III convoca, con ayuda de Carlos V, el Concilio de Trento (1541-1563), e intenta la reforma de la Iglesia de Roma, (*Contrarreforma*), cuya ideología estuvo muy ligada al arte realizado durante la época barroca en los países católicos.

### 12.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

A lo largo del siglo XV las nuevas tendencias artísticas se desarrollan en Italia, siendo Florencia, Roma y las escuelas del Norte de Italia -Venecia, Padua y Ferrara- los centros más importantes.

En el siglo XVI, después del *Saco de Roma*, el Renacimiento se extiende por toda Europa a través de los llamados artistas *vagi* (viajeros) y a los contactos y viajes de artistas de toda Europa a Italia. Se desarrollan así nuevos centros artísticos algunos muy particulares, como la *escuela francesa* de Fontainebleau, y otros más globales, como la *escuela alemana*, la *escuela flamenca*, la *escuela española* y, en menor medida, la *escuela inglesa*.

Cronológicamente el Renacimiento comprende dos periodos: el *Quattrocento* (siglo XV) y el *Cinquecento* (siglo XVI), términos de origen italiano que, junto al movimiento *manierista* (siglo XVI) definen las tendencias artísticas de esta época. El Manierismo se desarrolla junto a un clasicismo deudor de las propuestas quattrocentistas.



Miguel Ángel: David (1501-1504)

### 12.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

Desde una perspectiva ideológica, el Renacimiento supone una *renovatio* de la Antigüedad y la desaparición de lo medieval por la influencia cultural de Roma. En este sentido influye decisivamente el **Humanismo**, una corriente ideológica, filosófica y cultural que se impone entre los intelectuales y escritores de la época, siendo una de sus principales características la valoración del arte clásico de la antigua Grecia y Roma.

Desde un punto de vista formal y compositivo habrá una renovación de los sistemas de representación: aplicación de la *perspectiva artificial* en las representaciones plásticas, utilización de los módulos, transformación de los espacios arquitectónicos en base al ser humano, y todo ello dará lugar a una nueva concepción del mundo: el **antropocentrismo** es decir, el hombre como centro y medida de todas las cosas.

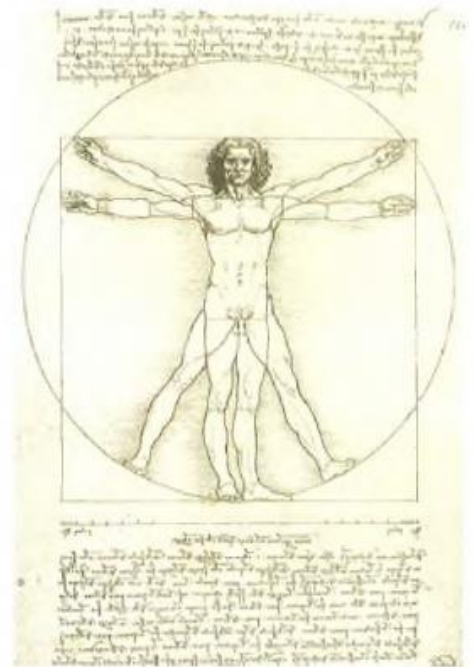
La plástica se fija en los modelos de la arquitectura de las ruinas y en los relieves de arcos y columnas conmemorativas. La aparición de los *Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio y la teorización de Alberti en sus tres tratados: *De Pictura*, *De Sculptura* y *De Re Aedificatoria* (La Arquitectura) fueron fundamentales para la asimilación del nuevo estilo renacentista.

Desde una perspectiva social puede afirmarse que se pasó del artista artesano a la figura del artista creador y responsable absoluto de su obra. Aparece también la figura del **mecenas** que además de fomentar el arte se sirve de él para sus propios fines, ya sean políticos, económicos o de prestigio personal.



ANDREA PALLADIO: Teatro Olímpico, Vicenza (1580). Constituye todo un ejemplo de cómo se inspiraban los artistas en las antiguas ruinas clásicas, pues su escenario reproduce un arco triunfal y a través de sus vanos vemos las calles de una ciudad renacentista.

LEONARDO DA VINCI: El hombre de Vitruvio (1490). Se trata de un dibujo que realizó Leonardo para estudiar las proporciones matemáticas del cuerpo humano, según los textos de Vitruvio, arquitecto de la antigua Roma.



LUCCA DELLA ROBBIAS: María y el Niño entre ángeles, Florencia (c. 1460). El artista, influido por el humanismo, ya no busca representar una *Theotocos* (Madre de Dios) sino la belleza de una Madre con su Niño.



GIULIO ROMANO: Los banquetes del Olimpo, Mantua (c. 1532). En los frescos de la Sala de Psiche (Palacio del Té de Mantua), Romano y sus ayudantes nos muestran la ruptura con los cánones formales previos renacentistas y su nuevo gusto formal manierista.

Aunque estos principios continúan vigentes a lo largo del siglo XVI, junto a ellos aparecerá un arte que producirá la ruptura de los cánones formales y buscará nuevos modos de expresión formal y conceptual: el Manierismo.

El término *manierismo* fue acuñado en el siglo XX para diferenciar el período del arte europeo (1515-1590) entre el *Renacimiento* y el *Barroco*. Su origen está en las últimas obras escultóricas de Miguel Ángel y de sus discípulos. A grandes trazos, este movimiento se caracterizó por la distorsión de las figuras, la creación de espacios irreales y la utilización de colores muy claros o muy vivos.

Los temas del *manierismo* son preferentemente fantásticos o esotéricos, así como también eróticos y cortesanos. La plástica y la arquitectura se vuelven caprichosas, extrañas y conceptualmente crípticas. Su público es la aristocracia que busca obras en las que destaque la elegancia formal, el virtuosismo en la ejecución y la búsqueda de una belleza artificiosa. Se trata en definitiva de un arte frívolo, refinado, lujoso, teatral, ampuloso, decadente y sensual.

GIUSEPPE ARCIMBOLDO: Alegoría de la Primavera (1573). Esta pintura, que exalta el color, pertenece al grupo de sus alegorías en las que creaba figuras o retratos casi surrealistas con frutas, verduras, flores, como en este caso.



BENVENUTO CELLINI: Salero (c.1543). Orfèbre de oro con Poseidon y Anfitrite.



IL PARMIGIANINO: Virgen del cuello largo (1535). En esta pintura, una de las más representativas del manierismo, Il Parmigianino (su verdadero nombre era Francesco Mazzola) nos deja unos personajes cuyos cuerpos se alargan exageradamente, violentando incluso la naturaleza real, como se puede apreciar en el cuello de la Virgen.



## 12.4 URBANISMO Y ARQUITECTURA

### El Quattrocento

Durante el *Quattrocento* (siglo XV), la región de la Península Itálica donde se experimenta una mayor atracción por la arquitectura clásica es, sin duda, la Toscana, y en especial su capital: Florencia. El Renacimiento rompe con el *estilo gótico*, toma como modelo el arte de la antigua Roma y emplea los mismos cánones clásicos.

Habitualmente se utilizan, como elementos sustentantes, los tres órdenes griegos –*dórico, jónico y corintio*–, a los que añaden los dos romanos –*toscano y compuesto*–, y, como elementos de cubrimiento, el *arco de medio punto*, la *bóveda de medio cañón* y la *cúpula de media naranja* en sustitución del *cimborrio medieval*. La *cúpula de Santa María de las Flores* en Florencia, obra de *Filippo Brunelleschi*, se convierte en el primer ejemplo de arquitectura plenamente renacentista.

### El Cinquecento

En el *Cinquecento* (siglo XVI) para decorar las edificaciones los artistas crean monstruos, mitad animal y mitad humanos, así como también vegetales, y les darán el nombre de *grutescos*, en alusión al descubrimiento de unas pinturas con las mismas características en la *Domus Aurea* de Nerón, un palacio cuyos salones parecían *grutas*.

Los arquitectos del siglo XVI tienen también un gran interés por la normativa clásica. Se escriben tratados de arquitectura como los de Serlio, Vignola y Andrea Palladio, influenciados claramente por los tratadistas antiguos, como por ejemplo Vitruvio, a la vez que por la visión, análisis y estudio de los monumentos de la antigüedad romana. Una de sus características más importantes fue la inclusión de imágenes que completan las descripciones escritas.

### El manierismo

El período *manierista* se caracteriza por la ruptura con la normativa clásica, por alterar la morfología de los órdenes arquitectónicos establecidos, y por hacer una arquitectura experimental, tanto por sus planteamientos escenográficos como por su voluntad antifuncionalista.

Palacio de Fontainebleau (Siglo XVI). El edificio actual se construyó con los reyes Francisco I y Enrique II. Constituyó el gran foco de expansión del Renacimiento en Francia. La decoración de sus interiores, con esculturas, forja, pinturas, estucos, y de sus jardines, con parterres, es ya manierista.



FILIPPO BRUNELLESCHI: Hospital de los Inocentes (1419-1427). El orden geométrico preside esta galería de arcos de medio punto sobre columnas con capitel corintio.



GIULIO ROMANO: Palacio del Té (1524-1534). Imagen del patio interior (cartile). Su situación en las afueras de Mantua permitió esta combinación de arquitectura de Villa y de Palacio.



El *manierismo* es, en definitiva, un arte aristocrático ligado a las cortes europeas y, después del Concilio de Trento, relacionado con el poder de la Reforma católica, convirtiéndose en espacio ideal para la nueva liturgia.

### Urbanismo ideal y urbanismo de jardines

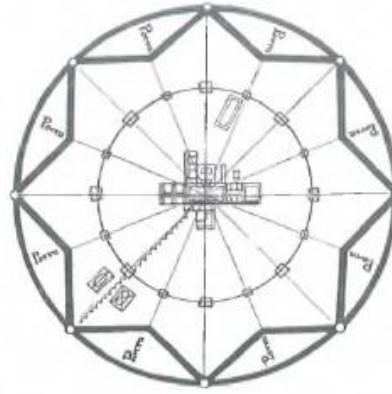
Las proyectos urbanísticas del Renacimiento buscan romper con la anarquía organizativa de la ciudad medieval. En el ámbito urbano sus propuestas se dirigen a la organización de ciudades ideales o utópicas, mientras que en el ámbito privado se tiende a la organización de espacios abiertos, el jardín, en lo que se denomina *urbanismo de paisajes*.

Las propuestas de diseños urbanos se articulan entre la ciudad radiocéntrica de Filarete, la llamada *sforzinda*, y la reticular, ortogonal o hipodámica, de calles entrecruzadas en ángulo recto, tomando el modelo clásico de ciudad. La ciudad utópica, aunque formulada en términos urbanísticos, hay que valorarla por sus aportaciones de carácter social. Esta última fue formulada, en el siglo XVI, por Tomás Moro en su obra *Utopía*.

En cuanto al diseño de jardines, éstos vivieron su mejor desarrollo en el siglo XVI, durante el Manierismo, siendo sus ejemplos más característicos el *Sacro Bosco* de Bomarzo y la *Villa d'Este* en Tivoli, ambos en Italia.

#### Tipologías arquitectónicas

Las tipologías arquitectónicas renacentistas más comunes son: la *iglesia* y el *palacio*, a las que hay que añadir las *villas suburbanas*. En menor grado, también se construyeron otras tipologías como *hospitales*, *teatros*, *bibliotecas*, *puentes* y *arcos de triunfo*, algunos realizados, otros sólo proyectados.



ANTONIO FILARETE ("Il Filarete"): Sforzinda (c. 1465). Dibujo de ciudad ideal, con plano de una estrella de 8 puntas, inscrita en una circunferencia. En el centro están la plaza y los principales edificios. De allí irradian las calles hacia las puertas y torres de la muralla.



PIRRO LIGORIO: Sacro Bosco, de Bomarzo (c. 1552). Principios esotéricos, fantasiosos y surrealistas caracterizan este jardín con fuentes y esculturas de todo tipo, incluidos monstruos, como el ogro.



Estas imágenes muestran dos magníficos ejemplos de jardines del manierismo: arriba, el Paseo de Cipreses de la Villa de Este, de Cernobbio (Lago de Como); a la izquierda, la Fontana de la Rometta, de la Villa de Este, de Tivoli.

## La nueva formulación de los edificios religiosos

La configuración espacial de las iglesias renacentistas son principalmente dos: la *basilical*, en forma de cruz latina, con tres naves y cúpula en el crucero, y la *centralizada*, en forma de cruz griega o circular. En el primer caso aparece el módulo como organizador del espacio. Sus modelos son la basilica romana para la planta de cruz latina, así como el Panteón y modelos bizantinos y tardorromanos para la planta centralizada.

La primacía de una de estas formulaciones, la basilical, explica el largo proceso proyectual de la *basilica de San Pedro*, iniciada a principios del siglo XVI por Bramante, en forma de cruz griega y finalizada a finales del siglo XVI en forma de cruz latina. *Brunelleschi* hace suyos ambos modelos en sus obras florentinas: el basilical en la *iglesia de San Lorenzo* y el centralizado en la *capilla Pazzi*.

Es *Alberti* quien mejor representa el nuevo estilo renacentista con sus obras realizadas en Mantua –*iglesias de San Andrés y San Sebastián*– y Rimini –*Templo Malatestiano*–, en las que puede aplicar la teoría arquitectónica expuesta en su tratado *De Re Aedificatoria*.

En el siglo XVI *Bramante* representa con su *temple de San Pietro in Montorio*, en Roma, el paradigma de la arquitectura clasicista, defensora de la planta centralizada, claramente relacionada con los templos circulares romanos como el de *Vesta*, en Tivoli.

Las fachadas están comúnmente organizadas en tres cuerpos verticales, el central más alto que los laterales, que se unen a él a través de volutas. El conjunto está coronado por un gran frontón triangular. Ejemplo de esta solución es la fachada de la iglesia gótica de *Santa María Novella* en Florencia, obra de *Alberti*, modelo que, con variantes, volvemos a encontrar en los siglos XVII y XVIII.

Los modelos de la arquitectura romana están presentes en la fachada, a modo de arco de triunfo, de la citada iglesia de San Andrés de Mantua.

**FILIPPO BRUNELLESCHI:** La Capilla Pazzi (1429). Es pequeña, de planta casi cuadrada. El artista presenta el modelo de planta centralizada, cubierta por una cúpula. Un pórtico precede a la capilla, allí alterna dos zonas adinteladas con un gran arco.



L. B. ALBERTI. Fachada de Santa María Novella (1470), Florencia. Aunque la iglesia es gótica, Alberti construyó una fachada renacentista de mármol blanco y verde, de tres cuerpos: el central, con frontón triangular; los laterales más bajos y con volutas.





MICHELOZZO: Palazzo Medici-Riccardi (1464), Florencia. Mantiene la esencia de palacio renacentista creada por Brunelleschi en el Palazzo Pitti, pero marca mucho más la diferencia entre el almohadillado de las dos plantas y adorna las ventanas con parteluces.



MAURO CODUCCI: Palazzo Vendramin-Calergi (1481-1509), Venecia. La idea central de su diseño era que predominasen las aperturas en el muro de forma absoluta: ésto será típico de los palacios venecianos. En la fachada se superponen los órdenes clásicos.



## Los palacios

Los palacios tienen una forma cúbica rematada por una cornisa, y molduras horizontales que separan los tres pisos, estructurados en tres órdenes: toscano o dórico, jónico y corintio. La fachada, en la que destaca la poca importancia que se da a la portada principal, presenta numerosas ventanas que aligeran la sensación de macizo, aunque en su conjunto conservan un carácter defensivo. Ello se refleja en la utilización de un almohadillado grueso en la parte inferior y más ligero en las dos plantas superiores. Otra característica importante del palacio italiano es la organización interna del edificio alrededor del *cortile* o patio central.

Ejemplos claros de palacio renacentista son el palacio *Rucellai*, obra de Alberti, y el palacio *Medici Riccardi* de Michelozzo, ambos en Florencia. Un carácter más abierto, con predominio absoluto de aperturas sobre el muro, tiene el palacio *Vendramin-Calergi* de Mauro Coducci, en Venecia. En el Cinquecento destaca el *Palacio del Te* en Mantua, obra de Giulio Romano.

## Las villas

Una tipología arquitectónica propia del siglo XVI es la *casa de campo* de origen romano. Su desarrollo alcanza el máximo esplendor en las villas suburbanas de Palladio, en los alrededores de Vicenza, ciudad cercana a Venecia. De entre la mayoría de villas conservadas, destaca la *Villa Capra*, más conocida como "La Rotonda", cerca de Vicenza.

## Otras tipologías urbanas

Otras propuestas arquitectónicas civiles menos desarrolladas son los hospitales, entre los que destacan el de *Los Inocentes*, en Florencia, de Filippo Brunelleschi y el hospital de Milan de Filarete, y los teatros, sobresaliendo el *Teatro Olímpico* de Vicenza, obra de Palladio y Scamozzi. También son importantes las fantasiosas propuestas de Palladio para el puente Rialto de Venecia, recogidas en un grabado publicado en su tratado *I Quattro libri dell'Architettura*, o los espacios interiores cincocentistas, como por ejemplo, la *librería Laurenziana* en Florencia de Miguel Ángel.

MIGUEL ÁNGEL: Librería Laurenziana (1524-1534), Florencia. Miguel Ángel diseñó y dirigió las obras de la escalera, vestíbulo y sala de lectura, pero la acabarán otros arquitectos.

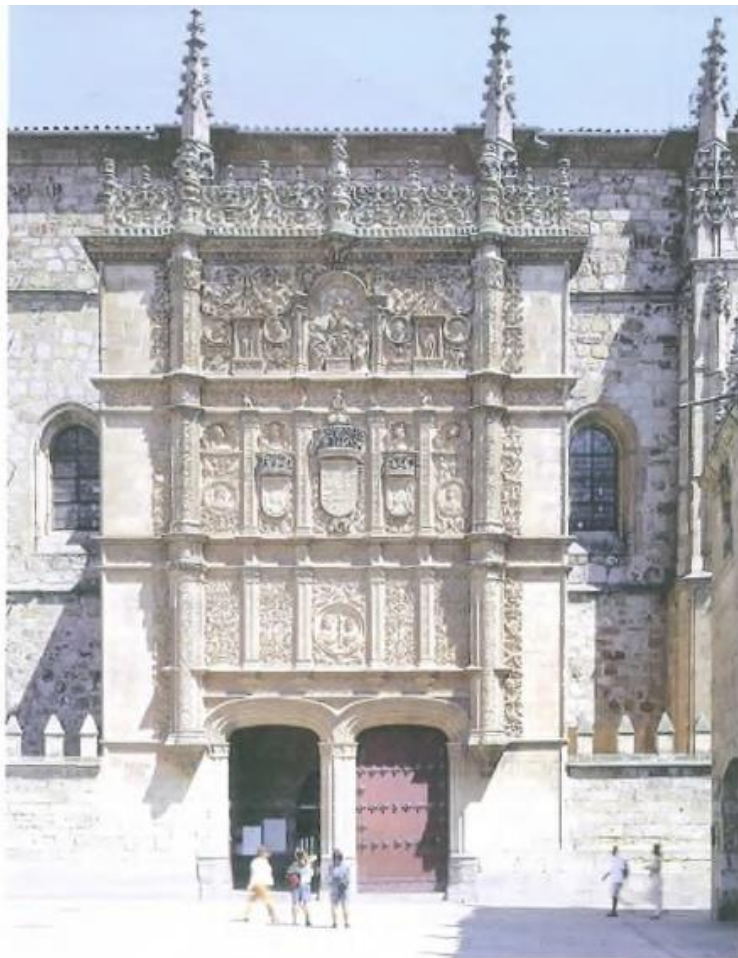
### España: entre lo ornamental y lo purista

Durante los dos primeros tercios del siglo XVI, en España, los nuevos modelos renacentistas sólo aparecen como elemento decorativo sobre estructuras todavía góticas y mudéjares.

Este primer estilo renacentista de transición es conocido con el nombre de **plateresco**, debido al parecido que presenta la ornamentación de las fachadas de los edificios con el trabajo que hacían los plateros. Básicamente, el *plateresco* se caracteriza por la gran profusión de elementos decorativos: medallones, emblemas heráldicos, columnas y *grutescos* (figuras humanas, animales y vegetales entrelazadas).

Entre los ejemplos más característicos cabe señalar el *Hospital de la Santa Cruz* de Toledo, la *Escalera dorada* de la catedral de Burgos, obra de *Diego de Siloé*, y sobre todo, la exuberante decoración de las fachadas de la *Universidad de Salamanca* y de la *Universidad de Alcalá de Henares*, obra del salmantino *Rodrigo Gil de Hontañón*.

A partir del segundo tercio del siglo XVI, durante el reinado de Carlos V, y conviviendo aun con las soluciones platerescas, el gusto por lo decorativo deja paso a un estilo más austero, en el que se desarrollan plenamente todas las formas arquitectónicas renacentistas: el arco de medio punto, la bóveda de cañón, cúpula sobre pechi-



Fachada de la Universidad de Salamanca (1529-1533). Aunque se discute su autor, constituye una obra genial del plateresco. Su rica decoración (*grutescos, medallones, escudos, esculturas...*) se distribuye entre varias calles enmarcadas por dos pilastras.



DIEGO DE SILOÉ: Escalera dorada de la Catedral de Burgos (1523). Además de solucionar el problema del desnivel en el acceso izquierdo, dejó esta genial y bella escalera decorada con *grutescos, columnas abalaustradas, arcos y herrajes dorados*.



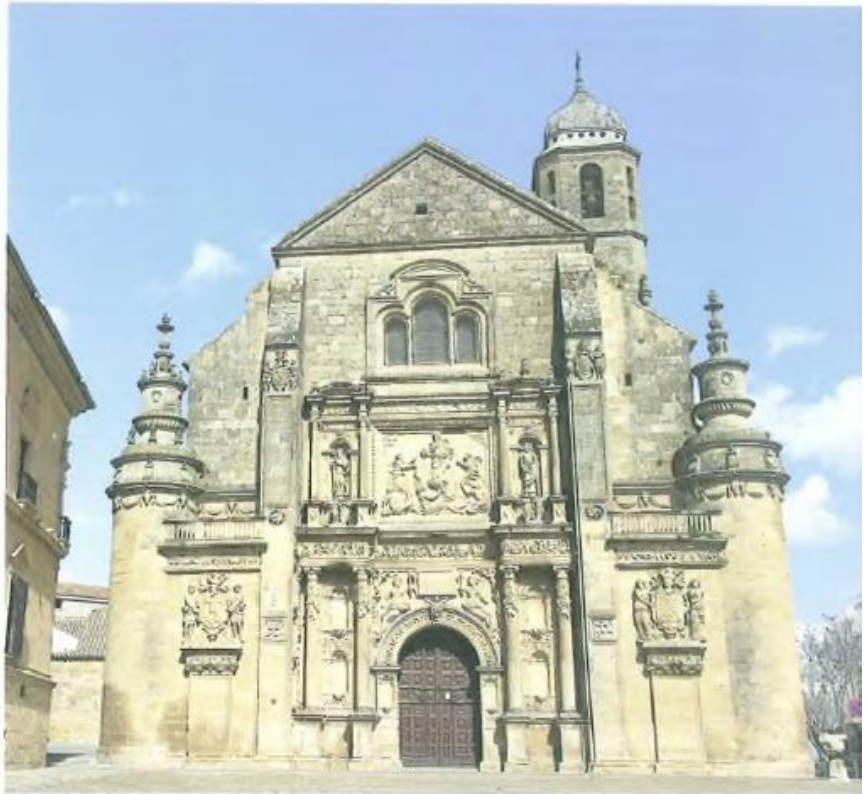
PEDRO MACHUCA: Patio del Palacio de Carlos V (1528), Granada. Machuca huye del exceso ornamental e implanta el purismo, es decir, mantiene sólo las puras formas arquitectónicas.

nas, frontones, pilares y columnas de orden dórico y jónico... etc.

Este periodo conocido con el nombre de **purismo** o **clasicismo** tiene su mejor ejemplo en el *palacio de Carlos V* en la Alhambra de Granada, obra de *Pedro Machuca*. También son importantes ejemplos la *catedral de Granada* de *Diego de Siloé*, los edificios religiosos y civiles del arquitecto *Andrés de Vandelvira*, entre los que destacan la *iglesia de El Salvador* y el *Hospital de Santiago*, ambos en *Úbeda* cabe citar también la catedral de *Jaén* y la *fachada del palacio de la Generalitat de Pere Blai*, en Barcelona.

El último tercio del siglo XVI, coincidiendo con el reinado de Felipe II, la arquitectura renacentista española está dominada por la construcción del *monasterio de El Escorial*, iniciado por Juan Bautista de Toledo, como palacio, iglesia y monasterio, en conmemoración de la victoria española en la batalla de San Quintín. A la prematura muerte de su iniciador las obras fueron continuadas por *Juan de Herrera*.

La rigurosa sobriedad formal de *El Escorial*, junto a la ausencia total de decoración definen un nuevo estilo arquitectónico que recibe el nombre de **herreriano** o **escorialense**, y que continua presente en la arquitectura española hasta bien entrado el siglo XVII, de la mano de Francisco de Mora y de su sobrino Juan Gómez de Mora.



ANDRÉS DE VANDELVIRA: Iglesia del Salvador (1530), Úbeda. Tiene plano de nave-salón y cabecera circular cubierta por cúpula semiesférica. Destacan la fachada de tres cuerpos, la sacristía y el acceso a ella decorado con soportes de cariátides y atlantes.



ANDRÉS DE VANDELVIRA: Catedral de Jaén (1540). Tiene planta de salón (naves de igual altura) y bóvedas valdas. Sus pilares, muy altos, se inspiran en los de la Catedral de Granada.



JUAN DE HERRERA: Monasterio del Escorial (1563-1584). Además de que la obra supuso la culminación del purismo, pues el estilo herreriano llevó su arquitectura a un extremo de total parquedad decorativa, sobrecoge la mezcla de panteón, palacio y monasterio.

## 12.5 LA ESCULTURA: DEL CLASICISMO AL MANIERISMO

La escultura italiana, fue evolucionando paulatinamente inspirándose siempre en los modelos clásicos. Si durante el *Trecento* (siglo XIV) las capitales del arte fueron las ciudades toscanas de Siena o Pisa, durante el *Quattrocento* el centro artístico se trasladó a Florencia, la capital de la misma región.

El primer ejemplo de escultura renacentista es la *puerta del Paraíso* del baptisterio de Florencia, obra de *Ghiberti*, en la que esculpe las escenas aplicando la perspectiva geométrica que también utilizarán los pintores, jugando hábilmente con la gradación de los relieves.

Desde un punto de vista formal, la escultura renacentista se caracteriza por la *proporcionalidad*, retomando el canon de 9 cabezas utilizado durante el final del periodo clásico griego, así como el *contrapposto* y las piernas abiertas en compás. Quien mejor resume estas características es *Donatello* en su *David*, así como su serie de los profetas, en la que destaca por su expresividad el llamado *Zuccone* (el calvo). A finales de siglo las representaciones escultóricas adquieren mayor movimiento y expresividad como por ejemplo en las obras *Hércules y Anteo* de *Antonio Pollaiuolo* y *David*, de *Verrocchio*.

Las temáticas siguieron la tradición, con representaciones hagiográficas de santos y temas bíblicos, aunque se añadieron con fuerza el desnudo, los temas mitológicos, el retrato de busto y el retrato ecuestre.

Esta última temática supone una recuperación de lo antiguo, en clara referencia al *Marco Aurelio*, a la vez que significa la afirmación de la gloria, la fortuna, la permanencia en la historia y la inmortalidad del personaje. Ejemplos relevantes de escultura ecuestre son el monumento a *Gattamelata* de *Donatello* en Padua y el monumento a *Colleoni* de *Verrocchio* en Venecia.

DONATELLO: El profeta Habacuc (1425-1425), Florencia. En la figura de este hombre calvo el artista muestra que, por su realismo natural, lo feo también tiene su propia fuerza expresiva.



LORENZO GIBERTI: Puerta del Paraíso (1425-1452), Florencia. Es la tercera puerta del Baptisterio y consta de dos hojas de bronce con diez escenas en bajo-relieve con temas del Antiguo Testamento.



LORENZO GIBERTI: Puerta del Paraíso. Arriba, los Trabajos de Adán; derecha, la conquista de Jericó. Obsérvese la perspectiva en estas escenas: resaltan las figuras inferiores y apenas las superiores.



Otras dos tipologías escultóricas importantes son los *monumentos funerarios* y las *cantorías* (balcones para el coro). En el primer grupo destaca la tumba del papa Inocencio VIII, de Antonio Pollaiuolo, en la basílica de San Pedro en el Vaticano, antecedente de los monumentos funerarios barrocos. Referente a las cantorías cabe citar las de Donatello y Luca della Robbia para la catedral de Florencia, hoy en el Museo de la *Opera del Duomo* de la capital toscana.

Entre los materiales utilizados destaca, sobre todo, el mármol y, junto a él, el bronce, la madera, la piedra, el yeso y la terracota vidriada y policromada, esta última famosa por las obras del taller de los *della Robbia*.

La escultura del siglo XVI continuó con la línea clásica del *Quattrocento*, interesándose principalmente por el naturalismo, y por el hombre, con una clara tendencia al monumentalismo. Además, también se aprecia un predominio de las líneas curvas, que nos recuerdan la escultura griega y la utilización de la forma *serpentinata* que refuerza su dinamismo.

Donatello: *Il Gattamelata* (1453), Padua. Se trata del primer retrato ecuestre de la Edad Moderna, el condotiero Erasmo de Narni. Caballo y personaje avanzan serenos, sin perder la compostura, pero con la autoridad que da ser el vencedor.



Luca della Robbia: Cantoría de la catedral (1451), Florencia. El artista esculpe en mármol estos relieves donde nos refleja su gusto por las cosas bellas de la vida: los pequeños cantan y rien en un ambiente de simpatía y ternura.



Andrea del Verrocchio: *Il Colleoni* (1479), Venecia. En el retrato ecuestre del condotiero Bartolomeo Colleoni, frente a la serenidad del Gattamelata, el Verrocchio resalta el dinamismo: caballo y jinete mueven sus cabezas en dirección opuesta y expresan tensión y vitalidad en sus cuerpos.



La escultura del *Cinquecento* será definida por Miguel Ángel al afirmar que su ejecución se hace "per forza di levare" (a fuerza de sacar), lo que presupone usar un solo bloque de material. Miguel Ángel viene a decir que la escultura ya está en el bloque de piedra o mármol y, que lo único que ha de hacer el escultor, es quitar lo que sobra. Defiende, además, un único punto de vista óptimo, el frontal, a pesar de que esculpa todo el volumen de la pieza. Este concepto se visualiza en sus *esclavos* inacabados para la tumba del papa Julio II, así como en una de sus últimas obras: la *Piedad Rondanini*. Entre sus obras más destacadas cabe citar la *Piedad vaticana*, el *David* y el *Moisés* de la citada tumba de Julio II, así como los *monumentos funerarios de Lorenzo y Giuliano Medici*.

Los manieristas, por el contrario, y en especial Giambologna, defienden la utilización de varios bloques y lo que se ha venido en llamar *multifacialidad*, es decir múltiples puntos de vistas óptimos. Cellini defendía que la escultura era siete veces mejor que la pintura porque tenía ocho puntos de vista frente al único de la pintura. A ello hay que añadir que el canon se alarga y las figuras se retuercen sobre sí mismas creando una forma serpentinata.

En el siglo XVI, en España, los escultores tomarán como modelo las obras de *Donatello* y *Miguel Ángel*. *Bartolomé Ordoñez* será un fiel seguidor del primero con obras como el *coro* y *trascoro* de la *catedral de Barcelona* y la *tumba de Felipe y Juana* en la *capilla Real de Granada*. La influencia de Miguel Ángel será evidente también en *Alonso Berruguete*, autor de la *sillería del coro* de la *catedral de Toledo*.

## 12.6 LA PINTURA: DE LA NORMA A LA ANTINORMA

Las raíces del arte pictórico renacentista del *Quattrocento* hay que buscarlas en *Giotto*, aunque el verdadero renovador e introductor de la pintura renacentista es el florentino *Masaccio* que adopta una actitud radicalmente opuesta a la tradición gótica, coincidiendo con las investigaciones espaciales de *Brunelleschi* y *Alberti*. Su obra *La Trinidad* recoge las leyes de la perspectiva matemática, anticipando el espacio y las soluciones arquitectónicas de *Brunelleschi*. Masaccio resume el nuevo espíritu pictórico en los frescos de la capilla *Brancacci* en la iglesia del *Carmino* de Florencia, junto a su maestro *Masolino* y su seguidor *Filippino Lippi*.

Los pintores aprenden cada vez más a representar el cuerpo humano, así como los rostros, que reflejan más fielmente los rasgos del retrata-



MIGUEL ÁNGEL: La Pietá Rondanini (1553). En esta patética escultura inacabada el artista nos refleja su propia vejez y su actitud ante la muerte: ya no pretende mostrar la belleza material del cuerpo, sino la espiritual, la del alma.

GIAM BOLOGNA: El rapto de las Sabinas (1583). Esta obra resume la manera artística de los escultores manieristas caracterizada por la estructura "serpentinata" y la voluntad de captar el movimiento multidireccional.



ALONSO BERRUGUETE: Martirio de San Sebastián (1527). Muestra una clara influencia manierista en la forma helicoidal y violenta de su cuerpo. Su rostro es de enorme expresividad.



BARTOLOMÉ ORDOÑEZ: El sepulcro de Felipe el hermoso y Juana la loca (1517), Granada. Toda su obra muestra una gran influencia del Renacimiento florentino del quattrocento. Esto se nota en sus figuras, que reflejan serenidad y equilibrio, en el empleo del mármol como único material, etc.



FRA ANGÉLICO: La Anunciación (1428), Florencia. Marca la transición con arcaísmos (dorados, alargamiento curvo de las figuras), pero ya cuatrocentista en su volumen y perspectiva.

do. Hay un gran interés por la naturaleza y el paisaje, aunque carece del detallismo de la *escuela flamenca*. Se interesan también por los volúmenes y por la perspectiva, que adquieren una gran importancia, así como los ropajes, que se interpretan con mayor elegancia. Todo ello debe enmarcarse en un contexto clásico, por lo que las composiciones empiezan a ser armónicas y, muchas veces, se disponen organizadas de manera geométrica, especialmente en forma triangular. La luz normalmente es central y los colores usados son armoniosos.

Esta pintura se aparta completamente de la gótica, y el *retablo* desaparece a favor de la tela individualizada. Temáticamente, aunque se practica la pintura religiosa, se tratan con gran profusión los temas paganos. Estéticamente se da mucha importancia al dibujo, y el pintor de esta centuria está obsesionado por la profundidad y el encuadre de las figuras. Las técnicas más empleadas son inicialmente el *fresco* y el *temple*, añadiéndose a final del siglo XV la aportación flamenca del *óleo*.

### Las pintura florentina

Aunque la escuela *florentina* se convirtió en la iniciadora y la más importante del nuevo estilo, con artistas tan importantes como el citado *Masaccio*, *Fra Angelico*, *Benozzo Gozzoli*, *Filippo Lippi*, *Paolo Uccello*, *Ghirlandaio* y *Botticelli*, pronto aparecerán otras escuelas centradas en las diferentes repúblicas de la Península italiana. *Piero della Francesca*, formado en Florencia, trabajará en la corte de Urbino para la familia Montefeltro y realizará en Arezzo uno de los conjuntos al fresco más revolucionarios del Renacimiento: *La leyenda de la Vera Cruz*. En sus obras refleja su concepto pictórico recogido en su tratado *La perspectiva pictórica*, normas que ponen las bases del clasicismo de *Bramante* y *Rafael*.



MASACCIO: El tributo de la moneda (h. 1427). Pintura al fresco de la capilla Brancacci en la iglesia del Carmine de Florencia en la que se narra el episodio bíblico resumido en la frase de Jesús: Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios.



SANDRO BOTTICELLI: La Primavera (1477), Florencia. Maestro del dibujo, sus figuras tienen gran movimiento. En sus pinturas aparecen los temas paganos, como éste, donde crea un mundo idílico, lleno de belleza y de sensualidad.



PIERO DELLA FRANCESCA: Encuentro de la reina de Saba con Salomón (h. 1457). La perspectiva y la volumetría de los personajes nos muestran la manera de Piero, pintor preocupado por plasmar de manera científica las escenas de la leyenda de la Vera Cruz.

## Las escuelas del Norte

Otras escuelas pictóricas son las conocidas como *escuelas del Norte*. Ubicadas en **Venecia, Padua, Mantua y Ferrara**, todas ellas están ampliamente influidas por las corrientes nórdicas de Van der Weyden y Van der Goes, y por la recuperación del lenguaje de las ruinas del mundo romano. Cercana a esta cultura está la obra de *Mantegna*, en especial su conocida *Cámara de los esposos* del palacio ducal en Mantua. En Venecia sobresalen *Gentile y Giovanni Bellini*, y *Vittore Carpaccio*; y en Ferrara *Cosme Tura*. En contacto con la pintura flamenca está *Antonello de Messina*, introductor de la pintura al óleo, y con una pintura volumétrica cercana a *Piero della Francesca*. Por último, a finales de siglo, la Roma papal se convirtió en centro de arte en el que trabajaron diversos artistas como el *Perugino* y el *Pinturicchio*, antecedentes de las formas pictóricas cincocentistas de *Rafael y Miguel Ángel*.

## El Cinquecento

En la pintura del *Cinquecento* se consolidaron algunas técnicas, como la pintura al *óleo* de origen flamenco, y nuevos soportes, como la tela. Se utiliza el *claroscuro*, definiendo el contorno de las figuras a través de zonas iluminadas y otras sombreadas. Ello hace que los artistas se cuestionen el uso de la perspectiva lineal, y Leonardo introduce el *sfumato* y la *perspectiva aérea*.

Otro genio del arte, Miguel Ángel, acentúa el concepto de *terribilità* en la *capilla Sixtina*, y Ra-



ANDREA MANTEGNA: San Sebastián (1480) Museo del Louvre, París. A Mantegna le gustaba la perspectiva, el volumen y la masa. Su intención era dar la sensación de fuerza, como en la figura de este santo mártir, cuyo cuerpo es tan sólido como el fuste de la columna clásica a la que está atado.



LEONARDO DA VINCI: La Virgen de las rocas, National Gallery, Londres. *Sfumato* y perspectiva aérea se notan muy bien en esta obra en los claroscuros (suave paso de la luz a la sombra) y en los fondos vaporosos y menos detallados.



MIGUEL ÁNGEL: La Sagrada Familia (1504), Florencia. La pintura, conocida también como Tondo Doni, nos refleja su genio en la fuerza, volumen y movimiento de las figuras.



RAFAEL SANZIO: El incendio del Borgo (1514), Estancias vaticanas, Roma. Aquí se presenta menos homogéneo que en sus obras anteriores, se ve influido por el manierismo en el movimiento de los personajes y el dramatismo de la escena.

fael en las *Estancias Vaticanas*, donde introdujo soluciones manieristas que serán continuadas por su discípulo *Giulio Romano* en el *Palacio del Te*, en Mantua. Paralelamente, aparece la disputa entre el dibujo y el color, el primero defendido por los pintores romanos, florentinos y parmenses, y el segundo por los pintores venecianos.

Roma sustituye Florencia como capital artística del momento, pero el *Saco de Roma* propiciará la diáspora de muchos artistas, volviendo a resurgir Florencia con artistas manieristas de la categoría de *Pontormo*, *Bronzino* y *Rosso Fiorentino*, y Parma con *Correggio* y el *Parmigianino*.

Coincidiendo en el tiempo, en Venecia aparece una escuela pictórica muy peculiar. Iniciada por *Giorgione* y definida por *Tiziano*, el *Tintoretto* y el *Veronés*, las características de esta escuela son, entre otras:

- a) Pérdida de los contornos del dibujo, en aras de una mayor unidad cromática.
- b) Exaltación de la riqueza. Las pinturas se enmarcan en ambientes palaciegos, con personajes vestidos con grandes ropajes, joyas, etc.
- c) Valoración del paisaje y utilización de la arquitectura clasicista como marco.
- d) Distorsión de las figuras, situadas de manera forzada dentro de la composición.
- e) Ruptura de la simetría renacentista y utilización de perspectivas con el punto de fuga fuera del cuadro o con más de un punto de fuga.



TIZIANO: Carlos V en la batalla de Mühlberg (1548), Museo del Prado, Madrid. Presenta al emperador sereno, sin escenas bélicas, como un caballero que acude lanza en ristre a salvar al mundo de los problemas que lo acosaban entonces: la ruptura protestante.



TINTORETTO: La Última Cena (1579), Escuela de San Rocco, Venecia. Se apunta ya la sensibilidad del barroco creando un ambiente semioscuro y una forzada perspectiva.



PAOLO VERONÉS: Las bodas de Caná (1563), Museo del Louvre, París. El pintor nos muestra la humilde ceremonia de Caná, con unos colores extraordinarios, en medio de un lujoso espacio arquitectónico y profundo, lleno de personajes en movimiento.

## La pintura renacentista en España

La *pintura española* introduce el nuevo lenguaje renacentista a partir de los primeros años del siglo XVI, y los artistas toman como modelo la manera flamenca y la italiana.

La pintura flamenca, más cercana a la pintura gótica, se introduce en la Península con la llegada de artistas flamencos, principalmente a Sevilla, entre los que destaca Pedro de Campaña. Los modelos italianos llegan a España por la doble vía de artistas foráneos o por la estancia en Italia de artistas españoles. El centro más importante es Valencia, con pintores tan destacados como *Fernando Llanos* y *Fernando Yáñez*, y sobre todos ellos *Juan de Juanes*, quienes hacen suya el estilo de Leonardo y Rafael. En Castilla destacan *Juan de Borgoña* y sobre todo *Pedro Berruguete*, aún deudor de la pintura cuatrocentista, y su hijo *Alonso Berruguete* influido por la manera miguelangelesca.

El Manierismo tendrá en las pinturas que decoran el *Monasterio de El Escorial*, realizado por artistas italianos, uno de sus mejores ejemplos.

## El Greco, un artista singular

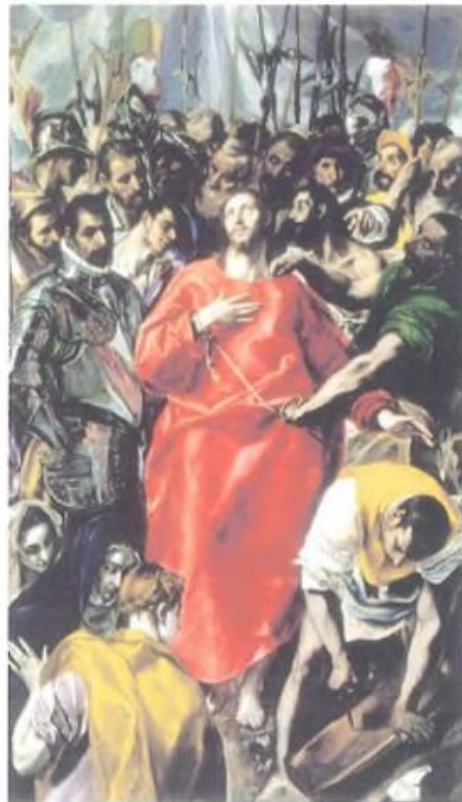
*Domenikos Tehotokopulos*, conocido como el *Greco*, nace en Candia (Creta) el año 1541. Sus inicios se relacionan con la pintura de iconos dentro de la tradición bizantina. Después de su paso por Venecia, ciudad de los maestros *Tiziano*, *Veronés* y *Tintoretto*, marcha a Roma donde conoce y asimila la obra de *Miguel Ángel*. Estas



El Greco: *El Laocoonte y sus hijos* (h. 1610), Galería Nacional, Washington. Aquí las formas se desdibujan y buscan escorzos muy forzados en aras de un acentuado dramatismo.



JUAN DE JUANES: *La Santa Cena* (1570), Museo del Prado, Madrid. Aunque es indudable la influencia del estilo de Rafael en su composición, colores y dulzura de los rostros, tiene sus diferencias, sobre todo, el momento escogido: aquí, Jesús instituye la eucaristía, mientras sus discípulos le miran con fervor.



El Greco: *El Expolio* (1577), Catedral de Toledo. Adelantado a su tiempo en la técnica pictórica, se nota en los colores su aprendizaje veneciano. Lleno de profunda espiritualidad, es el pintor de la mística, a lo que contribuyen sus figuras alargadas que miran hacia lo alto y que contrastan, con la masa de cabezas que le rodean.



El Greco: *El Cardenal Niño de Guevara* (h. 1600), Metropolitan Museum, Nueva York. Captación magistral de la personalidad de este Inquisidor General y obispo de Sevilla.

influencias se observan en su obra, deudora de la manera manierista de *Tintoretto* y del clasicismo expresivo de *Miguel Ángel*.

Hacia 1577 *El Greco* se instala en Toledo, después de haber intentado, sin éxito, entrar a formar parte del grupo de pintores de Felipe II, en aquellos momentos centrado en el programa religioso de la iglesia del Monasterio de El Escorial. Aunque no se incorpora a este programa realiza una serie de obras para el rey, entre las que destacan *La alegoría de la Liga Santa* o *Adoración del nombre de Jesús*, y *El martirio de San Mauricio* y *la legión tebana*. Esta última composición, en la que la escena principal queda relegada a un segundo término, no fue del agrado del rey, lo que imposibilitó que accediera al grupo de pintores italianos del núcleo escorialense. Fue Toledo quien encumbró su obra confiándole multitud de encargos religiosos entre los que destacan el retablo de *Santo Domingo el Antiguo*, el del *Colegio de Doña María de Aragón*, las pinturas para la iglesia de la Caridad de Illescas y, por encima de todos ellos, el impresionante *Entierro del Señor de Orgaz* para la iglesia de Santo Tomé.

Su obra pictórica está caracterizada por figuras de un canon alargado con formas helicoidales parecidas a una llama, y su tendencia a los colores fríos, dan lugar a unas composiciones muy personales, que aúnan estructuras manieristas con la religiosidad contrarreformista de la España de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII.

Las temáticas de sus pinturas, contrariamente a los pintores españoles, son diversas, destacando sus retratos, entre ellos el de *Felix Paravicino* y el del *Cardenal Niño de Guevara*. Sus dos paisajes de la ciudad de Toledo, a medio camino entre la realidad y el sueño, son junto a sus obras mitológicas -*El Laocoonte*- raros ejemplos en una España centrada casi exclusivamente en la temática religiosa.

### El renacimiento nórdico

Por su singularidad cabe destacar también las escuelas alemana y flamenca. La primera se introduce plenamente en el Renacimiento en la figura de *Durero*, pintor y grabador. La expresividad y dramatismo nórdicos están presentes en las obras de *Grünewald*, *Cranach*, *Baldung Grien* y *Altdorfer*. Mención aparte merece *Hans Holbein* que junto al citado *Durero* pueden considerarse dos de los mejores retratistas del siglo XVI.

Flandes inicia, con *Brueghel*, un tipo de pintura de género, no exenta de contenidos morales, y tiene en *Patinir* un precursor del paisaje.



ALBERTO DURERO: Autorretrato (1498), Museo del Prado, Madrid. Se nota influencia flamenca (detallismo) e italiana (paisaje de la ventana).



BALDUNG GRIEN: Las edades y la Muerte (1544), Museo del Prado, Madrid.



HANS HOLBEIN: Embajadores de Enrique II (1533), National Gallery, Londres. Creó en este cuadro un tipo de retrato doble, con un futuro de gran éxito.



BRUEGHEL: La parábola de los ciegos (1568), Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles. El contenido de esta pintura, extraído de la Biblia, es de un alto valor moral.

## F24. Iglesia de San Lorenzo



### FICHA TÉCNICA

Título: Iglesia de San Lorenzo.

Autor: Filippo Brunelleschi (Florencia, 1377-1446).

Cronología: 1421-1470.

Estilo: Renacimiento.

Tipología: religiosa.

Materiales: piedra.

Localización: Florencia (Italia).

Obras del mismo autor:

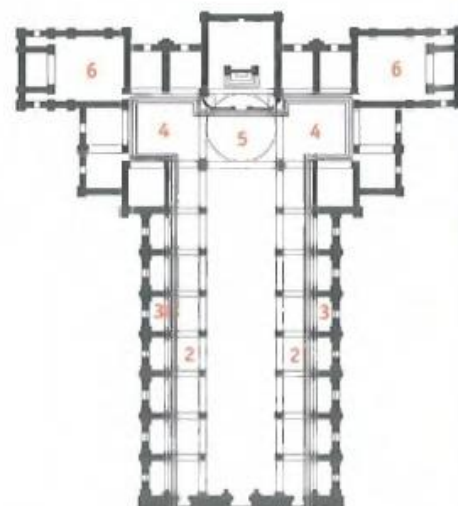
- Hospital de los Inocentes de Florencia (1419)
- Santo Spirito de Florencia (1434-1482)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Filippo Brunelleschi** fue uno de los arquitectos florentinos más célebres del siglo XV. Sin embargo, su formación artística se inició como orfebre y escultor.

La derrota de **Brunelleschi** en el concurso para decorar las puertas del baptisterio de la ciudad de Florencia, concurso que ganó Ghiberti, le impulsó a abandonar este arte y dedicarse a la arquitectura. En este terreno fue donde consiguió sus mejores logros y aportó grandes innovaciones técnicas.

Aunque no se le conoce actividad pictórica, a él se le atribuye el invento de la perspectiva, técnica que también emplearía en sus construcciones.



1. Nave central
2. Naves laterales
3. Capillas

4. Transepto
5. Crucero
6. Sacristía

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El exterior de la *Iglesia de San Lorenzo* es relativamente toscano, sobre todo su fachada, en la que nunca se llegó a colocar el revestimiento de mármol que le correspondía según los planes iniciales. Aun así, el conjunto mantiene una perfecta armonía estructural, en la que se pueden apreciar con claridad las diferentes alturas de la nave central, las laterales y las capillas. En la parte posterior sobresale la cúpula que corona el crucero.

En su interior, la planta de cruz latina se articula en tres naves con capillas laterales, transepto y ábside central flanqueado por dos sacristías. La nave central es el doble de alta y ancha que las laterales, y su separación se realiza a través de columnas de orden corintio, que a partir de un curioso entablamento fragmentado soportan arcos de medio punto. Sobre ellos se dispone un muro en el que se abren largas ventanas, que se corresponden con la apertura del arco inferior.

En las naves laterales, las capillas también se abren a través de arcos de medio punto, sobre los que se disponen ventanas circulares (*óculos*). La cubierta es solucionada mediante bóvedas *vaídas* en los laterales y un techo plano con casetones cuadrados en el

centro. En el crucero, Brunelleschi utiliza una cúpula semiesférica sobre pechinas, elementos que permiten el paso del cuadrado al círculo.

El conjunto está pensado para que todas las líneas de perspectiva converjan en un único punto, el altar, y para que el visitante, situado en medio de la nave central, perciba un lado como espejo del otro. Para lograrlo, el arquitecto italiano se basó en la simetría y la matemática y también en la armonía de la complementariedad del cuadrado y el círculo. El resultado es un interior amplio, diáfano y muy luminoso gracias a las numerosas ventanas abiertas a diferentes alturas.



Cúpula esférica sobre pechinas.



## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

*San Lorenzo* forma parte, junto a otros conocidos edificios como por ejemplo el *Duomo*, del espectacular y homogéneo centro histórico de la Florencia renacentista.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

Como iglesia, *San Lorenzo* de Florencia tenía una función litúrgica. Arquitectónicamente, la simplicidad distributiva de los elementos constructivos y el uso de la geometría para ordenar regularmente el espacio, estaban pensados para provocar una sensación de paz y equilibrio al visitante. Sus proporciones a escala humana reflejan el nacimiento de una nueva sociedad humanística que ha dejado atrás la Edad Media.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La *Iglesia de San Lorenzo* de Florencia es una reinterpretación de la planta de nave única de las basílicas romanas y de las primitivas iglesias paleocristianas. También imita modelos constructivos de la arquitectura románica y bizantina, como por ejemplo las formas cúbicas que adornan los entablamentos sobre los capiteles, y recupera de la Antigüedad clásica la cúpula sobre pechinas.

Otros elementos, como el arco de medio punto, las columnas corintias o la distribución rítmica de las ventanas, tienen su claro antecedente en el pórtico del Hospital de los Inocentes, construido por el mismo Brunelleschi.

En su concepción general, *San Lorenzo* de Florencia fue la primera iglesia plenamente renacentista, en la que se tuvo en cuenta la medida del hombre, se recuperó a conciencia el lenguaje clásico y se intentó mostrar un ejemplo de equilibrio y de sobriedad constructivos.



Basílica paleocristiana de Santa Sabina (422-432).



## F25. Villa Capra (la Rotonda)



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Villa Capra (la Rotonda).

**Autor:** Andrea Palladio (Padua, 1508 – Maser, 1580).

**Cronología:** 1551-1553.

**Estilo:** Renacimiento/Clasicista.

**Tipología:** civil.

**Materiales:** piedra, ladrillo, estucado y mármol.

**Localización:** Vicenza (Italia).

Obras del mismo autor:

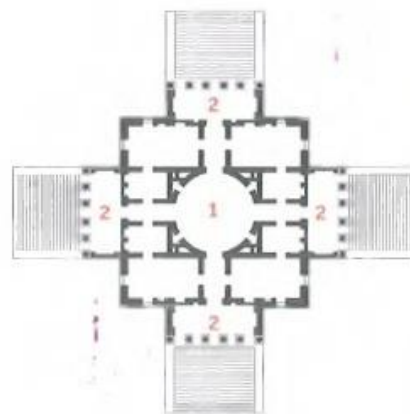
- *Basilica de Vicenza* (1549)
- *Teatro Olimpico de Vicenza* (1585)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Andrea di Pietro, apodado **Palladio** en honor de la diosa de la sabiduría Palas Atenea, fue el primer profesional dedicado en exclusiva a la arquitectura.

Erudito de la arqueología y fascinado por la antigüedad clásica y por la simetría, las reglas y proporciones plasmadas en su tratado *Quattro libri dell'architettura* (1570) fueron aceptadas como canon clásico de la arquitectura civil.

Sus edificios presentan ciertos rasgos manieristas. Por ello, **Palladio** fue considerado impuro por los teóricos del Renacimiento y por los arquitectos del neoclasicismo.



1. Sala circular  
2. Pórtico

## DESCRIPCIÓN FORMAL

En el exterior, la *Villa Capra* presenta un perfil idéntico en las cuatro fachadas. Cada una de ellas se articula a partir de unas pronunciadas escalinatas que conducen hacia un pórtico de seis columnas de orden jónico, con su correspondiente entablamento y frontón triangular, rematado con una estatua en cada uno de sus vértices. En el centro del edificio se alza una cúpula que cubre la sala circular central de la mansión.

La planta ofrece una acentuada sensación de simetría en forma de cruz griega, debido al alargamiento de los cuatro pórticos. En el centro, la gran sala circular sirve de eje distribuidor de las habitaciones y salas que la rodean, encontrándose los dormitorios en los cuatro ángulos del edificio. En los sótanos se hallan la cocina y la administración.

La sala central, cubierta por una alta cúpula rematada con un "óculo", está decorada –al igual que el resto de estancias– con vigorosos frescos realizados por diferentes pintores italianos de la época. La iluminación natural de esta sala central es un tanto deficiente ya que, aparte del "óculo", la luz tan sólo penetra a través de los cuatro corredores que convergen en ella.



Cúpula de la sala central.



## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

Situada sobre un pequeño montículo en medio del campo, sus cuatro fachadas se orientan a los cuatro puntos cardinales. Esta disposición permite a sus propietarios que desde la planta noble se pueda aprovechar al máximo la vista privilegiada del entorno natural que les rodea.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

La *Villa Capra* fue construida para el disfrute particular de su propietario, el poderoso clérigo Marius Capra Gabrielis, cuyo nombre consta escrito en los frisos de los cuatro pórticos. La casa también es conocida popularmente con el nombre de *la Rotonda*, debido a la espectacular sala circular central, cubierta por la gran cúpula semiesférica construida por el arquitecto Scamozzi entre 1580 y 1591, y que alteró el diseño inicial de Palladio.

Siguiendo los principios renacentistas, Palladio retomó el estilo arquitectónico de los templos romanos y los aplicó en edificaciones civiles, iniciando así la recuperación de las antiguas villas romanas –lujosas residencias campestres alejadas de la urbe– desaparecidas tras la caída del Imperio romano.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

El lenguaje arquitectónico de la antigüedad clásica es sin duda el modelo básico de referencia en la arquitectura palladiana, y resulta claramente visible la herencia de los templos romanos en las cuatro fachadas porticadas de la *Villa Capra*. Igualmente, la cúpula centralizada parece tomar como referencia la del Panteón de Roma, mostrando un "óculo" central.

La *Villa Capra* fue el referente de la *Chiswick House* de Lord Burlington, ejemplo del neopalladianismo inglés. Desde Inglaterra, Palladio tuvo también una gran aceptación en las mansiones sureñas y edificios públicos de Estados Unidos, construidos en el siglo XIX. Su faceta como teórico también fue muy importante, y su tratado *Quattro libri dell'architettura* se convirtió en un canon para la arquitectura occidental posterior y en una fuente básica para el conocimiento de la Roma clásica.



Lord Burlington: *Chiswick House* (1725).

## F26. David

### FICHA TÉCNICA

Título: David.

Autor: Donatello (Florencia, 1386 - 1466).

Cronología: 1444-1446.

Estilo: Renacimiento.

Materiales: bronce.

Tipología: escultura exenta.

Tema: bíblico.

Localización: Museo Bargello (Florencia).

Obras del mismo autor:

- *San Jorge* (1415-1417)
- *Cantoría* (1433-1438)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Donato di Niccolò de Betto Bardi, conocido como **Donatello**, fue el escultor más importante del siglo XV europeo. Su aprendizaje se produjo bajo las órdenes de Ghiberti, en Florencia, aunque su estilo distó mucho del de su maestro. Realizó importantes obras para la catedral de Florencia -seguramente con Brunelleschi- y luego marchó a Roma (1430 y 1432), donde quedó muy impactado por los modelos de la antigüedad clásica. Entre 1443 y 1453 vivió en Padua a donde acudió para realizar importantes trabajos, volviendo en 1454 a Florencia.



Anónimo: *Retrato de Donatello* (siglo XV).



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Realizado en bronce, **Donatello** representa a un joven desnudo, de pie, con el pelo largo y cubierto por un sombrero y calzado con unas botas hasta las rodillas. Sostiene una espada con la mano derecha, y una piedra con la que ha dejado inconsciente a su enemigo, en la izquierda. Su pierna derecha soporta firmemente todo el peso del cuerpo erguido, mientras que la izquierda descansa sobre la cabeza de su adversario.

Gracias a su desnudez, se puede apreciar con mayor claridad el suave modelado de su cuerpo y el juego de curvas compositivas que dibujan su perfecta anatomía. Para ello, **Donatello** ha sabido establecer una hábil compensación de volúmenes a partir de un suave *contrapposto*, recreando la famosa curva praxiteliana. Así, el torso se mantiene erguido mientras marca la subida de su cadera derecha y flexiona la pierna contraria. La sinuosidad de sus delicados contornos se ve reforzada por la perfección anatómica de su musculatura, que imprime al personaje una ambigua sexualidad.

Esta grácil actitud de reposo es magníficamente correspondida por su rostro, que emana un aire de serenidad, producto de las estudiadas proporciones de sus facciones.

## TEMÁTICA

Según la Biblia, cuando el rey David era joven y cuidaba un rebaño de ovejas, se ofreció al entonces rey de Israel, Saúl, para aceptar el desafío lanzado por el gigante filisteo Goliat. Este gigante quería determinar, en una sola lucha, el vencedor de la guerra que llevaban a cabo estos dos pue-

blos. Armado solamente con una honda, David consiguió matar a su adversario lanzándole una piedra, y cortando posteriormente su cabeza.

Para los teólogos, este suceso es la prefiguración de la victoria de Jesús sobre Satanás, es decir, del Bien contra el Mal.

Históricamente, se ha interpretado el yelmo con visor y alas de Goliat como una alusión a los duques de Milán que en esos años amenazaban a la ciudad de Florencia, que estaría representada por David, quien lleva el típico sombrero (*petaso*) del campesino florentino.

Algunos críticos dudan de la lectura iconográfica bíblica, argumentando que no se trata de la victoria del rey David, sino de la representación del dios pagano Mercurio con la cabeza del gigante Argos.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

A pesar de tratarse de un tema bíblico, Donatello tomó como referencia los modelos de la **estatuaria griega clásica**. La influencia de estos modelos se aprecia no sólo en el atrevimiento de mostrar un cuerpo desnudo, sino también en la composición del mismo –imitando la curva de Praxíteles con un ligero *contrapposto*–, y en la suavidad y la delicadeza de los contornos y las facciones del personaje.

Esta escultura está considerada el primer desnudo fundido en bronce después de la antigüedad clásica. Con ella, Donatello rompió los estereotipos tradicionales góticos y liberó la escultura de las limitaciones del marco arquitectónico. Además, inauguró los nuevos cánones de belleza renacentista y recuperó el estudio de la perfección del cuerpo humano.



Praxíteles: *Apolo sauróctono* (s. IV a.C.).

## F27. El nacimiento de Venus



### FICHA TÉCNICA

**Título:** El nacimiento de Venus.

**Autor:** Sandro Botticelli (Florencia, 1445-1510).

**Cronología:** 1485.

**Estilo:** Renacimiento (Quattrocento).

**Técnica:** témpera sobre lienzo.

**Tema:** mitológico.

**Localización:** Galería de los Uffizi (Florencia).

Obras del mismo autor:

- *La primavera* (1478)
- *La calumnia* (1495)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Alessandro de Mariano Filipei, conocido como **Sandro Botticelli**, inició su carrera artística como orfebre, aunque pronto se sintió atraído por la pintura. Su maestro fue Filippo Lippi, y en pocos años su talento le hizo recibir encargos de parte de las mejores familias florentinas, incluyendo los Medici, a través de los cuales pudo conocer la filosofía neoplatónica.

Su única ausencia importante de la ciudad se produjo cuando trabajó, bajo las órdenes del papa Sixto IV, en la decoración mural de la Capilla Sixtina, entre 1481 y 1482.

Sandro Botticelli: *Adoración de los reyes Magos* (autorretrato).



## DESCRIPCIÓN FORMAL

En el centro de la pintura se dibuja la espiritual y bella imagen de la diosa Venus desnuda sobre una concha marina. Su concepción anatómica revela un alto grado de idealización, tanto en sus partes -cuello demasiado largo u hombros demasiado estrechos y caídos- como en su posición de equilibrio clásico en *contrapposto*.

Su esbelta figura se establece como eje simétrico del triángulo imaginario compositivo formado a partir de las dos diagonales creadas por el resto de personajes, siendo su cabeza el vértice superior. Éstos, situados en los extremos, dirigen sus acciones directamente a Venus, compensando el espacio escénico y dotándolo a su vez de un ritmo dinámico contrapuesto a la sere-



nidad del personaje central. Toda la escena se ve enmarcada sobre un paisaje de naturaleza solitaria e ideal, acorde con la belleza armónica de la diosa.

El dibujo lineal de los contornos, tanto en las figuras como en el paisaje, no sólo ayuda a distinguir con nitidez la figura del fondo sino que estiliza y suaviza la forma. Con el mismo objetivo es tratada la luz, uniforme en casi toda su superficie -sin claroscuros-, y los colores, dominados por una paleta clara y sin estridencias.



## TEMÁTICA

En la mitología clásica existen dos versiones sobre el nacimiento de Venus (Afrodita), la diosa del amor. Se-

gún Hesíodo, nació de la espuma del mar, en el que habían caído los genitales de Urano, castrado por su hijo Cronos. En una segunda versión, explicada por Homero, Venus nació en el mar y es hija de Júpiter (Zeus) y Dione, diosa de la tierra.

No obstante, lo que Botticelli representa en su lienzo no es -como sugiere el título- su nacimiento, sino su llegada a las costas de la isla de Citera después de haber nacido en el mar, tal y como cuenta Homero en uno de sus relatos.

La diosa está acompañada por los soplos de Céforo, el viento del oeste, y de Cloris, diosa de la brisa, y es recibida en tierra por una de las Horas (estaciones del año), que por las flores de su vestido es identificada con la Primavera, la estación del amor. También con el amor se identifican las rosas, y la concha que transporta a la diosa, con la fecundidad.

Más allá de la lectura iconográfica existe la interpretación neoplatónica, corriente filosófica muy ligada al entorno cortesano del pintor, según la cual este lienzo representaría la unidad entre la belleza, el amor y la verdad, cualidades que se encarnan en la figura de Venus.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La formación de Botticelli junto a Filippo Lippi tuvo una importante influencia en su obra de temática religiosa durante su primera etapa. Sin embargo, Botticelli pronto tomó su propio camino marcado por la obsesión de plasmar con toda la vehemencia posible la belleza ideal, y por ello el naturalismo no fue una meta en su pintura. Además, influenciado por las teorías neoplatónicas, el pintor florentino fue el primero en retomar la temática mitológica, de las que *El nacimiento de Venus* y *La Primavera* son sus dos mejores ejemplos.

Aunque tuvo seguidores de su estilo como Filipino Lippi, a inicios del siglo XVI su obra cayó en el olvido debido a las nuevas propuestas de Leonardo o Miguel Ángel, siendo redescubierto y muy valorado en el siglo XIX por los prerrafaelitas, como John Everett Millais, los nazarenos y los pintores "pompier".



John Everett Millais: *Ophelia* (1851-1852).

## F28. Bóveda de la Capilla Sixtina y Juicio Final

### FICHA TÉCNICA

Título: Bóveda de la Capilla Sixtina y Juicio Final.

Autor: Miguel Ángel (Caprese, 1475 – Roma, 1564).

Cronología: 1508-1512 / 1536-1541.

Estilo: Renacentista.

Técnica: pintura al fresco.

Tema: bíblico.

Localización: Capilla Sixtina del Vaticano (Roma).

Obra del mismo autor:

• *La Sagrada Familia o Tondo Doni* (1503-1504)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Miguel Ángel Buonarroti fue pintor, escultor, arquitecto y dibujante. Durante su infancia y juventud estuvo relacionado con el selecto ambiente de la familia Medici en Florencia, al tiempo que aprendió el oficio de pintor en el taller de Domenico Guirlandaio, y de escultor en la escuela de los jardines de Medici. Después de dos años en Bolonia (1494-1496), Miguel Ángel consolidó su reputación en Roma realizando importantes encargos papales, que compaginó con destacados trabajos en Florencia.



Miguel Ángel Buonarroti: *Profeta Jeremías* (autorretrato).



## DESCRIPCIÓN FORMAL

El enorme espacio de 36 x 13 m en planta fue dividido en el techo de la bóveda, a través de diez arcos fajones pintados, en nueve sectores transversales, que a su vez se subdividen en tres registros por la intersección de falsas cornisas. Sobre esta arquitectura pintada, Miguel Ángel dispuso todas las figuras ayudándose, en algunas escenas de los recuadros centrales, de sencillos fondos paisajísticos. En el resto de escenas, así como también en el gran fresco del *Juicio Final*, el genio italiano sitúa a los personajes sobre fondos monocromáticos, sin ninguna referencia arquitectónica ni paisajística clara. Sin embargo, el artista suple esta carencia voluntaria de perspectiva, gracias a su perfecta captación de la anatomía y la volumetría del cuerpo humano. Así, sus personajes aparecen robustos y musculosos, incorporando el espíritu de las obras de la antigüedad clásica, y mostrando asimismo, su importante faceta como escultor.

Esta técnica tiene su cumbre en los más de 400 personajes que aparecen en el *Juicio Final*. Las figuras que componen la escena emergen de un cielo azulado en el que flotan con una seguridad y energía extraordinarias. Los distintos personajes están situados en diferentes planos, pintados mediante acentuados escorzos que anticipan el manierismo y el barroco, creando así una increíble sensación de movimiento que refuerza la tensión y el dramatismo de la escena. A ello también ayudan la impresionante expresividad de sus rostros (*terribilità*), destacando sobre todo la aterradora cara de Cristo.

Otro buen ejemplo de esta combinación de volumetría, dinamismo y expresividad es *La creación de Adán*, el fresco más famoso de todo el conjunto, en el que consigue transmitir de un modo increíble la magia de uno de los momentos más importantes de la tradición judeo-cristiana.



En cuanto al color, destacan el violeta y el verde (colores litúrgicos) en la bóveda, y los ocreos en las encarnaciones de los cuerpos desnudos del *Juicio Final*, a quienes la Iglesia mandó ocultar sus partes íntimas en 1564, restaurándose el original a finales del siglo XX. Una vez restaurados, los

frescos de la bóveda y el *Juicio Final* ofrecen un cromatismo fuerte y luminoso, acorde con la visión original que se tuvo del conjunto en el siglo XVI.







## TEMÁTICA

Para la decoración de la bóveda de la *Capilla Sixtina*, el artista florentino ideó un extenso programa iconográfico bíblico dividido en tres registros. En el primer registro, arrancando desde las paredes, surgen a ambos lados los lunetos de las ventanas, en los que se muestra a los antepasados reales de Cristo.

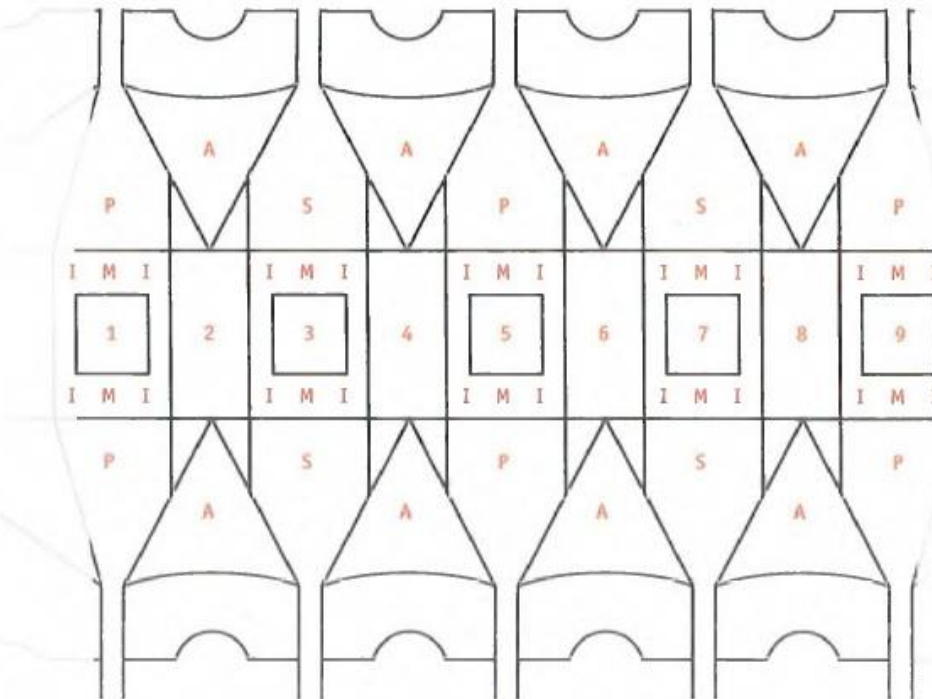
En un segundo nivel, también en ambos lados, se representan personajes que anunciaron la llegada del Mesías: siete profetas, aparecidos en el Antiguo Testamento, y cinco sibilas, sacerdotisas de tradición griega, equivalentes paganas de los profetas.

En el tercer nivel, situado en la parte central, **Miguel Ángel** distribuye el espacio en nueve franjas rectangulares, dentro de las cuales representa nueve pasajes del libro del Génesis: *La separación de la luz y las tinieblas*, *La creación de los astros*, *La separación de las tierras y las aguas*, *La creación de Adán*, *La creación de Eva*, *El pecado original y la expulsión del Paraíso*, *El sacrificio de Noé*, *El diluvio Universal* y *La embriaguez de Noé*.



Flanqueando estas escenas aparecen, a ambos lados, cinco parejas de desnudos masculinos (*ignudis*) que sostienen diez medallones con otras tantas representaciones del Antiguo Testamento.

El impresionante fresco del *Juicio Final* representa la llegada del día en que Cristo valora el comportamiento humano, explicado en el libro del Apocalipsis de San Juan. Presidiendo la escena se encuentra la figura del Cristo-Juez, acompañado por la Virgen, con la mano derecha levantada en actitud de condenar.



- P: profetas
- S: sibilas
- A: antepasados
- M: medallones
- I: ignudis

- 1: La separación de la luz y las tinieblas
- 2: La creación de los astros
- 3: La separación de las tierras y las aguas
- 4: La creación de Adán
- 5: La creación de Eva
- 6: El pecado original y la expulsión del Paraíso
- 7: El sacrificio de Noé
- 8: El diluvio Universal
- 9: La embriaguez de Noé



Alrededor de la figura de Cristo-Juez está representada una corte de profetas, apóstoles y santos, entre los que destacan San Pedro a su izquierda con las llaves, y San Lorenzo y San Bartolomé –quien adopta el rostro del propio pintor– a sus pies, con los símbolos de sus respectivos martirios: una parrilla y su propia piel.

En la parte izquierda del Mesías se encuentran los condenados, que son lanzados al infierno por los ángeles vengadores. En el infierno les espera Caronte, personaje de la mitología greco-romana, que con su barca se encarga de llevar las almas impuras ante el juez infernal Minos –figura de la esquina con serpientes a su alrededor– y ante Leviatán.

En el lado derecho, Miguel Ángel representa a los bienaventurados, que suben al cielo con alguna dificultad, ayudándose los unos a los otros.

Finalmente, en los dos lunetos de la parte superior, el artista pinta a los ángeles portadores de los símbolos de la Pasión de Cristo: la columna, la cruz, los clavos y la corona de espinas.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Para la creación de tan magna obra, Miguel Ángel tomó numerosas referencias, tanto artísticas como literarias. Según especialistas, el maestro italiano recurrió a los modelos de las estatuas clásicas, así como también a los frescos de Luca Signorelli en la catedral de Orvieto e incluso a pinturas de El Bosco, para la elaboración de las numerosas figuras.

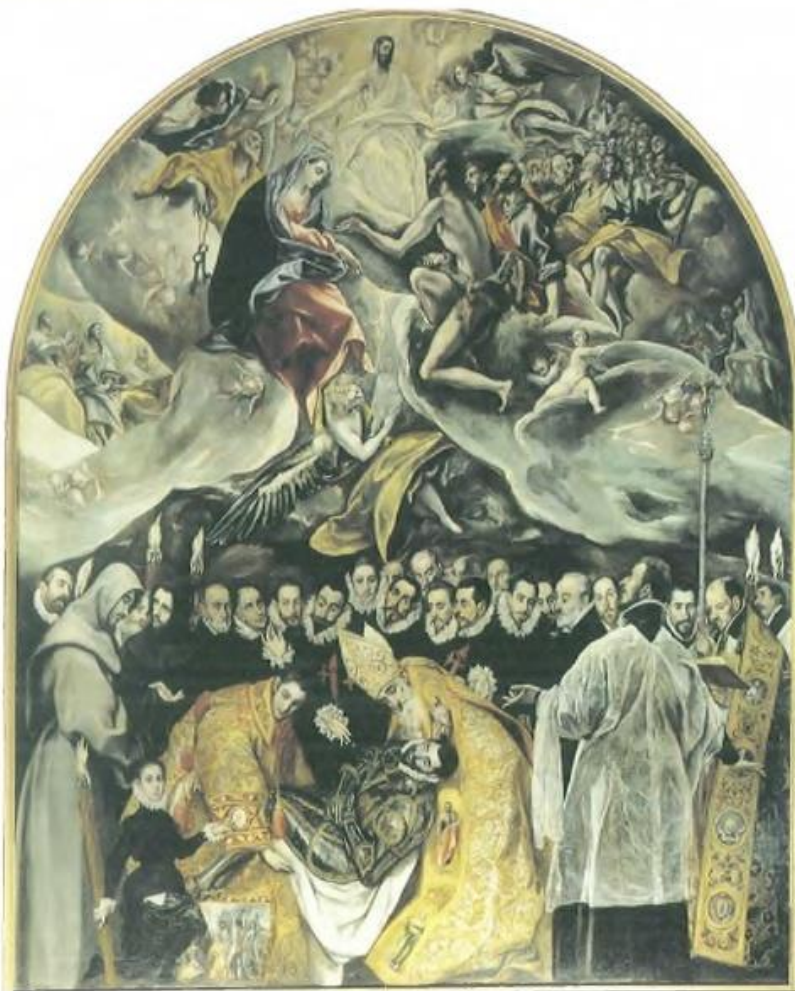
En cuanto a referencias iconográficas, parece seguro el empleo de distintas fuentes literarias, como la *Divina Comedia* de Dante, el libro bíblico de Ezequiel y el Apocalipsis de San Juan, además de tomar alguna referencia de la mitología clásica, como el personaje de Caronte, el barquero del Hades.

Respetado por sus coetáneos ya en vida, la influencia de Miguel Ángel en el arte occidental ha sido enorme. Su gran dominio en la concepción volumétrica del cuerpo humano, tomada de sus rigurosos estudios anatómicos, ha influenciado a grandes artistas del barroco como Caravaggio y Rubens, y del siglo XIX como Gérícault y Delacroix.



Luca Signorelli: *El infierno* (1499-1502).

## F29. El entierro del Señor de Orgaz



Andrés Núñez, rector de la parroquia de Santo Tomé de Toledo.

### FICHA TÉCNICA

**Título:** El entierro del Señor de Orgaz.  
**Autor:** El Greco (Candia, Creta, 1541 - Toledo, 1614).  
**Cronología:** 1586.  
**Estilo:** Manierismo.  
**Técnica:** óleo sobre lienzo.  
**Tema:** religioso.  
**Localización:** Iglesia de Santo Tomé, Toledo (España).

#### Obras del mismo autor:

- *El expolio* (1577-1579)
- *El martirio de San Mauricio y la Legión Tebana* (1582)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Doménikos Theotokopulos**, conocido en España como **El Greco**, recibió una formación pictórica ligada a la tradición bizantina. A finales de la década de 1560 se trasladó a Venecia y posteriormente a Roma, donde estuvo en contacto con el círculo erudito del cardenal Alessandro Farnese.

Hacia 1577 se instaló en Toledo, ciudad a la que acudió tras recibir el importante encargo de realizar el retablo de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, que le proporcionó Diego de Castilla, deán del cabildo de la catedral. En la ciudad manchega desarrolló sus mejores obras, destacando en la temática religiosa y en el retrato.



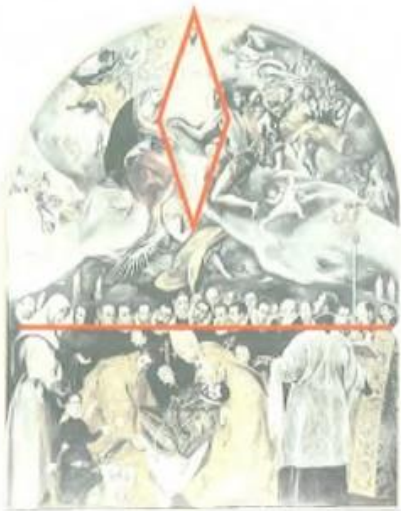
El Greco: *San Lucas* (1600). Posible autorretrato.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

En el cuadro se diferencian dos partes: la tierra y el cielo. Sin embargo, entre ellas existen nexos de unión, como la cruz de la izquierda del párroco de Santo Tomás, la mirada exclamatoria al cielo del sacerdote y del ángel que lleva el alma del difunto en el centro.

En la mitad terrenal los personajes están pintados a la manera de friso, cerrado en los extremos por las figuras del fraile franciscano y del párroco. En primer término se representa el entierro, señalado por el niño Jorge Manuel -hijo del pintor-, que sostiene una gran vela encendida. Los personajes secundarios que asisten al acto se alinean a modo de columnas utilizando la perspectiva escalonada o isocefalia (superposición de cabezas) con la voluntad de dar una mayor sensación de profundidad. En la mitad divina, la composición dibuja un rombo, cuyos vértices son las figuras de Jesús, la Virgen, el ángel y San Juan Bautista.

Las diferencias entre ambas partes son visibles también en la representación de los personajes. En la tierra las figuras son tratadas con un exquisito realismo, y se puede contemplar una extraordinaria galería de retratos de personajes ilustres de la época. En el cielo, en cambio, las figuras se muestran lánguidas y estilizadas, tal y como corresponde al espacio sobrenatural que ocupan.



Finalmente, cabe señalar la magnífica ejecución pictórica del conjunto, destacando la brillantez de los materiales de la armadura, o el delicado tratamiento de las telas y vestidos, apreciable sobre todo en el mantel blanco del sacerdote.

## TEMÁTICA

El señor de Orgaz -Toledo no fue condado hasta el siglo XVI- consiguió que la reina doña María de Molina cediera el Alcázar Real a la orden de San Agustín, y que la Iglesia se dedicara a San Esteban. Según la leyenda, cuando murió en 1323, San Agustín -con la mitra obispal- y San Esteban -con una túnica dalmática en la que se representa su lapidación- bajaron del cielo para enterrarlo con sus propias manos.

Encima de esta escena terrenal, **El Greco** reproduce la Gloria celestial,

en la que aparecen Jesús y su Madre recibiendo a San Juan Bautista, que intercede por el difunto Conde de Orgaz para que sea aceptado en el reino de los cielos. A su izquierda se hallan multitud de santos dispuestos en jerárquica sucesión, y a su derecha, detrás de la Virgen, está San Pedro con la llaves. En el extremo inferior se representan los personajes del Antiguo Testamento: David, Moisés y Noé, con el arpa, las tablas de la ley y el arca, respectivamente.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La formación bizantina de El Greco es evidente en el misticismo que desprenden algunos de sus personajes. A esto, el pintor cretense añade el dinamismo compositivo y el canon alargado de las figuras de Miguel Ángel y el rico cromatismo veneciano de Tiziano y Tintoretto.

El pintor de Creta llevó la estética manierista hasta sus últimas consecuencias, pero su obra tuvo escasa influencia tras su muerte debido al cambio de gusto barroco. Su mérito no fue reconocido hasta el siglo XIX, consolidándose con la llegada del expresionismo en el siglo XX.

Desde un punto de vista compositivo, la parte inferior de la obra ha sido comparada por la historiadora del Arte Linda Nochlin con **El entierro de Ormans de Courbet**. Sin embargo, en esta obra su autor incide en la realidad cotidiana obviando cualquier referencia al mundo celestial.



Gustave Courbet: *El entierro de Ormans* (1844-1850).

## 1 Analiza la obra:

Observa atentamente las dos imágenes superiores y contesta a las siguientes preguntas:

- Realiza un análisis formal de ambas esculturas, centrándote en conceptos como *equilibrio*, *armonía* y *naturalidad*.
- Compara formalmente las dos estatuas. ¿Qué similitudes destacarías?
- Marca en lápiz la línea compositiva que, a tu juicio, explica mejor el movimiento de cada personaje.
- ¿Cuáles fueron las principales innovaciones formales y temáticas que aportó el David de Donatello respecto a la escultura gótica?
- ¿Qué influencia ejerció la estatuaria griega en el Renacimiento?
- ¿Influyó en algún aspecto el canon clásico de belleza en las estatuas renacentistas?



DONATELLO: David.



PRAXÍTELES: Hermes con Dionisio Niño.

## 2 Define

Define los siguientes términos:

- *Humanismo*
- *Canon*
- *Antropocentrismo*
- *Perspectiva aérea*
- *Tondo*
- *Sfumato*
- *Contrapposto*
- *Unifacialidad*



## 3 Tema

Desarrolla el tema La pintura del Quattrocento siguiendo el esquema que tienes a continuación.

- Características formales
- Temáticas
- Escuelas pictóricas
- Autores más representativos



## 4 Responde

Responde las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son los tres acontecimientos históricos que influyeron en el arte del siglo XVI?
- ¿Qué tipo de innovaciones se produjeron en el Renacimiento italiano en el ámbito de la representación?
- Nombra los tres tratados de Alberti.
- ¿Qué características formales definen la pintura del manierismo? Cita el nombre de tres de los artistas más representativos.
- ¿Cuáles son las tres corrientes arquitectónicas del renacimiento español?
- ¿Qué escenas se representan en la bóveda de la capilla Sixtina de Miguel Ángel? Nombra alguna de ellas.





Plaza Navona de Roma



ANNIBALE CARRACCI: Fresco del Triunfo de Baco y Ariadna en la galería Farnese de Roma (1597-1602)

## 13. Barroco y Rococó

### 13.1 REFERENTES HISTÓRICOS

Desde una perspectiva ideológica, el siglo XVII se caracteriza por los problemas derivados de la oposición entre la Europa católica y la Europa protestante. La separación de facto de Holanda de la Corona española, y su aproximación a Inglaterra dieron lugar a una Europa enfrentada políticamente ya que las grandes monarquías católicas, en mayor o menor medida, adecúan su política e ideología a las directrices de la Roma papal.

Francia, crea un estado absolutista centrado en el poder del rey bajo el lema "*el estado soy yo*", según palabras de Luis XIV. Inglaterra, por el contrario, pasará de una monarquía absoluta a una monarquía parlamentaria, a la que no es ajena la revolución de Cromwell y la posterior decapitación del rey Carlos I.

España, con los austrias del siglo XVII, inicia un período de decadencia que curiosamente no se verá reflejada en las artes y las letras. Además, junto a Portugal iniciará la conquista y consolidación del Nuevo Mundo, y continuará dominando Flandes, Nápoles y la Lombardía. A pesar de todas estas circunstancias, los Estados Pontificios gozarán de una bonanza política y ello se reflejará en un auge de las artes.

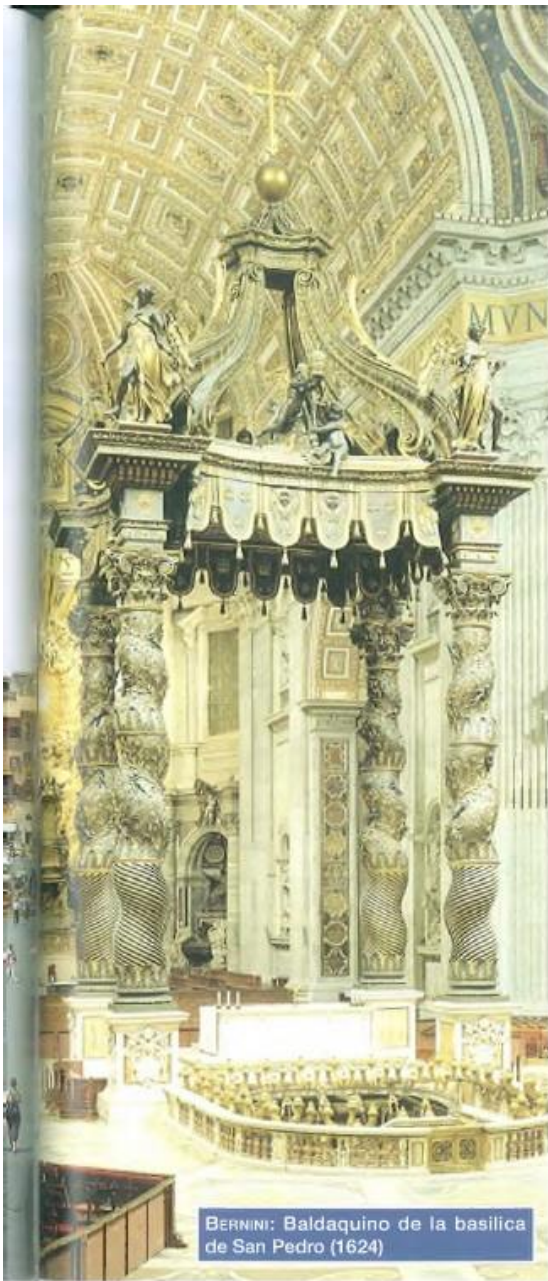
El siglo XVIII traerá un cambio de dinastía en España y la consolidación de los Borbones franceses frente a los Habsburgo. La victoria de Felipe de Anjou sobre el archiduque Carlos se reflejará en un cambio de gusto hacia lo francés, aunque Francia se irá debilitando hasta la abolición de la monarquía por la revolución del año 1789. El antecedente ideológico de esta revolución hay que situarlo en el movimiento ilustrado y en su influencia cultural capitaneada por la Enciclopedia, dirigida por D'Alambert y Diderot. Inglaterra consolidará su poder y los territorios de la corona austro-húngara, junto a Checoslovaquia y Rusia, experimentarán un gran auge.

### 13.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

El **Barroco** (siglos XVII y XVIII) tiene una localización fácil de definir, pues su foco más influyente es la Roma papal, centro de un arte contrarreformista que deriva hacia un barroco exuberante y que influye en todo el arte europeo de los siglos XVII y XVIII. Desde un punto de vista artístico, también adquiere una gran importancia la Corte española de los Habsburgo, con centros como Sevilla, Valencia, Toledo y Madrid en la península, y Nápoles o Flandes fuera de ella.

Francia se aparta de la exuberancia barroca italiana, adoptando formas más academicistas, mientras que Holanda constituye un foco burgués y protestante, de gran riqueza artística, sobre todo pictórica. Inglaterra, con una plástica de influencia foránea, empezará un estilo que desarrollará, con personalidad, en el siglo XVIII.

El **Rococó** tiene en Francia y en Alemania sus focos más importantes. Mientras en Francia el estilo rococó se limita a residencias señoriales, en Alemania define de manera casi exclusiva la arquitectura monumental, civil y religiosa de sus distintas zonas. En España, la obra artística de Goya señala el tránsito del mundo placentero del XVIII a una nueva centuria, más problemática en todos los aspectos. La propagación del rococó desde Francia a otros países se comprende por el papel de modelo que, desde Luis XIV, tenía la Corte francesa.



BERNINI: Baldaquino de la basilica de San Pedro (1624)





### 13.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

#### Barroco

El término *barroco* aparece en el siglo XVIII con un cierto sentido peyorativo, y su origen parece derivar de *barrueco*, nombre dado a una perla de forma irregular, asociándolo a la complejidad del arte de esta época. De ahí que lo irregular y lo complejo se mezclan en la definición de lo barroco.

Actualmente, entendemos por Barroco el estilo que a lo largo del siglo XVII y parte del XVIII aparece en Italia y se extiende por Europa, con un lenguaje propio y complejo, con distintas soluciones estéticas y formales y con una visión contradictoria, y a la vez unitaria, fruto todo ello del espíritu de la época.

El arte barroco se puede definir como la manifestación de los tres poderes establecidos: la *iglesia*, la *monarquía* y la *burguesía*. Podemos dividir la producción artística barroca en dos grupos: la derivada de la burguesía protestante y la que proviene de la Iglesia y el poder real. Esa diferencia es resultado de la carga ideológica que subyace en el arte y del hecho de que el artista se convierte en transmisor del mensaje que los diferentes patronos quieren potenciar.

En el Barroco no se debe hacer sólo un estudio individualizado de las obras, sino analizar también su interrelación, buscar la unidad, el arte total, globalizador de todas las manifestaciones artísticas que se dan en ese momento. Así, por ejemplo, la arquitectura barroca se convierte en el arte que acoge la pintura y la escultura, y las integra en un todo unitario, transformándose en un "*theatrum sacrum*" (teatro sagrado), en que las artes plásticas son elementos básicos de la representación. *Bernini* es el máximo exponente de esta corriente integradora, presente en la mayoría de sus obras, y de una manera especial en la iglesia de *San Andrés del Quirinal* y en la *capilla Cornaro*, en la iglesia de *Santa María de la Victoria* de Roma.

Iglesia de Il Gesù (1568-1679) Roma. *Proyectada por Jacopo Barozzi, Il Vignola, fue continuada por Giacomo della Porta y decorada por Il Baciccio. Prototipo de las iglesias contrarreformistas, su espacio se acomoda a la nueva liturgia surgida del Concilio de Trento, a la vez que en su decoración resume todas las características del barroco ampuloso al servicio del poder de la iglesia.*



PETER PAUL RUBENS: El rapto de las hijas de Leucipo (1616-1618). Alte Pinakothek, Múnich. La utilización de curvas y contracurvas, junto al uso de las diagonales y una composición centrífuga caracterizan el dinamismo barroco de esta pintura.



## Rococó

El término *rococó* no ofrece duda alguna acerca de su significado. Se trata de un calificativo con intención caricaturesca y despectiva derivado del término *rocaille*, elemento principal de la decoración del siglo XVIII.

Pero el **Rococó** es un estilo rico y sugerente, fruto de una época, desarrollado en Francia, y con una gran aceptación en toda la Europa central. Se trata de un arte al servicio de la comodidad, del lujo y de la fiesta, y en parte prefigura el arte burgués del siglo XIX.

Desde el punto de vista sociológico, el Rococó supone un cambio en la concepción del arte que, como afirma Hauser *"se hace más humano, más accesible y con menos pretensiones; ya no es para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales, para criaturas débiles, sensuales y sibaritas; ya no expresa la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia de la vida, y ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino encantar y agradar"*.

En el Rococó se puede hablar de *"l'art pour l'art"* (el arte por el arte). Su culto sensual a la belleza, su lenguaje formal, afectado y virtuosista, gracioso y melodioso, corresponde a la actitud natural de una sociedad frívola, cansada y pasiva, que busca en el arte placer y reposo.

El estilo Rococó se caracteriza por su arte distanciado y refinado, esencialmente aristocrático, que considera más decisivos los criterios de placer y de convención que los criterios de espiritualidad. Representa la fase final de una cultura en la que el principio de belleza predomina aún de manera absoluta; es el último estilo donde los conceptos de belleza y arte son todavía sinónimos.

El Rococó será también el último estilo común a toda Europa occidental, pues en la segunda mitad del XVIII aparecerá la moderna burguesía que, con su individualismo y su pasión por la originalidad, acabará con la idea de un estilo artístico como identidad compartida por una comunidad cultural.

JEAN-HONORE FRAGONARD: El balanceo (1780). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Las características de la pintura rococó se manifiesta en esta composición, claro exponente de la sensualidad de la mayoría de obras del siglo XVIII francés.



Fontana de Trevi (1735-1762), Roma. La escenografía tardobarroca se refleja en este conjunto arquitectónico-escultórico que cubre parte de la pared del palacio Poli. La figura central es la del dios Océano, en clara referencia al agua.



### 13.4 BARROCO: URBANISMO Y ARQUITECTURA

El arte Barroco se caracteriza por ser un arte integrador de espacios en un todo unitario, característica fundamental del urbanismo moderno. Se busca, pues, la integración de la arquitectura y los monumentos en el marco urbano, siguiendo un sentido práctico o simbólico.

#### Urbanismo: de la ciudad papal a la ciudad del Rey

Aparecen en esta época los planos reguladores de lo que conocemos como *ciudad capital*, siendo Roma el ejemplo y el prototipo de este tipo de ciudad. El Papa Sixto V (1585-1590), ayudado por el arquitecto *Domenico Fontana*, es el principal organizador del desarrollo urbanístico de Roma. Su objetivo era trazar grandes vías que uniesen las siete basílicas de Roma para que el peregrino las pudiese visitar en una sola jornada. Su propósito era convertir la ciudad de Roma en una gran iglesia en la que las siete basílicas fueran sus capillas. De hecho el Papa Sixto V fue el creador de la Roma santa, cuyo centro situó en *Santa María la Mayor*.

En esta época existen dos tipos de urbanismo: el de *integración general* y el de *integración puntual*. Como ejemplo de **urbanismo de integración general y simbólico** cabe citar la *Plaza de San Pedro del Vaticano*, que integra la fachada de la iglesia con la gran plaza, colocando en su centro un obelisco, coronado por la cruz, que refuerza el simbolismo cristiano. Diseñada por Bernini tiene un marcado sentido litúrgico y simbólico. Acoge a los fieles en su amplio espacio, desde el que éstos pueden ver al Papa, tanto cuando está en el balcón de su palacio como cuando el día de Pascua de Resurrección desde la logia de la basílica bendice *urbi et orbi* (a la ciudad y al mundo) a los fieles.

La plaza de San Pedro se estructura a partir de una plaza recta y una oblicua. Esta última se asemeja a los brazos de la Iglesia que, según palabras de Bernini "abrazan a sus hijos en la fe e invita a los no creyentes a entrar en ella". Según Wittkower, el diseño de la plaza oblicua se relaciona con el *Teatro Olímpico de Vicenza*, obra de Palladio. La plaza recta busca como modelo la planimetría de la *plaza del Capitolio de Miguel Ángel*.

Como ejemplo del **urbanismo de integración puntual** tenemos la *Plaza Navona* de Roma, donde podemos observar el tratamiento unitario de los edificios, la singularidad de la fachada de la iglesia de *Santa Agnese* y la fuente de los *Cuatro Ríos* de Bernini.



GIAN LORENZO BERNINI: Plaza de San Pedro, en Roma (1656-1667). Obra de gran simbolismo, su estructura se adecúa y potencia la fachada de la basílica de San Pedro.



Piazza Navona de Roma. El antiguo circo de Domiciano se cristianizó con la Fuente de los Cuatro Ríos (1648-1651), obra de Gian Lorenzo Bernini para el papa Inocencio X.



JUAN GÓMEZ DE MORA: Plaza Mayor de Madrid (1620, reformada en 1672 y 1790). Ejemplo de urbanismo puntual, conforma un espacio regular que rompe el entramado de las calles del antiguo Madrid.

La plaza como elemento urbano tiene distinto significado en Roma y en París. En Roma la plaza se integra en un plan urbanístico más amplio, mientras que en la capital francesa lo hace como elemento individual. Así, por ejemplo, la *Plaza Royale de París* es un ejemplo claro de individualidad, como también lo es la *Plaza Mayor de Madrid* o la de *Salamanca*. En ellas el simbolismo viene dado por la estatua ecuestre del rey situada en el centro de la plaza, siguiendo el modelo fijado por Miguel Ángel en la *plaza del Capitolio de Roma*, que está organizada en torno a la estatua ecuestre de *Marco Aurelio*.

A finales del siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV se construyen en París dos plazas que seguirán los ejemplos citados: la *Plaza de las Victorias* y la *Plaza Vendôme*, ambas con la imagen del rey en el centro, aunque en esta última fue substituido por la columna conmemorativa de las victorias napoleónicas.

El siglo XVIII resume y potencia la singularidad barroca. No se pueden comprender la *Plaza España* o la *Plaza de San Ignacio*, ambas en Roma, sin el modelo arquitectónico de Borromini y Bernini. Junto a estos dos ejemplos cabe citar el barroco puerto de Ripetta en el Tíber y la majestuosa Fontana di Trevi, ambas en Roma.



JULES HARDOUIN-MANSART: Plaza Vendôme de París (1689). Las plazas del reinado de Luis XIV resumen el nuevo concepto de espacio. Su arquitectura regular se adecuará al conjunto urbanístico, aquí solo roto por la monumentalidad desmesurada de la columna erigida en tiempos de Napoleón en sustitución de la imagen ecuestre del Rey Sol.



PHILIPPO RAGUZZINI: Plaza de San Ignacio, en Roma (1726-1728). Contrariamente a las formas regulares de los trazados franceses, en la Roma del siglo XVIII, se potenciaron unas soluciones en las que los muros se curvaban de forma cóncava, relacionándose con arquitecturas más estéticas, creando un espacio unitario.

JOHN WOOD: Camden Crescent de Bath (c. 1767). La ciudad balneario de Bath, reproduce a la perfección las nuevas tipologías urbanísticas: desde el Circus, espacio de forma circular, a los Crescents de formas cóncavas, que crean espacios que ensanchan las calles principales, o que se adecúan al perfil del terreno.



## Los jardines

Otro aspecto importante del urbanismo barroco es el **urbanismo de jardines**, cuyo máximo representante es *André Le Nôtre*, que integra el *Palacio de Versalles* en la naturaleza colindante, estructurando los jardines con parterres geométricos, fuentes, canales, lagos y el bosque de fondo.

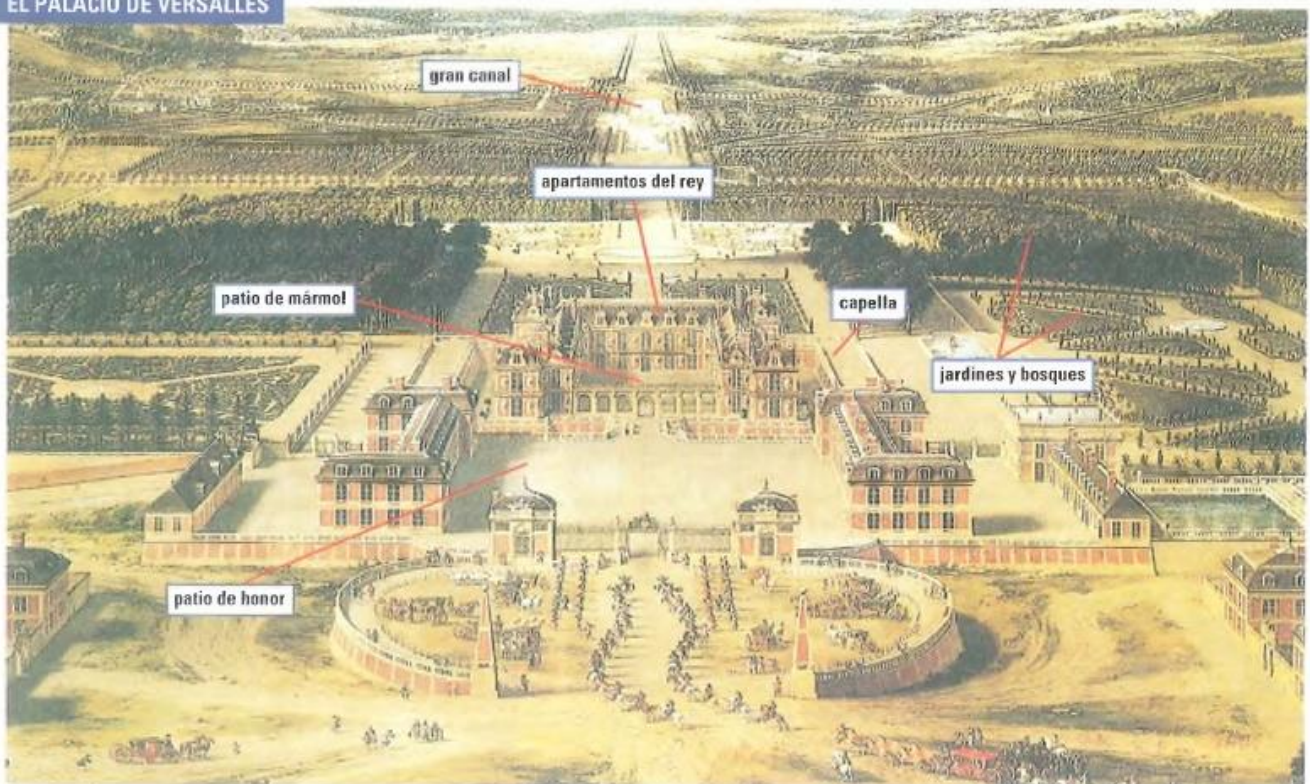
*Le Nôtre* rompe con la estructura estática propia del jardín renacentista, e introduce un sistema de ejes y diversidad de espacios que partiendo del edificio central dan la sensación de llevarnos a un espacio infinito, mezclando parterres ordenados con la naturaleza domesticada y la naturaleza salvaje. El modelo francés de jardines se extendió por toda Europa, y en el siglo XVIII sirvió de referente de los jardines construidos junto a grandes palacios de los imperios austro-húngaro y ruso. De todo este conjunto cabe destacar los jardines del Belvedere de Viena o los españoles de Aranjuez y la franja de San Ildefonso.

Inglaterra introducirá unos elementos urbanísticos propios, tales como el "circus" y los "crescents", que tendrán en la ciudad balneario de Bath, al sur de Inglaterra, sus mejores ejemplos.



JOHN WOOD; JOHN WOOD EL JOVEN Y JOHN PALMER: Conjunto urbanístico de Bath (1754-1790). En esta vista aérea se aprecia en primer término el Royal Crescent con su forma cóncava y en la parte superior el Landsdowne Crescent con su trazado cóncavo convexo que recuerda soluciones de Borromini en la fachada de san Carlino.

## EL PALACIO DE VERSALLES





### El palacio: de la realeza a la nobleza

En arquitectura civil se busca también una solución unitaria. Su formulación es una síntesis de funcionalidad y de poder ya que los palacios representan el poder real. Entre las obras más habituales encontramos el *palacio italiano*, y el "chateau" y el "hotel" franceses.

Todas estas edificaciones tienen una doble visión artística, ya que son edificaciones concebidas en sí mismas y en relación con su entorno. Las primeras construcciones se organizan alrededor de un patio, pero luego evolucionan adoptando la forma de U o de H para conectarse con los jardines. El *palacio Barberini* en Roma i el *castillo de Versalles* en Francia son ejemplos a destacar, el primero de carácter urbano y el segundo en contacto con la naturaleza.

La arquitectura de los *palacios rococó* no presenta innovaciones estructurales, centrándose la mayoría de novedades en la decoración de interiores, sobre todo en Francia. Su principal aportación fue poner el edificio al servicio de la comodidad, la distribución interna, con piezas destinadas a cada función y una mayor preocupación por el confort. El uso de falsos materiales -con resultados plásticos muy similares a los de los verdaderos materiales- generó espacios de gran riqueza decorativa, permitiendo además un abaratamiento de los costes y convirtiendo lo ficticio en realidad.

La edificación que representa más claramente el gusto de la época es el "hotel" o casa aristocrática con jardín, situada en el centro de la ciudad y que potencia los espacios íntimos y confortables. El Rococó no es un arte de la monarquía, sino un arte aristócrata y burgués, que influye en la construcción de los citados "hôtels" y "petites maisons" en lugar de castillos y palacios, pues se prefiere la intimidad de las estancias privadas donde se ubican las obras de arte de tono picante, delicado o sensual.

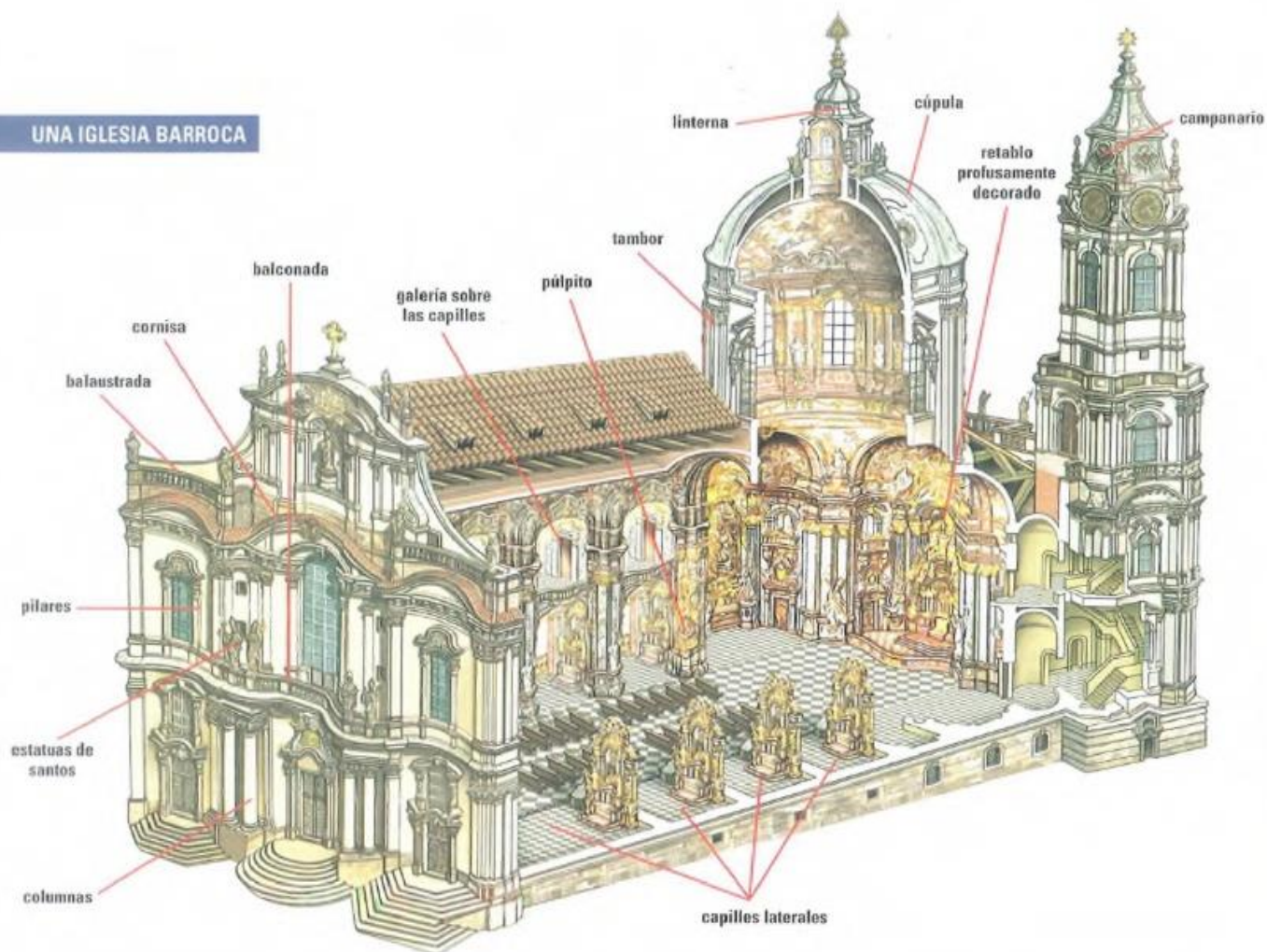


JOHANN BALTHASAR NEUMANN (escalera) y GIAMBATTISTA TIEPOLO (pintura): Escalera y techo del palacio de Würzburg. Sobre la majestuosa escalera el pintor veneciano realizó en 1753 una de sus mejores obras, con la representación de los cuatro continentes, de los que podemos ver en el detalle superior la alegoría de América.



Galería de los espejos del Palacio de Versalles. A finales del siglo XVII se finalizó este gran espacio, modelo para los salones de los palacios del siglo XVIII del resto de Europa.

## UNA IGLESIA BARROCA



### La iglesia, entre la liturgia y la especulación espacial

En la **arquitectura religiosa** del siglo XVII las iglesias representan el poder religioso y el Barroco pretende potenciar la liturgia como vehículo transmisor de las ideas de la Contrarreforma. La *iglesia del Gesù*, proyectada por *Vignola* en 1568, es el ejemplo más significativo, pues aúna dos conceptos plásticos correspondientes a dos fases consecutivas de la ideología religiosa: la primera, de gran simplicidad, corresponde al primer momento contrarreformista formulado por el proyecto de *Vignola* y la segunda, de gran exuberancia decorativa, muestra la ideología del poder que condicionará la plástica de la segunda mitad del XVII y buena parte del XVIII.

El edificio barroco tiene una concepción unitaria en la que no se trata de añadir módulos sencillos sino de dar forma arquitectónica a un espacio único, como si de una escultura se tratase.

En las iglesias se trata de conseguir **espacios para la liturgia** de la Eucaristía, de la palabra, de la penitencia y también de la oración. Con es-



**GUARINO GUARINI:** Cúpula de la capilla del Santo Sudario, en Turín (1667-1690). Arquitecto y teórico de la arquitectura barroca (*Arquitectura civil y religiosa*, 1737), Guarino Guarini llevó hasta sus últimas consecuencias la propuesta de Borromini. En sus obras consigue la sensación de infinito por medios estrictamente arquitectónicos.

te objetivo se buscan soluciones como la nave única de gran amplitud para albergar a un gran número de fieles y capillas laterales dedicadas a la devoción de los santos y a la oración. El modelo del Gesú es seguido, con variaciones puntuales, por los arquitectos italianos, españoles y franceses, sobre todo en las iglesias congregacionales.

Otra tendencia arquitectónica pretende obtener un **espacio especulativo**. Encabezada por *Borromini* y seguida en el Piamonte por *Guarino Guarini* y posteriormente por *Bernardo Vittone*, esta línea intenta romper con el mundo clásico, y liberar las estructuras de las rígidas soluciones.

Las fachadas de los edificios no se entienden ya como un hecho aislado, y aunque en un primer momento se siguen las formulaciones renacentistas como en el Gesú de Roma, pronto se integran en el conjunto, siendo la parte del edificio que se ve desde el exterior y que se relaciona con el entorno. Así, los elementos de la fachada se superponen y los muros se ondulan creando una sensación de movimiento y de juegos lumínicos que potencian la teatralidad barroca y conducen al fiel, de manera sucesiva, desde el exterior hasta el altar.

Borromini, en *San Carlino alle Quattro Fontane* fue el ejemplo más claro de la planta flexible y la pared ondulante mediante líneas cóncavo-convexas que envuelven al espectador y le llevan –al no encontrar elementos diferenciados– a un *continuum* sin fin. En el caso español, a la simplicidad clasicista derivada del modelo escorialense se añadirá el decorativismo barroco centrado en la portada.

Las plantas de las iglesias se centralizan y ofrecen múltiples soluciones: la planta circular, la elíptica transversal, la elíptica longitudinal, la octogonal..., o esquemas derivados de complejos trazados geométricos a fin de conseguir un espacio unitario. Esta centralización espacial conlleva la integración de la cúpula, que se adapta también a la planta, y adquiere en *San Ivo alla Sapienza* de Borromini un movimiento helicoidal ascendente que recoge y culmina el proceso visual que recorre todo el espacio desde la planta hasta el final de dicha cúpula. Esta obra influirá en la *Capilla del Santo Sudario* de *Guarino Guarini* en Turín, quien en su obra tiene como referencia las estructuras de la arquitectura gótica.

El llamado *rococó estructural* busca la fusión de las distintas partes de los espacios arquitectónicos religiosos en un todo unitario, siendo el alemán Neumann el máximo representante de esta tendencia.



FERNANDO DE CASAS NOVOA: fachada del Obradoiro (1738-1747), Santiago de Compostela. Esta fachada se integra de manera admirable en la fábrica románica de la catedral compostelana en la que destacan sus dos altas torres.



JOHANN BALTHASAR NEUMANN: Iglesia de los Catorce Santos (1743-1772). Esta iglesia de peregrinación alemana tiene como modelo soluciones de Guarino Guarini. Destaca el altar de la nave central dedicado a los santos titulares de la iglesia.



### 13.5 EL MOVIMIENTO: UN NUEVO CONCEPTO ESCULTÓRICO

La **escultura barroca**, al igual que la arquitectura, tiene su origen en Italia, y adquiere un valor omnipresente, ya que aparece en fachadas, retablos, monumentos públicos...etc. La escultura barroca es el elemento clave para dar el sentido palaciego cortesano o simbólico a las escenografías barrocas.

Los materiales empleados por los escultores varían según la zona de producción. En Italia se utiliza principalmente el mármol, combinado con alabastro y bronce. La piedra se utiliza de manera generalizada en todas las zonas donde se produce. En España se usa casi exclusivamente la madera como material escultórico. Otros materiales son el marfil, el oro y la plata, que erróneamente se han relacionado con la orfebrería más que con la escultura. La tipología y temática de las obras son igualmente diversas, con temas religiosos o monumentos funerarios de Papas, reyes o príncipes. Existe también una temática mitológica, pero con un claro sentido simbólico referido a las virtudes humanas.

La figura exenta o de bulto redondo se relaciona con el relieve porque juega con la unifacialidad (único punto de vista) de la representación, rompiendo con la multifacialidad (varios puntos de vista) manierista.



Gregorio Fernández: Cristo yacente (1614). Ejemplo de imaginería española, caracterizada por el dramatismo de la representación.



GIAN LORENZO BERNINI consigue en este retrato del Cardenal Scipione Borghese (1632) captar perfectamente la psicología del personaje.



GIAN LORENZO BERNINI: Eneas, Anquises y Ascanio (1618). Obra de juventud conservada en la Galería Borghese de Roma.



FRANÇOIS GIRARDON: Apolo y las ninfas de Tetis (1666-1673). Este grupo escultórico formaba parte del programa dedicado al rey Sol, Luis XIV, en su palacio de Versalles. Obra destacada de este escultor, quien junto a Antoine Coysevox, son los máximos representantes de la escultura francesa de la Corte de Luis XIV.

La unifacialidad se relaciona con la teatralidad, pues cualquier obra barroca pierde su valor si la separamos del lugar para el que fue concebida, ya que ha de ser contemplada dentro de un espacio y en relación a un espectador. Es por esto que la arquitectura se pone al servicio de la escultura, convirtiéndose así en su escenario, y favoreciendo la correcta integración artística que define la unidad del barroco.

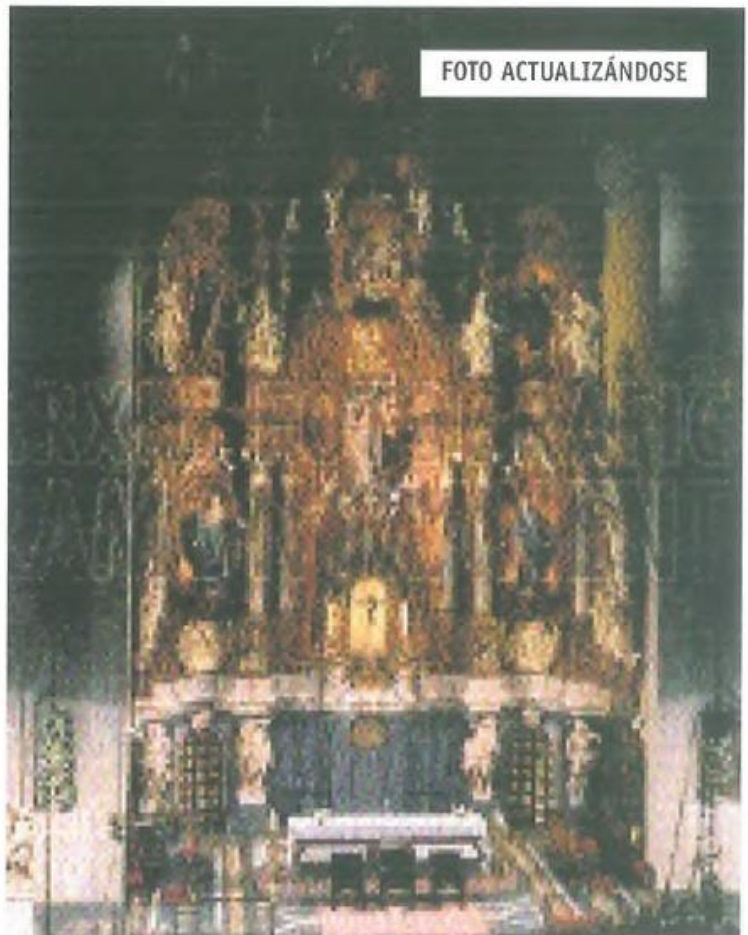
Bernini es el artista que mejor define el "theatrum sacrum", con una sabia simbiosis de arquitectura, pintura y escultura, sin olvidar la luz y el color. En Francia podemos hablar de una escultura de marcado clasicismo formal y conceptual unido al poder del rey. En España la imaginería, de marcado naturalismo, se pone exclusivamente al servicio de la iglesia.



GIAN LORENZO BERNINI: Beata Ludovica Albertoni (1671-1675). Última obra de Bernini en la que el escultor italiano sigue las soluciones formales de su Éxtasis de Santa Teresa.



ALONSO CANO: Inmaculada (c. 1655). Obra maestra, hoy en la Sacristía de la catedral de Granada.



El retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Igualada (1718-1724) es uno de los mejores ejemplos del Barroco catalán.

### Bernini como modelo

El escultor barroco por excelencia es *Gian Lorenzo Bernini* (1598-1680), cuyas obras representan a la perfección la escultura del siglo XVII e influyen en la del siglo XVIII hasta la llegada del neoclasicista Antonio Canova. Entre las obras más importantes de Bernini cabe señalar las de temas mitológicos (*Apolo y Dafne*, *El rapto de Proserpina*), bíblicos (*David*), religiosos (*Longinos*), retratísticos (*Cardenal Borghese*), funerarios (*Sepulcros de Urbano VIII y Alejandro VII*) y alegóricos (*Catedra de San Pedro*, *Beata Ludovica Albertoni*). A ellos hay que añadir sus monumentos urbanos, como la fuente del *Tritón* o el obelisco sobre un elefante delante de la iglesia de *Santa María sopra Minerva* en Roma.

Su obra, de una gran personalidad, es deudora de modelos pictóricos de *Rafael* y *Guido Reni*. Su *Eneas*, *Anquises* y *Ascanio*; toma como referencia el grupo de la izquierda del *Incendio del Borgo* de *Rafael*; de *Guido Reni* toma como modelo una figura de la *Matanza de los Inocentes*, que combina con el *Apolo Belvedere* en su conocida obra *Apolo y Dafne*. La referencia al mundo clásico, aunque parezca paradójico, está también presente en el más barroco de los escultores, ya que obras como el *Laocoonte y sus hijos* y el *Torso Belvedere* tienen influencia en la obra de Bernini y, a través de él, en la escultura europea de la época del Barroco.

La escultura barroca francesa tiene un carácter eminentemente cortesano, mitológico y decorativo, aunque también se realizaba escultura religiosa. En época de Luis XIV, y en torno a la decoración de Versalles, surgen escultores como *Girardon* y *Coysevox*, ambos conocedores de la obra de Bernini.

### La imaginería española

Como es habitual, las especiales circunstancias de España dieron lugar a una escultura de madera policromada de temática exclusivamente religiosa. El peso de la iglesia, la piedad popular y las cofradías potenciaron retablos, pasos de Semana Santa y esculturas de bulto. El proceso a seguir para su elaboración se inicia con la talla de la madera, labor del escultor, para continuar con un proceso que busca dar a la figura un aspecto lo más real posible, con el dorado, la policromía, el estofado y el encarnado, trabajos éstos responsabilidad del pintor. A estas figuras se añaden los postizos —pelucas de pelo natural, ojos de vidrio, lágrimas de resina, vestidos, joyas, coronas de plata o bronce, cuerdas de esparto...



GIAN LORENZO BERNINI: David (1623-1624). Con esta obra Bernini inicia su propuesta barroca de gran fuerza expresiva.



GIAN LORENZO BERNINI: Éxtasis de Santa Teresa (1648-1652). Ejemplo de *Theatrum Sacrum*, la escena se nos presenta como un espectáculo sagrado a medio camino entre lo espiritual y terrenal.



GIAN LORENZO BERNINI: Ángel con el sudario (1668). Esta escultura forma parte, junto a once esculturas con ángeles portando los atributos de la Pasión, del programa dedicado a la Pasión de Cristo en el puente Sant'Angelo de Roma.

Todo ello en aras a una mayor verosimilitud y realismo de las figuras.

En España destacan la escuela sevillana, con *Martínez Montañés*, la vallisoletana, con *Gregorio Fernández* y la granadina representada por *Alonso Cano*, y ya en el siglo XVIII, la murciana con *Salzillo*. En Cataluña sobresale la escultura de retablos, dedicada principalmente a la representación de la Virgen del Rosario.

### Exuberancia e intimismo de la escultura rococó

La **escultura rococó** tiene su centro neurálgico en la Europa central, donde se conservará la impronta de Bernini. Los materiales empleados por los artistas del XVIII coinciden con los del siglo anterior, aunque aparecen nuevas soluciones, como por ejemplo, el uso del plomo con apariencia de bronce y la madera marmoleada, siempre con la ya citada intención de lograr la apariencia real de los materiales.

Para las pequeñas esculturas -figuras de bebenes u obras ornamentales- se usa, además de la madera, la arcilla, el plomo y el estuco, mientras que para los objetos agradables -*bibelots*- se utiliza el biscuit y la porcelana.

La obra escultórica de este siglo generó grandes grupos escultóricos de bulto redondo -sólo en jardines y palacios-, además de pequeñas esculturas más acorde con el carácter intimista de la época, así como también relieves y retratos de medio busto.

En España destaca el murciano *Salzillo*, autor de pasos de Semana Santa y de figuras de bebenes, y *Narciso Tomé* autor del *Transparente* de la catedral de Toledo.



Centro de mesa (1745). La porcelana de Meissen fue sin duda, junto a la de Capodimonte y Sevres, una de las más apreciadas en las Cortes europeas.

FRANCISCO SALZILLO: Oración en el huerto (1752). Museo Salzillo, Murcia. Este conjunto forma parte de la serie de pasos de Semana Santa del más prestigioso escultor español del siglo XVIII.



MARCISO TOMÉ: Transparente (1729-1752) Catedral de Toledo. Compendio de todas las artes, es sin lugar a dudas la obra cumbre de la plástica española dieciochesca.



### 13.6 LA PINTURA: DEL NATURALISMO AL ROCOCÓ

La **pintura barroca** es una de las manifestaciones artísticas más ricas y abundantes de los siglos XVII y XVIII. Las obras pictóricas barrocas tienen su ubicación en las iglesias, palacios, espacios públicos o casas particulares. La pintura religiosa tiene principalmente una función propagandística, y en consecuencia ha de ser visualizada perfectamente por el mayor número de fieles posible. Así, cuando una de estas pinturas se traslada a un museo se la descontextualiza y pierde el valor integrador propio del Barroco.

Las temáticas de la pintura barroca son muy variadas, aunque son de destacar los temas *mitológicos*, los *alegóricos* y los *históricos*. La gran decoración tendrá en *Aníbal Carracci* su primer impulsor, que abandona la pintura de arquitectura ilusionista por un sistema mixto que consiste en pintar en el techo escenas que parecen enmarcadas en cuadros *-quadri riportati-* y la prolongación de la arquitectura mediante la pintura *-quadratura*.

Dentro del arte de los palacios, el retrato y los grandes bodegones y floreros tienen una doble e importante razón de ser: la autoafirmación del monarca o del noble y servir de decoración de las distintas estancias. Los burgueses, a su vez, adornaron sus instituciones con retratos de grupos y sus viviendas con cuadros de escenas populares o burguesas, bodegones, floreros y paisajes de dimensiones reducidas.



JEAN-BAPTISTE-SIMEON CHARDIN: El niño con la peonza (1758). Esta obra conservada en el Museo del Louvre, representa la tendencia realista confrontada al rococó de Boucher.



BARTOLOME ESTEBAN MURILLO: Dos niños comiendo melón y uva (h. 1660), Alte Pinakothek, Munich. Temática muy cultivada por Murillo, traduce al lienzo el espíritu de la novela picaresca *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, traducida ya en su tiempo a varios idiomas. Estas obras fueron muy apreciadas por los comerciantes extranjeros, lo que explica su total ausencia en museos españoles.



NICOLAS POUSSIN: El Reino de Flora (1631). Esta obra, conservada en el Museo de Dresde, que toma como modelo literario *Las Metamorfosis* de Ovidio, representa a Flora presidiendo su Reino, mientras una serie de personajes se transforman en flores.



Georges de La Tour: Magdalena penitente (c. 1645). La luz de la vela crea una composición misteriosa.



José de Ribera: Martirio de San Felipe (1639). Seguidor de Caravaggio, su obra, sin dejar la manera naturalista, evolucionó hacia el Barroco.

### Tendencias artísticas del siglo XVII

En la pintura del siglo XVII podemos diferenciar cinco corrientes: *Clasicismo*, *Naturalismo*, *Realismo*, *Academicismo* y *Barroco*:

a) **Clasicismo.** Representa una corriente contraria a los excesos del manierismo y tiene en *Aníbal Carracci* su iniciador y su máximo representante. Sus composiciones recuperan la ordenación del Cinquecento y la valoración del dibujo. El clasicismo de *Carracci* es seguido por *Poussin* que introduce las propuestas racionales más interesantes de la época barroca. La rigidez y orden de sus composiciones, sus formas delimitadas por el dibujo y su distanciamiento del espectador se oponen a la libertad compositiva y a las formas abiertas del barroco. *Poussin* da lugar a una discusión importante acerca de la primacía entre el dibujo y el color, es decir la oposición entre el mismo *Poussin* y *Rubens*.

b) **Naturalismo.** Se entiende por *naturalismo* la corriente artística que toma como modelo de su obra la realidad, aplicándola a temas históricos o religiosos del pasado. Su máximo representante es *Caravaggio*, que pinta sujetos tomados de su entorno transformándolos en protagonistas de sus cuadros. Revolucionó la teoría artística al ofrecer como modelo algo vulgar y no idealizado. Además utilizó la luz artificial para potenciar su mensaje. Sus fuertes contrastes de luz y sombra derivaron hacia el *tenebrismo*. Su estilo fue seguido por *José de Ribera*, pintor español afincado en Nápoles, y por una serie de pintores romanos y napolitanos entre los que destaca *Artemisia Gentileschi*.



CARAVAGGIO: La vocación de San Pablo (1601). Junto al Martirio de San Pedro forman el programa de la Capilla Cerasi en la Iglesia romana de Santa María del Popolo. La luz cumple una doble función: la formal para iluminar a Pablo y la conceptual, la luz de Dios.

c) **Realismo.** El *realismo* podemos situarlo en Holanda y aplicarlo en general a las pinturas de género. Entendemos por *realismo* la manera artística que tiene como modelo la realidad observable y tangible que traslada a la composición de la manera más fiel posible. Así, por ejemplo, *Frans Hals* en sus retratos nos muestra la sociedad holandesa alegre y ya independizada de la Corona Española; *Rembrandt* convierte su pintura en una crítica amarga de una sociedad contraria a su manera de entender el arte. *Vermeer*, por último, nos presenta una sociedad tranquila y acomodada.

El realismo holandés refleja, a través de sus temas festivos, sus bodegones y floreros y sus paisajes, una sociedad cuyo valor último es el triunfo social logrado a través del trabajo y del dinero. Este realismo está presente en la obra sevillana de *Velázquez*, como *La vieja friendo huevos* y *El aguador de Sevilla*. En Francia *Georges La Tour* y los hermanos *Le Nain* fluctúan entre el realismo y el naturalismo.

d) **Academicismo.** Surge en la Francia de Luis XIV y podríamos calificarlo como un movimien-



JUAN SANCHEZ COTAN: Bodegón (1602). La plasmación de la realidad tiene en los bodegones una de las temáticas más evidentes, aunque en algunos podemos realizar lecturas de tipo simbólico.



REMBRANDT: La Ronda de Noche (1642). El retrato de grupo fue una temática muy reproducida en la pintura holandesa del siglo XVII.



JAN VERMEER: Alegoría de la pintura, (1665-1670). Pintor de la realidad, en esta obra homenajea a las Bellas Artes, representadas por la pintura, la escultura y la arquitectura.



PETER PAUL RUBENS: Danza de aldeanos (c. 1630). Rubens, máximo representante de la pintura barroca, escoge aquí una escena popular a la manera de los artistas realistas holandeses, aunque mantiene su característico dinamismo escénico.

to eclectista. Es, además, una de las tendencias artísticas más monótonas ya que uniformiza al arte. Llamado también *estilo Luis XIV*, continuará con fuerza hasta su ruptura con la aparición de la pintura de *Watteau*.

e) **Barroco**. Este estilo tiene como máximo representante a *Rubens*, autor fuertemente influido por la *terribilitá* de *Miguel Ángel* y por la cromatismo de Tiziano. La pintura de Rubens aglutina los cinco momentos de la estética barroca, y en sus obras lo que importa es el conjunto y no cada una de sus partes. Sus cinco características son:

- Predominio del color sobre el dibujo.
- Composiciones abiertas o centrifugas.
- Composiciones unitarias.
- Composiciones complejas.
- Composiciones en profundidad.

Otros autores barrocos importantes son: los flamencos *Jordaens* y *Van Dyck*, y los grandes fresquistas italianos, entre los que destaca *Pietro da Cortona* y *Luca Giordano*.



CHARLES LE BRUN: El canciller Séguier (c. 1655). Museo del Louvre, París. Director de la Academia de Pintura, de la fábrica de manufacturas de los Gobelinos y de la Academia de Francia en Roma, Le Brun es el máximo exponente de la pintura academicista al servicio de Luis XIV.



JACOB JORDAENS: El rey bebe (1650). Ermitage, San Petersburgo. Pintor de lo popular, este pintor flamenco, es el que más se acerca a la realidad de los pintores holandeses. Aquí en una composición barroca nos muestra la fiesta tradicional del día de la Epifanía, en la que un personaje es coronado rey.

ANTON VAN DYCK: Carlos I de Inglaterra (c. 1635), Museo del Louvre, París. Junto a los también flamencos Rubens y Jordaens forma la triada de pintores plenamente barrocos. Magnífico retratista, Van Dyck dejó una fuerte impronta en Inglaterra, siendo su manera artística seguida por los retratistas ingleses del siglo XVIII.



## EL SIGLO DE ORO DE LA PINTURA ESPAÑOLA

La alta calidad de las realizaciones pictóricas y literarias de la España del siglo XVII, conformaron el llamado **Siglo de Oro** español.

### Entre el manierismo y el naturalismo

El primer tercio de siglo estuvo representado por una serie de pintores deudores de la manera manierista de fines del siglo XVI. Destacaron los retratistas de Felipe II, *Juan Pantoja de la Cruz* y *Sánchez Coello*, y *Francisco Ribalta*, pintor catalán activo en Valencia e iniciador, junto a su hijo Juan, de la escuela barroca valenciana, continuada por *Jerónimo Jacinto Espinosa* y *Esteban March*.

En este periodo también destacó la escuela toledana, seguidora de la manera de *El Greco*, y la sevillana, ambas a medio camino entre la manera manierista y la naturalista. En Toledo Juan Sánchez Cotán inició la temática bodegonista, y las composiciones de *Pedro de Orrente* y *Luis Tristán* se sitúan a medio camino entre las formas de *El Greco* y un incipiente naturalismo. En Sevilla cabe citar a los pintores *Juan de las Roelas*, *Francisco de Herrera el Viejo* y *Pacheco*. En el taller de este último entró el joven *Velázquez*, recibiendo no tanto una formación artística como una buena enseñanza cultural.

### Ribera: Un español napolitano

Aunque valenciano de nacimiento, *José de Ribera* ha de considerarse pintor napolitano, ya que fue en aquella ciudad donde desarrolló toda su obra. Seguidor en sus inicios de la manera de *Caravaggio*, su estilo evolucionó hacia las formas barrocas en composiciones de fuerte dramatismo y complejas estructuras. Pintor eminentemente de composiciones religiosas trabajó para los sucesivos virreyes, destacando en temas tan dispares como el paisaje, la mitología, el retrato -*La barbuda de los Abruzzos*- y la historia -*Combate de mujeres*.

### Entre el naturalismo y el clasicismo: Velázquez, Zurbarán y Cano

En el segundo cuarto de siglo aparecieron las grandes figuras de la pintura hispana encabezadas por *Diego Velázquez*, quien junto a *Zurbarán* y *Alonso Cano* formaron el núcleo central de la pintura española del Siglo de Oro.

*Velázquez* inició su andadura pictórica con obras dentro la temática de género, muy apreciada por los comerciantes extranjeros activos en



DIEGO VELÁZQUEZ: Jesús en casa de Marta y María (c. 1619). National Gallery, Londres. Obra de juventud en la que la escena principal queda relegada a un segundo término.



DIEGO VELÁZQUEZ: Los Borrachos (1628). Museo del Prado, Madrid. La figura de Baco, queda apartada del centro del cuadro, para dar protagonismo a los personajes populares.



DIEGO VELÁZQUEZ: La fragua de Vulcano (1629). Apolo comunica a Vulcano que su mujer Venus lo engaña con el dios Marte, ante el asombro de los trabajadores de la fragua.

Sevilla. Destacan de este periodo las obras de carácter popular -*La vieja friendo huevos; El aguador de Sevilla; Los músicos...*- junto a obras que combinan temáticas religiosas y de género -*La mulata o Cristo en Emaus; Jesús en casa de Marta y María...*-, y religiosas como *La Epifanía*. Pronto, ayudado por el también sevillano Conde Duque de Olivares, marchó a la Corte de Madrid, entrando al servicio de Felipe IV, a quien retratará y también a su familia.

En la capital se inició en la temática mitológica, dentro de una manera personal humanizadora del mito. Su cuadro *Baco*, más conocido como *Los Borrachos* fue el primero de una serie de obras entre las que destacan, las realizadas años más tarde: *Marte, Mercurio y Argos* y, por encima de todas ellas, *La Venus del espejo*. En el año 1629 hizo su primer viaje a Italia donde pintó dos obras complementarias: *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*.

Al volver de Italia proyectó junto al Conde Duque de Olivares el programa del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. En el intervendrán los pintores de la Corte, junto con Zurbarán, para plasmar las victorias del monarca, realizando Velázquez su conocido cuadro *La rendición de Breda* o *Las Lanzas*. Zurbarán realizó los *Trabajos de Hércules*, y el mismo Velázquez hace los retratos ecuestres de los reyes anteriores, *Felipe III* y *Margarita de Austria*; los contemporáneos, *Felipe IV* y *Isabel de Borbón*, y el futuro rey, que no fue, el *Príncipe Baltasar Carlos*. También en esta época pintó la serie de bufones de corte, entre los que destaca el *Pablo de Valladolid*; y tres obras religiosas: *Cristo Crucificado*, *La coronación de la Virgen*, y *San Antonio abad* y *San Pablo ermitaño*.

El año 1649 volvió a Italia, y en Roma realizó el retrato de su criado Juan de Pareja, antesala de su conocido *Retrato de Inocencio X*. También pintó sus dos únicos paisajes -*Vista de los jardines de la Villa Medici*, y su ya citada *Venus del espejo*. Reclamado por el rey para pintar a su segunda esposa Mariana de Austria, vuelve a la Corte, donde además de pintar los retratos de la reina y sus hijos, pinta su obra maestra: *Las Meninas*. De este periodo es también *La Fábula de Aracne* más conocida como *Las Hilanderas*. A los 61 años murió dejando para la posteridad un legado artístico poco continuado por los pintores retratistas de la corte del último austriaco Carlos II.

Los otros grandes pintores hispanos coetáneos de Velázquez fueron Francisco de Zurbarán, y Alonso Cano. Zurbarán refleja a la perfección el silencio y quietud de la vida monástica con sus



DIEGO VELÁZQUEZ: Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares (1634). Museo del Prado, Madrid. Plasmación triunfal del válido de Felipe IV, como capitán general victorioso.



DIEGO VELÁZQUEZ: La Venus del espejo (1649). National Gallery, Londres. Único desnudo de la pintura española del siglo XVII, junto a *La Monstrua* de Carreño de Miranda, representada como Baco.

cuadros de frailes entre los que destaca su *San Serapio*, y sus retratos a lo divino, es decir, mujeres con los atributos de una Santa. También al igual que su hijo Juan, pintó bodegones. *Cano*, también arquitecto y escultor, realiza sus obras en Sevilla, Madrid y Granada. Pintor atemperado, sus composiciones de gran calidad, se mueven entre el clasicismo y un incipiente barroco.

### La pintura barroca hispana

La pintura propiamente barroca se centró en dos escuelas. La sevillana y la de la Corte madrileña. En la primera destacaron los nombres de *Bartolomé Esteban Murillo* y *Juan de Valdés Leal*. Frente a la suavidad y esteticismo de *Murillo*, pintor de *Inmaculadas*, temas religiosos y escenas de género protagonizadas por niños picaros, *Valdés Leal* contraponen unas obras de gran fuerza expresiva más cercanas al feísmo y al dramatismo. Sus composiciones más famosas son sus dos cuadros de las *Postrimerías* para el programa de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla.

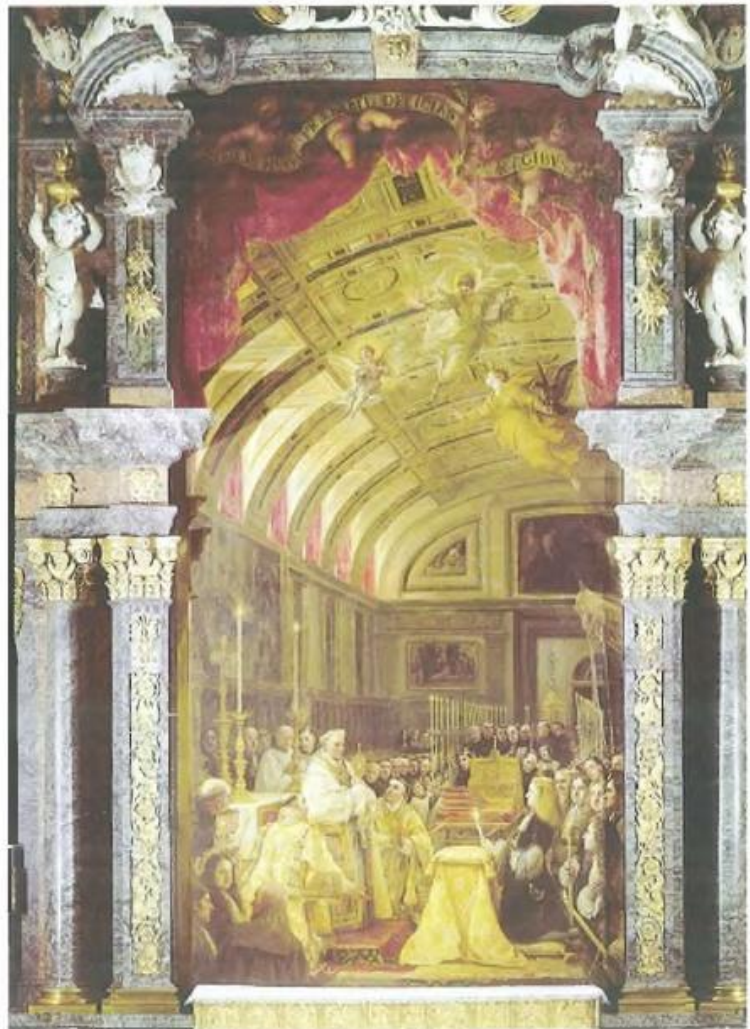
La escuela madrileña fue la que mejor resumirá las lecciones de los pintores venecianos y de Rubens. *Claudio Coello* y *Carreño de Miranda*, junto a *Francisco Antolínez*, *Francisco de Herrera el Joven* y *Francisco Rizzi* fueron los representantes más genuinos de la pintura barroca en su doble vertiente formal y conceptual. Con ellos acabará la gran escuela española de la época del Barroco, iniciándose una decadencia, solo rota en el siglo XVIII por el bodegonista *Luis Egidio Meléndez* y el afrancesado *Luis Paret y Alcazar*, que no será superada hasta la llegada de *Goya* a finales del siglo XVIII.



*Finis Gloria Mundi* (1671-1672) conforma junto a *In Ictu Oculi* las *Postrimerías* de *Valdés Leal*.



*Francisco de Zurbarán: San Hugo visitando el refectorio* (1633). Esta obra formaba parte del conjunto de obras realizadas para la Cartuja de Las Cuevas.



*La adoración de la Sagrada Forma* (1690) pintada por *Claudio Coello* en la Sacristía del Monasterio El Escorial legitima la figura del rey, *Carlos II*, como valedor de la causa católica.

### Continuidad y ruptura en la pintura rococó

El Rococó, nacido en Francia y desarrollado de forma desigual en Europa desde las primeras décadas del XVIII, es el reflejo artístico de sofisticada sociedad del Antiguo Régimen, amante de la galantería, la elegancia, el exotismo, el capricho, la intimidad, el erotismo, el gusto por la naturaleza sofisticada... elementos todos ellos que quedarán plasmados en la pintura galante del Rococó. La gama cromática de la paleta rococó se renueva con colores de tonos apastelados y colores claros como el gris, el verde manzana, el azul cielo, el rosa pálido y el beige.

En esta época se da una gran demanda de obras pictóricas por parte de un nuevo público con sensibilidad artística, compuesto principalmente por la aristocracia y la burguesía. La burguesía porque deseaba tener en sus salones el modo de vida a la que aspiraba, y la aristocracia para recordar tiempos pasados.

Los temas preferidos de la pintura rococó son: la dulce y femenina mujer, el amor terrenal, escenas de fiestas, reuniones de sociedad en jardines idílicos...etc., temas todos ellos en los que se busca el placer en la obra de arte. *Watteau* inicia la ruptura con el academicismo, a través de temas galantes, y escenas protagonizadas por actores de teatro.

En Francia, el estilo rococó no produjo grandes frescos decorativos, pues los amores, nuevo tema, se aplicaban a las pinturas de pequeño formato, tanto en *Watteau* como en *Fragonard* o *Boucher*. *Chardin* se convierte en el pintor de la burguesía parisina, con temas de escenas cotidianas y bodegones.

Aunque difíciles de clasificar estilísticamente, a lo largo del siglo XVIII hay que destacar también un grupo de pintores ingleses fuertemente influidos por la pintura holandesa y flamenca del siglo XVII, especialmente por los paisajistas y *Van Dyck*. El paisaje y el retrato, junto con las escenas populares y costumbristas son los temas preferidos de *Gainsborough*, *Reynolds* y *Romney*. A ellos hay que añadir la pintura de fuerte crítica social de *Hogarth*.

En Italia hay que destacar la presencia de pintores "vedutisti" o de paisajes urbanos como *Canaletto* y *Guardi* en Venecia, y *Pannini* en Roma. El barroco más exuberante estará representado por *Tiépolo* que enlaza el gusto barroco con la estética Rococó. En España la pintura fluctuará entre la dependencia italiana del bodegonista *Meñéndez* y la manera francesa de *Paret* y *Alcazar*.



CANALETTO: El Gran Canal (c. 1750). Ca'Rezzonico, Venecia. La pintura de vistas de ciudad, se convierten aquí en documentos casi fotográficos de la ciudad de los canales.



ANTOINE WATTEAU: Embarque a Citerea (1718). Museo del Louvre, París. Esta pintura de tema galante inaugura el nuevo estilo rococó.



THOMAS GAINSBOROUGH: Mr. y Mrs Andrews (1750). National Gallery, Londres. La influencia de Van Dyck se refleja en este intimista retrato situado en un paisaje.

## F30. San Carlino alle Quattro Fontane

### FICHA TÉCNICA

Título: San Carlino alle Quattro Fontane.

Autor: Francesco Borromini (Bissone, 1599 - Roma, 1667).

Cronología: 1634-1667.

Estilo: Barroco.

Tipología: religiosa.

Materiales: ladrillo y estuco.

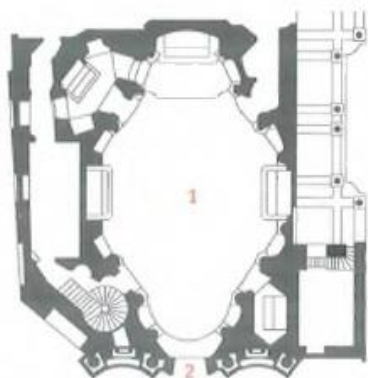
Localización: Roma (Italia).

Obras del mismo autor:

- Oratorio de San Felipe Neri (1637-1649)
- Iglesia de Santa Agnese in Piazza Navona (1652)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Francesco Castelli, llamado **Borromini**, fue el arquitecto más original de la Roma Barroca. Empezó su actividad en Milán, trasladándose a Roma el año 1619. Inició su actividad, bajo las órdenes de Maderno, en la Basílica del Vaticano, colaborando también con Bernini en el palacio Barberini. Su primer gran encargo fue la *iglesia de San Carlino*, iniciada en el año 1634, en la que aportó su nuevo concepto arquitectónico basado en el movimiento ondulante tanto en el espacio interno -planta y alzado- como en la fachada.



1. Planta oval
2. Entrada



## DESCRIPCIÓN FORMAL

**Borromini** estructura la fachada de la *iglesia de San Carlino* en dos pisos. Cada uno se divide en tres calles a partir de una combinación de columnas menores y columnas de orden colosal. Ambos cuerpos se encuentran separados por un entablamento que reproduce la ondulación creada por el juego de formas cóncavas y convexas existentes entre las calles laterales y la calle central, respectivamente.

En el piso inferior destaca el nicho con la imagen de San Carlos Borromeo bajo las alas de dos querubines. En el piso superior sobresale el *ediculo* y el medallón sostenido por ángeles que rompe el entablamento. Tanto el medallón como las columnas colosales potencian la sensación de verticalidad, y por tanto, de ligereza.

Su compleja planta puede definirse a partir de un espacio central octogonal de costados ondulados, al que se le han añadido dos elementos semicirculares -vestíbulo y capilla mayor- en su eje longitudinal. En alzado, 16 columnas de *orden compuesto* habilitan puertas, nichos y capillas en sus intercolumnios. Sobre ellas, un entablamento sigue las caprichosas formas de la planta, sosteniendo las cuatro bóvedas de cuarto de esfera que cubren las capillas principales. Entre ellas se articulan cuatro amplias pechinas que definen una espectacular cúpula ovalada, decorada con *casetones* geométricos -octógonos, cruces y hexágonos- que



van reduciéndose de tamaño siguiendo las leyes de la perspectiva. Ello permite aumentar la sensación de espacio interior, cuya amplitud se ve reforzada todavía más por la blanca luz que emana de las ventanas abiertas en la linterna que corona la cúpula.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

El solar que ocupa el pequeño convento de *San Carlino* se encuentra ubicado en la intersección de las antiguas Strada Pía y Strada Felice trazadas por los papas Pío IV y Sixto V, en lo que es un punto clave del urbanismo romano. En las esquinas de la confluencia de calles, se dispusieron las cuatro fuentes que dan nombre al lugar. **Borromini** supo superar con brillantez la irregularidad y pequeñez del terreno adaptando a él la estructura del edificio.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

*San Carlo alle Quattro Fontane*, más conocida como *San Carlino* por sus reducidas dimensiones, fue construida para la orden española de los Trinitarios Descalzos, austera y pobre congregación monástica, cuya principal dedicación era la de obtener fondos para liberar a los cristianos cautivos de los musulmanes.

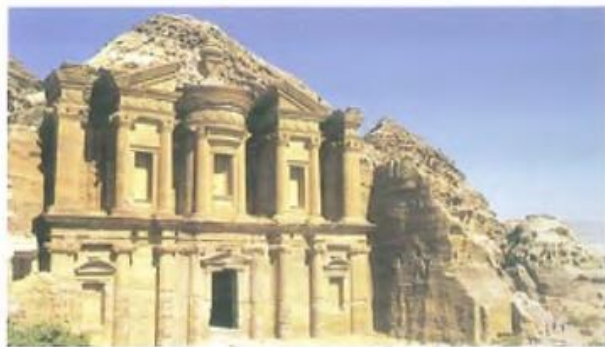
La iglesia y el claustro (1638-1641) fueron la primera obra de **Borromini** en solitario, y la fachada (1665-1667), la última de su carrera. Esta particularidad hace que *San Carlino* sea considerada una de las construcciones más significativas de su trayectoria, siendo a su vez, una de las arquitecturas más singulares del Barroco italiano.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Los modelos utilizados por Borromini en la *iglesia de San Carlino* tienen como principales fuentes los últimos trabajos de Miguel Ángel, como la capilla *Sforza* en Santa María la Mayor de Roma. Asimismo, también se relaciona la fachada con la del templo romano de *El Deir*, en *Petra*, que Borromini podría haber visto dibujada o grabada. El sistema de empequeñecer los casetones en la cúpula, fue copiado del Panteón de Roma.

La artificiosidad y el dinamismo de *San Carlino* suponen un ejemplo magistral de la arquitectura barroca italiana.



Templo de *El Deir* en *Petra* (s. II d.C.).

## F31. Palacio de Versalles



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Palacio de Versailles.

**Autor:** Louis Le Vau (1612-1670).  
Jules Hardouin Mansart  
(1646-1708) y André Le Nôtre  
(1613-1700).

**Cronología:** 1661-1678 (Le Vau);  
1678-1710 (Hardouin Mansart).

**Estilo:** Barroco.

**Tipología:** civil.

**Materiales:** piedra, mármol y espejos.

**Localización:** Versalles (Francia).

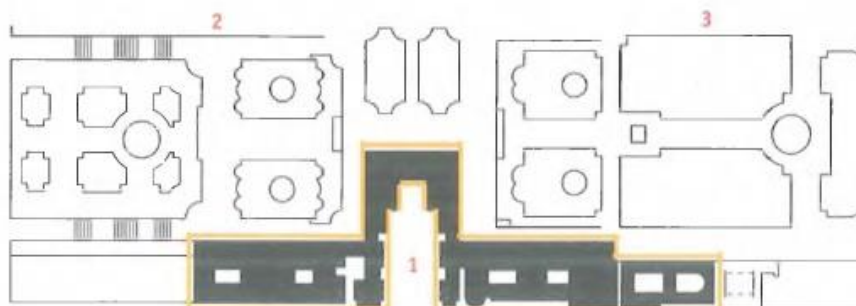
**Obras del mismo autor:**

- Louis Le Vau: *Castillo de Vaux-Le-Vicomte* (1661)
- J. H. Mansart: *Gran Trianon* (1687)

### BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

La construcción de Versalles debe atribuirse a los arquitectos franceses **Louis Le Vau** y **Jules Hardouin Mansart**. Le Vau, antes de levantar el edificio central del palacio siguiendo el estilo clasicista que caracterizaba a sus edificios, ya había proyectado numerosas casas privadas y mansiones.

**Jules Hardouin Mansart** se incorporó al proyecto posteriormente, y fue el artífice de la famosa galería de los espejos de las alas norte y sur, y de la Capilla Real. Aunque siguió el estilo de sus predecesores, **Hardouin Mansart** estableció el llamado *orden francés*, caracterizado por la grandilocuencia, la regularidad compositiva y la decoración con elementos franceses (espejos y mármoles rosados), elementos todos ellos que también aparecen en sus obras posteriores.



1. Residencia Real

2. Residencia de los príncipes

3. Dependencias ministeriales

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El palacio consta de dos fachadas: una principal, orientada al centro de la ciudad, y una trasera, que se abre a los jardines. Ambos cuerpos se extienden lateralmente formando un muro continuo de más de 600 m de largo. En altura se estructura en tres niveles: el basamento; el cuerpo principal, caracterizado por la repetición de pilastras y columnas jónicas gigantes que enmarcan grandes ventanales; y el ático, coronado por trofeos. La aparente monotonía, derivada de la sobriedad decorativa y la repetición, se rompe gracias a un ingenioso sistema de entrantes y salientes de la misma fachada, que compensan la horizontalidad del conjunto y le aportan ritmo y movimiento.

Siguiendo el modelo francés, el interior se articula alrededor de una escalera interna construida en el cuerpo central del palacio, lugar donde se encuentran las habitaciones del rey y la reina. En este cuerpo, también destaca la célebre *galería de los espejos*, un espacio rectangular de 75 m de largo ricamente decorado con pinturas y lámparas en el que se contraponen los grandes ventanales que dan al jardín con los enormes espejos que reflejan la luz, tanto solar como de las velas. Todo ello crea un intenso y teatral juego lumínico, que conlleva una interesante interacción del paisaje interior con el exterior, ayudando así al efecto tan propio del Barroco.



Capilla Real.

El resto del edificio es una serie interminable de salones dispuestos en fila y profusamente decorados. El ala derecha albergaba oficinas de los ministerios, y el ala izquierda se destinaba a la residencia de príncipes y nobles. En este último cuerpo destaca la Capilla Real construida por **Hardouin Mansart**, uno de los ejemplos más sobresalientes del Barroco francés tardío, con tres naves sobre columnas, tribuna para el rey sobre las naves laterales y una cabecera semicircular.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

No puede entenderse el *Palacio de Versailles* sin sus jardines, obra de Le Nôtre puesto que ambos conforman un todo unitario en el que cada una de las partes se complementa. Así, la riqueza

y el orden que rigen la arquitectura también es aplicada a los jardines, cuya naturaleza ha sido manipulada y dominada por la mano del hombre con la finalidad de establecer lo que se ha llamado un urbanismo "a la francesa" o abierto.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

En su función práctica, Versailles fue construido para ser la residencia del rey Luis XIV y su corte. No obstante, su grandiosidad y suntuosidad fue explotada como un valor propagandístico de exaltación del régimen monárquico absolutista y como muestra de la hegemonía política de Francia en Europa.

Todo el palacio fue construido de acuerdo con la concepción de que el rey tenía un carácter divino, por lo que todo debía estructurarse a su alrededor, haciendo gala de su identificación con el astro rey, el Sol. De hecho, toda su jornada diaria estaba en consonancia con la trayectoria del Sol, motivo por el cual su habitación está situada justo en el corazón mismo del palacio, en el centro del eje Este-Oeste que marca el movimiento solar.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Versalles fue en realidad una ampliación de un antiguo palacio de Luis XIII, y se convirtió no sólo en un nuevo modelo urbanístico y arquitectónico, sino también en el máximo representante del *Gran Siècle* francés. En su concepción, mezcla un interior barroco de gran riqueza decorativa con un exterior dominado por la armonía y el equilibrio clasicistas.

El *Palacio de Versailles* se erigió en el modelo a seguir por todos los palacios del siglo XVIII europeos. En España, su influencia se hizo sentir con fuerza en construcciones como el **Palacio Real de Madrid** y el Palacio de Aranjuez.

Giovanni Battista Sacchetti: *Palacio Real de Madrid* (1736-1764).



Salón de los espejos.



## F32. Apolo y Dafne

### FICHA TÉCNICA

Título: Apolo y Dafne.

Autor: Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 - Roma, 1680).

Cronología: 1622-1625.

Estilo: Barroco.

Tipología: escultura exenta.

Material: mármol.

Tema: mitológico.

Localización: Galería Borghese (Roma).

Obras del mismo autor:

- *David* (1623)
- *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Gian Lorenzo Bernini fue el escultor y arquitecto más sobresaliente del Barroco italiano. Bernini aprendió el oficio con su padre Pietro, un reconocido escultor manierista. Éste puso en contacto a su hijo con importantes mecenas, como el cardenal Scipione Borghese, para quien trabajó con poco más de veinte años, mostrando un sorprendente y precoz dominio técnico.

Tras el nombramiento del papa Urbano VIII, en 1623, Bernini se convirtió en el principal artista de la corte pontificia y de Roma hasta la llegada del papa Inocencio X en 1644. Bernini recuperó el favor papal con el nombramiento de Alejandro VII.



Gian Lorenzo Bernini: Autorretrato (1635).



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Sobre una base rocosa se elevan los cuerpos juveniles de Apolo y Dafne. El primero, captado justo en el momento de tocar a su amada, y ella, sorprendida en el preciso instante de su metamorfosis en laurel. El conjunto tiene una composición dinámica y helicoidal, visible sobre todo en la curvatura que adquiere la anatomía en transformación de Dafne.

El principal valor de esta pieza reside en la extraordinaria habilidad del artista, que ha sido capaz de transformar un frío y estático bloque de mármol, en una imagen de máxima tensión y movimiento, provocando que el espectador pueda intuir la secuencia de la historia. Ello queda perfectamente plasmado en la figura de la ninfa, cuyos pies, piernas y manos van adquiriendo una morfología vegetal.

El trabajo escultórico es de una gran calidad, y aunque diseñado para ser observado desde un único punto de vista privilegiado, Bernini trabajó también hasta el más mínimo detalle con gran precisión. Este aspecto se traduce en una buena captación de la expresividad de los rostros -sobre todo el de Dafne-, y en la magnífica diferenciación de texturas a partir del mismo material: ásperas para representar las rocas y el laurel que crece, y extremadamente suaves y pulimentadas para reforzar la sensualidad de las anatomías de los dos personajes.



Bernini trabajó el potencial dramático de la luz, creando numerosas zonas de claroscuros mediante estratégicas incisiones, como el mayor ahuecamiento de los ojos. En este sentido, también es destacable el tratamiento de las texturas del mármol, que adquieren una mayor brillantez en las partes pulimentadas de los cuerpos.

## TEMÁTICA

Según explica Ovidio en sus *Metamorfosis*, Eros, enfadado con Apolo por haberse burlado de su dominio con el arco, decidió lanzar al dios una flecha del amor con la punta de oro, y una flecha de rechazo con la punta de plomo a la ninfa Dafne. Apolo persi-

guió a la ninfa por los bosques hasta que, acorralada, pidió ayuda a su padre, el río Peneo, que la transformó en laurel (*daphne* en griego). Debiendo de renunciar a la joven, Apolo decidió tejer una corona de laurel con sus hojas y llevarla siempre consigo para coronar a los poetas y a los militares victoriosos.

Durante la Edad Media, el mito pagano fue interpretado como símbolo de castidad, identificación que fue común hasta el siglo XVII. Quizá con este argumento justificaría el cardenal Borghese la presencia de dicha estatua en su palacio.

Sin embargo, debido a las críticas de religiosos más puritanos, el cardenal añadió a la base de la escultura un díptico que aconseja acerca de las desgracias derivadas del amor impetuoso: "El amante que busca el placer de la belleza fugitiva / se llena las manos de follaje o cosecha frutas amargas".

Gianbologna:  
*El rapto de las Sabinas* (1583).



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Bernini recogió la herencia del Renacimiento, manteniendo el punto de vista único y recuperando temáticas mitológicas, y lo combinó con el uso manierista de complejas composiciones ideadas en busca de un mayor dinamismo. Por ello, rompió con las restricciones impuestas por el uso de un único bloque de mármol, llegándolo a mezclar, en una misma escultura, con bronce.

La obra de Bernini está considerada el paradigma de la escultura barroca, oscureciendo el trabajo de cualquier otro escultor contemporáneo y marcando buena parte del devenir de la escultura occidental durante todo el siglo XVIII hasta la llegada del neoclasicismo.



## F33. Magdalena penitente

### FICHA TÉCNICA

Título: Magdalena penitente.

Autor: Pedro de Mena (Granada, 1628 - Málaga, 1688).

Cronología: 1664.

Estilo: Barroco español.

Material: madera policromada y encarnada.

Tipología: escultura exenta.

Tema: religioso.

Localización: Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

Obras del mismo autor y época:

- *Busto del Ecce Homo* (1673)
- *Gregorio Fernández: Cristo yacente* (1605)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Pedro de Mena se formó artísticamente en Granada, primero con su padre, luego con Bernardo Mora y finalmente con Alonso Cano. Instalado definitivamente en Málaga a partir de 1658, Pedro de Mena recibió importantes encargos, siendo sus obras más características las figuras de santos en madera policromada, definidas por la simplificación de volúmenes. A partir de 1670, su trabajo aumentó considerablemente debido a la gran demanda que le llegó de España y de América.



Pedro de Mena: *Busto de la Dolorosa* (1680).



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Realizada con un virtuosismo exquisito, **Pedro de Mena** presenta la imagen de *María Magdalena* esculpida con gran realismo, encaminado a exteriorizar la vida interior del personaje a través de la emotividad. Para ello, el autor contrapone la simplicidad formal presente en los objetos y en el vestuario, al alto grado de expresividad y dramatismo interior que el artista consigue transmitir a través del rostro y el gesto de la mano derecha sobre el pecho.

Si nos centramos en el rostro, vemos cómo cada detalle —labios entreabiertos, mejillas coloradas, cejas ligeramente levantadas, ceño fruncido y ojos enrojecidos— ha sido perfectamente trabajado con el propósito de reflejar el arrepentimiento de la santa. Una actitud que el autor refuerza magistralmente a través de la ligera inclinación hacia delante que muestra el cuerpo del personaje.



En la policromía de la talla dominan las tonalidades ocres y oscuras que, sujetas a un gran realismo y sin estridencias, ayudan en la concepción espiritual de la obra.

En definitiva, un trabajo perfecto tanto en su concepción formal como en su vertiente conceptual, que eleva esta pieza a la categoría de obra maestra del escultor andaluz.

## TEMÁTICA

La *Magdalena penitente* fue una de las temáticas iconográficas más populares y más reproducidas de la escultura española del siglo XVII, aun cuando su imagen no se basa directamente en ningún hecho bíblico.

**Pedro de Mena** esculpe una figura tradicional vestida con una sencilla túnica, una larga cabellera y sosteniendo un crucifijo, aunque a veces también pueda sostener una Biblia. Consumida por un fervoroso sentimiento de amor místico, la imagen de María Magdalena se convirtió en la viva metáfora del arrepentimiento y la penitencia, abandonando las riquezas materiales y la mala vida.

Su éxito debe entenderse en el contexto de la España de la contrarreforma, que, siguiendo las premisas dictadas en el Concilio de Trento (1545-1563), quiso utilizar el arte como transmisor de la nueva moral católica. En esta línea, la obra debía transmitir a los fieles el fervor espiritual a través de un alto grado de efectismo.



Esta inclinación de la escultura permite expresar también un sentimiento de recogimiento interior, que el escultor refuerza con la dirección de la mirada de María Magdalena hacia el crucifijo y la posición sobre el pecho de su mano derecha. Tres elementos con los que el artista crea una efectiva composición centrípeta que le permite reforzar el aislamiento interno del personaje respecto al entorno y al mundo terrenal.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Pedro de Mena recogió en su escultura las enseñanzas de los artistas castellanos instalados en la corte y de su mayor maestro, **Alonso Cano**. De los primeros asumió una mayor simplificación formal, y de su mentor aprendió un modelo estético basado en el dramatismo espiritual del personaje, alejándose de la representación del dolor físico tan propio de otros escultores contemporáneos.

Con dicha combinación, las tallas de Pedro de Mena consiguieron acercarse a la definición perfecta de los estados del alma o sentimientos puros, como el dolor o el arrepentimiento, actitudes que se adaptaron perfectamente al ideario de la contrarreforma católica.

Además, en el caso concreto de la representación de María Magdalena, consiguió sentar ciertos principios iconográficos y formales en la representación de dicha imagen durante el período barroco, hecho que hizo que su obra fuera repetidamente copiada en la época.



Alonso Cano: *Inmaculada Concepción* (1655).

## F34. La muerte de la Virgen

### FICHA TÉCNICA

Título: La muerte de la Virgen.

Autor: Michelangelo Merisi da Caravaggio (Caravaggio, 1571 - Porto Ercole, 1610).

Cronología: 1605-1606.

Estilo: Naturalismo barroco.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Tema: religioso.

Localización: Museo del Louvre (París).

Obras del mismo autor:

- *La conversión de San Pablo* (1600-1601)
- *El entierro de Cristo* (1602)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Michelangelo Merisi da Caravaggio es el pintor italiano más singular del siglo XVII. Después de asimilar ciertos valores pictóricos de la tradición veneciana, como el color y el modo de manejar la luz, en 1592 se traslada a Roma, donde recibe importantes encargos gracias al mecenazgo del cardenal Francesco del Monte.

En 1606, tras matar a un hombre, Caravaggio abandona Roma e inicia una huida que le lleva a Nápoles, Malta y Sicilia, lugares en los que puede continuar pintando. Esta difícil e inestable situación personal afecta al estilo de sus cuadros, que se vuelven más oscuros y dramáticos.



Caravaggio: *Autoretrato como Baco enfermo* (1593-1594).



## DESCRIPCIÓN FORMAL

*La muerte de la Virgen* es, sin duda, uno de los mejores ejemplos del periodo maduro del artista, mostrando a su vez las principales características pictóricas de su particular estilo. **Caravaggio** presenta una escena estructurada en tres franjas horizontales en las que dispone: una elegante cortina roja en la franja superior, que proporciona al cuadro un cierto aire de teatralidad; las figuras de los apóstoles y el cuerpo de la Virgen en el centro, como foco principal de la composición; y la figura de la Magdalena en la parte inferior.

Como elementos compositivos que aumentan la grandilocuencia y el dramatismo escénico, el pintor italiano utiliza la línea diagonal –tanto en la disposición de la cama como en el foco lumínico–, así como el punto de vista en contrapicado.



Sin embargo, éstas no son las únicas innovaciones introducidas por el artista. Así, en su voluntad por representar la realidad de la manera más directa posible, presenta a los personajes como gente corriente, y no como seres de otro mundo. El pintor italiano utilizó como modelos a gentes asiduas a las tabernas que él frecuentaba, a los que vestía con ropas populares del momento, y sin esconder las arrugas o la suciedad que podían tener en sus rostros, manos o pies.

Otro aspecto reseñable en esta obra es el intenso juego entre luz y sombra: el *claroscuro*. Para ello, el artista sitúa un foco lumínico no tangible que apare-

ce de izquierda a derecha y que ilumina aquello que el artista quiere realzar, determinando la construcción de las figuras y enfatizando sus contornos.

## TEMÁTICA

El cuadro presenta la escena apócrifa (no explicada en los Evangelios aceptados por la Iglesia) de la muerte de la Virgen María. Ésta aparece en primer término, con el cuerpo cubierto por un vestido rojo, acompañada por una desconsolada María Magdalena y once apóstoles, entre los que se puede identificar fácilmente a San Juan Evangelista, imberbe, en la cabecera de la cama.

En su voluntad realista, parece ser que **Caravaggio** utilizó como modelo de la Virgen el cadáver de una prostituta ahogada en el río Tíber. Ello explicaría la utilización del color rojo en el vestido –asociado a mujeres humildes–, en lugar del azul de la pureza mariana, así como la rigidez del cuer-



po, la hinchazón del vientre y el color morado de sus pies. Tal crudeza y falta de decoro, hicieron que la tela fuera rechazada por los carmelitas, siendo posteriormente comprada por el pintor flamenco Rubens para su protector el Duque de Mantua.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Caravaggio es una de las personalidades artísticas más singulares del arte europeo. No obstante, en lo que se refiere al modelado escultórico de los cuerpos, se advierte la influencia de Miguel Ángel, y en cuanto a la complejidad compositiva de las obras, la influencia del manierismo.

Aunque no tuvo discípulos directos, su particular estilo naturalista basado en el tratamiento desacralizado de los temas religiosos y mitológicos, la utilización de la gente común como modelo de sus personajes, y el uso altamente expresivo del claroscuro, fue muy seguido tras su muerte por numerosos pintores, llamados *caravaggistas*, entre los que destaca el español **José de Ribera**. Su pintura dejó huella también en grandes maestros del Barroco, como Rembrandt o Velázquez, e incluso llegó a influir en artistas del siglo XIX, como por ejemplo Géricault.



José de Ribera: *Isaac y Jacob* (1637).

## F35. Las tres Gracias

### FICHA TÉCNICA

Título: Las tres Gracias.

Autor: Peter Paul Rubens  
(Siegen, 1577 - Amberes, 1640).

Cronología: 1639.

Estilo: Barroco.

Técnica: óleo sobre tabla.

Tema: mitológico.

Localización: Museo del Prado  
(Madrid).

Obras del mismo autor:

- *El descendimiento de la cruz* (1612)
- *El rapto de las hijas de Leucipo* (1616-1619)



### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Peter Paul Rubens** se formó en el ambiente manierista de Amberes, ingresando muy joven en la cofradía de pintores de San Lucas de esa ciudad. En el año 1600 es contratado por el Duque de Mantua, lo que le permite entrar en contacto con la pintura de los venecianos y de Miguel Ángel. A su regreso a Amberes, en el año 1608, es ya un pintor consagrado, siendo reclamado por las principales cortes europeas, principalmente por la corte española de Felipe IV. La multitud de encargos que recibió hizo necesaria la participación de diversos colaboradores.



Peter Paul Rubens: *Autorretrato* (1623).



Hélène Fourment.



Isabella Brandt.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Inspirado en los modelos de la antigüedad clásica, **Rubens** mantiene una composición tradicional, presentando en primer plano a las tres Gracias formando un estrecho círculo, de tal manera que una de ellas da la espalda al espectador. Sobre sus cabezas aparece una frondosa guirnalda floreada y un *putti* o angelito con un cuerno de la abundancia vertiendo agua. Al fondo, un idílico y minucioso paisaje -característico de la pintura flamenca- acentúa todavía más la belleza del conjunto.



En su estructura interna, el pintor flamenco da una especial importancia a la relación existente entre las figuras, pues aparte de estar conectadas físicamente por los brazos y por el fino velo que las envuelve, también se hallan vinculadas a través de la mirada, detalle que refuerza la unidad del grupo.

Otro aspecto relevante del cuadro es el gran dinamismo que la escena consigue proyectar, gracias principalmente a la interacción que muestran los personajes entre sí, a su movimiento corporal -con un pie retrasado a la espera de iniciar una danza-, y al predominio de la línea curva y sinuosa en sus siluetas. Este último aspecto, además, ayuda al pintor a reforzar la sensualidad de la escena, complementándola perfectamente con el tenue foco lumínico que envuelve las figuras en un armonioso juego de claroscuros, con el que además se consigue resaltar su blanca piel.

El cromatismo de la obra se fundamenta en el uso de tonalidades pálidas, sin estridencias, tanto en las figuras como en el fondo, dominado por los ocres y los verdes.

## TEMÁTICA

En la mitología greco-romana, las tres Gracias eran la personificación de la belleza. Según Hesiodo las tres Gracias, Aglae, Eufrosine y Talía, eran hijas de Zeus y de la ninfa Eurynome, y presidían fiestas y banquetes danzando al servicio de los dioses, acompañando normalmente a Afrodita (diosa del Amor).

**Rubens** utilizó dicha temática para mostrar uno de los mejores ejemplos del ideal de belleza femenina de la época. En sus rostros algunos críticos han querido reconocer las facciones de las dos esposas del pintor: Isabella Brandt, la Gracia de la derecha, y Hélène Fourment, la de la izquierda, aunque otros opinan que se trata de diferentes variaciones de esta última.

Comprada por el rey Felipe IV tras la muerte del pintor, durante buena



parte del siglo XVIII estuvo guardada, con otros cuadros de desnudos -considerados pecaminosos por Carlos III-, en una galería secreta de la Academia de Bellas Artes.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Rubens creó un estilo propio recogiendo algunas de las propuestas más importantes de la pintura del siglo XVI e inicios del siglo XVII europeo: la fuerza cromática de la pintura veneciana de Tiziano, Veronés y Tintoretto; la lección anatómica y la fuerza compositiva de los trabajos romanos de Miguel Ángel y Annibale Carracci; y la luz de Caravaggio. Rubens tampoco olvidó la enseñanza clásica de la escultura greco-romana, de la que fue admirador y coleccionista.

Considerado el artista paradigmático del Barroco, su arte tuvo una gran influencia a lo largo del siglo XVII -sobre todo en Flandes-, aunque su estilo colorista, abigarrado y dinámico también se hizo notar en siglos posteriores, en especial en Francia, donde Watteau, Delacroix y **Renoir** demostraron en sus composiciones ser grandes admiradores del pintor flamenco.



Auguste Renoir: *Las bañistas* (1918-1919).



## F36. Las Meninas

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Considerado uno de los grandes genios de la pintura, **Diego de Silva y Velázquez** se formó como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco. En 1617, a la corta edad de 18 años, ya era maestro pintor, y al año siguiente se casó con la hija de su maestro.

En 1622 visitó por primera vez Madrid, donde regresó al año siguiente llamado por el Conde Duque de Olivares, el valido de Felipe IV. Después de pintar un retrato hoy perdido del monarca, fue nombrado pintor de corte a la edad de 24 años. La visita de Rubens a España en 1628 revivió el deseo del pintor sevillano de visitar Italia, a donde fue en dos ocasiones (1629-1631 y 1648-1651).

Al final de su vida, en 1659, su reconocimiento como pintor llegó al máximo grado al serle otorgada la Cruz de la orden de Santiago, una gran distinción para quien fue pintor de nobles, reyes y papas.



Velázquez: *Autoretrato* (1650).



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Las Meninas.

**Autor:** Diego Velázquez (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660).

**Cronología:** 1656.

**Estilo:** Barroco.

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Tema:** retrato.

**Localización:** Museo del Prado (Madrid).

Obras del mismo autor:

• *Vieja friendo huevos* (1618) • *La rendición de Breda o Las Lanzas* (1635)

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El cuadro muestra a todas las figuras dispuestas en la parte interior de la composición, por lo que el artista consigue crear un gran campo visual. La infanta Margarita se establece como punto convergente de las diferentes diagonales compositivas que dibujan el resto de personajes, y que se proyectan desde la infanta hasta el espejo y la puerta del fondo. Estos dos elementos, espejo y puerta, aportan además una gran profundidad escénica. El primero refleja algo que quizá esté fuera del espacio propiamente pictórico, y el segundo amplía brillantemente el espacio visual. Sorprende, asimismo, la gran modernidad en el corte de algunas de las figuras y objetos en los márgenes del lienzo, detalle que aporta



una gran dosis de espontaneidad a la escena y que fue muy utilizado a finales del siglo XIX a raíz de la influencia de la fotografía.

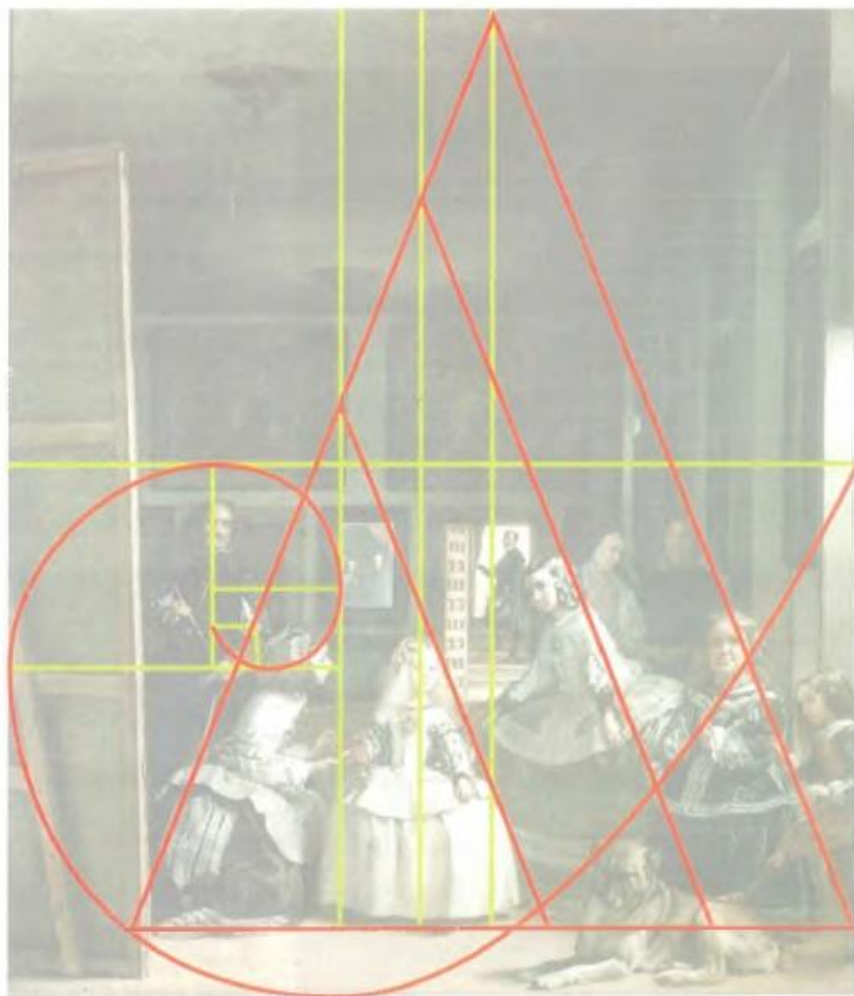
Velázquez utiliza indistintamente una pincelada larga y fluida, con otra corta y precisa, que le ayuda a perfilar con gran maestría los detalles en los vestidos de las infantas. Su inigualable pincel es capaz de transmitir, con gran realismo, texturas tan diferentes como la dureza de la madera, la rigidez de los vestidos de las infantas o la suavidad del pelaje del perro en el que parece que se hundirá el zapato del enano.

También es excepcional la captación de la luz, tanto en sus efectos generales como en los detalles. En la

obra existen dos focos lumínicos: el que artificialmente irradia directamente sobre las figuras en primer plano, y el que entra en la habitación a través de la puerta abierta al fondo, dejando el resto de la composición en la penumbra. A su vez, Velázquez domina perfectamente la técnica de la perspectiva aérea y plasma la atmósfera existente entre los cuerpos mediante el difuminado de sus contornos que, junto al contraste entre la parte iluminada (centro) y la oscura (paredes y el techo), refuerza el sentido de la profundidad escénica.



La paleta es de una gran riqueza cromática, destacando los matices tonales del blanco y el negro, y su contraste con el rojo de los detalles ornamentales de los vestidos.



## TEMÁTICA

Inicialmente, este lienzo constaba en los inventarios de palacio como *El cuadro de la familia*. No fue hasta 1843, cuando el pintor Madrazo dio al cuadro su denominación actual, *Las Meninas*, palabra de origen portugués que significa "dama de honor".

La escena se sitúa seguramente en un aposento del Alcázar de Madrid, donde el pintor sevillano tenía su taller. En el centro está la infanta Margarita, con doña María Agustina de Sarmiento a su izquierda y doña Isabel de Velasco a su derecha, ambas damas de honor de la infanta. También aparecen los enanos Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato, quien da una patada al tranquilo mastín que yace en el suelo.

En un segundo plano a la derecha, hay dos figuras de pie que se relacio-



nan con doña Marcela de Ulloa –sirvienta de las damas de la reina– y don Diego Ruiz de Azcona –un guardadamas–. Al fondo, en la puerta abierta, se encuentra don José Nieto Velázquez, aposentador de palacio y posible pariente del pintor. Junto a él, y reflejados en el espejo, aparecen los bustos del rey Felipe IV y de la reina Mariana de Austria. Más a la izquierda está el autorretrato del pintor con el pincel y la paleta en sus manos, luciendo la cruz de la orden de Santiago.

Finalmente, colgados en la pared aparecen representadas dos escenas mitológicas, copiadas respectivamente de Rubens (*Palas y Aracne*) y de Jordanes (*Apolo y Marsias*).

La temática de la obra ha suscitado numerosas interpretaciones. La más aceptada es la que considera que el lienzo muestra la irrupción de la infanta Margarita y su séquito en el estudio del pintor, ocupado en la elaboración de un retrato de la pareja real, cuya

efigie se plasma en el espejo. Sin embargo, según la reconstrucción de perspectivas, el espejo también podría reflejar lo que está pintado en el cuadro, y en ese caso habría que preguntarse a quién miran el pintor, la infanta y otros personajes del séquito.

Algunos estudiosos han interpretado la pintura como un alegato del artista sevillano

a favor de la nobleza de la pintura, equiparándola a la poesía, y por lo tanto siendo considerada como Arte y no como artesanía.

En esta línea se entendería y se justificaría la aparición, a la izquierda del cuadro, del autorretrato del pintor con el pincel y la paleta en sus manos, luciendo la cruz de la orden de Santiago, conseguida tres años después, en 1659, y que según la leyenda pintó el propio Felipe IV tras su muerte, en señal de reconocida nobleza al artista.

Una vez finalizado, el cuadro fue colgado en el despacho de verano de Felipe IV, un lugar al que sólo el rey tenía acceso, y que indica el cariz privado y familiar que tuvo esta obra para él.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Velázquez asimiló rápidamente el arte pictórico del pasado –en especial la pintura veneciana del siglo XVI (Tiziano) y el naturalismo de Caravaggio– y aprendió de grandes maestros contemporáneos como Rubens, para acabar creando una técnica y un estilo personales que le llevaron a ser una de las figuras cumbres del arte barroco.

En cuanto al lienzo de *Las Meninas*, tanto la posición en primer plano del perro, como el recurso del espejo en el fondo reflejando aquello que supuestamente no está en el espacio pictórico, han sido comparados con la célebre obra de Van Eyck, el *Matrimonio Arnolfini*.

Como la mayoría de pintores españoles, Velázquez fue muy poco conocido fuera de su país hasta inicios del siglo XIX, a raíz de las guerras napoleónicas. A partir de entonces, su pintura se convirtió en fuente de inspiración de los artistas más progresistas, que sobresalieron la tremenda modernidad de su técnica. Entre ellos sobresalieron los impresionistas y concretamente Manet, quien calificó al genio sevillano como "el pintor de los pintores".

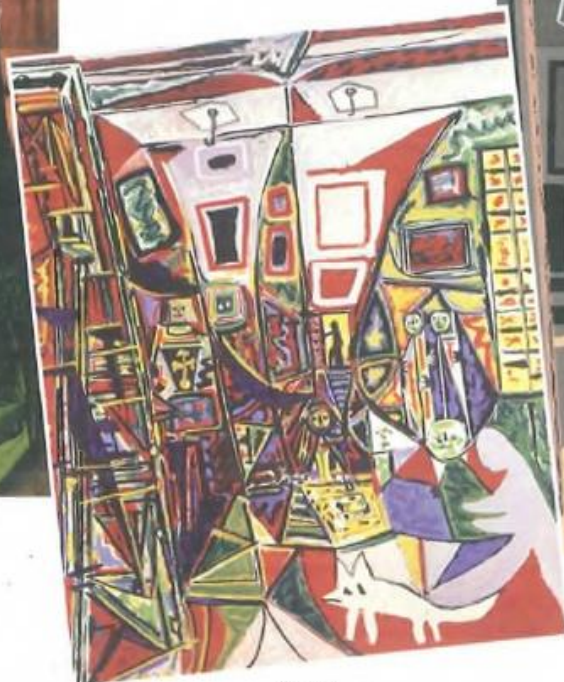
También en España Velázquez tuvo a un gran admirador y seguidor, Goya, quien pudiendo estudiar su obra en las colecciones reales, se inspiró claramente en *Las Meninas* para pintar *La familia de Carlos IV*.

En el siglo XX su obra ha sido motivo de reflexión y reinterpretación por una serie de artistas, entre los que destacan Francis Bacon, Picasso y el Equipo Crónica. El primero, gran admirador de la obra velazqueña, realizó una serie de cuadros en los que el *Retrato de Inocencio X* es el protagonista.

*Las Meninas*, en particular, fueron diseccionadas y reinterpretadas por Picasso en múltiples cuadros, en los que el tema es la composición en su totalidad y en sus diversos detalles. Por su parte, dentro de la tendencia del Pop Art, destacan las pinturas y las recreaciones escultóricas del Equipo Crónica sacadas del cuadro e individualizadas como objeto artístico. Estas apropiaciones de las obras del pasado caracterizan las últimas tendencias artísticas de la modernidad.



Van Eyck: *Matrimonio Arnolfini* (c. 1434).



Picasso: *Las Meninas* (1957).



Equipo Crónica: *Interior de las Meninas* (1972).

## F37. El columpio

### FICHA TÉCNICA

Título: El columpio.

Autor: Jean Honoré Fragonard (Grasse, 1732 - París, 1806).

Cronología: 1766.

Estilo: Rococó.

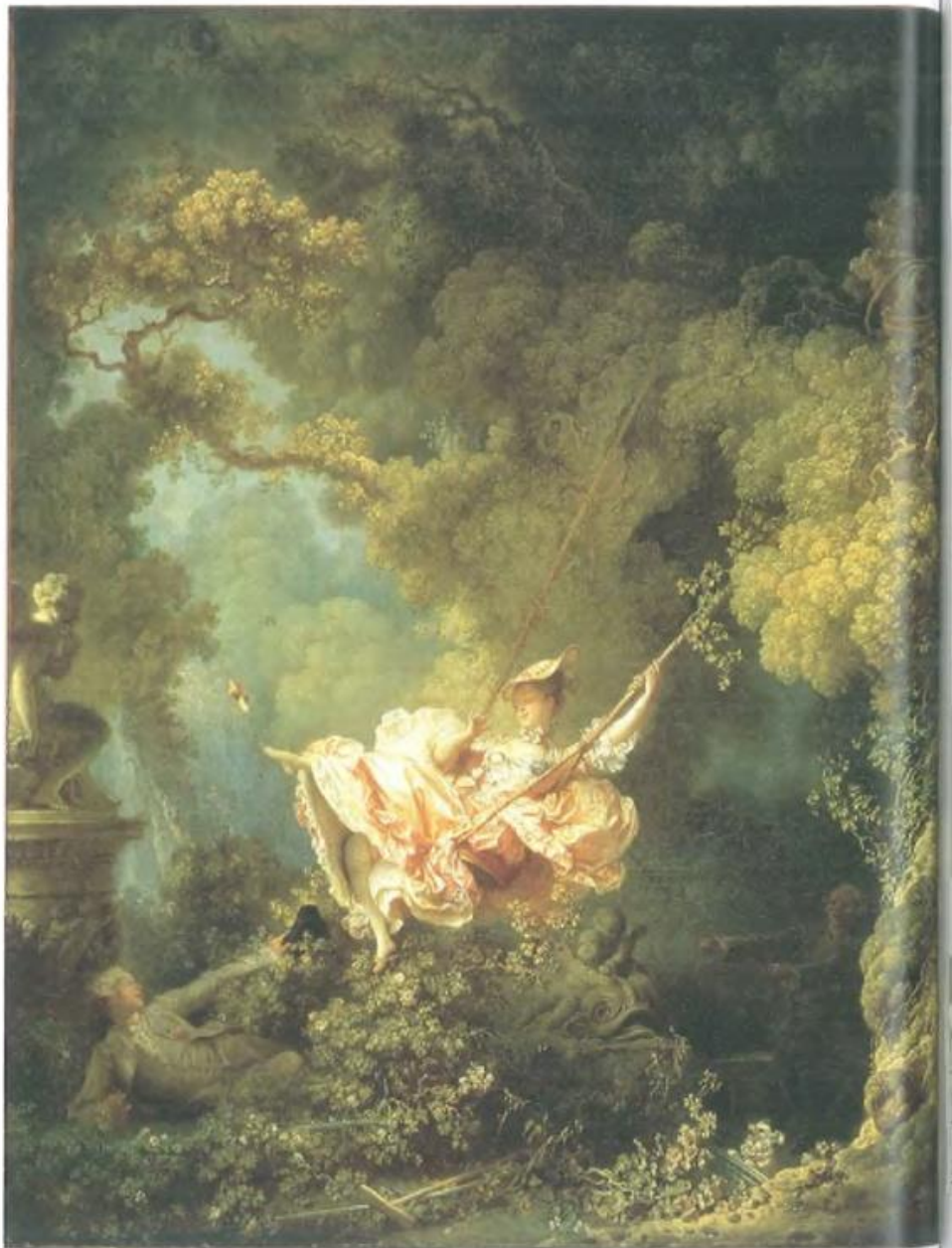
Técnica: óleo sobre lienzo.

Tema: intimista.

Localización: Wallace Collection (Londres).

Obras del mismo autor:

- *Muchacha leyendo* (1776)
- *El beso robado* (1788)



Fragonard: *Autorretrato* (1767).

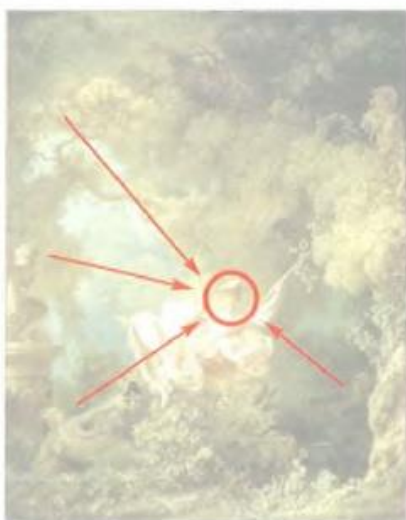
### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Jean Honoré Fragonard** fue discípulo de Chardin primero y de Boucher después. Entre los años 1756 y 1761 viajó por Italia, donde quedó prendado por la obra de Tiépolo. En sus cuadros representa principalmente escenas galantes inspiradas en las diversiones de la alta sociedad de su época, a las que añadía un cierto tono picante y erótico, caracterizado por una pincelada espontánea y un color suave y alegre.

Tras su matrimonio, Fragonard adoptó una línea más moralizante. Acabada la Revolución Francesa (1789) se quedó sin clientela y quedó en el olvido.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Los tres personajes que aparecen en el lienzo conforman un triángulo, cuyo vértice superior se encuentra en la cabeza de la dama. La misma figura femenina se establece como eje central compositivo del cuadro, puesto que todas las miradas del resto de figuras —incluidos dos de los tres angelitos o *puttis* escultóricos que completan la escena—, y el foco de luz que se abre paso entre los árboles, convergen en ella.



Sin embargo, y a pesar de presentar una estructura compositiva estable, la obra ofrece un intenso dinamismo, producto de las distintas diagonales que establecen otros elementos del cuadro, como por ejemplo las cuerdas del columpio. El movimiento de la obra se refuerza a través de la captación de la espontaneidad de la acción, presente en el gesto coqueto de la dama al lanzar con fuerza una de sus zapatos. Esta complejidad compositiva se



complementa con el excesivo abigarramiento ornamental producido por la frondosa presencia de la naturaleza que envuelve toda la escena.

La pincelada es rápida y pastosa, aunque precisa en los detalles. En cuanto al cromatismo, el artista recurre a los característicos tonos pastel utilizados en el siglo XVIII francés, dominando las diferentes gamas de verde y amarillo. En el cuadro resalta el rosa del vestido de la dama, que rompe con esta monotonía tonal y aporta un contraste en perfecta armonía con los colores circundantes.

## TEMÁTICA

*El columpio* es sin duda una de las telas más representativas de Fragonard. En medio de un bosque frondoso y salvaje, una bella dama, en clara actitud provocativa, lanza una de sus zapatos mientras es columpiada por un hombre maduro —posiblemente su esposo. Debajo, tumbado entre la vegetación, un joven y apuesto noble aman-

te el barón Saint-Julien la observa atentamente, aceptando el frívolo juego de la seducción y el *voyerismo*, en el que también participa el espectador.

Siendo uno de los pintores favoritos del rey Luis XVI, la obra de Fragonard resume a la perfección el espíritu del período rococó, reflejando, mediante escenas como ésta, la frivolidad y el ambiente de juego y diversión que imperaba entre la alta nobleza de la Francia del siglo XVIII.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La obra de Fragonard resume con gran maestría todos los conceptos de amor, naturaleza, paisaje, intimismo, sofisticación, frivolidad y galantería propios del Rococó, recogiendo el testigo de Watteau y, sobre todo, de su maestro Boucher.

La herencia inmediata de Fragonard fue nula, debido a la imposición del nuevo gusto de la moda neoclásica. Aunque intentó adaptarse al nuevo estilo, éste arruinó su fama y sumió su pintura en el olvido. No obstante, su proyección artística renació a partir de la llegada del impresionismo francés, cuando se le valoró su tratamiento pictórico a base de pinceladas cremosas, rápidas y espontáneas.



Boucher: *El baño de Diana* (1742).

## 1 Analiza la obra:

Comenta esta imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:



- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Arquitecto
  - Cronología
  - Estilo
- Descripción formal:
  - Elementos estructurales.
  - Elementos decorativos.
  - Descripción de la planta.
- Entorno e integración urbanística
- Función, contenido y significación
- Modelos e influencias posteriores



## 2 Define

Define los siguientes términos:

- *Quadratura*
- *Theatrum sacrum*
- *Crescent*
- *Multifacialidad*
- *Bibelot*
- *Hôtel*
- *Tenebrismo*
- *Vedutisti*
- *Quadri riportati*
- *Porcelana*
- *Biscuit*

## 3 Tema

Desarrolla el siguiente tema: **las corrientes pictóricas del Barroco en el siglo XVII**. Para ello sigue la pauta que tienes a continuación.

- Características principales.
- Pintores más importantes.

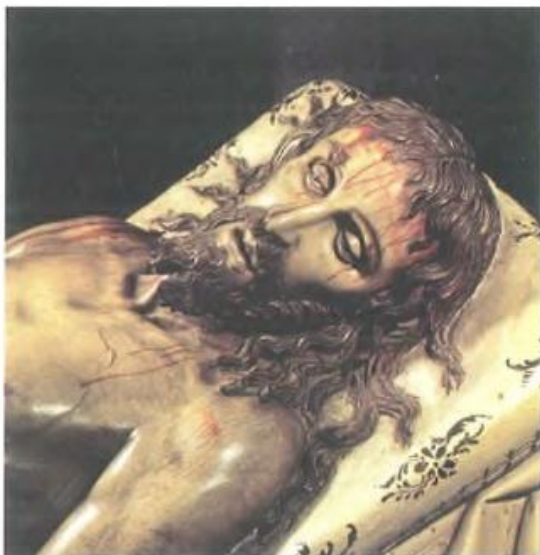


## 4 Responde

Responde las siguientes preguntas:

- ¿Qué poderes se manifiestan y se contraponen en el arte barroco?
- ¿Cuál es el papel del artista en este periodo?
- Indica la tendencia de la pintura barroca en la que situarías la obra de estos artistas: Ribera, Zurbarán, Murillo y Velázquez.
- ¿Qué tipo de sociedad refleja el arte rococó?
- ¿Qué idea inspiró al Papa Sixto V a construir la Roma Santa?
- Nombra tres pintores holandeses del siglo XVII.

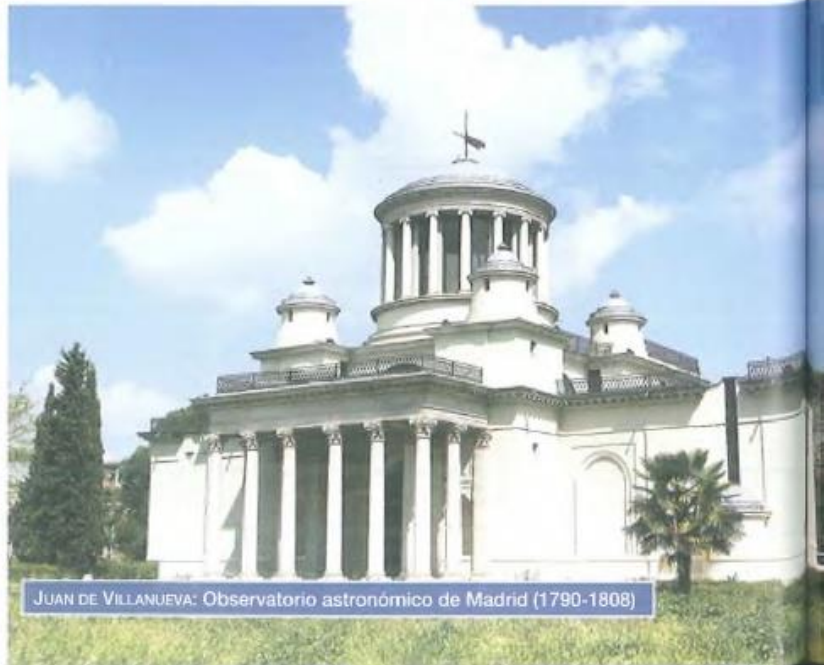
- ¿Qué temática representan los pintores vedutisti?
- ¿Quién pronunció la frase: "El estado soy yo"?
- ¿Cuáles son las diferencias entre los "hôtels" o "petites maisons" y los grandes palacios.
- ¿Cuál es el material de las imágenes escultóricas del arte barroco hispánico?
- ¿Qué distingue a la escultura barroca de la manierista?
- Describe brevemente cuales son las tendencias pictóricas del s. XVIII.
- ¿Quién fue el escultor más destacado del s. XVII?







THEODORE GÉRICAUT: La balsa de la Medusa. (1819-1820)



JUAN DE VILLANUEVA: Observatorio astronómico de Madrid (1790-1808)

## 14. Neoclasicismo y Romanticismo

### 14.1 REFERENTES HISTÓRICOS

La **Revolución Francesa** (1789) y la **Revolución Industrial** marcaron los últimos años del siglo XVIII y la totalidad del siglo XIX. La Revolución Francesa supuso el triunfo de la *burguesía* y el fin del Antiguo Régimen, mientras que la Revolución Industrial favoreció la aparición de la nueva figura del *proletario*. En Francia, tras el periodo napoleónico, se produjeron las grandes revoluciones sociales (revoluciones burguesas de 1820, 1830 y la revolución obrera de París de 1848).

Todos estos acontecimientos se tradujeron en el fin del régimen absolutista monárquico, surgiendo paralelamente una conciencia nacional que se materializó en la creación de nuevos estados, como por ejemplo la independencia de Grecia (1822) y la emancipación de las posesiones españolas en el continente americano.

Durante las primeras décadas del siglo XIX se consolidó la clase burguesa y el proceso de industrialización, hecho que provocó un notable aumento de los transportes y la aparición de nuevas formas de energía. La población creció también considerablemente, sobre todo en las zonas urbanas, donde se derribaron las murallas de las ciudades.

Este crecimiento demográfico fue el resultado de varios factores: retroceso de la mortalidad, aumento de la producción de alimentos, progreso de la higiene y la medicina, etc., y tuvo como consecuencia un fuerte proceso de transformación de las ciudades y del urbanismo.

Los problemas derivados de la sociedad industrial generaron, además, la aparición de movimientos reivindicativos, siendo el socialismo y el anarquismo los dos más importantes.

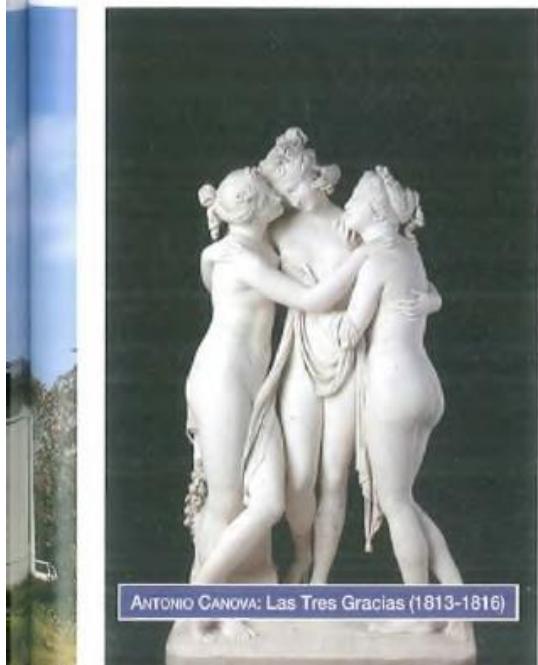
### 14.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Geográficamente podemos considerar como núcleos básicos de todo este periodo las ciudades de Roma y París. Roma fue el principal foco de búsqueda de los principios del *Neoclasicismo*, y durante el periodo romántico fue también el centro artístico del movimiento *Nazareno*, de origen alemán.

París tuvo relativa importancia durante el *Neoclasicismo*, aunque durante el periodo romántico se convirtió en lugar de referencia obligado del arte europeo. Este liderazgo se acentuó en el terreno pictórico, en el que la escuela francesa inició una influencia que se prolongó durante todo el siglo XIX. Inglaterra, donde se desarrolló el movimiento *Prerrafaelista*, y Alemania fueron también escenarios importantes para la evolución de un romanticismo propio y singular.

El *Neoclasicismo* se desarrolló en paralelo a la Ilustración, coexistiendo desde un punto de vista teórico con el final del *Rococó*. Sin embargo, en Inglaterra, fiel al espíritu clasicista, se puede hablar ya desde inicios del siglo XVIII de un *Protoneoclasicismo*, principalmente en la arquitectura.

En Francia, el término *Romanticismo* se empezó a utilizar para referirse a la pintura y para oponerlo a la pintura neoclásica. De ahí que los límites cronológicos de ambos movimientos sean poco claros y se entremezclan en artistas de una misma época y en diferentes países de Europa. En cierto modo, el *Romanticismo* del siglo XIX fue una transformación del *Neoclasicismo*.



ANTONIO CANOVA: Las Tres Gracias (1813-1816)

### 14.3 NEOCLASICISMO: CARACTERÍSTICAS GENERALES

El término **Neoclasicismo**, apareció a principios del siglo XIX con un acentuado valor peyorativo y se utilizó para denominar una breve etapa de aparente "imitatio" de los modelos de Grecia y de Roma en la búsqueda de un arte aséptico e impersonal. El interés por la antigüedad grecorromana, por el modelo político republicano, por las teorías filosóficas del mundo clásico, por el sistema de vida, etc..., se extendió en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y tuvo su máxima expresión en la creación del llamado estilo *Neoclásico*.

El *Neoclasicismo* fue una crítica constante a los excesos del *Barroco* y del *Rococó*, y pretendió abandonar la imaginación en favor de la búsqueda de la belleza. No obstante, dado que es imposible dar una definición absoluta de la belleza, durante el *Neoclasicismo* el arte se puso al servicio de una filosofía de la estética basada en la antigüedad griega, considerada un modelo superior y más puro que la romana.

Sin embargo, el arte neoclasicista no puede entenderse como una mera imitación del mundo clásico, sino más bien una revisión y adaptación de ese modelo al mundo del siglo XIX. El arte neoclásico quiso ser un arte moderno y comprometido con la problemática de su tiempo. Como afirmó Diderot "La finalidad de todo hombre honesto que coge la pluma, la paleta o el cinc es hacer atractiva la virtud y ridículo y odioso el vicio".

El *Academicismo*, es decir la necesidad de ajustarse a unas normas establecidas por las Academias, fue un rasgo fundamental del *Neoclasicismo*. Este hecho coincide a la perfección con el espíritu racionalista de los hombres de la Ilustración, a la vez que refleja el rechazo del decorativismo rococó, considerado una manifestación del gusto decadente de la nobleza.

En consecuencia, no es de extrañar que sea en la Francia napoleónica y, más tarde, en los Estados Unidos donde la arquitectura neoclásica alcanza una influencia más importante.

JACQUES-LOUIS DAVID: El juramento del Juego de la Pelota (1789). Museo Carnavalet, París. Pintura programática de la revolución burguesa contra el Antiguo Régimen e inicio de la Revolución francesa.



W. THORNTON, B. LATROBE, Ch. BULFINCH: Capitolio de Washington (1792-1827). Palladio y el clasicismo francés, en especial la cúpula de los Inválidos de París y la cúpula de la catedral de San Pablo de Londres, son claros referentes en la arquitectura estadounidense del siglo XIX.



J.F.T CHALGRIN Y J.A. RAYMOND: Arco de triunfo de l'Étoile de París (Iniciado en 1806). Mandado construir por Napoleón, sintetiza arquitectura y escultura con los relieves añadidos por François Rude (1833-1836).



#### 14.4 UN RETORNO A LOS MODELOS ARQUITECTÓNICOS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

La arquitectura neoclásica desechó todo tipo de ornamentaciones superfluas y buscó versiones simplificadas de los modelos griegos, etruscos, romanos y egipcios. Formalmente, las columnas sustituyeron a los pilares, mientras que los muros se dejaron lisos o simplemente se recubrieron con sencillos motivos en estuco.

En cuanto a tipos de edificios, se acentuó la tendencia iniciada ya en el periodo rococó y que sin duda fue la característica más relevante de la arquitectura moderna: la progresiva desaparición de la arquitectura religiosa y la construcción de numerosos edificios de tipo público, como bibliotecas, mercados, museos, pórticos, organización de plazas, etc. En este sentido fue importante la aportación de Napoleón que, siguiendo las costumbres imperiales romanas, potenció la arquitectura civil.

El clasicismo oficial estuvo representado en una construcción parisina, *La Madeleine* de *Pierre Vignon*, levantada como templo de la Gloria y finalmente convertida en iglesia. En este momento, también se edificaron grandes columnas conmemorativas y arcos de triunfo al modo romano, como la *columna Vendôme* en honor de Napoleón y el *Arc de la Étoile* de *Chalgrin*, ambos en París.

En Alemania destacaron sobre todo las obras del arquitecto *Leo von Klenze*, entre las que sobresalen los *Propileos* y la *Gliptoteca* en Munich. También cabe citar la numerosa arquitectura neoclásica que se desarrolló en Estados Unidos, siendo uno de los ejemplos más relevantes el edificio del *Capitolio* de Washington, obra de grandes proporciones y coronada por una gran cúpula, que sintetiza las aportaciones de las grandes cúpulas del Renacimiento y del Barroco.

En España, el academicismo potenciado por *Ventura Rodríguez* a finales del siglo XVIII a través de la Academia de San Fernando, continuó con una arquitectura más clasicista de la mano de *Juan de Villanueva*, autor del *Museo del Prado* y del *Jardín Botánico* de Madrid.

*JUAN DE VILLANUEVA*: Museo del Prado en Madrid (1785-1819). Frente al academicismo de *Ventura Rodríguez*, *Villanueva* toma como modelo la arquitectura clásica y, de manera mimética, la traslada a su arquitectura de un gran rigor estructural.



*JACQUES-GERMAIN SOURRISOT*: Panteón de París (1757-1790). Construido como iglesia con el nombre de Santa Genoveva, el año 1789 fue convertido por la Asamblea francesa en Mausoleo de los hombres ilustres, dentro del espíritu revolucionario de la Ilustración.



*LEO VON KLENZE*: Gliptoteca de Munich (1815-1830). Es en Alemania donde el espíritu clasicista tiene sus mejores ejemplos, pudiéndose hablar con propiedad de arquitectura neoclásica.



## 14.5 LA IDEALIZACIÓN DE LA ESCULTURA NEOCLÁSICA

El cambio de formas de la escultura barroca a la **escultura neoclásica** fue lento, sustituyéndose el dinamismo propio del *Barroco* por el equilibrio y la proporcionalidad, en parte gracias al auge del racionalismo surgido durante la segunda mitad del siglo XVIII. El resultado fue una escultura más armoniosa basada en modelos de la antigüedad grecorromana. En este sentido, cabe señalar que el deslumbramiento por los modelos clásicos fue tan grande que no se tomaron como referencia para recrearlos, como hacía el Renacimiento, sino que se copiaron, pues su perfección se consideraba inalcanzable.

La temática mitológica es omnipresente en la escultura neoclásica, tomada directamente o bien de forma alegórica, mientras que en los temas religiosos se busca una idealización alejada de las formas del último barroco. El material escultórico más habitual es el mármol o el bronce, olvidando las maderas policromadas del Rococó.

Los géneros más cultivados por la escultura neoclásica son el retrato (típico de la burguesía), el monumento público y el monumento funerario. Un cambio sustancial en los ambientes fue el hecho de que la monarquía, la alta nobleza y la iglesia dejaron de ser los únicos clientes, siendo sustituidos por una burguesía de gustos más prosaicos. Los escultores neoclásicos más destacados fueron el danés *Bertel Thorvaldsen* y sobre todo el italiano *Antonio Canova*.

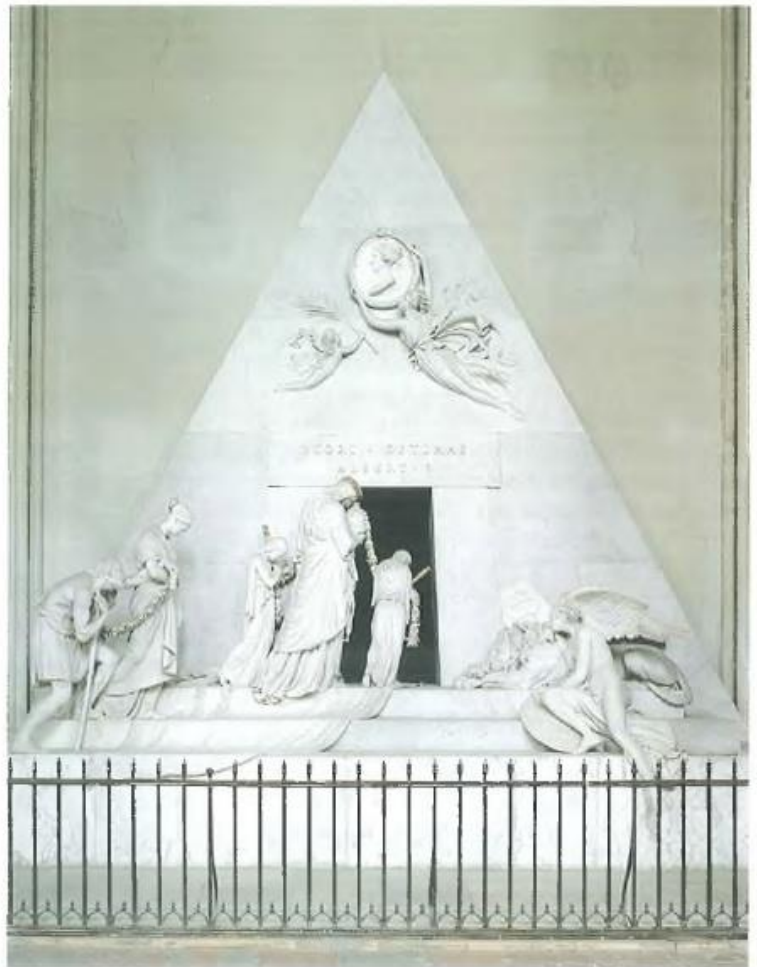
En España cabe citar la obra de *Damià Campeny* y *Antoni Solà*, ambos formados en Roma bajo la influencia de Canova.



**BERTHEL THORVALDSEN:** Jasón con el vellocino de oro (1803). Copenhague, Museo Thorvaldsen. Característica de la plástica neoclásica fue la recuperación de los temas de la estatuaria antigua.



**ANTONIO CANOVA:** Paolina Borghese (1805). Galleria Borghese, Roma. Representante de la escultura neoclásica, Canova representa a la hermana de Napoleón como Venus Victoria, en una obra que junta el concepto y la forma de la nueva ideología artística.



**ANTONIO CANOVA:** Mausoleo de la duquesa María Cristina (1798-1805). Iglesia de los Agustinos, Viena. Ejemplo de ruptura con la tipología de tumbas barrocas berninescas.

## 14.6 EL ORDEN Y LA FRIALDAD DE LA PINTURA NEOCLÁSICA

A pesar de las escasas muestras conservadas de pintura del mundo clásico, la **pintura neoclásica**, como reacción a los divertimentos del *Rococó*, se inspiró en el orden y el equilibrio de la antigüedad. Siguiendo este concepto, se establecieron tres características principales:

- Aplicación estricta de la perspectiva lineal, situando a los personajes en un plano único (como los relieves clásicos).
- Predominio del dibujo frente al color, utilizando colores puros para precisar los contornos, y uso de una luz fría que da solemnidad al conjunto.
- Predilección por la temática del mundo clásico, figuras desnudas y contenidos heroicos y moralizantes.

La *pintura neoclásica* pretendió trasladar la coherencia compositiva racional a la nueva situación revolucionaria, y ello se refleja en los temas cultivados: clásicos, históricos y mitológicos, con constantes referencias a la libertad y a los sentimientos que dieron paso al Romanticismo. Los máximos exponentes de la pintura neoclásica fueron *Antón Raphael Mengs*, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, y sobre todo *Jacques-Louis David*.

### Goya: entre la tradición y la ruptura

En España Francisco de Goya representó el cambio. Su obra, difícil de clasificar estilísticamente, se movió entre un neoclasicismo personal y un romanticismo crítico. En su primera etapa de formación en Italia, Goya tuvo como modelo la pintura del último Barroco italiano, tendencia que abandonará por un academicismo personal no exento de realismo, patente en sus cartones para tapiz, entre los que destaca *La pradera de San Isidro*, friso costumbrista del Madrid dieciochesco.

Gran retratista, su obra más conocida es el retrato de la *Familia de Carlos IV*, parangón de *Las Meninas*, en el que, al igual que Velázquez, se autorretrata. Con su *Maja desnuda*, en la que no hace ninguna alusión a la mitología sino a la más estricta realidad, se anticipa en más de medio siglo a la *Olimpia* de Manet.

*ANTÓN RAFAEL MENGS: El Parnaso (1760). Villa Albani, Roma. Este fresco se relaciona con dos obras del mismo título de Rafael y de Poussin, referentes indiscutibles de la pintura neoclásica.*



JACQUES-LOUIS DAVID: La muerte de Sócrates (1787). Metropolitan Museum, Nueva York. Los valores ideológicos del neoclasicismo encuentran su afirmación en la actitud de Sócrates, quien asume su condena a muerte con estoicismo.



JEAN-AUGUSTE INGRES: La gran Odalisca (1814). Museo del Louvre, París. A caballo entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, Ingres se reafirma en la primacía del dibujo que confiere a sus figuras la apariencia de esculturas clásicas.



Hombre de ideología ilustrada, refleja el estado de desánimo de España en su celebrado *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos*. Su crítica contra la injusticia y atrocidades de los invasores franceses se plasmará en sus dos cuadros de denuncia: *El Dos de mayo* o *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos de la Montaña del Príncipe Pío*, también conocido como *El tres de mayo*.

Esta crítica se verá también reflejada en sus series de grabados: *Los desastres de la guerra* y *Los Caprichos*. Aunque Goya era una persona poco dada a la temática religiosa, cabe destacar, por su fuerza expresiva, su *Cristo en la cruz* y los dos cuadros sobre la vida de San Francisco de Borja de la catedral de Valencia.

Entre sus últimas obras, destaca el expresionismo de sus pinturas negras y la protoimpresionista *La Lechera de Burdeos*, ya en su exilio francés. También de esta última época son sus cuadros de corridas de toros y su serie de grabados sobre *La Tauromaquia*. Por último, cabe destacar su aportación a una nueva forma de grabado: la litografía.



FRANCISCO DE GOYA: Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos, (1798). Museo del Prado, Madrid. Fiel reflejo de la decadencia de España.



FRANCISCO DE GOYA: La maja desnuda (c. 1800). Museo del Prado, Madrid. Primer desnudo de la pintura española exento de referencias mitológicas.



FRANCISCO DE GOYA: El tres de mayo (1808). Museo del Prado, Madrid. Documento crítico a la represión, donde los ajusticiados son personas y los ejecutores no tienen rostro.



FRANCISCO DE GOYA: Peregrinación a la fuente de San Isidro (c. 1819). En este detalle de una de sus pinturas negras, Goya expresa de manera admirable el mundo represor del Santo Oficio.

## 14.7 ROMANTICISMO: CARACTERÍSTICAS GENERALES

El término **Romanticismo** ha sido utilizado con significados diferentes, pero no hay que confundir el movimiento romántico de principios del siglo XIX con la "sensibilidad romántica" existente en el arte y en todas las facetas de la vida desde mucho antes y hasta mucho después de este momento histórico.

El *Romanticismo* no es sólo un estilo artístico sino también una actitud vital que afecta al arte, a la literatura, a la música y a otros ámbitos de la vida. Sus raíces ideológicas se hallan en los grandes pensadores del siglo XVIII, especialmente en *Rousseau* y en la filosofía alemana ligada al nacimiento del nacionalismo.

Aplicado al arte, el concepto "romántico" nace en contraposición al cálculo y la armonía de las encorsetadas normas neoclásicas. Tras este totalitarismo racional, se contraponen un nuevo orden ideológico sustentado en la exaltación vitalista y en la necesidad de explorar nuevos campos: exotismo oriental, conflictos bélicos, análisis psicológicos, cementerios, bandidos, costumbres populares, exaltaciones nacionalistas y religiosas, encendidas pasiones amorosas, viajes y aventuras, suicidio, locura, tempestad, paisajes exóticos etc.

El Romanticismo fue un movimiento eminentemente pictórico en el que se pueden distinguir los siguientes rasgos fundamentales:

- Diversidad frente a la uniformidad y exaltación del individuo y de las tradiciones nacionales.
- Aspiración a la libertad individual y nacional, idea que conecta con las revoluciones burguesas.
- Historicismo como búsqueda de las raíces nacionales en el pasado.
- Entiende y siente la naturaleza desde el aspecto sensible y desde el religioso, apoyándose básicamente en la Edad Media.

El arte romántico también se fijó en el mundo musulmán del norte de África y en el Mundo Oriental, marcando el gusto por lo exótico, lo imaginario y lo irracional. El romántico es, en suma, un personaje siempre insatisfecho y siempre a la búsqueda de una razón vital.

*EUGÈNE DELACROIX: Mujeres de Argel (1854). Museo del Louvre, París. Ejemplo de temática norteafricana exponente del gusto romántico por lo exótico.*



*CASPAR DAVID FRIEDRICH: El caminante sobre el mar de niebla (c. 1818). Museo de Arte, Hamburgo. Traducción plástica del verso de Goethe "Sobre todas las cumbres está la paz".*



*PETER VON CORNELIUS: José se da a conocer a sus hermanos (1816-1817), casa Bartholdy, Roma. Característica obra al fresco de los pintores nazarenos.*





#### 14.8 LA PINTURA ROMÁNTICA EN FRANCIA

La pintura romántica rechazó el clasicismo y la tradición del renacimiento clásico, interesándose por la pintura anterior a *Rafael*, en la que hallaban la pureza de formas y la espontaneidad que le faltaba al clasicismo. Este gusto arcaizante iba unido a las características de la sensibilidad romántica: el gusto por lo exótico, por las ruinas, por las leyendas medievales... etc.

Este conflicto entre lo clásico y lo romántico tuvo su fase más clara en Francia entre 1820-40, cuando se contrapusieron dos concepciones pictóricas: la tendencia *clasicista* de *Ingres*, que prefería el dominio de la línea y el dibujo con formas equilibradas por encima del color; y la *romántica* de *Delacroix* y *Géricault*, que apostaron por un cromatismo vivo, que les sirviera como lenguaje expresivo de la emoción y el sentimiento.

No obstante, cabe destacar unas características comunes a todos los románticos:

- a) Predominio del color sobre el dibujo y el tratamiento de la luz para difuminar figuras y acentuar cromatismos -luces de tempestad, auroras, crepúsculos... etc.-



EUGÈNE DELACROIX: *La muerte de Sardanápalo*, (1827). Museo del Louvre, París. Traducción pictórica de la poesía de lord Byron, resume a la perfección modelos plásticos del barroco de Rubens.



EUGÈNE DELACROIX: *La matanza de Quíos* (1824). Museo del Louvre, París. Esta obra recoge las influencias estéticas y conceptuales de Rubens, Tiziano y Goya.



THEODORE GÉRICAUT: *Oficial de cazadores de la guardia imperial a la carga*, (1812). Museo del Louvre, París. Expresividad y movimiento son sus características.

- b) Dramatismo de las composiciones, con gran preocupación por el movimiento y la complejidad compositiva – gestos violentos, escorzos y detalles ambientales.
- c) Técnica rápida con pinceladas sueltas y pastosas.
- d) Aparición de temas actuales –revoluciones, guerras, desastres–, y la gran importancia del tema histórico y del paisaje.

### El romanticismo alemán

En Alemania, donde la pintura estaba dominada por los principios neoclásicos, surgió un grupo de artistas, muchos convertidos al catolicismo, que crearon en Roma una hermandad estético-religiosa: "Los Nazarenos", que viviendo en comunidad quisieron regenerarse artísticamente volviendo al estilo de los primitivos cuatrocentistas. Entre "Los Nazarenos" destacaron *Friedrich Overbeck*, *Peter Cornelius* y *Julius Schnorr von Carosfeld*.

Sin embargo, la pintura romántica alemana se separó de ellos y tuvo en *Otto Runge* y *Gaspar David Friedrich* a los dos máximos exponentes del romanticismo alemán.



*FRIEDRICH OVERBECK: Alemania e Italia (1815-1828). Neue Pinakothek, Munich. En esta obra Overbeck refleja la atracción del norte hacia el sur, hacia su arte, su naturaleza, su poesía.*



*CASPAR DAVID FRIEDRICH: La cruz en la montaña, (1810-1811). Los conceptos románticos de inmensidad y silencio de la naturaleza se imponen al espectador, quien se ve dominado por lo infinito de la Creación.*

*PHILIPP OTTO RUNGE: La pequeña mañana (1808). Museo de Arte, Hamburgo. Aquí Runge nos presenta las transformaciones de la naturaleza en una composición a medio camino entre la realidad y el sueño, prefiguración de soluciones del surrealismo.*



WILLIAM BLAKE: Dante y Virgilio a las puertas del infierno. (1824-1827). Obra que oscila entre el sueño y la razón, característica de este pintor visionario y perfecto traductor en imágenes de los textos de Dante.

### La diversidad inglesa

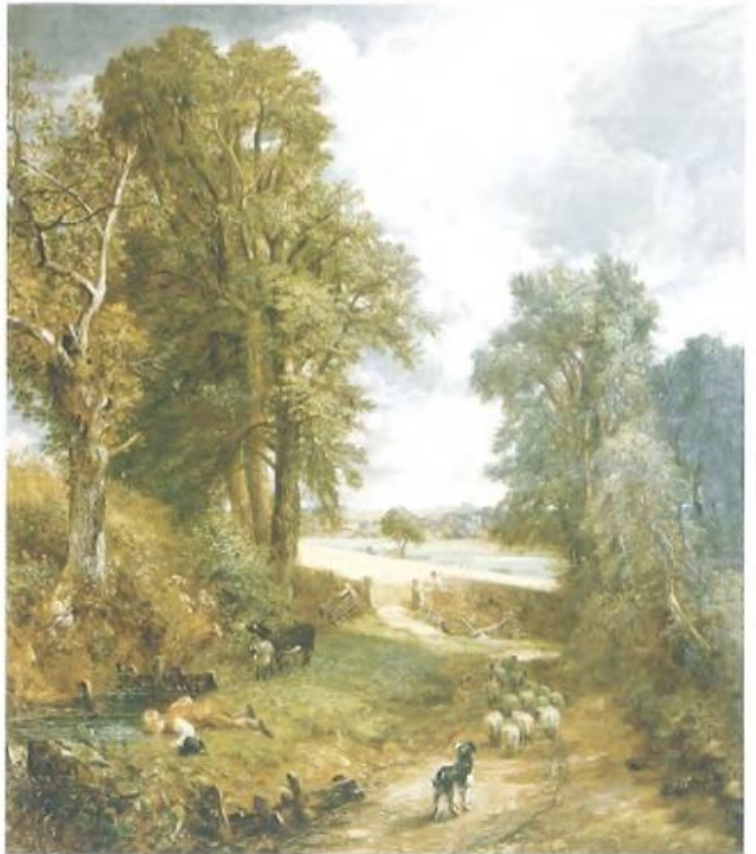
El panorama pictórico inglés quedó pronto afectado e influenciado por una serie de preanuncios románticos, mientras lo clásico no acabó de arraigar.

En pintura, el mundo clásico se inició con la figura de *Henry Fuseli*, precursor de una temática insólita con referencias a la alegoría animal que le transportaban al mundo de los sueños, en los que hacía gala de una gran fantasía precursora del surrealismo. En este aspecto *Fuseli* tuvo algunas semejanzas con *William Blake* por las visiones totalmente fantásticas que *Blake* hizo de la *Biblia* o la *Divina Comedia*.

El gran descubrimiento del *Romanticismo* inglés fue percibir el valor y la importancia del contacto directo con la naturaleza, ya que hasta entonces los paisajes eran reconstruidos en el taller del artista. Los auténticos renovadores del paisajismo inglés fueron *William Turner* y *John Constable*, que captaron los nuevos valores de la naturaleza: luz, color, atmósfera..., siendo auténticos precursores de los Impresionistas.



HENRY FUSSELI: La pesadilla (1781), Institute of Arts, Detroit. En la presente obra, este pintor suizo nacionalizado inglés refleja sus deseos y frustraciones amorosas, sueños imposibles entre lo carnal y lo espiritual.



JOHN CONSTABLE: El campo de trigo (1826). La escuela paisajista inglesa tuvo como modelo los paisajes holandeses del siglo XVII. Se convirtieron en claros antecedentes de los pintores realistas franceses, en especial los de la Escuela de Barbizon.



WILLIAM H. HUNT: El despertar de la inocencia (1853), Tate Britain, Londres. Obra de un realismo ingenuo.



JOHN EVERETT MILLAIS: Ofelia (1851-1852). Tate Britain, Londres. Escena inspirada en la obra Hamlet de Shakespeare.

En Inglaterra a mediados de siglo XIX, surgió un nuevo movimiento: los **Prerrafaelitas**. Estos pintores tuvieron como referente estilístico el arte renacentista anterior a *Rafael*, en el que el dibujo asumió una gran importancia. En cuanto a temática se interesaron por lo literario, lo cotidiano y lo medieval siempre con la finalidad, según su ideario, de acercar la belleza suprema a las almas buenas y nobles. Entre los *Prerrafaelitas* destacaron *Dante Gabriel Rossetti*, *John Everett Millais*, *Edward Burne Jones* y *William H. Hunt*.

WILLIAM TURNER: Lluvia, vapor y velocidad. (1844), National Gallery, Londres. Plasmación del progreso sobre la naturaleza.



DANTE GABRIEL ROSETTI: Ecce Ancilla Domini (1849-1850). Tate Britain, Londres. Visión prerrafaelita de la Anunciación que recoge las palabras de María: He aquí la esclava del Señor.

## F38. Eros y Psique



### FICHA TÉCNICA

Título: Eros y Psique.

Autor: Antonio Canova (Possagno, 1757 - 1822).

Cronología: 1787-1793.

Estilo: Neoclasicismo.

Tipología: mármol blanco.

Materiales: escultura exenta.

Tema: mitológico.

Localización: Museo del Louvre (París).

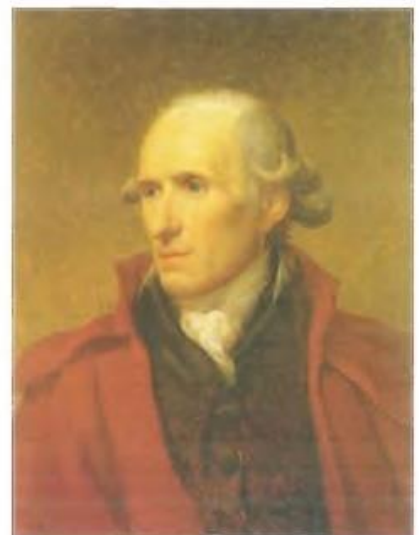
Obras del mismo autor:

- *Paulina Borghese* (1805-1808)
- *Las tres Gracias* (1815-1817)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Antonio Canova** fue el escultor de mayor éxito del neoclasicismo. Sus primeras esculturas mostraban un aire vivo y naturalista, que cambió a su llegada a Roma, en 1781. A partir de este año, la obra de **Canova** se definió mediante un estilo claramente influenciado por la escultura clásica antigua.

Después de obtener un importante encargo del papa Clemente XIV, su fama le obligó a organizar un gran taller, desde donde trabajó para los personajes más notables de la época, como Napoleón o Catalina la Grande de Rusia. Todas sus obras fueron fruto de una larga elaboración, lo que le permitió ejercer un acabado casi artesanal.



François Gerard: *Retrato de Canova* (c. 1808).



### DESCRIPCIÓN FORMAL

Canova expresa en su obra el rigor del arte neoclásico, mostrando en ella el ideal de belleza masculino y femenino de la época. Compositivamente, los dos cuerpos juveniles trazan un aspa, formada por las alas del dios griego y por las extremidades inferiores de ambos, en cuyo centro se produce el acercamiento de los labios entre los dos enamorados. Este instante fugaz del beso lo encuadra Canova en un círculo dibujado que, a partir de la colocación de los brazos de Eros, rodean la cabeza y el cuerpo de su amada, y de Psique, que abraza la cabeza de su amado. Con ello, el escultor italiano consigue que el espectador, inconscientemente, centre su mirada y su atención en este punto focal.

Lejos de la característica frialdad neoclásica, el autor consigue esculpir

una obra llena de ternura, aspecto que no sólo se ve potenciado por la elección del momento de la historia, sino también por el cuidado tratamiento que hace del material. El artista italiano consigue transformar una piedra dura como el mármol en una textura suave y delicada, gracias a que una vez terminada la obra, la pule con piedra volcánica, bañándola en cal y ácido para dar la sensación de un mayor realismo anatómico. La falta de policromía debe entenderse desde la percepción, errónea, que se tenía durante el neoclasicismo, según la cual en la Grecia clásica se valoraba la pureza blanca del mármol.

### TEMÁTICA

La escultura refleja el final de la historia mitológica narrada por el escritor latino Apuleyo en el libro *El asno de oro*: Eros, dios del Amor, quedó enamorado de Psique, la bella y caprichosa hija de un rey de Asia, y para seducirla Eros le construyó un palacio, donde cada atardecer acudía a contemplarla.

Un día, asustada por su presencia, Psique arrojó la cera de una vela en su rostro, lo que enfureció a Eros. Desolada, Psique recurrió a un oráculo de Venus, quien le impuso tres condiciones para recuperar su amor. La úl-

tima de ellas consistía en recoger de Proserpina la vasija que contenía el secreto de la belleza. Curiosa, Psique abrió el cántaro, por lo que fue castigada a sumirse en un profundo sueño del que no despertaría hasta que Eros la besara.



La intensidad del momento escogido por el escultor, hace que el simple gesto anecdótico de un beso se convierta en imagen paradigmática del amor. Pensada para decorar el salón de Lord Cawdor, la escultura llegó a manos de Napoleón, después que fuera robada de su emplazamiento original por su general Murat.

### MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Desde un punto de vista monográfico y formal, la obra de Canova tiene como referente el mundo clásico, que él había estudiado a través de la estatuaria clásica de las colecciones italianas, en particular las colecciones del Campidoglio, el Museo Pío-Clementino en el Vaticano y la colección Farnese en Nápoles. Sin embargo, también ha de estudiarse como una reacción estética contra los excesos del decorativismo rococó.

Su obra ejerció una gran influencia entre los integrantes del movimiento neoclásico, principalmente gracias al prestigio y fama internacional que tuvo. No obstante, su particular sensibilidad, presente en esta escultura, sobrepasó los estrictos principios neoclásicos, anticipando uno de los conceptos de la escultura moderna.

En España su ideario artístico fue seguido por algunos alumnos pensionados a Roma, tales como los catalanes Damià Campeny y Antoni Solà.

Damià Campeny: *Lucrecia* (1804).



## F39. La libertad guiando al pueblo



### FICHA TÉCNICA

**Título:** La libertad guiando al pueblo.  
**Autor:** Eugène Delacroix (París, 1798 – 1863).  
**Cronología:** 1830.  
**Estilo:** Romanticismo.  
**Técnica:** óleo sobre lienzo.  
**Tema:** alegórico-histórico.  
**Localización:** Museo del Louvre (París).

Obras del mismo autor:

- *La matanza de Quiós* (1824)
- *La muerte de Sardanápalo* (1827-1828)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Eugène Delacroix fue discípulo de Géricault, y su formación se centró en la copia de los viejos maestros del Louvre, en especial de Rubens y la escuela veneciana. El descubrimiento de la obra de Constable le hizo viajar a Inglaterra en 1825, donde quedó entusiasmado por la pintura inglesa de Gainsborough.

Atraído por lo exótico, tal y como estaba de moda en la época, en 1832, Delacroix visitó Marruecos, donde adquirió una rica y exótica imaginería visual que aparecería en su pintura posterior. Al final de su carrera, el artista francés llegó a ser uno de los pintores de murales más conocido de Francia.



Delacroix: *Autorretrato* (1839).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Delacroix estructura la composición de la obra a partir de una sólida pirámide, en la que la bandera tricolor de Francia es el vértice superior, y los cuerpos muertos que introducen la escena en primer término, la base. A su vez, la figura femenina se convierte en el eje central de la obra, alrededor de la cual se distribuyen el resto de personajes.



Otro aspecto importante de la obra es la gran movilidad que consigue imprimir el pintor a la escena, dando una mayor importancia a la línea curva, y elevando ligeramente la figura principal, dejándola sin ningún obstáculo visual que permita detener su

avance. De esta manera, Delacroix consigue que la acción se dirija directamente hacia el espectador, como si de alguna manera le quisiera hacer partícipe de la escena. En segundo plano, se intuye la silueta de algunos edificios de París, así como las dos torres de Notre-Dame, detalle que permite situar geográficamente la acción.

Cromáticamente, la obra se encuentra dominada por tonalidades oscuras y ocres. El artista rompe esta monotonía con la inclusión en determinadas zonas del lienzo de los colores de la bandera francesa: blanco, rojo y azul. Dichos colores se encuentran casualmente iluminados a partir de un foco irreal, que el artista dispone expresamente para resaltar dichas partes. Todo ello nos indica que Delacroix ha supeditado las funciones naturalistas del color y la luz a su voluntad de crear un dinamismo interno que refuerce el carácter combativo del cuadro.

## TEMÁTICA

Este cuadro muestra, de un modo alegórico, los sucesos revolucionarios que se dieron durante los días 27, 28 y 29 de julio de 1830, y que pusieron fin al reinado de los Borbones en Francia, dando paso a una monarquía constitucional. El lienzo tiene como finalidad



resaltar el espíritu combativo y de rebeldía que unió al pueblo francés. Para destacarlo, en la tela aparecen representantes de varias clases y condiciones sociales: la burguesía, personificada en la figura que lleva chistera y empuña un fusil; la clase menestral, con camisa blanca, un sombrero con escarapela y un sable en su mano derecha; los jóvenes, que simbolizan el futuro cambio, empuñando dos pistolas; o la gran masa popular que llena el fondo de la obra.

Guiando a todos ellos destaca una figura femenina medio desnuda, armada con un fusil y que ondea la bandera tricolor. Se trata de la personificación de la Libertad, y por asimilación, de la nueva Francia.

El gran impacto de la obra hizo que, con el tiempo, dejara de tener su inicial función propagandística para pasar a adquirir un carácter más conmemorativo.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La obra de Delacroix recoge la influencia de varios creadores: la fuerza dinámica de Rubens, la *terribilità* de Miguel Ángel, el claroscuro de Caravaggio y el tratamiento del color de la escuela veneciana, en especial, de Tiziano. Asimismo, tampoco fue ajeno a pintores más cercanos como Goya o su maestro Géricault, de quien parece haber sacado algunas de las figuras moribundas de la parte inferior del lienzo, que recuerdan a las aparecidas en *La balsa de la Medusa*.

Considerado el máximo exponente del romanticismo, Delacroix fue uno de los principales pintores de la temática exótica, mostrando una gran riqueza cromática. Ello tuvo una gran repercusión e inspiró la obra de numerosos artistas como Renoir, Seurat y Van Gogh, entre otros.

Géricault: *La balsa de la Medusa* (1819).





## F40. La familia de Carlos IV



### FICHA TÉCNICA

**Título:** La familia de Carlos IV.

**Autor:** Francisco de Goya  
(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828).

**Cronología:** 1800-1801.

**Estilo:** Neoclasicismo-Romanticismo.

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Tema:** retrato de conjunto.

**Localización:** Museo del Prado  
(Madrid).

Obras del mismo autor:

- *Los fusilamientos de la montaña del príncipe Pío* (1808)
- *La lechera de Burdeos* (1827)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Pintor y grabador, **Francisco de Goya** es uno de los mayores creadores de todos los tiempos. Aprendió el oficio en Zaragoza y Madrid, bajo la tutela del pintor de la corte Francisco Bayeu. Recomendado por éste, ingresó en la Real Fábrica de Tapices en 1775, y su fama se fue agrandando durante la década de 1780, hasta que el rey Carlos IV le nombró pintor de cámara en 1789.

La ambigua posición de Goya durante la guerra de la Independencia (1808-1814) hizo que a su término le fueran retirados sus privilegios. En 1824, decepcionado por la situación política en España, gobernada entonces por Fernando VII, se refugió en Burdeos, donde murió exiliado.



Goya: *Autorretrato* (1790).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Goya concibe esta pintura como un retrato familiar real de un modo absolutamente moderno, distinto a la tradición, y que se acerca a una instantánea fotográfica. En una escena anodina despojada de ricas escenografías efectistas, el pintor concibe las figuras a la manera de un friso paralelo al plano del cuadro, con una alineación columnaria de influencia neoclásica, apartada totalmente de falsas posturas teatrales. Internamente, el pintor divide a los personajes en tres grupos de cuatro: uno central, con los reyes; uno encuadrado a la izquierda, dominado por la figura del futuro rey Fernando VII; y otro a la derecha, con los príncipes de Parma.

En el tratamiento de los personajes destaca la capacidad psicológica de los retratos individualizados, mostrando, por ejemplo, la arrogancia y vanidad de la reina o la carencia de autoridad del rey.

La luz, que llega desde la izquierda, enfoca directamente al grupo central, potenciando la brillantez de las joyas y medallas que lucen, en especial, los monarcas. La pincelada, densa, vigorosa pero segura, deja en un segundo plano la línea y el dibujo, aunque no



por ello, abandona la perfección en el detalle. Cromáticamente, el conjunto presenta un gran esplendor, fundamentado en el dorado y el amarillo, perfectamente equilibrado por los azules y los rojos.

## TEMÁTICA

Goya realiza un retrato de grupo de la familia real española. En el centro aparecen los monarcas Carlos IV y María Luisa, con sus dos hijos menores, el infante Francisco de Paula (de rojo) y María Isabel. A la derecha de la infanta se sitúa el infante Fernando (futuro Fernando VII), acompañado por su futura esposa, que por el hecho de no saber aún quién sería,

se le oculta el rostro. En medio de ellos aparece la hermana del rey, María Josefa, y en el extremo, el infante Carlos María Isidro (de rojo). A la izquierda del monarca se agrupan Antonio Pascual, hermano de Carlos IV, la infanta Carlota Joaquina y los príncipes de Parma, Luis de Borbón y María Luisa, que lleva en brazos a su hijo Carlos Luis. Finalmente, detrás de Fernando VII y escondido en la penumbra, se halla el autorretrato de Goya pintando.

Según las últimas fuentes documentales descubiertas, parece que Goya, llevado por la cautela, no tuvo la intención de caricaturizar a los personajes reales, aunque tampoco quiso hacer ningún tipo de imagen aduladora.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Goya siempre admitió que había tenido tres maestros: Velázquez, Rembrandt y la naturaleza. Del primero acertamos a ver aquí la influencia de su célebre cuadro *Las Meninas*, no sólo por la naturalidad escénica, sino por la aparición del autorretrato mirando al espectador, en el que parece homenajear la figura del pintor sevillano.

De Rembrandt, aunque su influencia estuvo principalmente presente en el grabado, recoge a la perfección el juego de claroscuros, apreciable sobre todo en la mitad izquierda del lienzo; y de la naturaleza, se podría intuir su voluntad realista, lejos de cualquier artificiosidad.

Considerado el iniciador de la pintura moderna, Goya influyó en buena parte de la pintura del siglo XIX —avanzando soluciones impresionistas— y de algunos movimientos del siglo XX, como el expresionismo.



Velázquez: *Las Meninas* (1656).

## 1 Analiza la obra:

Comenta este cuadro siguiendo la pauta que tienes a continuación:



- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología
  - Estilo
  - Técnica
- Descripción formal:
  - Líneas compositivas.
  - Perspectiva.
  - Cromatismo: luz y color.
- Temática: iconografía, significación y función.
- Modelos e influencias posteriores.

## 2 Clasifica

Haz un cuadro con los siguientes nombres, clasificándolos según sean arquitectos, escultores o pintores, y según pertenezcan al Neoclasicismo o al Romanticismo

- |                  |                      |
|------------------|----------------------|
| – Delacroix      | – Juan de Villanueva |
| – Leo van Klenze | – Géricault          |
| – David          | – Ingres             |
| – Constable      | – Blake              |
| – Friedrich      | – Thorvaldsen        |
| – Füssli         | – Damià Campeny      |
| – Canova         | – Pierre Vignon      |
| – Mengs          | – Overbeck           |

## 3 Tema

La pintura romántica en oposición a la pintura neoclásica.

Observa atentamente las dos imágenes de la derecha. A continuación haz un análisis comparativo entre la pintura neoclásica y la pintura romántica, incidiendo en los siguientes aspectos:

- Diferencias formales y estilísticas existentes.
- Diferencias temáticas.

Finalmente, cita a los artistas más representativos de cada uno de estos dos movimientos.



## 4 Responde las siguientes preguntas:

- Mira la fotografía que aparece a tu derecha e indica las características generales de la arquitectura neoclásica.
- ¿Qué importante edificio es obra de Juan de Villanueva?
- ¿Qué diferencias formales presenta la escultura neoclásica respecto a la escultura barroca y la escultura rococó?
- Cita dos obras del escultor neoclásico Antonio Canova.
- ¿Quién fue el máximo representante de la pintura neoclásica en Francia?



Observa ahora la pintura de Goya de la izquierda y contesta:

- ¿Cuáles son las tres características principales de la pintura neoclásica?
- ¿Qué pinturas de Goya están consideradas como un antecedente del expresionismo?
- Sintetiza las diferentes etapas estilísticas por las que transita la pintura de Francisco de Goya, citando alguna obra representativa de cada una de ellas.
- ¿Qué grabados de Goya reflejan las atrocidades de la invasión napoleónica en España de 1808?
- ¿Cuáles eran los ideales estéticos de los Prerrafaelitas?



AUGUSTE RENOIR: Baile en el Moulin de la Galette (1876)



ANTONI GAUDÍ: Casa Mila (1906-1912)

## 15. Del Realismo al Modernismo

### 15.1 REFERENTES HISTÓRICOS

La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por una serie de acontecimientos históricos de gran trascendencia política y social: la unificación italiana (1861), el reordenamiento de los grandes imperios como Alemania (1871), la caída del Segundo Imperio y el advenimiento de la tercera República en Francia, así como la consolidación de los Estados Unidos de América.

En España el panorama político se vio alterado por la revolución de 1868, por un cambio dinástico, la proclamación de la Primera República y la Restauración monárquica. Todos estos cambios políticos fueron acompañados de transformaciones socioculturales, como por ejemplo la afirmación de la burguesía como consumidora de las actividades culturales, la mercantilización del arte y la nueva relación artista-cliente. El auge demográfico, la mayor concentración urbana y el desarrollo industrial hizo replantear las necesidades arquitectónicas y urbanísticas de las grandes ciudades y la sustitución de lo artesano por lo mecánico.

El arte aprovechó todos los recursos burocráticos de las nuevas administraciones y apeló al gusto de las clases dominantes, generando una serie de manifestaciones reunidas bajo el término de *eclecticismo*. Otro, minoritario, aprovechó las fisuras del mercado del arte para, gracias a la osadía de algunos marchantes y, sobre todo, a la constancia de unos artistas atentos a los avances y experimentos científicos, buscar nuevas formas de expresión.

Todo ello generó una serie de movimientos que se convirtieron en germen de las *Vanguardias* del siglo XX. La sociedad, cada vez más industrializada y competente, contribuyó a la inevitable sustitución del lenguaje artístico vigente por otros más adecuados a las nuevas perspectivas, así como a la caída de axiomas tan característicos como el de "arte igual a belleza" y el consiguiente antagonismo entre obra de arte y objeto útil.

### 15.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.

El centro artístico europeo más importante del arte de la segunda mitad del siglo XIX fue París. La capital francesa se convirtió en centro creador y receptor de las principales tendencias pictóricas: *Realismo*, *Impresionismo*, *Postimpresionismo* y *Simbolismo*. Roma, a pesar de continuar como centro oficialista y académico, fue decayendo como foco artístico. En su lugar, además de la citada París, otras ciudades europeas como Londres, Berlín, Bruselas, Viena, Milán, Múnich y Barcelona se convirtieron en nuevos centros artísticos y arquitectónicos, sobre todo, gracias a la aparición de un nuevo corriente: el *Modernismo*.

Desde un punto de vista cronológico, la evolución arquitectónica de la segunda mitad del siglo XIX empezó con el eclecticismo propio de la corriente historicista, que convivió con las nuevas propuestas derivadas del uso del hierro como nuevo material constructivo. Precisamente este avance técnico supuso la base de la futura arquitectura funcionalista de inicios del siglo XX, a la vez que sirvió también para llevar a cabo los arriesgados y ornamentales proyectos modernistas.

En pintura, el *Realismo* (1848) dio paso al *Impresionismo* (1874), movimiento que inició un proceso de ruptura respecto a las tradicionales normas de representación objetiva de la realidad. Este camino fue seguido hacia la década de 1890 por el *Postimpresionismo* y el *Simbolismo*, tendencias que abrieron las puertas al profundo cambio que se produjo a inicios del siglo XX.

MEDARDO ROSSO: Casa Mila (1906-1912)

### 15.3 EL URBANISMO: ENTRE LA REALIDAD Y LA UTOPIÍA

En el año 1853, Napoleón III encargó al Barón Eugène Haussmann el Plan Urbanístico de la Reforma de París. Este plan de reforma urbanística promulgó una serie de leyes que permitieron la expropiación de edificios y, para controlar más fácilmente los movimientos revolucionarios, se hicieron desaparecer las calles estrechas del centro de la ciudad, en las que se levantaban barricadas.

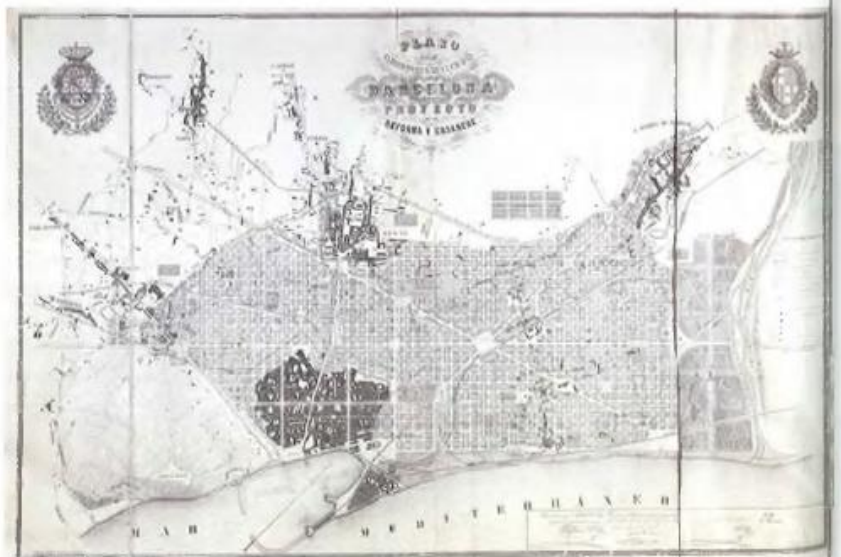
Además, se instalaron diferentes infraestructuras urbanas como, el agua corriente, la iluminación de gas, el alcantarillado... etc. Se construyeron también escuelas, hospitales, cárceles, cementerios, restaurantes y salas de fiesta, así como anchos bulevares y plazas que facilitan el tránsito y sanean el ambiente. Se crearon asimismo parques para el solaz de los aristócratas, como el *Bois de Boulogne*, o para las clases más modestas, como el *Bois de Vincennes*, distribuyéndose administrativamente la ciudad en 20 *arrondissements* o distritos.

A fin de poder llevar a cabo nuevos planes urbanísticos, en muchas otras ciudades europeas, desaparecieron las murallas. Uno de los mejores ejemplos fue la ciudad de Barcelona, donde se llevó a cabo el Plan de Ensanche ideado por el ingeniero *Ildefons Cerdà*. Madrid también sufrió grandes transformaciones urbanísticas que vinieron de la mano del urbanista *Arturo Soria*, autor de la *Ciudad Lineal*.

En Viena la desaparición de las murallas permitió la urbanización del *Ring* o anillo, que cir-

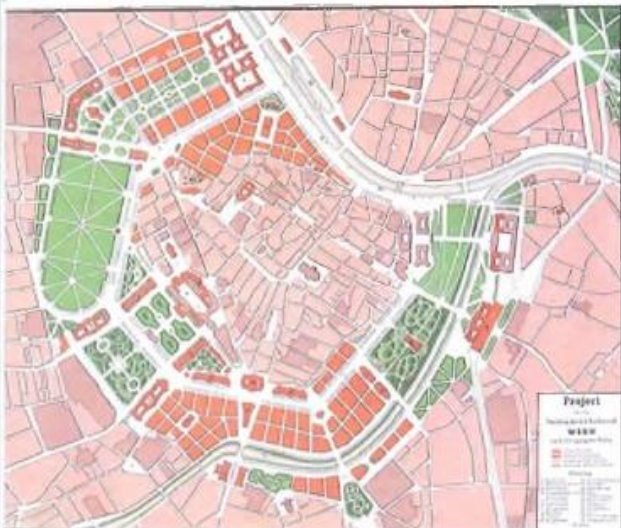


Fotografía aérea del Plan de Ensanche de Barcelona, ideado por *Ildefons Cerdà*, en el que se puede apreciar claramente la distribución reticular de las calles.



*Ildefons Cerdà*: Plano del proyecto de la Eixample de Barcelona (1859). Es un proyecto urbanístico en el que autor pretendió mejorar la vida de las personas, dando una mayor anchura de las calles, que permitían una mayor salubridad.

Plano del anillo de Viena (1859). La colosal avenida circular que rodea el casco antiguo de Viena pretendía crear una idea de libertad. Urbanísticamente fue un proyecto superlativo que superaba en impacto visual a cualquier otra innovación urbana en el siglo XIX.

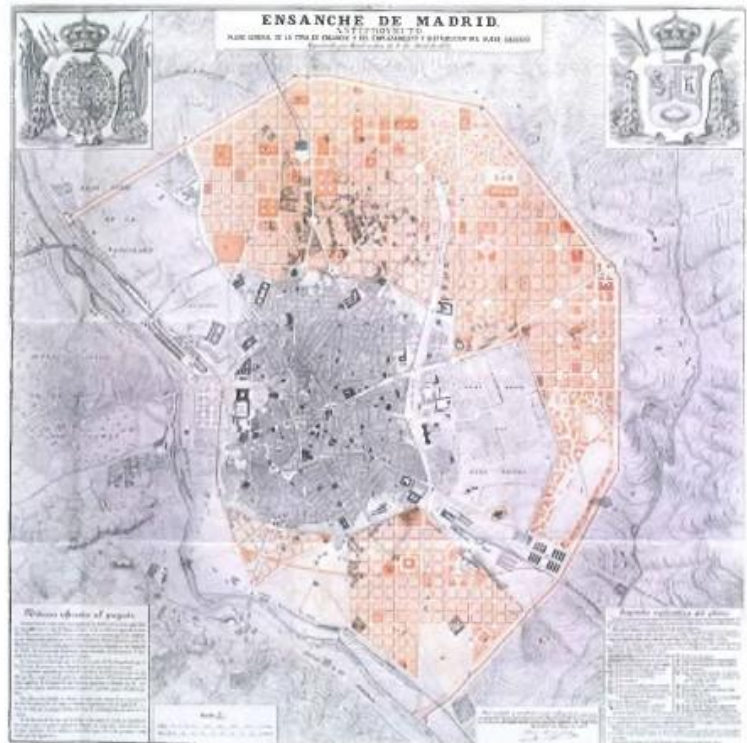


convale la ciudad antigua, acogiendo nuevos edificios públicos como el Parlamento, el Ayuntamiento, el teatro, el museo de Bellas Artes y el museo de Ciencias, la Iglesia votiva... etc.

Junto a estas realizaciones aparecieron diferentes proyectos urbanísticos procedentes de los llamados *urbanistas utópicos*, grupo de pensadores socialistas que pretendieron mejorar el sistema de vida de los obreros con la creación de una serie de colonias.

Ejemplo de este tipo de construcciones utópicas son la factoría de *New Lanark*, en el Reino Unido, y la factoría de *New Harmony* en Indiana, Estados Unidos, fundadas, respectivamente, en 1800 y 1825 por el inglés *Robert Owen*.

Entre 1830 y 1860, el francés *Charles Fourier* creó los llamados *falansterios* es decir otro tipo de colonias que consistía en un tipo de alojamiento para muchas personas. También se fundaron los denominados *familisterios*, un conjunto de edificios situados en un parque y cuya finalidad era armonizar la vida rural y la urbana que se había roto con la industrialización; *Jean-Baptiste Godin* funda el *familisterio de Guisa*, en Francia, y *Étienne Cabet*, el de *Icaria* en Iowa, en los Estados Unidos.



CARLOS MARÍA DE CASTRO: Plano del ensanche de Madrid (1860). Inspirado en el ensanche barcelonés, este plan preveía un crecimiento racional y ordenado, preocupado por el aire, la ventilación, el sol y la higiene de los pobladores del nuevo Madrid.



ARTURO SORIA: Plano y perfil transversal de la calle principal de la Ciudad Lineal de Madrid (1882). Este modelo urbano se basa en la linealidad que pretende descongestionar el núcleo de las ciudades tradicionales y dar paso a una mayor fluidez de movimiento entre ésta y el campo.



Litografía del familisterio de Charles Fourier (1848). Fourier fue un crítico excepcional de la economía y el capitalismo de su tiempo. En su familisterio refleja su concepto de ciudad ideal basada en valores sociales, complementando urbanismo y vida rural.



#### 15.4 LA ARQUITECTURA: RECUPERACIÓN DEL PASADO Y NUEVOS MATERIALES

El proceso de industrialización transformó la sociedad de la Europa del siglo XIX, y el crecimiento urbano hizo necesario un nuevo urbanismo para canalizar la intensa actividad constructiva. En consecuencia, se asiste a la búsqueda de una arquitectura adaptada a las necesidades y posibilidades de la nueva sociedad.

En este contexto se mezclaron numerosas propuestas: se recuperaron algunos estilos del pasado (*historicismo*), se revalorizaron la arquitectura popular (*Arts&Craft*) y se exploraron las posibilidades de los nuevos materiales (*Arquitectura del hierro*).

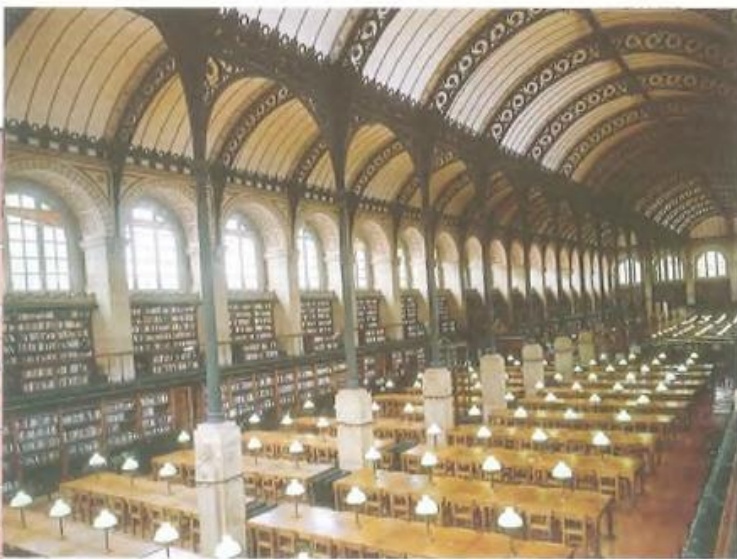
Como resultado de todos estos variados esfuerzos, a finales del siglo XIX, surgieron dos tendencias arquitectónicas que respondían ya a las necesidades estéticas y funcionales de la sociedad contemporánea: el *Modernismo* y la *Escuela de Chicago*.

#### El eclecticismo de la arquitectura historicista

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la aparición de los ideales nacionalistas en países como Alemania, Francia, España o Inglaterra, propician la búsqueda de las raíces de su pasado, fundamentalmente, en sus diversas fuentes medievales.



ANTONI GAUDÍ: Casa Batlló, Barcelona (1904-06). La nueva arquitectura orgánica de Gaudí, basada en las formas de la naturaleza como la forma ósea de las columnas, rompió totalmente con la tradición arquitectónica del siglo XIX.



HENRY LABROUSTE: Biblioteca Sainte-Geneviève en París (1845-1850). Labrouste fue uno de los primeros arquitectos en mostrar las posibilidades estéticas del hierro, como se aprecia en las finas columnas de la sala de lectura.



OTTO WAGNER: Casa de las mayólicas en Viena (1898). Wagner pasó de los historicismos iniciales a la exigencia funcional, pasando por el decorativismo modernista.

Este afán nacionalista supuso la existencia simultánea de tendencias artísticas de diferente signo, aunque puedan ser contradictorias entre sí. Este *eclecticismo* o mezcla de estilos arquitectónicos tiene su precedente en la *Arquitectura Historicista* y su mejor ejemplo se encuentra en los edificios del Ring de Viena, construidos en estilos históricos diferentes según sea su función y su significado: el Parlamento se construyó en estilo *Neogriego* por ser Grecia la cuna de la Democracia; la Universidad en estilo *Neorrenacimiento* atendiendo a la época del Humanismo, la iglesia votiva en *Neogótico* en relación a la época de las grandes catedrales... etc.

De todas estas corrientes, la más importante fue el *Neogótico*, surgido del espíritu romántico que se siente atraído por todo lo medieval. El arquitecto más relevante del *Neogótico* fue Augustus Pugin quien, junto a Charles Barry, construyó el Parlamento de Londres. En Francia destacó Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc que restaura *Nôtre-Dame* de París y el recinto amurallado de Carcasona. En España, Elies Rogent construye en estilo *Neorrománico* la *Universidad Literaria* de Barcelona.

THEOPHIL HANSEN: Parlamento Austríaco (1873-1883). La referencia al mundo clásico griego no se limita sólo al edificio del Parlamento, puesto que delante se levantó la estatua de la diosa de la sabiduría de la mitología griega, Pallas Atenea.



AUGUSTUS PUGIN Y CHARLES BARRY: Parlamento británico (1840-1865). El neogótico fue el estilo elegido tras el incendio que destruyó esta centenaria institución en 1834.



ELIAS ROSENT: Universidad Central de Barcelona (1863-1868). El estilo de este edificio está influido por el gran conocimiento que el arquitecto tenía del arte románico catalán.



Violet-Le-Duc restauró el histórico recinto amurallado y el castillo de Carcasona con la intención de devolver al monumento su forma original. Esta vía fue muy criticada por otro arquitecto, John Ruskin, quien prefería la conservación.

### Las nuevas posibilidades del hierro

Simultáneamente a esta arquitectura historicista, el progreso exigió encontrar respuestas válidas a los nuevos problemas planteados:

- El aumento de la población requirió construcciones rápidas y a módicos precios.
- Los nuevos medios de comunicación, como el ferrocarril, exigieron edificar estaciones, puentes y en general grandes obras públicas.
- Las nuevas industrias necesitaban instalaciones de características y dimensiones hasta entonces desconocidas.
- La cultura y la educación hicieron necesaria la creación de museos y bibliotecas.

Por otra parte la gran riqueza producida estimuló la búsqueda de nuevos mercados, y se potenciaron la Exposiciones Universales, con sus enormes instalaciones efímeras que exigían un alto desarrollo de la técnica constructiva.

A finales del siglo XVIII, la aparición de nuevos materiales, principalmente el **hierro colado**, un material de gran consistencia que permite construir grandes vigas para cubrir espacios muy amplios, y también el **vidrio**, se alzaron como los protagonistas de la nueva concepción arquitectónica. En un primer momento, el hierro fue utilizado con pretensiones de modernidad, siendo rechazado por los arquitectos y relegado fundamentalmente a edificios industriales: se construyeron puentes, graneros, estaciones... etc, y cuando se empleó en el interior de los edificios -como columnas de hierro colado- siguieron el lenguaje tradicional.

Pero a partir de mediados de siglo se llevaron a cabo experiencias más técnicas, y se construyeron grandes edificios de hierro y cristal para albergar las grandes exposiciones universales, signo del desarrollo económico y técnico de un país. Finalmente, en el último tercio del siglo, las estructuras metálicas sirvieron de elemento de soporte, limitando la función de los muros a la de elementos de cierre, y el vidrio se utilizó a modo de piel translúcida para sustituir al muro. A todo ello se añadió, a finales de siglo, el **cemento**, un nuevo valor constructivo y estructural que dominará la arquitectura del siglo XX.

*Gustave Eiffel está considerado el padre de la construcción de hierro y acero de Francia. Con su obra más famosa, la Torre Eiffel (1887-1889), el ingeniero francés alcanzó la cúspide de las posibilidades de este material.*



*Litografía coloreada del Palacio de Cristal de Joseph Paxton (1851). Este edificio está considerado el paradigma de la arquitectura del hierro y el vidrio.*



Aunque en 1777-1779 en el Reino Unido, se edificó el primer puente de hierro del mundo el puente *Coalbrookdale*, la utilización masiva de dicho material se produjo en la segunda mitad del siglo XIX. Hacia 1880, y en estilo *neogótico*, se edificó el *Museo de la Ciencia* de Oxford, de los arquitectos Deane y Woodward. No obstante, las obras más conocidas de este estilo fueron las realizadas para las *Exposiciones Universales* de varias ciudades europeas, en las que los arquitectos-ingenieros se preocuparon, sobre todo, de su funcionalidad. Cabe destacar el *Palacio de Cristal* de la *I Exposición Internacional de Londres* de 1851, de *Joseph Paxton*, y la *Torre Eiffel*, de *Alexandre-Gustave Eiffel* para la *Exposición Universal de París* de 1889.

### Escuela de Chicago: la semilla del funcionalismo

La ciudad de *Chicago* nació como una pequeña población, junto al lago Michigan, con gran tradición agraria y ganadera. En 1871 fue destruida por un incendio, y tuvo que ser reedificada. En su reconstrucción participaron muchos arquitectos y la falta de espacio y la especulación del suelo obligaron a hacer los edificios muy altos: los *rascacielos*. La figura más destacada fue *Louis Sullivan* quién construyó el *Auditorium Building* de Chicago, así como los *Almacenes Carson* que combina la fachada, que es muy armoniosa, con la organización interna de las distintas plantas.



Fotografía de 1920 de los Almacenes Carson, en Chicago, construidos por Louis Sullivan entre 1899 y 1904.



JOSEP MAS VILA: Mercado de La Boquería en Barcelona (1842-1848). El mercado fue una de las tipologías arquitectónicas más populares de la segunda mitad del siglo XIX.



LOUIS SULLIVAN: Guaranty Building, en Buffalo (1894-1895). En este edificio el arquitecto acentúa los ritmos verticales de la parte central para potenciar la altura.

## 15.5 LA ESCULTURA

La evolución de la escultura durante el siglo XIX estuvo relacionada también con la evolución de la pintura, pero con unas posibilidades formales y temáticas más reducidas. La escultura se independizó de la arquitectura y se hizo más libre, pero a su vez la escultura monumental cedió paso a la pequeña figurilla para decorar hogares. En cierto modo, el siglo XIX presentó una especie de *remake* de la historia de la escultura, ya que parte de modelos clásicos, continuó con el neobarroquismo romántico y desembocó, con *Auguste Rodin*, en la búsqueda de nuevas formas expresivas.

La poderosa influencia de *Delacroix* fue patente en la obra de *François Rude*, sobre todo en su obra *La Marsellesa* que decora el *Arco de l'Etoile* de París. Otro artista, *Jean-Baptiste Carpeaux*, fue el autor de los relieves de la *Ópera* de París.

Dentro del *Realismo*, cabe citar el espíritu crítico de *Daumier*, autor de esculturas llenas de vida y espontaneidad, alejadas de los cánones académicos, como su conocido *Ratapoil*.

Coincidiendo con el *impresionismo* pictórico tuvo lugar la revisión escultórica de *Rodin*. En sus obras, el escultor francés trabajó la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos, aspectos con los que obtiene interesantes efectos de luz, tal y como se aprecia en tres de sus obras más importantes: *El Pensador*, *El Beso* y *Los burgueses de Calais*.

Otro escultor de finales del s. XIX, fue *Medardo Rosso* (1858-1928), quizás el más impresionista, ya que disolvía las formas en una masa llena de transparencias.

## 15.6 TENDENCIAS E ISMOS PICTÓRICOS

Frente a un arte que permanentemente revisa el pasado o los grandes acontecimientos históricos, ante en arte entre alegórico, literario y simbólico, el artista volvió su mirada a la realidad cotidiana, aunque sin olvidar la lección de un romanticismo simbólico. Esta actitud se plasmó en una serie de tendencias que tuvieron en el *Realismo* y el *Impresionismo* su vertiente más cotidiana y en el *Simbolismo* su actitud más poética.



FRANÇOIS RUDE: La marsellesa (1836). Las formas agitadas y dinámicas de este relieve recuerdan la tradición barroca. Sin embargo, el poderoso grito de la figura alada es capaz de transmitir la expresividad explosiva y convulsa del Romanticismo.

HONORÉ DAUMIER: Ratapoil (1851). Museo de Orsay, París. El abandono consciente de las obligaciones miméticas hacen que el artista consiga un modelado de una frescura muy original.



AUGUSTE RODIN: Los burgueses de Calais (1889). Museo Rodin de París. Rodin creó un lenguaje escultórico nuevo basado en el modelado y en las cualidades de las superficies volumétricas, sobre las cuales la incidencia de la luz hace que cambie la percepción del espectador sobre el material.



### La "fotografía objetiva" del Realismo

El *Realismo*, tanto en literatura (*Zola*, *Balzac* y *Galdós*) como en pintura, buscó la realidad más cercana y cotidiana, no la de los grandes hombres ni los grandes hechos. Son las nuevas clases populares surgidas de la Revolución Industrial, con sus miserias y sus necesidades, las que aparecieron como protagonistas de este nuevo arte que rechazó la retórica romántica y la idealización neoclásica. En las décadas centrales del s. XIX, el *romanticismo* y su idealización de la historia, de la sociedad y de la naturaleza, dejó paso a una corriente de interés por la realidad concreta: el *Realismo*, que triunfó entre 1848-70, en Francia.

Con el *Realismo* se abandonaron los temas medievales, clásicos u orientales y se substituyeron por temas contemporáneos, tratados con aparente objetividad, ya que en ellos están latentes las ideas político-sociales del momento. A este cambio contribuyeron factores como:

- a) La definitiva implantación de la burguesía.
- b) El positivismo filosófico de *Auguste Comte*.
- c) La conciencia de los artistas por los problemas sociales derivados de la industrialización.
- d) El desencanto por los fracasos de la Revolución del 48.

El *Realismo* se negó a idealizar las imágenes. El enfoque directo, sin perífrasis ni adornos, supuso un choque con las convenciones, con la concepción del arte como una categoría sublimadora de la realidad. El artista es parte de la sociedad y no puede permanecer impasible ante ella. A menudo los realistas toman partido por las gentes más humildes, y son artistas comprometidos con los grandes problemas políticos y sociales.

La aparición de la fotografía –daguerrotipo– presentada por *Daguerre* el año 1839 en la Academia de Ciencias y Artes de París, la difusión de la prensa escrita, la revolución tecnológica y el *positivismo filosófico* influyeron en la tarea de estos artistas. Así, en cuanto a composición, los encuadres eran casuales, como de instantánea fotográfica, y la técnica libre y diversa según los artistas. La litografía y el dibujo fueron técnicas útiles para la difusión de lo cotidiano visto por el artista.

*HONORE DAUMIER*: Vagón de tercera clase (1860). *Daumier* se convirtió a un cronista de la vida urbana de la era industrial, interesándose especialmente por el tema de los viajeros que van y vienen en los vagones de tren.



*COROT*: El bosque de las ninfas (1850-1851). Museo del Louvre, París. En este bucólico paisaje pastoril el pintor francés evoca delicadas experiencias visuales, que anticipan el posterior estilo impresionista.



*MILLET*: Ángelus (1857-1859). Museo de Orsay, París. Cuadro paradigmático del Realismo, en el que se reflejan los ritmos inmutables de los campesinos en una escena habitual y anecdótica.



En la formación del *Realismo* francés del XIX fue evidente la influencia de la pintura barroca española. En esta época el desacuerdo del arte oficial con las nuevas tendencias se acentuó y todo ello trajo como consecuencia una brecha entre el arte oficial y dirigido -exponiendo en los Salones oficiales- y otro más contestatario e independiente que, si bien parten de idénticos esquemas realistas, evolucionaron hacia nuevas temáticas y técnicas -exponiendo sus obras en Salones extraoficiales independientes.

Goya con sus *Caprichos* y *Desastres de la guerra* fue el claro precursor de este movimiento, eminentemente pictórico. Los artistas realistas justificaron la creación artística por sí misma, pintando sin selección temática sinó representando fielmente lo que tienen delante de sus ojos. La realidad por tanto es causa y finalidad en sí misma.

La creación artística se justificaba por sí misma, por el trabajo del artista y debía ser técnicamente perfecta, pues pintava lo que veía, pero eligía lo que mirava. En los artistas más socialmente sensibles afloró un deseo de mostrar las miserias del proletariado urbano o rural para que sirviera de revulsivos sociales. Otros artistas dedicaron sus esfuerzos a traducir la visión de la naturaleza sin convencionalismos académicos y renunciando a los efectismos románticos. Tales esfuerzos no pueden entenderse sin las experiencias inglesas y germánicas de las décadas anteriores (*Constable, Turner y Friedrich*).

El fundamento de la representación realista del paisaje se encuentra en la *Escuela de Barbizón*, desarrollada en Francia a partir de 1830 por algunos jóvenes pintores encabezados por *Theodor Rousseau*, y por la propuesta personal de *Camille Corot*.

Francia tomó de nuevo la bandera de la renovación pictórica, ejemplificada en los nombres de *Gustave Courbet, Honoré Daumier* y *Jean-François Millet*, tríada que definió la escuela realista francesa y antesala de todas las corrientes realistas europeas. Courbet mostró su ideario en dos obras programáticas de la nueva tendencia: *El entierro de Ornans* y *El taller del pintor*. *Daumier*, también caricaturista, incidió en la crítica social, presente en su obra *El vagón de tercera clase*, mientras *Millet* reflexionó sobre los campesinos en su *Angelus*. En España la ideología realista estuvo representada por *Ramón Martí Alsina* y *Carlos de Haes*.

*Gustave Courbet: El estudio del pintor (1854-1855). Museo de Orsay, París. Courbet refleja sobre el lienzo las ideas, personajes y tipos sociales que influyeron en su vida y en su obra.*



*CARLOS DE HAES: Picos de Europa (1876). Museo del Prado. Sus vistas están compuestas a la manera clásica, aunque con predominio de la tierra frente al cielo, que suele estar reducido a un tercio de la superficie del lienzo.*



*RAMÓN MARTÍ ALSINA: La siesta (c. 1884). Esta anecdótica escena, sin grandifocuencia ni estridencias cromáticas, es el ejemplo paradigmático de la pintura realista en Cataluña.*



## La captación atmosférica del Impresionismo

En el último cuarto del siglo XIX, un nuevo movimiento pictórico, el Impresionismo, culminó la tendencia de unir visión y luz, inherente a la pintura occidental desde el Renacimiento. La captación de la luz mediante toques cromáticos sueltos fue la ambición de todos los grandes maestros de la historia de la pintura, pero fueron especialmente los paisajistas ingleses *Constable* y *Turner* los antecedentes más directos.

La sensibilidad social fue hostil a esta nueva manera de pintar. En 1863 *Manet* (precursor del movimiento a medio camino entre el realismo y el impresionismo) expuso su cuadro *Le déjeuner sur l'herbe*, que escandalizó a los sectores tradicionales ligados a los Salones Oficiales del arte y entusiasmo a los innovadores. Aunque los pintores impresionistas estuvieron en contra del academicismo y del arte oficial, intentaron que sus obras fueran admitidas en el Salón; pero al ser rechazadas las expusieron en el llamado "Salon des Refusés" (Salón de los Rechazados).

A los artistas les unió un sentimiento de amistad más que una conciencia de movimiento, que no la tenían ni la querían, si bien luchaban juntos por el triunfo de sus ideales estéticos. Aunque no existió la escuela impresionista como tal, los artistas impresionistas se reunían en tertulias y en los cafés parisinos para discutir sobre cuestiones pictóricas, y se puede decir que, hasta nuestros días, ha pervivido su forma de pintar, un estilo impresionista.



El bar del Folies-Bergère. (1881-1882) fue el último cuadro que pintó Édouard Manet, mostrando un brillante cromatismo y una luminosidad trémula con la que consigue recrear algo intangible: la atmósfera.



ÉDOUARD MANET: Argenteuil (1874). Esta pequeña población vacacional fue uno de los focos importantes del impresionismo, pues en ella acudieron y se establecieron con frecuencia Monet y Renoir. Manet pasó allí el verano de 1874 dedicándose al estudio de las figuras al aire libre.



CAMILLE PISSARRO: La recogida de manzanas (1888). Con una técnica cercana al Puntillismo Pissarro tenía un lema que intentó seguir toda la vida y fue, sin duda, una de las bases del Impresionismo: "Se ha de tener sólo un maestro: la naturaleza".



Tres de estos pintores, *Claude Monet*, *Pierre-Auguste Renoir* y *Alfred Sisley* (los únicos considerados realmente impresionistas) marcharon a un pueblecito francés, Argenteuil, para experimentar con las impresiones lumínicas. Allí *Monet* realiza su obra *Impression. Soleil levant* (1874), que da nombre al grupo, y que al ser presentada en una exposición el crítico *Louis Leroy*, con fuerte desprecio, queriéndose burlar de la obra, dio involuntariamente el nombre de *impresionistas* a los artistas. La breve historia del *Impresionismo* iniciada en 1874, convirtió a París en la capital de la pintura mundial a partir de este momento, y todos los artistas dedican un largo periodo de su aprendizaje al estudio de la técnica pictórica. Durante la Guerra de 1870 *Monet*, *Camille Pissarro* y *Sisley* se trasladaron a Inglaterra y allí estudiaron la obra de *Constable* y *Turner*.

Las principales aportaciones técnicas de los impresionistas fueron:

- 1) *La teoría de los colores*. Esta teoría se basa en los descubrimientos de los científicos *Eugene Chevreul* y *Ogden Rood*, según los cuales existen tres colores primarios (amarillo, rojo y azul) y tres complementarios (verde, violeta y naranja). Dado que los colores no existen por sí mismos sino en relación a los colores más próximos, los impresionistas pretendían que fuese el ojo el que captase los colores, colores que ellos no mezclaban en la paleta.
- 2) *La plasmación de la luz*. Se descubrió también que los colores no son inmutables y que la incidencia de la luz es determinante. De ahí que los pintores plasmen los colores tal y como los ven, sin que les importe el color que objetivamente tienen las cosas. Trataron también de



*AUGUSTE RENOIR: La Grenouillère* (1868). Grenouillère era, a finales del siglo XIX, un complejo balneario a orillas del Sena frecuentado por la burguesía. Allí fue donde nació la pintura que posteriormente sería llamada "impresionista", gracias a las investigaciones sobre la luz que hicieron *Monet* y *Renoir*.



*ALFRED SISLEY: La inundación en Port-Marly* (1876). Sisley se interesa más por el reflejo de la luz sobre el agua, que no por el dramatismo de este fenómeno meteorológico que asoló a esta localidad francesa.

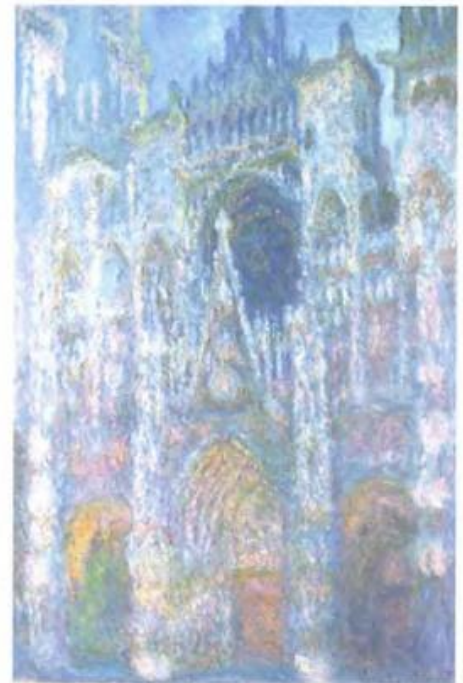


captar la atmósfera y todo ello incide en las relaciones que se establecen entre la luz, el tiempo y el espacio. Además, plasmaron el instante fugaz, la impresión de un momento determinado.

- 3) *Las apariencias sucesivas.* Un mismo paisaje o lugar puede ser objeto de distintas plasmaciones y diferentes tonalidades, principalmente en función de cómo incide la luz en determinadas horas del día o épocas del año.
- 4) *La coloración de sombras en detrimento del claroscuro.* Para representar las sombras de los objetos, los pintores abandonaron la tonalidad oscura, y optan por reducir los espacios coloreados con las tonalidades complementarias, por ejemplo, luces amarillas y sombras violetáceas.
- 5) *La pincelada suelta.* Los pintores impresionistas emplearon pequeñas pinceladas de colores puros agrupados, que al ser contempladas a distancia se funden en el ojo del espectador.
- 6) *El plein-air.* Recibe este nombre el tipo de pintura realizada al aire libre, y que tiene sus antecedentes en la *Escuela de Barbizón*; se trata de pintar directamente y no en el taller.

A pesar de no presentar una nueva teoría estética, los impresionistas estudiaron una nueva manera de pintar y buscan de forma casi unánime la impresión fugitiva que se desea captar y que constituirá el tema del cuadro. La perspectiva ya no obedece a las reglas de la geometría sino que resulta de la disociación cromática que define el espacio. Las formas y volúmenes son sugeridos por las pinceladas más que por el dibujo.

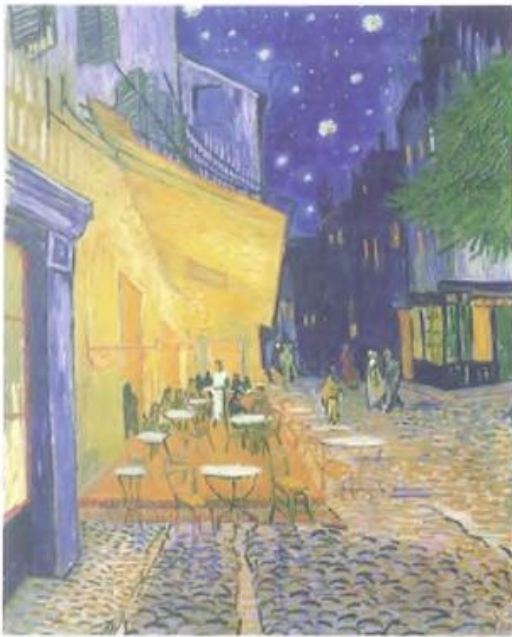
CLAUDE MONET: Nenúfares por la mañana (1914-1918). Desde 1890 hasta su muerte en 1926, Monet pintó sin interrupción nenúfares del estanque que se había hecho construir en su residencia de Giverny. En los más tardíos elimina la forma y se centra en reflejar pictóricamente la luz.



CLAUDE MONET: Catedral de Rouen. Primer sol de mañana (1894). El ciclo de las catedrales engloba más de cincuenta pinturas realizadas entre 1882 y 1894 en la que reproduce de manera sistemática la variación de la luz sobre la arquitectura.



JOAQUÍN SOROLLA: Niños en la playa (1910). El pintor valenciano fue un especialista en reflejar la luminosidad y la alegría del Levante español.



VINCENT VAN GOGH: *Café de noche* (1888). Van Gogh utilizó el color de manera simbólica y expresiva y la pincelada pastosa con el fin de provocar efectos sugestivos sobre el espectador.



GEORGES SEURAT: *Una tarde de domingo en la gran Jatte* (1884-1886). Las figuras o grupos de siluetas similares se repiten rítmicamente creando direcciones visuales oblicuas, al tiempo que áreas alternadas de sombra y de sol crean amplias zonas horizontales.

### Postimpresionismo: un puente hacia la vanguardia

Dentro de este movimiento tan poco homogéneo llamado *Impresionismo*, el año 1886 marcó un hito en la historia de la pintura francesa, pues los impresionistas expusieron juntos por última vez, y paralelamente surgieron nuevos talentos y formas de expresión. Así, el periodo que media entre la última exposición impresionista y el Cubismo, en los primeros años del s. XX, se denomina genéricamente **Postimpresionismo**.

En el *Postimpresionismo* se encuentran una serie de actitudes y tendencias, que, aunque ligadas a las novedades impresionistas, constituirán el pórtico del arte del siglo XX. La técnica de la pincelada suelta impresionista deriva en el *Impresionismo científico*, que para pintar se sirve de pequeños puntos de colores primarios, combinados con sus complementarios.

Georges Seurat llamó *divisionismo* a la base teórica de esta corriente y *puntillismo* a su técnica de ejecución, que consiste en la división de un tono en sus componentes a base de pequeñísimos puntos de colores puros, que el ojo aglutina formando el color final deseado por el artista. Seurat empieza a elaborar esta teoría basada en la óptica de los colores y pintó el cuadro *Una tar-*



EDGAR DEGAS: *La clase de danza* (1874). Museo de Orsay, París. A partir de 1870, Degas representó asiduamente bailarinas, en ensayo o en reposo, buscando la espontaneidad desde múltiples perspectivas con cortes bruscos en la composición y planos insólitos para la pintura de la época.

de de domingo el la isla de la Grande Jatte. Por su parte Paul Signac aplica, con su temperamento y sensibilidad, la técnica de la división del tono.

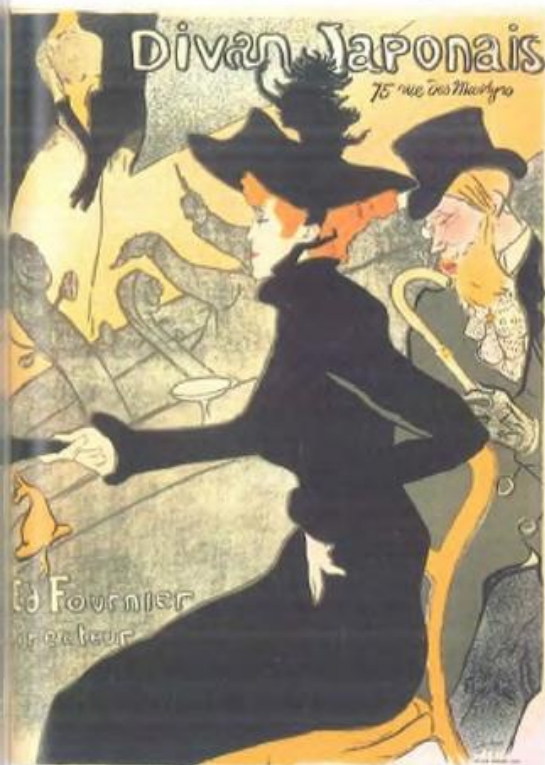
En estos mismos años aparecieron nuevos signos de alejamiento del movimiento impresionista a través de las obras de Edgar Degas, Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Henry Toulouse-Lautrec y Paul Gauguin. Para todos ellos el Impresionismo fue un punto de partida, pero en sus planteamientos pictóricos apostaron por caminos opuestos que prefiguran el arte del s. XX.



EDGAR DEGAS: Bailarina de ballet de 14 años (1880). Museo de Orsay, París. El modelado es la principal característica de la escultura de Degas, quien pretende reproducir la textura no pulida de sus pinturas al pastel.



PAUL GAUGUIN: La visión después del sermón (1888). Gauguin utilizó el color de manera arbitraria con fines sugestivos. Aquí el rojo del prado enmarca la lucha de Jacob con un ángel, objeto del sermón al que han asistido las mujeres.



TOULOUSE-LAUTREC: Divan Japonais (1892-1893). La audacia del encuadre -heredada de Degas- y el uso de colores plano -influencia de la pintura oriental- son dos de las características que definen esta obra.



PAUL CÉZANNE: Grandes bañistas (1898-1900). Más allá del tema, Cézanne se preocupó por el modo de representación de la realidad, sobre todo en la forma y la estructura de las figuras. Sus avances en este terreno, geometrizando los volúmenes, fueron las bases del cubismo.

### La pervivencia de la pintura académica

Junto al arte de vanguardia, la sociedad europea, en particular la francesa, se decantó por los pintores académicos. *Baudelaire* rechazó la pintura realista, culpando al daguerrotipo de todos los males del arte, defendiendo la pintura de "Gran Tema", en la que destacaba *Tomas Couture* con obras como *Los romanos de la decadencia*. Dentro del academicismo también cabe destacar a *Meissonnier* y *Buguerau*.

La pintura anecdótica y preciosista tuvo gran aceptación, destacando la obra de *Mariano Fortuny*, primer artista español internacional gracias a su relación con el marchante de arte *Goupil*. Entre sus obras cabe citar las de tema documental, *La batalla de Tetuan*, y las más realistas, *La Vicaria* y *El coleccionista de estampas*. En España destacaron con luz propia las grandes obras de temática histórica, género en el que hay que citar a *Eduardo Rosales*, *Antonio Gisbert*, *José Casado de Alisal* y *Francisco Pradilla*.

### El movimiento simbolista

Paralelo a la literatura, y como reacción a la temática naturalista, en la década de los años ochenta surgió el **Simbolismo**, que se inscribe dentro de la tradición romántica. Los simbolistas



EDUARDO ROSALES: Testamento de Isabel la Católica (1864). La pintura de historia representó un movimiento estético unánime que en España tuvo una enorme repercusión. Sus características formales solían estar en relación con la pintura emocional y subjetiva del Romanticismo.



Puvis de Chavannes representa con su obra *El pobre pescador* (1881) el simbolismo clasicista, apartándose del misterio y la inquietud de *Gustave Moreau*.



GUSTAV KLIMT: El beso (1908). Las composiciones decorativas y simbólicas de Klimt se caracterizan por un extraordinario preciosismo ornamental, dotado de un cierto grado erótico.



HENRI ROUSSEAU: El sueño (1910). Sus figuras, completamente planas, parecen surgir de un mosaico de manchas de color, que recuerdan al arte bizantino.

acuden a la imaginación, a la fantasía, al mundo interior para la realización de sus obras. Aunque se puede hablar de diferentes simbolismos, quizás tantos como autores, tres fueron sus mejores representantes: *Puvis de Chavannes*, *Gustave Moreau* y *Odilon Redon*. El mismo sentimiento y también características similares aparecen en otros dos movimientos: la *Escuela de Pont Aven* y los *Nabis*, siendo *Maurice Denis*, *Édouard Vuillard* y *Pierre Bonnard* sus representantes más destacados.

Fuera del ámbito francés destacó la pintura simbolista de *Arnold Böcklin*, el primitivismo de la obra del *Aduanero Rousseau*, iniciador del movimiento *naïf* y el caso singular de *Gustav Klimt* cuyas pinturas tienen un alto grado decorativo mezclado con un cierto erotismo.

### 15.6 MODERNISMO

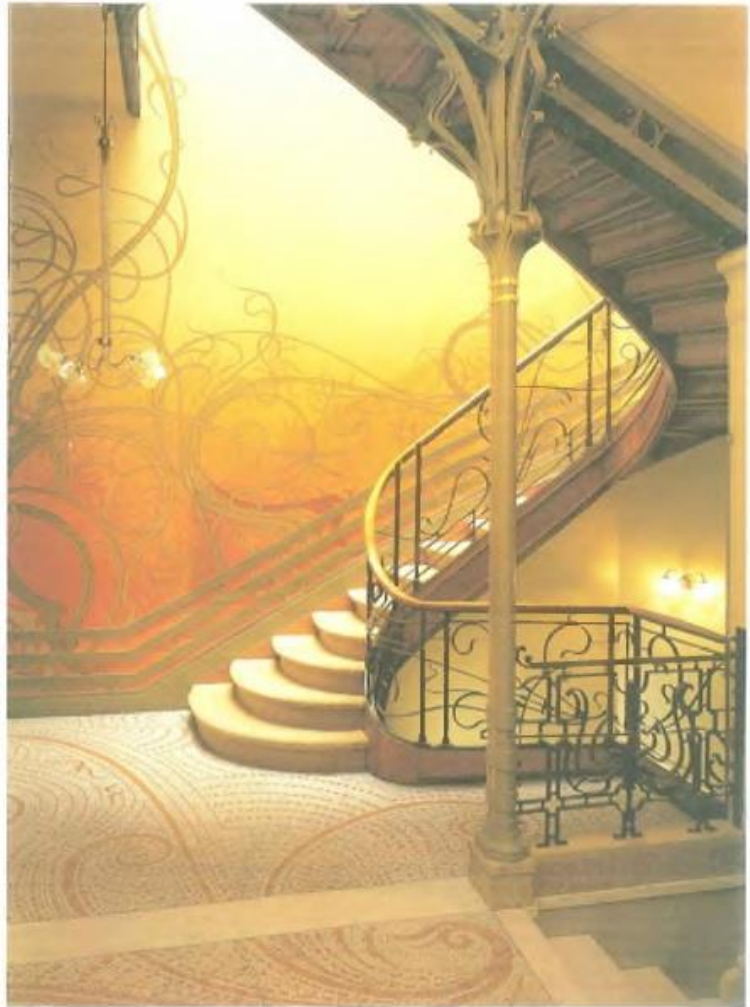
En torno al cambio de siglo (1890-1910), cuando aún la difusión de las nuevas técnicas constructivas no había llegado a sus últimas consecuencias, aparece en Europa el **Modernismo**, un movimiento de emancipación de la arquitectura, en favor de unas tipologías decorativista que buscan su fuente de inspiración en la naturaleza.

La enriquecida burguesía industrializada, y también parte de la aristocracia, reclaman unas formas más refinadas que las ofrecidas por la producción industrial. Este movimiento poseía un carácter integrador de las artes, frente a la disociación que había supuesto la revolución industrial.

El *Modernismo* se manifestó inicialmente en la artesanía, con líneas serpenteantes entre motivos florales y geométricos, llegando a crear un lenguaje artístico de ámbito internacional europeo, en parte gracias al desarrollo de los medios de comunicación, e incluso al apoyo económico y tecnológico que ofrecía el propio progreso industrial, cuya intervención rechazaba en favor del virtuosismo artesanal.

El *Modernismo*, también llamado **Estilo 1900**, tiene diversas denominaciones según los países: en Francia recibió el nombre de *Style Nouille* o *Art Nouveau*, en Inglaterra *Modern Style* o *Style Liberty*, en Bélgica *Paling Stijl*, en Europa central

*La arquitectura de Joseph Maria Olbrich está dotada de una desbordante fecundidad inventiva, como se demuestra en el edificio de la Secession (1898). En su fachada escribe un lema muy significativo: "A cada época su arte, al arte su libertad".*



VICTOR HORTA: Casa Tassel, en Bruselas (1892-1895). Los ritmos ondulantes aparecen en el suelo, en las paredes, en las vidrieras, incluso en los soportes metálicos que actúan a su vez de elemento estructural y elemento ornamental flexible.



*Jugendstil* –en Austria– y "Secession" –en Alemania–, en Italia *Stile Florale* y en España *Modernismo*.

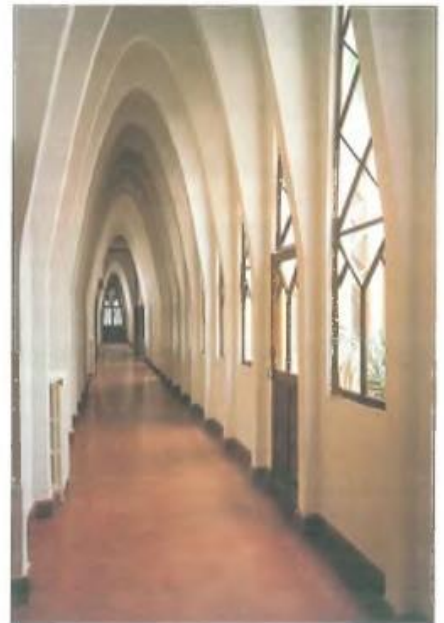
Las causas, las fechas y los nombres serán diferentes en cada país europeo, pero el denominador será común en todos ellos. El modernismo rompió definitivamente con la tradición y decidió aprovechar las ventajas que ofrecían la tecnología y la industria.

El edificio dejó de ser concebido como un bloque cerrado y formando planos y aristas para dar preferencia a las superficies curvas y líneas sinuosas y onduladas, con grandes vanos y vacíos, donde se abren miradores y balconadas sin preocupación por la simetría, con motivos decorativos a base de materiales de color (cerámicas, vidrios, etc.), hierros forjados y maderas recortadas, cuyas formas están inspiradas en la naturaleza orgánica. Una absoluta libertad rige el trazado de las plantas, mientras los espacios interiores se ven sometidos a una rigurosa organización.

*LUIS DOMÈNECH I MONTANER fue el máximo representante de una vertiente racionalista dentro del Modernismo. En el hospital de San Pablo de Barcelona (1902-1911), el arquitecto catalán organizó el hospital en pabellones destinados a diferentes enfermedades para evitar el contagio.*



*DOMÈNEC RIBES: Estación del Norte de Valencia (1906-1917). Destaca la ornamentación del edificio, sobre todo en el vestíbulo, donde el trabajo en madera y el mármol se fusionan con las cerámicas vidriadas y el trencadís.*



*Antoni Gaudí utilizó los arcos parabólicos en el Colegio de Santa Teresa de Barcelona (1888-1889) con la finalidad de aprovechar la luz.*

No obstante, además de este *Modernismo* de líneas ondulantes y motivos orgánicos, que caracterizó las interpretaciones de Francia, Bélgica y España, simultáneamente se produjo otro *Modernismo* más geométrico, de volúmenes prismáticos perfectamente definidos que se yuxtaponen, se superponen o se combinan con un sentido modular, contribuyendo así a crear arquitecturas asimétricas, donde existe cierta correspondencia entre los espacios interiores y la distribución geométrico-espacial de los exteriores ajardinados. Este tipo de arquitectura estuvo representada por el escocés *Charles Rennie Mackintosh*.

En una época dominada por la Revolución Industrial y sus consecuencias, las artes suntuarias acusaron los progresos de la técnica, principalmente con la producción industrial y la fabricación en serie. Frente a ello, la revalorización del trabajo artesanal llegó de la mano de William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*, una lucha idealista y utópica, como tantas del siglo, contra la fealdad de los productos industriales y contra el espíritu mercantil moderno, que sirvió cuanto menos para cuestionar la necesidad de producir objetos bellos en una sociedad que parecía abocada a lo contrario. La estética modernista se reflejó en muebles, vidrios, diseños textiles, joyas y en multitud de objetos decorativos.

### El modernismo en España

El modernismo español tuvo su centro en Cataluña, y más concretamente en la ciudad de Barcelona, con la obra de los arquitectos *Antoni Gaudí*, *Lluís Domènech i Montaner* y *Josep Puig i Cadafalch*. La genial personalidad artística de *Gaudí*, aconseja un estudio independiente de su obra, ya que muchas de sus propuestas se encuentran fuera del contexto general de la dinámica constructora europea del momento. En realidad la fuerza creadora de *Gaudí* se entiende dentro del esquema liberal del *Modernismo*.

En pintura, el *Modernismo* español mostró una gran diversidad temática y estilística, pues se pueden encontrar características impresionistas (interés por la luz y la atmósfera) simbolistas (decorativismo, imitación de la naturaleza y representaciones oníricas) y de la misma tradición plástica del siglo XIX (interés por el retrato y el paisaje). Los artistas más representativos fueron *Ramon Casas*, *Santiago Rusiñol* y *Isidre Nonell*.

Las artes decorativas también tuvieron una gran importancia, sobresaliendo los trabajos cerámicos de *Josep Maria Jujol*, los muebles de *Gaspar Homar* y las joyas de *Lluís Masriera*.



Vaso pisapapeles de cristal de Tiffany (1904).



Detalle de una lámpara (arriba) y habitación de la escuela de Arte de Glasgow (abajo), de Charles Rennie Mackintosh (1898-1899), en las que se aprecia el gusto por la ornamentación lineal a base de verticales, paralelas y cuadrados.



RAMON CASAS: La carga (1902). La técnica impresionista asimilada por el pintor catalán durante su estancia en París se percibe en el interés por la luz y la atmósfera de la parte superior del cuadro.



# F41. Torre Eiffel

## FICHA TÉCNICA

Título: Torre Eiffel.

Autor: Gustave Eiffel (Dijon, 1832 – París, 1923).

Cronología: 1887-1889.

Estilo: Arquitectura del hierro.

Tipología: monumento conmemorativo.

Materiales: hierro forjado.

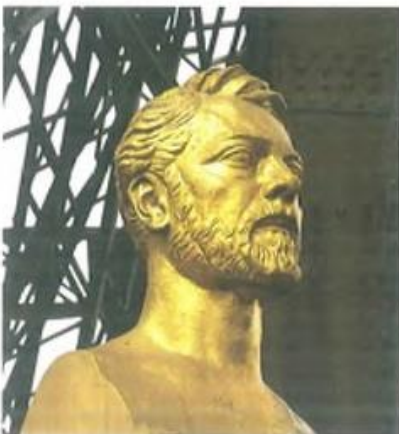
Localización: Champs de Mars (París).

Obras del mismo autor:

- *Viaducto Garabit* (1879-1884)
- *Puente de Forth*, en Edimburgo (1883-1890)

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Ingeniero y arquitecto francés, **Gustave Eiffel** se graduó en la Escuela de Artes y Oficios de París en 1855, especializándose en la construcción de puentes metálicas. Pionero a la hora de considerar el factor aerodinámico en sus construcciones, **Eiffel** utilizó sus conocimientos para desarrollar arriesgadas construcciones metálicas, como por ejemplo puentes, o la espectacular torre que lleva su nombre y que se convirtió en el símbolo más conocido de París.

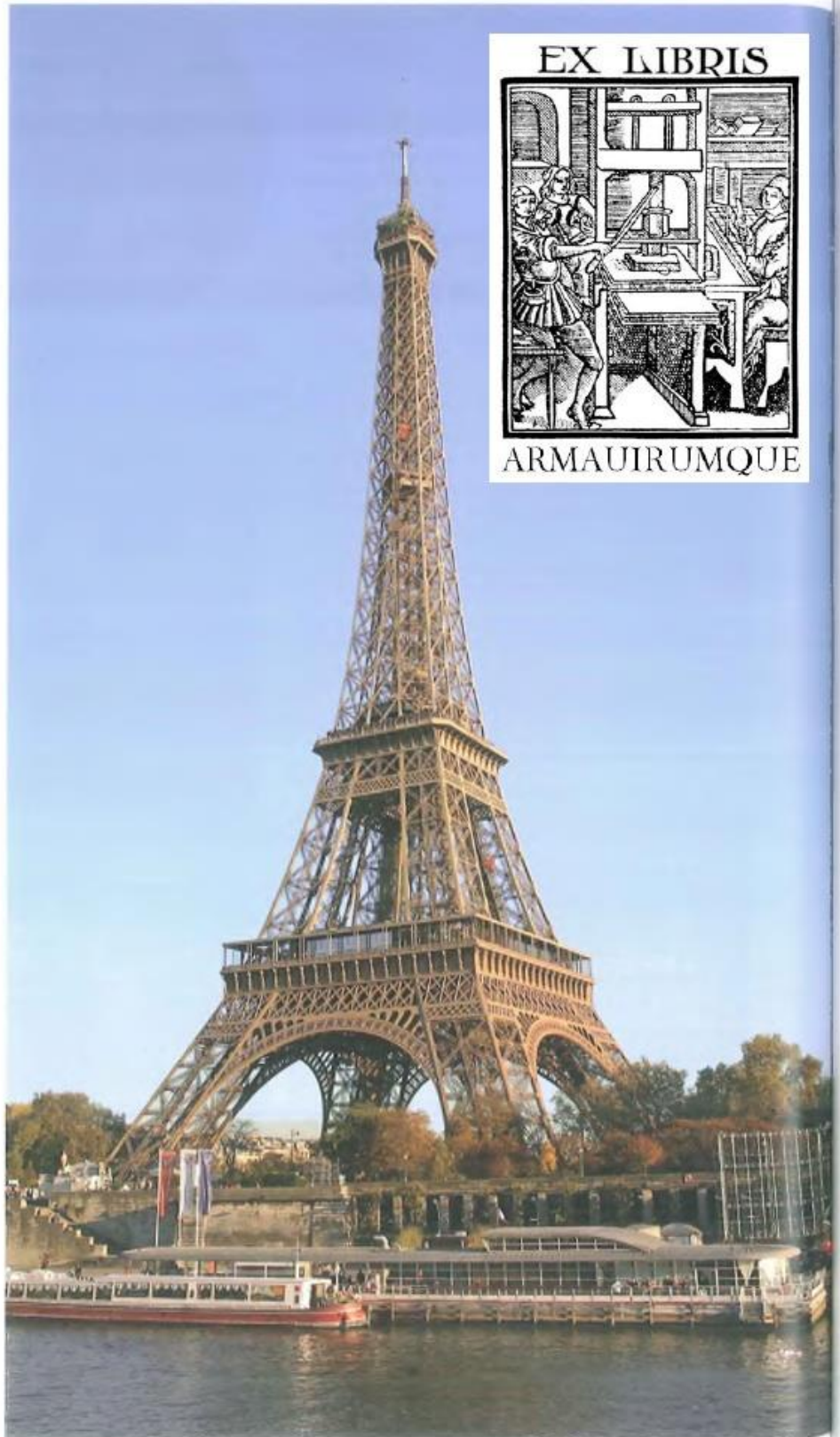


Busto de Gustave Eiffel (1928).

EX LIBRIS



ARMAUIRUMQUE



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La *Torre Eiffel* es una enorme estructura metálica, realizada con más de 18 000 piezas de hierro entrecruzadas y cogidas por más de 2,5 millones de tornillos, que se alza hasta una altura de 324 m, correspondiendo los 24 últimos a una antena de radio añadida con posterioridad.

Su forma piramidal, dividida en cuatro partes separadas por tres plataformas, potencia la sensación de verticalidad. El primer bloque llega hasta una altura de 57 m y hace las funciones de base. De planta rectangular, esta estructura la forman cuatro grandes pilares inclinados que descansan sobre ocho gatos hidráulicos cada uno, unidos mediante cuatro arcos.

Sobre esa planta rectangular se levantan otras cuatro patas en ligera inclinación hacia el interior, hasta una altura de 115 m, donde se sitúa la segunda plataforma. Subiendo, la curvatura iniciada en el piso inferior hace que los pilares se encuentren, llegando unidos hasta un mirador situado a 274 m de altura.

Los cuatro costados son idénticos, aspecto que responde a una clara necesidad de estabilidad de la estructura y que conceptualmente fue visto como un prototipo de la simetría.

En su interior hay escaleras y ascensores que permiten la subida y ba-



jada de los visitantes, así como también numerosos restaurantes, almacenes, tiendas y hasta un museo situado en las dos plataformas inferiores.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

La *Torre Eiffel* es el monumento más alto de todo París, y puede ser visto desde cualquier punto de la ciudad. Su



ubicación, cercana al río en el amplio parque de los Champs de Mars, le facilita disponer de una buena proporcionalidad e integración urbanística, aunque en un inicio fue muy criticada.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

La segunda Revolución Industrial facilitó que a partir de mediados del siglo XIX se organizaran exposiciones en distintas ciudades del mundo. En ellas se mostraban los grandes avances de la invención tecnológica e industrial.

Como ya había sucedido con el Crystal Palace de Joseph Paxton, en la Exposición Universal de Londres en 1851, la *Torre Eiffel* también fue concebida con el objetivo de ser el símbolo de la Exposición Universal de París, celebrada en 1889 en conmemoración del centenario de la Revolución Francesa.

En la época, la torre no tuvo mucha aceptación, y numerosos intelectuales, políticos e ingenieros la rechazaron, aunque actualmente es el símbolo de París y también de Francia.

Años antes, en Barcelona, Eiffel presentó su propuesta a la organización de la Exposición Universal de 1888. Su proyecto no fue aceptado, y en su lugar se optó por construir un arco de Triunfo, obra del arquitecto catalán Josep Vilaseca.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Durante la Revolución Industrial, el hierro y el cristal empezaron a utilizarse como material arquitectónico, hecho que favoreció la construcción de edificios con grandes espacios interiores (estaciones de ferrocarril, mercados o bibliotecas) y que permitió edificar arriesgados puentes y viaductos. Esta novedad fue mayoritariamente impulsada por ingenieros, mientras que los arquitectos construían edificios siguiendo los modelos del pasado.

En este contexto, la *Torre Eiffel* es el paradigma del futuro de la arquitectura sustentada en la ingeniería, en contraposición a la inerte mirada al pasado de la arquitectura historicista.



Joseph Paxton: *Crystal Palace* (1851).

## F42. Casa Milà



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Casa Milà.

**Autor:** Antoni Gaudí (Reus, 1852 – Barcelona, 1926).

**Cronología:** 1906-1910.

**Estilo:** Modernista.

**Tipología:** civil.

**Materiales:** piedra, ladrillo, cerámica y hierro.

**Localización:** Barcelona.

Obras del mismo autor:

- Parque Güell (1900-1914)
- Casa Batlló (1904-1906)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Antoni Gaudí** fue el máximo representante del modernismo catalán. Estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, donde se graduó en 1878, mostrando ya sus imaginativas y arriesgadas formas. Elías Rogent, director de la Escuela, dijo de **Gaudí**: *"hemos dado el título a un loco o a un genio; el tiempo lo dirá"*.

Ese mismo año **Gaudí** abrió su propio taller, y Eusebi Güell pronto se fijó en su trabajo, iniciando una gran amistad y mecenazgo. En 1883 se hizo cargo de la continuación del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, iniciada como iglesia neogótica, y que se convertiría en su mayor proyecto.



1. Acceso principal      3. Habitación poligonal  
2. Patio de luces

## DESCRIPCIÓN FORMAL

La línea curva domina la espectacular fachada de la *Casa Milà*, compuesta por una planta baja, con dos entradas independientes, cinco pisos y un ático con terraza. Cada piso está separado por una ondulación que recorre todo el largo de la fachada, y que le confiere una marcada horizontalidad. Las ventanas y los balcones, modelados en forma de motivos vegetales y realizados en hierro forjado, también siguen el mismo estilo curvilíneo.

En la cubierta se sitúan las chimeneas, las cajas de los ascensores, las ventilaciones y los depósitos de agua, todos ellos escondidos detrás de imaginativas formas escultóricas.

En el interior del edificio hay un patio privado descubierto que aporta ventilación y luz natural. Alrededor de este patio se distribuyen las diferentes plantas, articuladas de modo irregular y sin orden lógico aparente. El resultado son habitaciones poligonales, cuyos muebles fueron adaptados y diseñados por el propio arquitecto.



El suelo de este patio prolonga de un modo muy original la calle exterior, haciendo que "la calzada" central conduzca a un sótano que hacía las funciones de aparcamiento; y que "las aceras" laterales lleven a las escaleras y a los ascensores que dan acceso directo a las diferentes viviendas.

Todo el edificio se sustenta mediante una estructura de hierro combinada con piedra y ladrillos que permite eliminar los muros de carga, cuya función es sustituida por los arcos parabólicos y las columnas inclinadas. Así, por ejemplo, la fachada del edificio es una estructura autónoma soportada a partir de un complejo sistema de vigas y tirantes de hierro; el espacio interior de cada planta puede distribuirse libremente.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

Su innovadora fachada principal, situada justo en la confluencia de dos calles, permite al edificio aprovechar todo el ancho de la esquina, y a su vez, gozar de las amplias perspectivas visuales del paseo.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

La *Casa Milà* fue encargada a Gaudí por Roser Segimon de Milà, en 1906. El edificio fue proyectado para



poder albergar un parking de carruajes y coches en el sótano, tiendas en el entresuelo, el domicilio particular de los propietarios en la planta noble o principal, cuatro pisos con viviendas de alquiler, y un ático o desván con terraza de diferentes niveles que destaca por su gran originalidad. En él sobresalen seis depósitos de agua y numerosas chimeneas y ventilaciones, cuyas extrañas formas han suscitado multitud de interpretaciones.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

*La Pedrera* es un edificio producto de la gran libertad creativa de su autor, siguiendo el imaginativo estilo de la *Casa Batlló* o el *Parque Güell*. Enormemente influenciado por las formas de la naturaleza, parece ser que, por ejemplo, las caprichosas rocas de la montaña de Montserrat explicarían la ondulación de los muros de la fachada.

Paradigma de la arquitectura modernista, la *Casa Milà* no olvidó la funcionalidad, y aportó un novedoso sistema de ascensores que conducían directamente a cada una de las viviendas. Igualmente, se adelantó a la idea de planta libre propugnada por el Movimiento Moderno, al utilizar pilares en lugar de muros de carga en la estructura. Finalmente, el tratamiento escultórico de la piedra ha sido visto como un antecedente de la arquitectura expresionista alemana de Erich Mendelsohn y Bruno Taut.



Erich Mendelsohn: *Torre Einstein* (1920).

## F43. El pensador

### FICHA TÉCNICA

Título: El pensador.

Autor: Auguste Rodin (París, 1840 – Meudon, 1917).

Cronología: 1880-1900.

Estilo: Impresionista.

Materiales: bronce.

Tipología: escultura exenta.

Tema: simbólico.

Localización: Museo Rodin (París).

Obras del mismo autor:

- *La puerta del infierno* (1880-1917)
- *El beso* (1886)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Auguste Rodin fue uno de los escultores más influyentes de su época. Después de unos inicios artísticos poco reconocidos, en 1875 Rodin viajó a Italia, donde se sintió atraído por el tratamiento del movimiento y por la acción muscular en las obras de los escultores renacentistas Donatello y Miguel Ángel. A su regreso a París le llegó el reconocimiento público a través de numerosas esculturas en las que mostró su característico estilo basado en una dureza deliberada en la forma y un laborioso modelado de la textura.



Rodin: *Autorretrato*.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Rodin realiza la escultura de un hombre desnudo, con los brazos, las manos y los pies sobredimensionados, sentado sobre una roca. Su torso, ligeramente inclinado hacia delante, hace que su cabeza se apoye sobre la mano derecha, mientras que el brazo izquierdo descansa relajado en su regazo, indicando claramente la actitud reflexiva del personaje.



La escultura presenta una clara composición centrípeta, es decir, hacia dentro, desvinculándose de cualquier relación con el entorno exterior. Así, los principales miembros anatómicos del personaje (cabeza, brazos y piernas) se relacionan entre sí, pudiendo inscribir compositivamente toda la forma en una figura geométrica regular.

En el tratamiento anatómico -al margen de la desproporción de algunos miembros- sorprende el modelado en tensión de todos los músculos del cuerpo, como si en lugar de estar realizando un ejercicio mental, estuviera practicando un duro ejercicio físico. Esta paradoja debe entenderse a partir de la voluntad del artista de dotar de vida a sus figuras, representándolas en movimiento.

*El pensador* presenta algunas diferencias en el acabado de la obra, siendo los dedos y las manos las partes más trabajadas, posiblemente con

el objetivo de sugerir una mayor vitalidad al personaje e incorporar interesantes juegos lumínicos en la superficie.

Este "no finito" (no acabado) se asemeja a algunas obras de Miguel Ángel, como por ejemplo sus "esclavos" para la tumba de Julio II, hoy en la Academia de Florencia.

## TEMÁTICA

Actualmente, *El pensador* se ha convertido en la representación de un personaje anónimo inmerso en sus preocupaciones. Sin embargo, en un principio, Rodin realizó esta escultura como la imagen de Dante, el gran poeta florentino autor de la *Divina Comedia*. No obstante, el escultor no tenía la intención de reflejar un parecido físico con el poeta, sino mostrar una metáfora del pensamiento del hombre frente a su trágico destino mortal.

Posiblemente la figura formaba parte del magno proyecto que el artista francés había ideado de una gran puerta pa-



ra el Museo de Artes Decorativas de París, y cuyo tema central era precisamente el famoso libro de Dante. El proyecto, titulado la *Puerta del Infierno* y que se inspiraba en la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti, desbordó al propio escultor, y no se terminaron nunca las 186 figuras que estaban pensadas en su inicio. Sin embargo, obras como *El pensador* y otros esbozos en mármol como *El beso* o *Danae*, se convirtieron en magníficas esculturas independientes y admiradas hoy en todo el mundo.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La obra de Rodin no puede entenderse sin la influencia que ejercieron las esculturas de Miguel Ángel. Esta influencia se revela aquí en el fuerte tratamiento anatómico de la musculatura, así como también en los volúmenes sobredimensionados que muestran ciertas partes de su cuerpo. Algunos autores han señalado también la influencia de la obra *Ugolino y sus hijos* (1861), del escultor francés Carpeaux, aunque en ella también es evidente la influencia del genio florentino Miguel Ángel, por lo que, indirectamente, todo conduce a un mismo referente.

Rodin está considerado el gran renovador de la escultura contemporánea. Tanto su particular tratamiento de la materia, como el gusto por las formas redondeadas, tuvieron un gran eco en la escultura modernista y novecentista de principios del siglo XX, hasta la llegada de las vanguardias, en particular de Brancusi.



Miguel Ángel: *Esclavo* (c. 1515).

## F44. Déjeuner sur l'herbe



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Déjeuner sur l'herbe.

**Autor:** Édouard Manet (París, 1832 – 1883).

**Cronología:** 1863.

**Estilo:** Realista / Impresionista.

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Tema:** escena costumbrista o de género.

**Localización:** Museo de Orsay (París).

Obras del mismo autor:

- *Olimpia* (1863)
- *El Pífano* (1866)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Édouard Manet inició su formación en el taller de un conocido académico de la época, aunque quienes realmente incidieron en su pintura fueron los artistas venecianos del siglo XVI, los holandeses del siglo XVII y Velázquez. A partir de 1862, tras la muerte de su padre, mostró una postura rebelde que le valió numerosas críticas sociales, debido, por ejemplo, a los numerosos desnudos femeninos, que fueron motivo de escándalo.

Hacia 1870 empezó a pintar al aire libre, una práctica típica del impresionismo, movimiento al que claramente influyó, aunque Manet nunca acabó de identificarse con él.



Fantin-Latour: *Retrato de Manet* (1867).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Manet distribuye la composición en tres planos horizontales superpuestos: en primer término aparece una cesta con frutas, pan y las ropas de las dos mujeres; en el centro, el pintor sitúa a tres personajes, una mujer desnuda que mira fijamente al espectador y dos hombres vestidos; y detrás de ellos, una segunda mujer, en ropa interior, se refresca en el arroyo.

Las tres escenas quedan incluidas en el triángulo compositivo formado



por la perspectiva lineal, cuyo punto de fuga se sitúa en la pequeña porción de cielo pintada en la parte alta del lienzo.

A pesar de este orden compositivo, parte de la crítica ha visto una cierta



falta de unidad y dispersión en los diferentes elementos, sobre todo en la escena central, donde cada personaje parece aislado en su mundo, debido a la falta de encuentro entre sus miradas.

Las figuras aparecen planas sobre el paisaje, sin claroscuros y sin líneas que remarquen sus contornos, con lo que no se adquiere ningún tipo de volumen que las haga independientes del fondo. Ello sólo es posible mediante el color, que a su vez absorbe tanto la luz como las sombras, a partir de las diferentes gradaciones tonales. Con este ejercicio, Manet es capaz de reproducir la sombra de un árbol y conseguir la transparencia del arroyo utilizando sólo la riqueza tonal del verde. Para conseguir un contrapunto lumínico, el pintor francés utilizó el negro y el blanco como colores predominantes en las figuras centrales.

## TEMÁTICA

Titulada en un inicio como *El baño*, *El almuerzo campestre* refleja una escena cotidiana en la que aparecen, en primer plano, su hermano Eugène -con el bastón-, el escultor holandés Ferdinand Leenhoff -futuro cuñado del pintor-, y su modelo preferida, Victoria Meurent, completamente desnuda y mirando al espectador. En el fondo, otra mujer, desconocida, se baña en el arroyo.

Presentada en el salón oficial de 1863, la pintura no fue admitida, pasando a formar parte del amplio cartel del Salón de los Rechazados. El principal motivo de crítica fue la desnudez injustificada de la mujer, al no tratarse de una escena mitológica. También fue motivo de burla el hecho de que las distintas figuras no parecieran tener relación entre ellas, y la sensación de suspensión en el aire que presenta la figura del arroyo, debido a la desconcertante perspectiva.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La obra perdida de *El Juicio de Paris* de Rafael -reproducida en un grabado de Marco Antonio Raimondi-, y *El concierto campestre* de Giorgione y Tiziano fueron los dos modelos básicos que tuvo Manet a la hora de pintar este lienzo. Esta influencia de los clásicos, dominada por la pintura veneciana del siglo XVI y el barroco español, en especial Velázquez, no fue un caso aislado, sino un referente claro en algunas de sus obras más relevantes, como *Olimpia* o *El Pifano*.

Admirado por los impresionistas por su manera de tratar la luz y el color, la aportación de Manet al arte moderno fue mucho más allá. Su negativa a seguir las pautas ilusionistas de la perspectiva tradicional, desintegrando la composición a modo de *collage*, fue el origen de los planteamientos espaciales de Cézanne y del cubismo.



Giorgione: *Concierto campestre* (1510).



## F45. Sol naciente. Impresión



### FICHA TÉCNICA

Título: Sol naciente. Impresión.

Autor: Claude Monet (París, 1840 – Giverny, 1926).

Cronología: 1872.

Estilo: Impresionista.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Tema: paisaje.

Localización: Museo Marmottan (París).

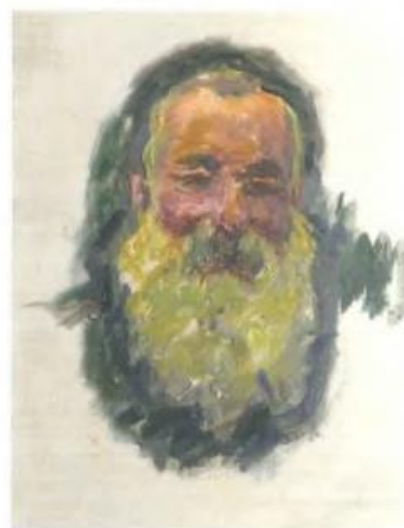
Obras del mismo autor:

- La catedral de Rouen (1894)
- Los nenúfares (1918)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Claude Monet fue el pintor impresionista más prototípico. Tras unos inicios poco afortunados, en 1870 realizó un viaje a Londres. Allí, el especial clima del país, así como el estudio de la obra de John Constable y Joseph Mallord William Turner, le dieron otra visión de la luz.

De retorno a Francia en 1871, Monet se estableció en Argenteuil hasta 1878, pintando los cuadros más famosos del movimiento impresionista. De vuelta a París, la fama del pintor francés aumentó y a partir de 1890 se concentró en series de cuadros en los que pintaba un mismo tema a diferentes horas del día.



Monet: Autorretrato (1917).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Sobre un fondo nebuloso en el que, con dificultad, se adivinan los grandes barcos mercantes con sus mástiles y las chimeneas humeantes de las fábricas del puerto, el sol, representado por una pequeña bola naranja, se abre paso iluminando las tranquilas aguas marinas. En ellas, y acercándose al espectador, navegan tres pequeñas embarcaciones a remo.



En este cuadro Monet prescinde de los criterios convencionales de representación, por lo que, obedeciendo sólo a las emociones suscitadas por la captación directa de los diferentes ele-



mentos naturales, abandona la práctica académica de perfilar y detallar los objetos. Todo cuanto aparece sobre el lienzo es fruto de un conjunto de pinceladas, brillantes y dinámicas, que sólo insinúan, dando con ello una sorprendente sensación de boceto.

En cuanto a colores, domina el tono azul-grisáceo de la tenue neblina con la que el pintor ha envuelto toda la obra. En paralelo, contrasta fuertemente el naranja del sol y su reflejo luminoso. La elección de ambos colores complementarios no ha sido casual, sino que responde al conocimiento del pintor de la ley del contraste simultáneo, descubierta en 1839 por el químico francés Eugène Chevreul. Según esta ley, la yuxtaposición de dos tonalidades com-

plementarias hace que la intensidad de ambas sea mayor, lo que permite abandonar el tradicional sistema del claroscuro.

## TEMÁTICA

*Sol naciente.* *Impresión* muestra una apacible vista del puerto de Le Havre, donde **Monet** pasó su juventud. En ella recorre a uno de los temas preferidos en esta época: la plasmación de los reflejos de la luz sobre el agua. Puede apreciarse también el interés que suscita en el pintor francés la voluntad de querer captar la presencia e influencia de la atmósfera en la naturaleza. Ello hace, por ejemplo, que apenas puedan discernirse con claridad las formas de las embarcaciones del fondo.

Esta obra, presentada en la primera exposición impresionista, en 1874, daría nombre al movimiento tras las duras palabras que el crítico de arte Louis Leroy publicó en la revista satírica *Le Charivari*, quien a partir del cuadro de **Monet** tituló irónicamente su crítica "Exposición de los impresionistas", aludiendo al carácter poco definido del cuadro, llegando a afirmar que "el papel de pared en estado embrionario está más cuidado que esta pintura".

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La obra de Monet no puede entenderse sin la experiencia pictórica de la Escuela de Barbizon y la influencia de la obra de **William Turner**. De los primeros, heredó la defensa que, a mediados de la década de 1840, hizo un grupo de paisajistas franceses de la pintura directa al aire libre. Del artista inglés, cuyas pinturas pudo estudiar durante un viaje a Londres (1870-1871), Monet recogió el intento de representar en sus telas la vaporosa sensación de la atmósfera, algo que se convertiría en eje principal de su obra.

Monet aportó al arte un claro elemento de ruptura respecto al tradicional sistema perceptivo y representativo, y aunque siguiera mostrando una actitud eminentemente naturalista, su experimentación sirvió de base para las posteriores revoluciones postimpresionistas y vanguardistas.



Turner: *El incendio del Parlamento* (1835).

## F46. Los jugadores de cartas



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Los jugadores de cartas.

**Autor:** Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 - 1906).

**Cronología:** 1893.

**Estilo:** Postimpresionista.

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Tema:** escena costumbrista o de género.

**Localización:** Museo de Orsay (París).

Obras del mismo autor:

- Rocas en el bosque (1893)
- Montaña de Santa Victoria (1890-1894)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Paul Cézanne empezó los estudios de arte a inicios de la década de 1860 en la Academia Suiza de París, animado por el escritor Émile Zola, quien le había presentado a Manet y Courbet. Allí coincidió con los impresionistas Monet, Pissarro y Renoir, y estuvo vinculado a este movimiento durante la década de 1870, pintando al aire libre. Sin embargo, pronto dejó de lado el realismo y se interesó más por el análisis estructural de la pintura. A través de bodegones, retratos y paisajes de la Provenza, Cézanne inició un camino en solitario en el que sentó las bases de la revolución de las primeras vanguardias.

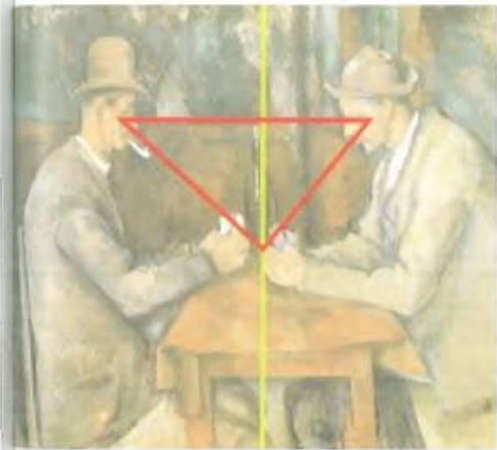


Cézanne: *Autorretrato* (1885-1887).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El cuadro representa a dos hombres sentados frente a frente en una mesa, de los que sólo nos son visibles sus perfiles. El eje compositivo, ligeramente desplazado hacia la derecha, lo marca la botella de encima de la mesa, dejando que la figura de la izquierda aparezca toda ella dentro del cuadro mientras que la del otro personaje queda cortada. A pesar de ello, su robusta figura compensa la parte perdida al ocupar un mayor espacio en la mesa, inclinando su cuerpo ligeramente hacia delante.

El torso erguido del jugador de la izquierda forma una columna vertical que contrasta con la línea horizontal



de detrás de su cabeza. Para finalizar con la explicación de las líneas básicas de esta compleja composición, cabe señalar el triángulo imaginario inverso formado a partir de las miradas fijas de ambos jugadores en las cartas.

El uso de la geometría no sólo se ciñe a la composición, sino que las figuras, en algunas de sus partes, también se relacionan mediante formas geométricas. No obstante, esto no significa que el pintor supedita el color a la línea, puesto que para Cézanne ambos conceptos tenían igual importancia.

Su pincelada, breve y dispuesta en superposición mediante el uso de diferentes tonalidades, ayuda a modelar

los cuerpos de los objetos y las personas de la escena. La luz es también utilizada como un elemento de configuración del espacio, y no sólo como un efecto realista, ya que su intervención no responde a criterios naturalistas, sino por sus funciones de contraste tonal.

La contraposición formal de ambos jugadores está reforzada a través del color, dominando en la composición las tonalidades ocre y pálidas, que el pintor invierte en el color de la chaqueta y pantalón de los personajes.

## TEMÁTICA

El autor reproduce una escena cotidiana en la que dos personajes sentados alrededor de una mesa juegan una partida de cartas. El jugador de la izquierda, fumando una pipa, se ha identificado con Alexandre, el jardinero del padre del artista.

Este lienzo es uno de los cinco cuadros que el artista realizó durante la primera mitad de la década de 1890. Parece ser que unos labradores de Jas de Bouffan, que Cézanne había obser-

vado mientras jugaban a cartas, sirvieron de modelo para la serie. Esta temática fue tratada abundantemente por la pintura francesa durante los siglos XVII y XVIII y que, en el mismo Museo Granet de l'Aix-en-Provence, Cézanne pudo contemplar un buen ejemplo de ello en un lienzo pintado por Louis Le Nain.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Cézanne encontró en los clásicos su principal fuente de inspiración. Entre otros, destaca la figura de Nicolas Poussin, cuya tradición estructural dentro del clasicismo francés quiso combinar con el mejor realismo contemporáneo cultivado por Courbet.

Sus experimentaciones con la forma y el color le valieron el reconocimiento de numerosos artistas de las primeras vanguardias. Considerado el antecesor directo del cubismo por su capacidad de descomponer la realidad mediante figuras geométricas, también influyó en otros movimientos como el fauvismo y el expresionismo, al superar la obligación de copiar con precisión naturalista los colores y las formas de los objetos.



Georges Braque: *Casas en l'Estaque* (1908).

## 1 Analiza la obra

Fíjate atentamente en las tres obras que tienes a continuación y contesta a las preguntas:



- Este lienzo de Manet se encuentra a medio camino entre el Realismo y el Impresionismo. Observa con atención e indica qué elementos formales, temáticos y técnicos corresponden a cada uno de estos dos movimientos pictóricos.
- Cuando esta pintura fue presentada en el Salón Oficial de París de 1863, causó un gran escándalo. ¿Por qué motivo? Investiga qué otra obra de Manet también fue polémica por el mismo hecho.



## 2 Clasifica

Haz una tabla de cuatro columnas que se corresponda a los siguientes movimientos pictóricos: *Realismo*, *Postimpresionismo*, *Simbolismo* y *Modernismo*.

Después, escribe en cada columna las características más importantes que definen el lenguaje de cada uno de estos estilos.

Finalmente, escribe en la columna correspondiente el nombre de los artistas que aparecen en la lista que hay a continuación:

- Gustave Moreau
- Corot
- Signac
- Van Gogh
- Odilon Redon
- Degas
- Carlos de Haes
- Daumier
- Toulouse-Lautrec
- Millet
- Rusiñol
- Cézanne
- Sisley
- Courbet
- Casas
- Seurat

## 3 Tema

Desarrolla el siguiente tema: **La revolución de la pintura Impresionista**. Sigue la pauta que tienes a continuación:

- Contexto histórico y antecedentes
- Principales aportaciones técnicas
- Artistas más importantes

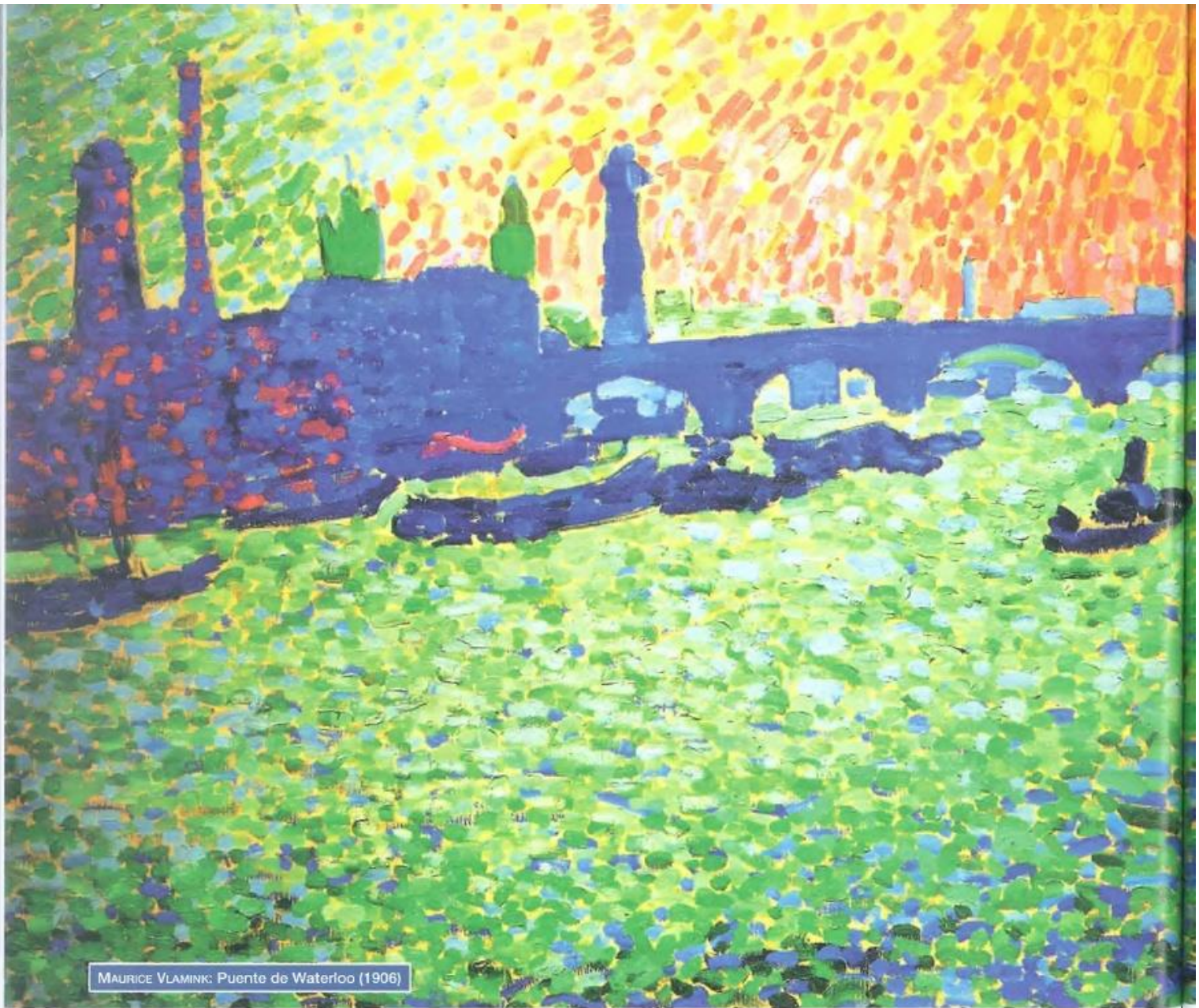


## 4 Responde

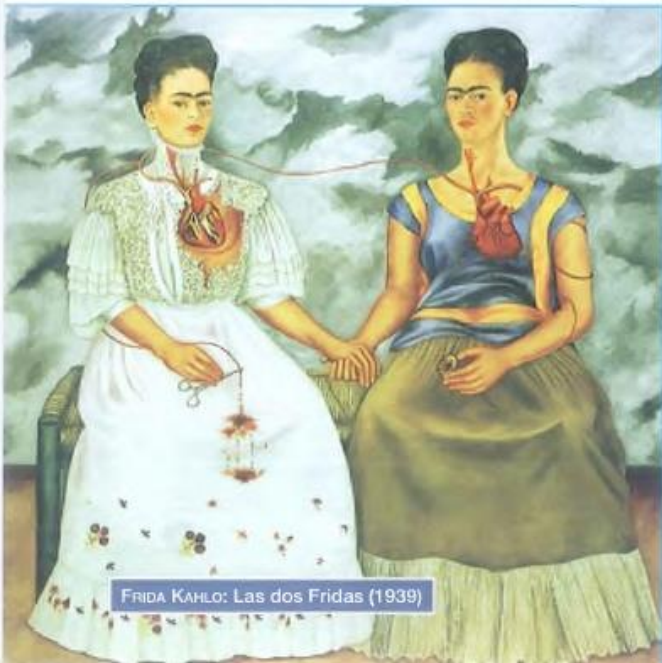
Responde brevemente a las siguientes preguntas:

- ¿Quién ideó el plan urbanístico de Reforma de París en 1853? ¿Cuáles fueron las principales aportaciones?
- ¿Por qué son importantes los nombres de Ildelfonso Cerdà y Arturo Soria en el urbanismo español del siglo XIX?
- ¿Por qué se utiliza el término *eclecticismo* para denominar a la arquitectura historicista de la segunda mitad del siglo XIX?
- ¿De qué manera influyó en la arquitectura el uso del hierro colado como material de construcción?
- ¿Qué es la escuela de Chicago? Di el nombre de su máximo representante.
- ¿Con qué movimiento pictórico se relaciona la obra del escultor francés Auguste Rodin? ¿Por qué? ¿Cuáles son las características principales de su obra?
- ¿En qué consiste el *puntillismo*? ¿Quién fue su figura más destacada?
- Explica brevemente las principales características de la arquitectura modernista. Cita el nombre de dos de los arquitectos más importantes.





MAURICE VLAMINK: Puente de Waterloo (1906)



FRIDA KAHLO: Las dos Fridas (1939)



WALTER GROPIUS: Escuela de la Bauhaus (1925-1926)

## 16. Las Primeras Vanguardias

### 16.1 REFERENTES HISTÓRICOS

El siglo XX quedó marcado por la crisis de la I Guerra Mundial (1914-1918), desastre anunciado ya desde finales del siglo XIX, y que conllevó grandes cambios, tanto en el orden político como en el económico y el social. Este gran conflicto bélico obligó a un replanteamiento de la sociedad europea que se concretó en aspectos como:

- Relajación de la moral, las costumbres y la aparición de nuevas modas.
- Un nuevo papel de la mujer en la sociedad.
- Caída de los grandes imperios (Rusia, Alemania, Austria-Hungría) y remodelación de las fronteras europeas que se habían mantenido casi inalterables desde el *Congreso de Viena* (1814-1815).
- Gran número de bajas, tanto civiles como militares, lo que provoca cierto desprecio por la vida humana.
- Llegada de las ideas marxistas al poder por vez primera (*Revolución Bolchevique*, 1917).
- Aparición de una nueva potencia político-militar: los Estados Unidos.

Una vez terminada la contienda, en América del Norte llegaron los llamados "felices años 20", acabados de manera repentina y dramática, con el crack de la Bolsa de Nueva York (1929). Esta crisis comportó problemas socio-económicos de gran alcance con consecuencias tan funestas como la Gran Depresión, norteamericana o el advenimiento del Nazismo. El Nazismo, que llegó al poder democráticamente, conllevó el rearmamento alemán y posteriormente provocó grandes horrores, entre los que cabe destacar el holocausto judío y la II Guerra Mundial (1939-1945).

Terminado el conflicto, el mundo se alineó en dos bloques: el *occidental*, dominado por los Estados Unidos, y el *soviético*, liderado por Rusia. Esta nueva situación comportó a la larga la creación de dos grandes estructuras militares vinculadas, respectivamente, a cada grupo de alianzas: la *OTAN* (*Organización del Tratado del Atlántico Norte*) en 1949, y el *Pacto de Varsovia* en 1955.

### 16.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

Los grandes centros artísticos de la primera mitad del siglo XX estuvieron relacionados directamente con la aparición de los diversos "ismos" o tendencias que configuraron el denso y rico mapa artístico de las llamadas **Primeras Vanguardias**. Francia, y más concretamente París -ciudad fetiche del arte moderno-, Alemania, Austria, Rusia, Suiza, Holanda y más adelante la gran metrópolis de Nueva York, se convirtieron en los principales centros de creación artística.

Cronológicamente, las **Primeras Vanguardias** se iniciaron en 1905, fecha en la cual aparecieron los dos primeros movimientos artísticos, *Fauvismo* y *Expresionismo*, cuyo lenguaje expresivo desafiaba las tradicionales leyes de representación. Tras ellos, se sucedieron otros lenguajes como el *Cubismo* (1907), el *Futurismo* (1909), la *Abstracción* (1910), el *Dadaísmo* (1916) y el *Surrealismo* (1924) que, en paralelo en el tiempo, continuaron con la ruptura de los sistemas de representación establecidos hasta el momento.

El final de todo este proceso de cambio y experimentación se marca con el advenimiento de la II Guerra Mundial (1939-1945), momento en el cual muchos artistas europeos huyeron hacia tierras norteamericanas.

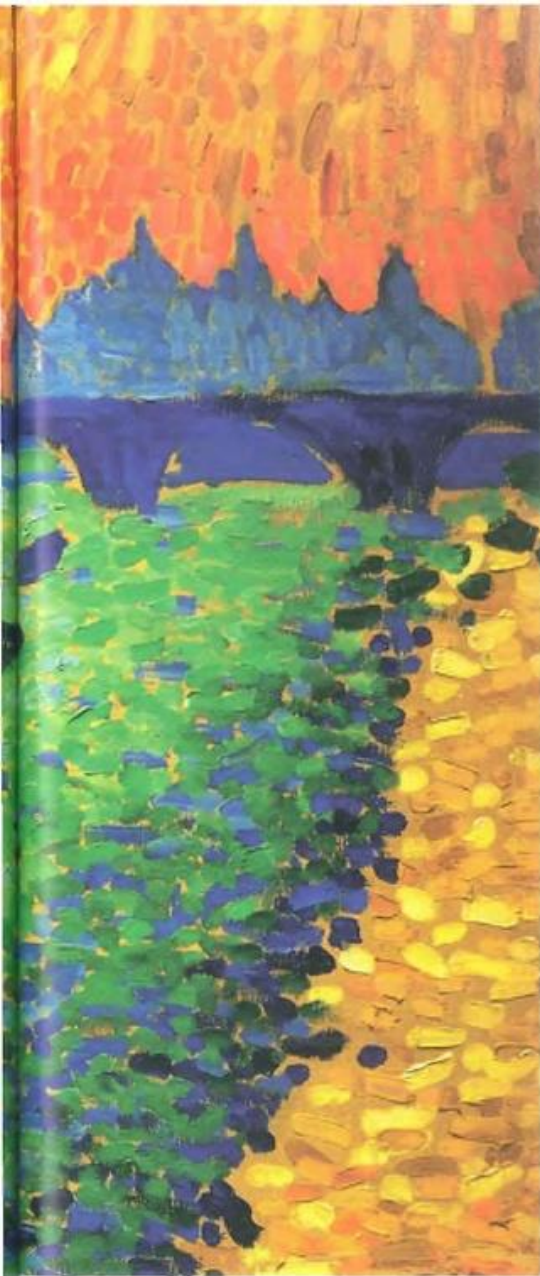
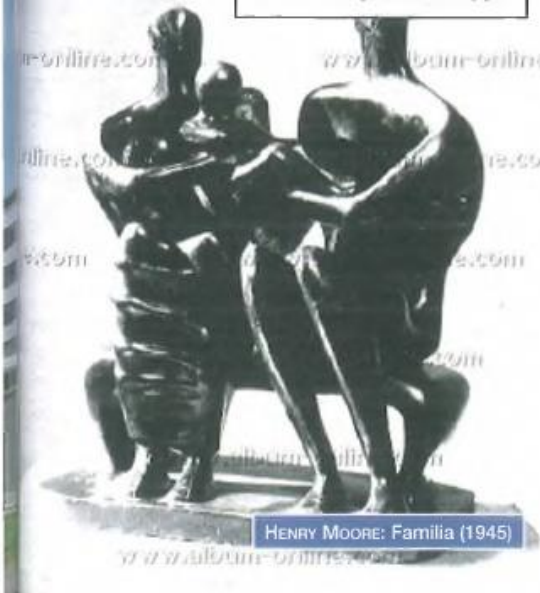


FOTO ACTUALIZÁNDOSE



HENRY MOORE: Familia (1945)



### 16.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

El término francés *avant-garde*, significaba en el contexto militar un destacamento avanzado que iniciaba una acción. En el siglo XIX, se utilizó dicho término para indicar políticas progresistas, y más tarde, se amplió a procesos culturales. Partiendo de esta idea, se denominaron **Primeras Vanguardias** a todos los movimientos creativos que se sucedieron desde 1905 hasta 1945, caracterizados generalmente por cuestionar todo lo tradicional y académico, por buscar la provocación sistemática y por realizar una experimentación constante a través de las obras de arte.

Los dramáticos acontecimientos históricos tuvieron su traducción artística en la negación y la destrucción del arte tradicional y convencional y, además, en la concepción del arte como fuente de experimentación, novedad, originalidad y polémica. Se aceptó la libertad de composición y de interpretación, y en ciertos movimientos no hubo parámetros ni referencias anteriores, destruyendo todo tipo de convencionalismo. Ello se tradujo en la innovación de géneros, formatos, materiales y estilos artísticos.



JOSEP LLUIS SERT: Pabellón de la República de la Exposición Internacional de París (1937). El uso de materiales industriales fue una de las características más destacadas de la nueva arquitectura funcionalista.



MARCEL DUCHAMP: Rueda de bicicleta (1913). Las vanguardias artísticas en general, y el dadaísmo en particular, rompieron con las tradicionales normas del arte.



El arte de vanguardia fue utilizado en numerosas ocasiones como arma de denuncia política y reivindicación ideológica. Un claro ejemplo de ello es *Premonición de la Guerra Civil* (1936), de Salvador Dalí.

## 16.4 ARQUITECTURA

A principios del siglo XX, la arquitectura moderna rechazó las tendencias historicistas de la anterior centuria. En su lugar, asumió las transformaciones de un nuevo mundo caracterizado por el desarrollo técnico e industrial y el culto a la máquina marcó el signo de la arquitectura y la planificación urbanística de lo que se ha denominado **Movimiento Moderno**.

### El Funcionalismo

En el contexto del *Movimiento Moderno* hizo su aparición el *Funcionalismo*, corriente arquitectónica que tiene como máxima "*la forma sigue a la función*", lema acuñado por el arquitecto *Louis Sullivan*, quien en el marco de la Escuela de Chicago a finales del siglo XIX, se preocupó más por las necesidades y la comodidad de sus propietarios que por la belleza estética.

El *Funcionalismo* presenta formas técnicas emparentadas con las de las máquinas, algo lógico puesto que estamos hablando de un movimiento muy vinculado al progreso industrial. Además, debe adaptarse a la necesidad de seguir una serie de planteamientos higienistas, encaminados a proporcionar la adecuada iluminación, ventilación y orientación a las viviendas.

Esta nueva propuesta llegó rápidamente a Europa, donde se presentó en clara reacción contra las propuestas excesivamente ornamentales del Modernismo. Ejemplo de ello son los edificios del vienés *Adolf Loos*, autor del libro "Ornamento y delito" (1908); los del francés *August Perret*, quien inició el uso del hormigón armado como material constructivo; y principalmente las propuestas de los arquitectos vinculados a la Escuela de la Bauhaus, *Walter Gropius* y *Mies van der Rohe*, quienes construyeron edificios sin ornamentación y pensados claramente para su utilidad.

Pero por encima de todos ellos se encuentra la figura de *Le Corbusier*, el defensor más importante del *Funcionalismo*, que planteaba sus viviendas como máquinas para vivir el hombre. Su tarea se distinguió por haber reducido las formas arquitectónicas a las más puras y esenciales como son: el cuadrado en superficie y el cubo y el cilindro desde el punto de vista volumétrico.

**WALTER GROPIUS:** Proyecto de la Escuela de la Bauhaus, en Dessau (1925-1926). La línea recta domina este edificio, en el que las fachadas, sin ornamentaciones, se abren mediante cristalerías.



FOTO ACTUALIZÁNDOSE

**Adolf Loos:** Casa Loos (1911). En esta construcción de 1911, el arquitecto vienés propone una depuración total y apunta hacia la nueva vía racionalista de la arquitectura.



FOTO ACTUALIZÁNDOSE

**WALTER GROPIUS y ADOLF MEYER:** Fábrica Fagus (1910-1911). Este edificio es un buen ejemplo de la claridad estructural propia del diseño arquitectónico en el Movimiento Moderno.



En 1926 *Le Corbusier* publicó "Los cinco puntos de la nueva arquitectura", libro en el que sistematizó los principios básicos de la arquitectura funcionalista: el empleo de pilotes, la planta libre, la fachada libre, la ventana a lo largo de toda la fachada -ventana cinta-, y la terraza-jardín plano.

Además, *Le Corbusier* fue capaz de aplicar los conceptos funcionalistas en el terreno urbanístico, en las iglesias y en las viviendas de pisos de las grandes ciudades (tan utilizados en la actualidad) utilizando como principal material el hormigón visto.

En España, las innovaciones funcionalistas llegaron de la mano del G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de artistas y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura contemporánea) desarrollada en la década de 1930.

### Organicismo

Derivada del *Funcionalismo* surgió otra tendencia arquitectónica, el **Organicismo**, cuyo principal difusor fue *Frank Lloyd Wright*, uno de los grandes arquitectos de la primera mitad del siglo XX.

*Wright* partió directamente de las enseñanzas de *Sullivan* y la Escuela de Chicago, y por este motivo puede afirmarse que en su obra existen planteamientos muy afines a los conceptos funcionalistas. Sin embargo, *Wright* advirtió el peligro que entrañaba un racionalismo frío, al conllevar una carencia de sensibilidad. Por ello, buscó soluciones para las necesidades de sus inquilinos, es decir, proponer una arquitectura funcional pero de carácter orgánico.

Con esta intención, *Wright* intentó plasmar, a través de los elementos constructivos, la psicología de las personas destinadas a habitar en ella. Otro de los aspectos que caracterizaron su arquitectura fue la cuidada integración en el entorno, conseguida por medio de la articulación de los volúmenes entre los que destacó la estructura horizontal. *La Casa Kaufmann* o *Casa de la Cascada* constituye el paradigma arquitectónico de dicha integración.

*FRANK LLOYD WRIGHT*: Casa Robbie (1909). El hábil juego de volúmenes de esta casa permite una buena interacción entre el interior y el exterior.



*MIES VAN DER ROHE*: Pabellón alemán (1929). El arquitecto alemán utilizó una estructura de esbeltos pilares de acero cromado que le posibilitaron sustituir las paredes y crear una planta libre y diáfana.



*LE CORBUSIER*: Ville Savoie, en Poissy (1929). La solución de elevar la vivienda mediante pilotes resuelve el impacto respecto al entorno natural, consiguiendo que visualmente se mantenga un cierto equilibrio.



## Arquitectura de Vanguardia

Finalmente, cabe citar también las denominadas **vanguardias arquitectónicas**, es decir, la proyección arquitectónica de edificios de estética muy personal, intentando recrear las respectivas estéticas pictóricas.

El ejemplo más representativo fue el **Neoplasticismo holandés**. Los edificios Neoplasticistas, presentan una clara influencia del *Funcionalismo*, aunque también poseen unas características que les hacen singulares, al seguir los mismos presupuestos empleados en sus manifestaciones plásticas. Así, por ejemplo, *Gerrit Rietveld* utilizó formas geométricas claras y rectilíneas, colores blancos y agrisados, combinados con planos y detalles de cromatismos primarios. Además, buscó crear un espacio abierto con una planta libre de soportes, gracias a los avances de los materiales y de la tecnología.

Otro caso significativo fue el del **Expresionismo alemán**. *Bruno Taut* y *Eric Mendelsohn* se desmarcaron del modelo funcionalista implantado, recuperando la tradición de las visiones arquitectónicas utópicas. Por este motivo, varios de los proyectos se quedaron sobre el papel, pues resultaba imposible construir edificios que recrearan las fórmulas pictóricas. Camino similar tuvieron las propuestas futuristas de *Antonio Sant'Elia*, cuyas arquitecturas se quedaron para siempre sobre el papel.



**ANTONIO SANT'ELIA:** Estudio para una central eléctrica (1914). Sus propuestas anunciaban la ciudad del futuro.



**GERRIT RIETVELD:** Casa Schroeder, en Utrecht (1924). Su fachada, creada a partir de la intersección de estrictas líneas verticales y horizontales, decorada con ligeros elementos de color azul, rojo y amarillo, consigue reproducir un cuadro de Mondrian en tres dimensiones.



**GERRIT RIETVELD:** Silla roja y azul (1918). Arquitecto y diseñador, Rietveld creó este prototipo de silla en clara coincidencia con los planteamientos básicos de los pintores y los arquitectos neoplasticistas: planos geométricos netos y colores puros.



**ERIC MENDELSON:** Observatorio Einstein de Posdam (1917-1921). Mendelsohn basó sus edificios en el uso expresionista de diseños curvos, tanto en líneas como en volúmenes.

## 16.5 PRIMERAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS (1905-1945)

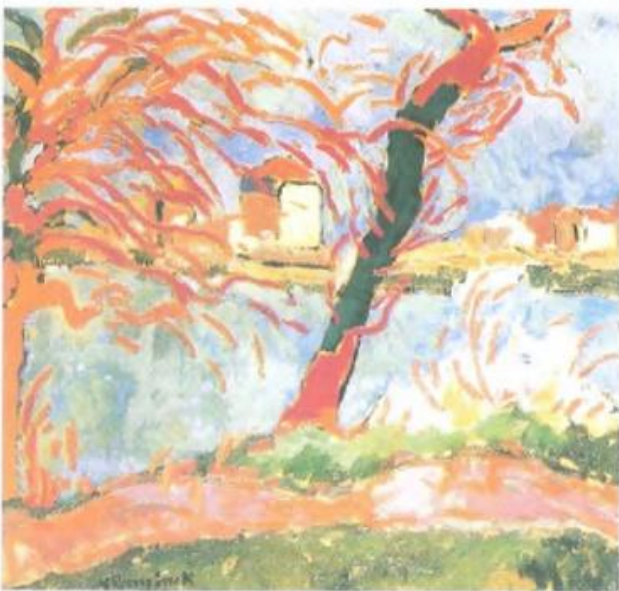
La pintura y la escultura fueron los principales campos de experimentación artística que enriquecieron al arte contemporáneo durante la primera mitad del siglo XX. Puesto que en ambas disciplinas las características generales de cada "ismo" o tendencia son comunes, es necesario, para una mejor comprensión del fenómeno artístico vanguardista, abandonar la tradicional diferenciación entre pintura y escultura.

### Fauvismo

Nacido en 1905, el **Fauvismo** está considerado el primer movimiento de vanguardia. Su denominación viene de la palabra francesa *fauve* que significa "fiera", y que define la aplicación exacerbada y violenta de los colores sobre la tela, rompiendo la tradicional asociación con el objeto representado. Es decir, que por encima de la copia mimética de la realidad, prima la visión subjetiva y estética del artista.

Esta autonomía del color con respecto a la forma tiene en sus orígenes ciertos planteamientos propios del *Simbolismo*, como por ejemplo el concepto de no imitación aplicado por *Gauguin* o *Gustave Moureaux*; y del *Postimpresionismo*, como puede ser el uso de gruesos empastes y de la técnica divisionista —empleo del color puro junto al complementario— utilizado por *Seurat* o *Signac*.

Los representantes más destacados del Fauvismo son *Henri Matisse*, *André Derain*, *Maurice Vlaminck* y *Raoul Dufy*.



HENRI MATISSE: La danza (1910). El artista francés consigue transmitir la sensación de tridimensionalidad y de cierta perspectiva mediante el fuerte contraste cromático.



ANDRÉ DERAIN: Carteles en Trouville (1906). Una sencilla, tranquila y cotidiana escena urbana se convierte en toda una experiencia sensorial asociada a la psicología cromática, en la que la línea y el dibujo han perdido todo protagonismo.

MAURICE VLAMINCK: Orillas del Sena en Carrières-sur-Seine (1906). El artista francés elimina cualquier representación naturalista de la realidad, dotando a los colores de una gran expresividad.



WASSILY KANDINSKY: Cubierta para el catálogo del grupo expresionista "Der Blaue Reiter" (1911).

## Expresionismo

El **Expresionismo** aglutina en su génesis parte de la filosofía nihilista de Nietzsche, la vigorosidad de algunos cuadros de *Van Gogh* y la angustia vital que aparece en la obra del noruego *Edvard Munch*. Con todo ello, el *Expresionismo* intentó reflejar de forma vehemente y crítica, y en ocasiones cruel, la atmósfera socio-política que presagió el advenimiento de la I Guerra Mundial y sus terribles consecuencias.

Para lograrlo, e influenciado por el arte negro-africano, utilizó la línea quebrada, curva y angulosa, así como la esquematización de la forma, hecho que imprime a la obra un carácter agresivo y angustioso. Esta agresividad también se transmite a partir del uso de colores exaltados y contrastados.

Dentro de este movimiento de carácter eminentemente germánico, se distinguen dos grupos:

a) "**Die Brücke**" (El Puente), surgido en Dresde en 1905 y formado principalmente por *Ernst Ludwig Kirchner* y *Erick Heckel*.

b) "**Der Blaue Reiter**" (El Jinete Azul) aparecido en Munich en 1910, y liderado por *Wasily Kandinsky*, y *Franz Marc*.

Dentro del *Expresionismo*, en la década de 1920 apareció una tercera etapa llamada *Nueva Objetividad*. Aunque no se trata de un grupo, ya que los artistas de este tercer expresionismo poseían características individuales más acusadas, la tendencia principal usó el detalle meticuloso para expresar mediante una realidad figurativa ácida y desgarrada, la soledad, el horror y la angustia del hombre de la posguerra, con una clara voluntad de denuncia. *Otto Dix* y *Max Beckmann* fueron los principales artistas, cuya obra se disipó en la década de 1930 con la llegada del nazismo.

Cabe señalar también otro foco importante del *Expresionismo* en Viena, en el que sobresalen *Egon Schiele* y *Oskar Kokoschka*. El primero pinta la figura humana atormentada, desesperada y trágica. El segundo se decanta más por el paisaje, género con el que muestra agitadas visiones de ciudades europeas, y también por el retrato.

*Otto Dix*: Tríptico de la guerra (1929-1932). *Otto Dix* recoge el gusto por el dramatismo y la minuciosidad de la tradición germánica iniciada durante el Renacimiento, para retratar con toda crudeza la sinrazón de la autodestrucción humana.

FOTO ACTUALIZÁNDOSE

*EGON SCHIELE*: El abrazo (1917). La fuerza temática de esta obra junto al excelente dominio del dibujo, hacen que el pintor vienés consiga cuadros de una gran expresión psicológica.



*ERNST LUDWIG KIRCHNER*: Torre roja en Halle (1915). La intensidad cromática del color rojo, junto a las fuertes diagonales que marcan la composición hacen que el espectador perciba una cierta sensación de inquietud.

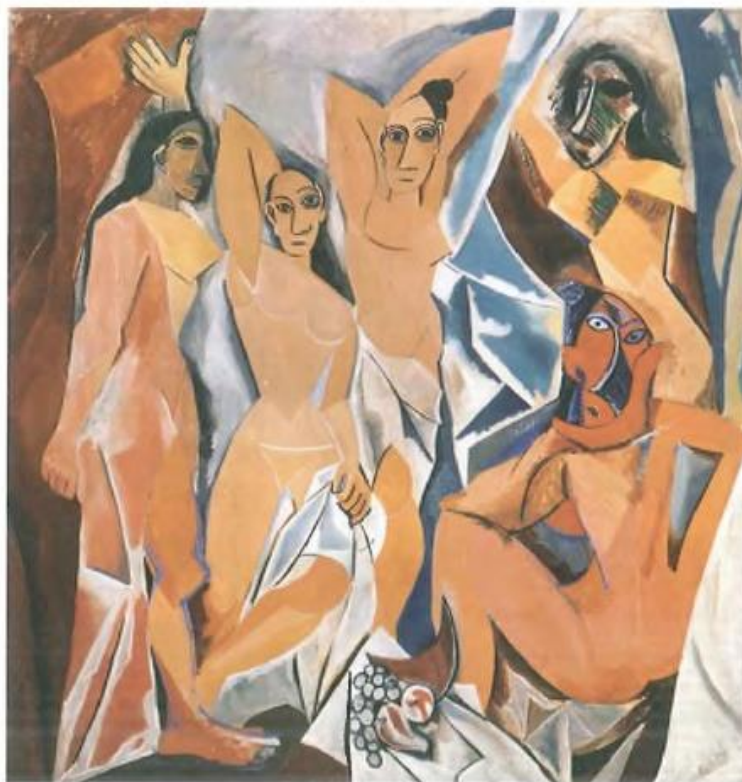


## Cubismo

La aparición del **Cubismo** se vincula directamente a la realización de la obra *Les damoiselles d'Avignon* de **Pablo Picasso** en 1907. En ella se advierten ciertos elementos que conectan con la obra de **Paul Cézanne**, el precursor más evidente de este movimiento, y la influencia de las culturas primitivas. La principal característica del **Cubismo** es la fragmentación geométrica del espacio y la configuración de la figura en planos interrelacionados. De esta forma se introduce la visión simultánea de un mismo objeto, haciendo desaparecer el punto de vista único propio de la perspectiva lineal renacentista.

En cuanto a temas, además del retrato, el espectador puede reconocer objetos cotidianos como frutas, pipas, partituras musicales, guitarras, vasos y botellas, dispuestos sobre mesas. Sus autores más representativos fueron **Pablo Ruiz Picasso**, **Georges Braque**, **Juan Gris** y **Pablo Gargallo**. En la historia de este movimiento se distinguen dos etapas:

- a) **Fase Analítica** (1907-1911) caracterizada por el empleo de colores cálidos –castaños, beige y ocre– y de frías tonalidades como las azules y las grises.
- b) **Fase Sintética** (1911-1914) en la que apareció el *collage*, técnica en la que se utilizan diversos materiales cotidianos –recortes de periódico, maderas, etc.– pegados a la pintura.



**PABLO PICASSO:** *Les damoiselles d'Avignon* (1907). En este lienzo Picasso llevó al límite las desproporciones anatómicas y las formas angulosas que anuncian el Cubismo.

## Futurismo

Fundado en París por **Filippo Tommaso Marinetti** en 1909, el principal propósito ideológico del **Futurismo** fue romper con el pasado y exaltar el poder de la tecnología, la máquina y la modernidad. Los artistas buscaron reproducir de manera obsesiva la sensación de movimiento, dinamismo, cambio y transformación, conceptos todos ellos vinculados a la idea de progreso. Por este motivo se inventó una nueva técnica formal, el *Simultaneísmo*, consistente en repetir las imágenes de manera superpuesta constituyendo algo similar a una secuencia filmica, utilizando colores vivos y muy variados. Sus principales artistas fueron **Humberto Boccioni**, **Giacomo Balla** y **Carlo Carrá**.

Derivado del **Futurismo**, en 1914 surgió la *Pintura metafísica*, una corriente pictórica que recreaba una realidad inquietante, fruto de representaciones fantásticas en medio de espacios inventados,



**GIACOMO BALLA:** *Niña corriendo en el balcón* (1912). Con la técnica del *Simultaneísmo* el artista pretende representar el movimiento continuo de un ser humano.



GEORGE BRAQUE: El Portugués (1911). El uso de las letras anticipa la técnica del collage.



JUAN GRIS: Botella de anís del mono (1914). El pintor español distribuye los distintos elementos por toda la superficie pictórica como si se tratara de un puzzle cuyas piezas debemos ordenar.

tratando de descubrir lo que está oculto, lo imprevisible de nuestros pensamientos. *Giorgio De Chirico, Carlo Carrà y Giorgio Morandi*, fueron sus principales componentes.

### Dadaísmo

Los inicios del Dadaísmo, en 1916, están íntimamente ligados a la apertura del célebre *Cabaret Voltaire*, en la ciudad neutral de Zurich, donde un joven poeta rumano, *Tristan Tzara* –principal artífice del movimiento– y un grupo de artistas, se encontraron huyendo del conflicto bélico. Su nombre surge como consecuencia del azar al abrir un diccionario por la letra "d", y se define como un movimiento "antiartístico". Sus obras tienen un talante netamente provocador, destinado a desprestigiar la obra de arte tradicional, creando en su lugar una propuesta nihilista, iconoclasta, ilógica y absurda, fiel reflejo del desencanto producido por la autodestrucción de la raza humana durante la I Guerra Mundial.

En Alemania surgieron manifestaciones dadá en Berlín, Colonia y Hannover, aunque también debe destacarse su rápida difusión –gracias a la publicación de numerosas revistas– en París y Nueva York. Los autores más significativos fueron *Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jean Arp, Max Ernst y Kurt Schwitters*.



GIORGIO DE CHIRICO: Héctor y Andrómaca (1917). El realismo en el dibujo contrasta con la desnaturalización de los maniqués.



MARCEL DUCHAMP: La fuente (1917). Con sus célebres ready-made u objetos ya fabricados, Duchamp demostró que la obra de arte puede hacerse a partir de cualquier cosa.

UMBERTO BOCCIONI: Formas únicas de continuidad en el espacio (1912). El artista representa la figura humana como un engranaje mecánico en continuo desplazamiento.

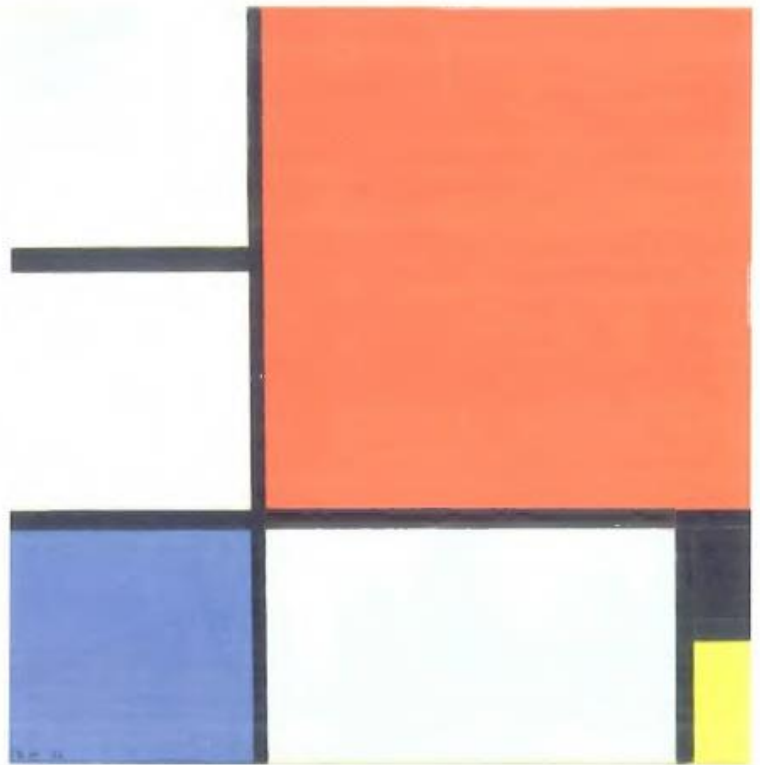




## Abstracción

La **Abstracción** esta considerada la ruptura más grande del siglo XX. Su iniciador fue *Wassily Kandinsky*, quien alrededor de 1910, y cuando formaba parte del grupo expresionista *Der Blaue Reiter*, abandonó conscientemente la figuración, para influir espiritualmente en el alma del espectador a través de la armonía entre la forma (líneas) y el color. Posteriormente, aparecieron diferentes corrientes abstractas como el **Constructivismo** (1913) y el **Suprematismo** (1915) rusos, y el **Neoplasticismo** holandés (1917). Los dos primeros se sustentaron en el uso exclusivo de la geometría -cuadrado, triángulo y círculo- como camino de expresión formal, aunque si bien el *Constructivismo* insistía en la función utilitaria del arte, el *Suprematismo* fue siempre el vehículo de las ideas espirituales de *Kasimir Malevich*.

Esta misma línea espiritual fue seguida por el *Neoplasticismo*, liderado por *Piet Mondrian* y *Théo van Doesburg*, movimiento que trató de hallar unos nuevos valores plásticos más acordes con un mundo en proceso de reconstrucción. Para conseguir sus objetivos, los artistas neoplasticistas simplificaron las formas hasta llegar a sus componentes fundamentales: líneas, cubos, planos y colores primarios -rojo, amarillo, azul- y neutros -blanco y negro. De este modo, se elimina todo aquello que pueda considerarse superfluo -las figuras-, y sólo prevalece lo elemental: la estructura.



*PIET MONDRIAN: Composición II (1929): El rigor compositivo y el gran sentido del equilibrio dominan esta obra de la que emana una sensación altamente espiritual que trasciende la realidad objetiva*



*WASSILY KANDINSKY: Composición VI (1913). El pintor ruso pretende que el espectador se deje llevar por la fuerza expresiva de la línea y el color.*

*KASIMIR MALEVICH: Composición suprematista: Cuadrado rojo y cuadrado negro (1915). En sus creaciones Malevich llegó al más alto grado de simplificación.*





RENÉ MAGRITTE: La clave de los campos (1936). El artista mezcla realidad y ficción, creando un mundo inquietante.



JOAN MIRÓ: El carnaval del arlequín (1924-1925). En esta obra aparece buena parte del universo icónico del pintor catalán pintado con sus tradicionales colores vivos y puros.

## Surrealismo

El término **Surrealismo** designa al arte que, a partir de la década de 1920, partió de la iconoclastia dadá, recogió las inquietantes imágenes producidas durante el sueño de la *pintura metafísica*, y añadió el importante concepto del *automatismo*, proceso por el que la expresión libre, rápida y fluida, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón se convierte en el principal método de ejecución de las obras.

La aparición del **Surrealismo** se vincula a la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), firmado por el escritor André Bretón -jefe ideológico del grupo- que conoció de primera mano las terapias psicoanalistas, de Freud. Dentro del **Surrealismo** se distinguen dos líneas bien diferenciadas:

1) **Corriente automatista**, en la que el artista reproduce un universo de símbolos, a veces abstractos, surgidos del inconsciente y el azar, representados de manera rápida y fluida. *André Masson* y *Joan Miró* fueron sus principales representantes.

2) **Corriente onírica**, en la que el artista recrea asociaciones extrañas e inquietantes propias del mundo de los sueños, atendiendo a las normas tradicionales de representación figurativa. *Salvador Dalí* y *René Magritte* fueron sus principales valedores.

Otros importantes componentes del grupo surrealista fueron el pintor *Marx Ernst*, y los escultores *Alberto Giacometti*, *Jean Arp*, y *Henry Moore*. Mención especial merece la obra de *Frida Kahlo* síntesis de **Surrealismo** y **Realismo social**.



SALVADOR DALÍ: Persistencia de la memoria (1931). Los relojes blandos que aparecen pintados en el lienzo representan el olvido, la pérdida de la memoria con el tiempo.



JEAN ARP: Concreción II (1953). Las esculturas de Jean Arp siempre parten de una forma orgánica, cuya morfología es el resultado de un sinfín de casualidades producto del azar.

## La Escuela de París

Paralelamente a todos estos movimientos vanguardistas, existen también algunas figuras que, sin llegar a pertenecer de una manera clara a ninguna de las tendencias analizadas, tienen una fuerte personalidad artística, hecho que nos permite hablar de individualidades. Son los llamados artistas de la **Escuela de París**, entre los que sobresale el italiano *Amedeo Modigliani*, cuyas esculturas reflejan la influencia del arte primitivo africano, mientras que sus pinturas, en las que destacan los desnudos femeninos, muestran modelos procedentes del alargado canon de belleza manierista.

Otros artistas destacados fueron el pintor ruso *Marc Chagall*, y el escultor rumano *Constantin Brancusi*, quien redujo las formas naturales a su última y casi abstracta simplicidad.

## 16.6 EL NOUCENTISME CATALÁN

Coetáneo en el tiempo también debe destacarse un movimiento de renovación cultural y artística que se dio en Cataluña entre 1910 y 1930, llamado **Noucentisme**. Impulsado por el escritor Eugenio d'Ors, se caracterizó por una vuelta al clasicismo y al academicismo, y por una exaltación de lo mediterráneo. El pintor más representativo del Noucentisme es *Joaquín Sunyer*, siendo *Aristides Maillol* el máximo representante en el campo de la escultura.

## 16.7 MAESTROS ESPAÑOLES DE VANGUARDIA

**Pablo Picasso**, **Salvador Dalí** y **Joan Miró**, no sólo tres de los nombres más importantes del arte español del siglo XX, sino tres figuras básicas para entender el arte de la primera mitad de siglo pasado.

### Picasso: un genio de vanguardia

Nacido en Málaga, **Picasso** está considerado el artista más famoso, versátil y prolífico del siglo XX. Después de un breve periodo de formación académica en el que *Picasso* demostró un precoz dominio del dibujo, el pintor malagueño desarrolló las llamadas *época azul* y *época rosa*, etapas de juventud en las que el artista fue asimilando las propuestas técnicas y temáticas del *Postimpresionismo*.

Su incansable capacidad de aprendizaje le llevó a estudiar la obra de *Cézanne*, investigando las posibilidades de la geometría como lenguaje expresivo. La culminación de esta experimentación condujo a *Picasso* a crear el *Cubismo* (1907),

### FOTO ACTUALIZÁNDOSE

**AMADEO MODIGLIANI:** *Desnudo acostado* (1917). El artista conjuga en esta obra el primitivismo (rostro) y el canon a alargado del manierismo (cuerpo). Dos influencia básicas en toda su trayectoria artística.



**JOAQUÍN SUNYER:** *Pastoral* (1910-1911). La mujer en plena concordancia con la naturaleza fue una de las imágenes más recurrentes durante el Noucentisme.



**ARISTIDES MAILLOL:** *Mediterránea* (1900-1905). Las formas suaves y curvas características del movimiento noucentisme dominan toda la composición, provocando una agradable sensación de serenidad.



movimiento que desarrolló en sus dos modalidades (sintético y analítico) hasta 1914, y que sin duda fue su contribución más importante a la evolución del arte contemporáneo.

Tras el final de la I Guerra Mundial, *Picasso* pasó por una etapa *clasicista*, derivada de su viaje a Roma, y otra surrealista, movimiento con el que se relacionó a partir de 1925. A principios de la década de 1930, *Picasso* empezó a crear obras con un alto contenido expresivo, cargadas de tensión emocional y que muestran un gran sentimiento de angustia y de presagio del desastre de la Guerra Civil española. Su obra más célebre, el *Guernica*, fue la culminación de esta etapa, y el inicio de la voluntad de *Picasso* de utilizar el arte como un arma en contra de la guerra y a favor de la paz.

Finalizada la II Guerra Mundial y con esta misma intención pintó *La masacre de Corea* o los enormes murales de *La Guerra y La Paz* en la capilla de Vallauris, población del sur de Francia donde se instaló *Picasso* en los años cincuenta.

Paralelamente, *Picasso* desarrolló un importante trabajo escultórico y cerámico, que se unían a su importante labor como pintor y grabador. También en esta última etapa, el artista malagueño reinterpretó cuadros de genios del pasado como *Velázquez*, de quien hizo una importante serie de 44 lienzos sobre *Las Meninas*.



PICASSO: Casas en una colina (1909). La fragmentación geométrica iniciada por Cézanne fue el punto de partida desde donde Picasso inició la revolución cubista.

PICASSO: El viejo judío (1903). Durante la época azul el genio malagueño presenta siempre a personajes melancólicos e incluso dramáticos, producto de una grave crisis personal.



PICASSO: Mujer llorando (1937). Las formas angulosas y la deformación del rostro recrean la sensación de dramatismo que conllevó el lamentable episodio de la Guerra Civil española.



PICASSO: La matanza de Corea (1951). Picasso establece un fuerte contraste entre la inhumanidad del pelotón de fusilamiento y la inocencia de los niños y de las mujeres.

### El Surrealismo onírico de Dalí

Salvador Dalí fue uno de los artistas más activos del movimiento surrealista, al que se incorporó en 1929. Fascinado por el subconsciente y los mecanismos de la locura, el pintor catalán aportó al movimiento surrealista el *método paranoico-crítico*, consistente en asociar imágenes de lo más arbitrario con la voluntad de querer plasmar sobre el lienzo lo irreal: el sueño. Con este método, Dalí realizó obras tan conocidas como la *Persistencia de la memoria* o el *Gran masturbador*, mostrando una gran maestría en el campo del dibujo.

En 1940, Dalí se trasladó a los Estados Unidos, donde permaneció hasta 1955, año en el que regresó a Cataluña. Durante estos años, además de pintar numerosos cuadros religiosos, Dalí se dedicó a autopromocionarse y a crearse una imagen de personaje extravagante y original que le acompañaría toda la vida.

El universo artístico de Dalí también creó numerosos objetos delirantes que recogen la tradición *dadá* y de los *ready-mades* de Duchamp, y trabajó también en la ilustración de libros, en el teatro y en el cine, colaborando con Luis Buñuel (*Un perro andaluz* y *l'Age d'or*), con Walt Disney (*Destino*) y con Alfred Hitchcock (*Recuerda*).

### El mundo microscópico de Miró

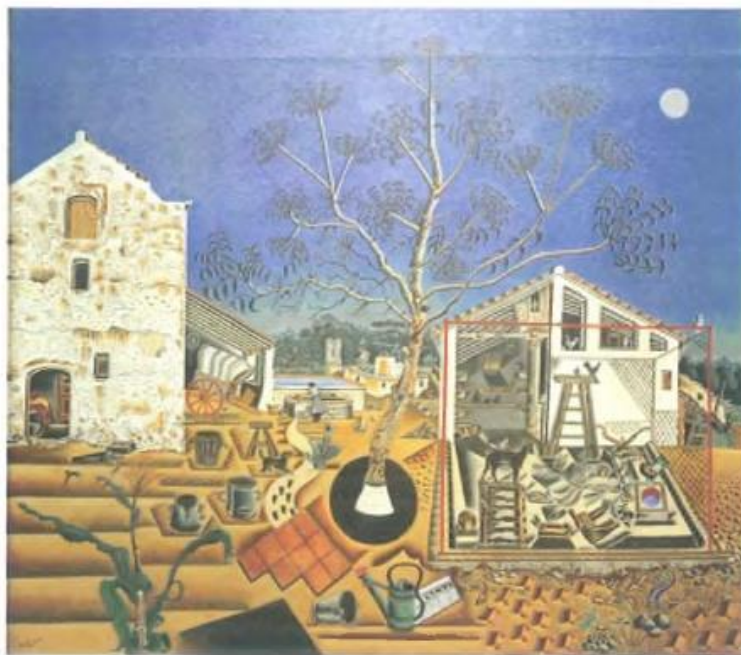
Joan Miró fue en palabras del propio André Bretón, "probablemente el más surrealista de todos nosotros". En su obra anterior a 1920, Miró mostró una amplia gama de influencias, entre las que se encuentran los brillantes colores fauvistas, la fragmentación cubista y la bidimensionalidad de los frescos románicos catalanes. En 1920, el pintor catalán viajó a París, donde además de relacionarse con Picasso, Miró contacta con el grupo surrealista que acabó de definir su estilo posterior.

Sus cuadros pronto adquirieron un lenguaje propio, creado a partir de múltiples formas orgánicas y símbolos, pintados con una gama de colores brillantes y vivos, especialmente el azul, el rojo, el amarillo, el verde y el negro. Tras enfrentarse con el grupo que dirigía con mano férrea André Bretón, Miró viajó a Holanda, donde realizó su famosa serie *Interiores* holandeses.

Tras la Guerra Civil, en 1940, Miró volvió a España donde llevó una vida retirada y experimentó con otros medios artísticos, como el grabado, a los que se dedicó en la década de 1950. Posteriormente, también creó escenografías teatrales y esculturas cerámicas, entre las que destacan los grandes murales para el edificio de la UNESCO en París y el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid.



SALVADOR DALÍ: Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar (1944). Más allá del tema, sobresale la precisión en el detalle y el dibujo.



JOAN MIRÓ: La masía (1921-1922). La influencia surrealista queda claramente demostrada en este importante lienzo que anticipa el nuevo lenguaje del pintor catalán.



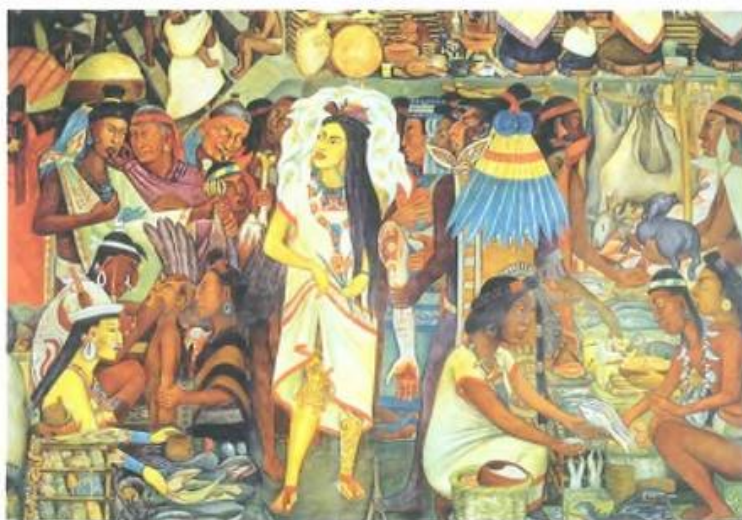
EDWARD HOPPER: Los halcones de la noche (1942). Con un tratamiento técnico cercano al Hiperrealismo, Hopper da buena muestra de su habilidad a la hora de crear un interesante retrato psicológico.

Nueva York con luna (1925) fue el primer lienzo urbano que pintó Georgia O'Keeffe.

## 16.8 VANGUARDISMO EN LATINOAMÉRICA Y ESTADOS UNIDOS

Hacia 1930 se inició en América Latina el **Realismo social o histórico**, un movimiento pictórico cuyo objetivo era hacer llegar al gran público -la mayoría analfabeto- los episodios y las gestas de la historia mexicana, glorificando el trabajo creativo y repudiando al capitalismo. A ello contribuyeron **Diego Rivera**, **José Clemente Orozco** y **Alfaro Siqueiros**, artistas de trayectorias y estilos diferentes que, no obstante, compartieron un lenguaje realista con rasgos expresionistas en sus pinturas murales.

Paralelamente, en Estados Unidos surgió una triple figuración: el reflejo de la sociedad rural plasmada por **Grant Wood**; la captación de soledad urbana por **Edward Hopper**, y la unión de ambos conceptos en la obra de **Georgia O'Keeffe**.



DIEGO RIVERA: El mercado de Tlateloco (1942). La tradición indígena del pueblo mexicano fue muy reproducida en los murales de Diego Rivera mediante un gran colorido.



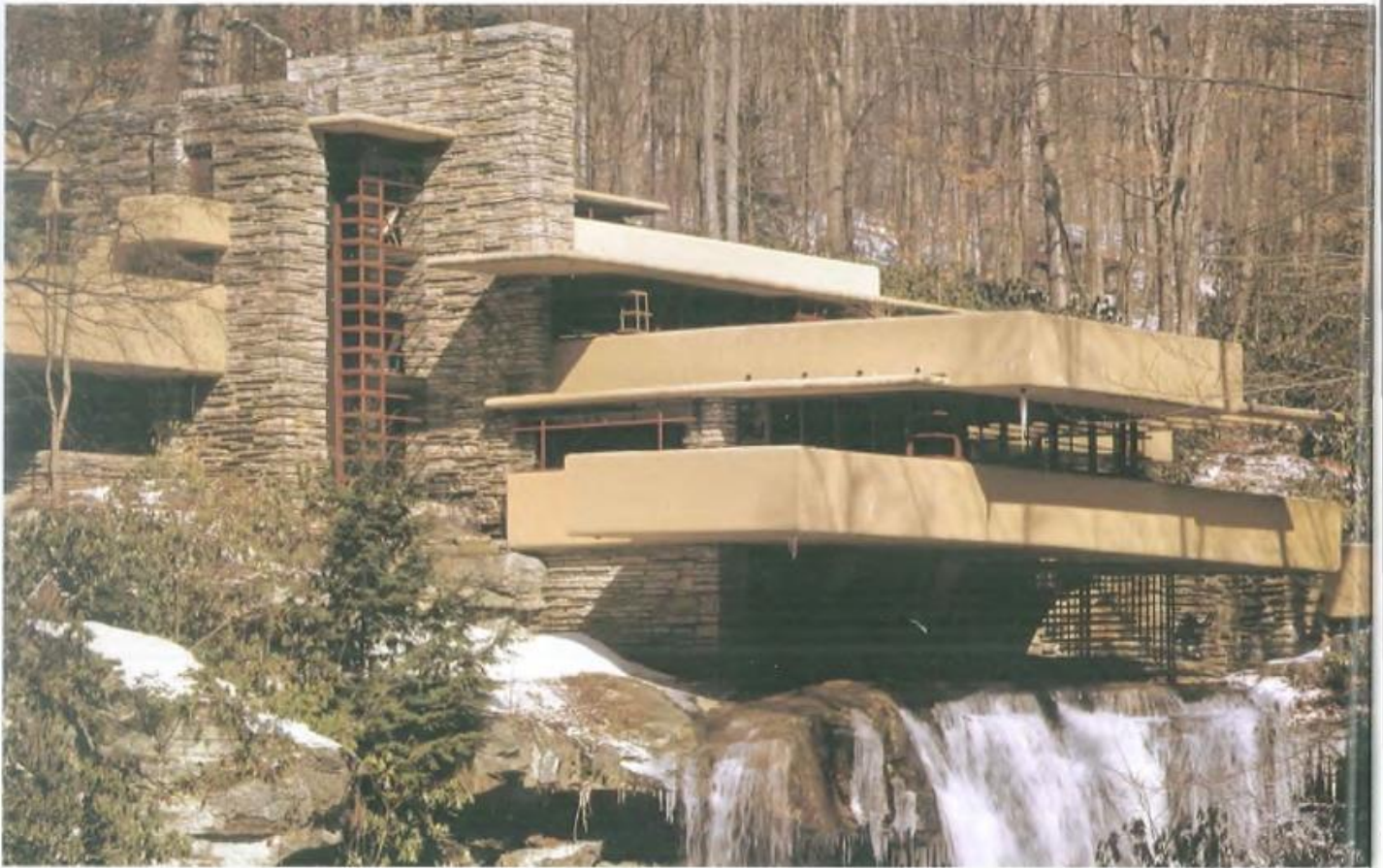
JOSÉ CLEMENTE OROZCO: Zapatistas (1931). Los muralistas mexicanos reprodujeron numerosos episodios y personajes relevantes de la historia de su país con la intención de fortalecer el sentimiento nacional.



GRANT WOOD: Gótico americano (1930). El pintor norteamericano reproduce los tradicionales roles de la sociedad rural de su país, en la que el hombre sujeta la horca simbolizando el trabajo duro.

FOTO ACTUALIZÁNDOSE

## F47. Casa Kaufmann o Casa de la cascada



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Casa Kaufmann, también conocida como Casa de la cascada.

**Autor:** Frank Lloyd Wright (Wisconsin, 1867 - Phoenix, 1959).

**Cronología:** 1935-1939.

**Estilo:** Organicismo.

**Tipología:** casa unifamiliar.

**Materiales:** hormigón armado, piedra, vidrio y aluminio.

**Localización:** Bear Bun, Pensilvania (EE.UU.).

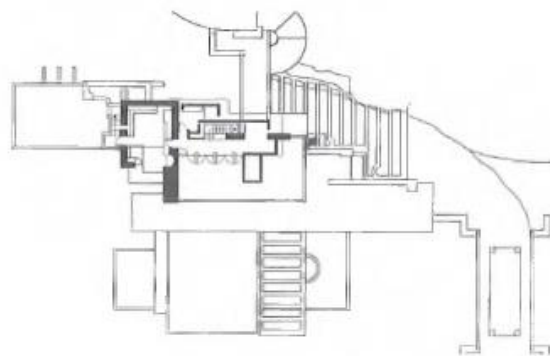
Obras del mismo autor:

- Casa Robbie de Chicago (1909)
- Museo Guggenheim de Nueva York (1956-1959)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Frank Lloyd Wright trabajó, entre 1887 y 1893, en el taller de Louis Sullivan, en Chicago. Sin embargo, en sus primeras obras, Wright advirtió el peligro que podía entrañar el exceso de racionalismo funcional de su maestro, por lo que en sus edificios propuso una arquitectura cuya idea central consistía en que la construcción debía derivarse y relacionarse directamente del entorno natural, estando en armonía con las necesidades del hombre.

Esta formulación dio origen a la llamada *arquitectura organicista*, de la cual Wright fue el principal representante.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

La *Casa de la cascada* consta de tres plantas, y se construye a partir de una composición geométrica de planos verticales de piedra (muros y chimenea) que juegan contra los planos horizontales de hormigón (terrazas en voladizo). Estos últimos se equilibran sobre la superficie rocosa, presentando una gran plasticidad estructural que, consecuentemente, evoca la cascada que se encuentra justo debajo. Ello potencia la asimetría entre la horizontalidad construida y la verticalidad natural.

Los criterios que constituyen la lógica compositiva del conjunto son básicamente tres: el citado cruce continuo de unos volúmenes sobre otros, la forma



de proyectar el edificio desde el interior hacia el exterior y la integración del edificio en un entorno natural determinado. La asimetría de los bloques, así como el desplazamiento de los volúmenes y de los pisos, responden a una voluntad figurativa, pero reflejan también el "desorden" orgánico propio de la naturaleza en el cual se inscribe.

En su interior, cada planta tiene una disposición totalmente libre, sin ninguna estructura reguladora de espacios, adaptándose a las necesidades concretas de cada zona. Por otro lado, el uso del vidrio en todos los ángulos y el hecho de que todos los espacios interiores se extiendan a lo largo de los anchos balcones hacia el paisaje, supone fomentar una gran intercomunicación con el exterior, evitando la opacidad y la sensación de estar encerrado dentro de una caja.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

Establecida como una de las principales premisas de la *arquitectura organicista*, la integración del edificio en el entorno es total. Rodeada de árboles, rocas y cascadas, la casa se articula

mediante diferentes niveles de voladizo que funcionan, a la vez, como techo y terraza, de tal manera que la estructura resultante parece ser el escenario natural de la cascada que se encuentra justo debajo.

## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

Pensada como una vivienda unifamiliar, la *casa Kaufmann* encarna las profundas convicciones del arquitecto estadounidense sobre la unidad entre los seres humanos y la naturaleza, siendo sin duda la plasmación de un sueño: poder vivir en medio de la naturaleza sin renunciar a las comodidades de la arquitectura moderna.



## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Frank Lloyd Wright sentó sus bases constructivas en el funcionalismo, y el empleo de la planta libre es una buena prueba de ello, aunque también se inspiró en los "ismos" y las pragmáticas y sencillas arquitecturas japonesas.

Su afán innovador le condujo a acuñar el término *arquitectura orgánica*, mediante el cual Wright pretendía aunar el hombre, la arquitectura y la naturaleza, sin abandonar el concepto de funcionalidad. En este contexto introdujo el concepto de *confort*, en su intento de dotar a sus habitantes de las mayores comodidades posibles, tal y como puede advertirse en las importantes innovaciones que realizó en el campo del aire acondicionado, la iluminación indirecta y los paneles de calefacción.

Esta mezcla entre funcionalismo y organicismo también fue utilizada por el arquitecto finlandés *Alvar Aalto*, quien apostó por la integración de la arquitectura en la naturaleza y el empleo de la luz natural para iluminar los interiores.



Alvar Aalto: *Villa Mairea* (1937-1940).



## F48. El profeta

### FICHA TÉCNICA

Título: El profeta.

Autor: Pau Gargallo (Maella, 1881 - Reus, 1934).

Cronología: 1933 (yeso), 1936 (bronce).

Estilo: Cubismo.

Material: bronce.

Tipología: escultura exenta.

Tema: religioso.

Localización: Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y Museo Gargallo (Zaragoza).

Obras del mismo autor:

- *Pequeña voluptuosidad arrodillada* (1907)
- *Pequeña bailarina* (1927)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Pau Gargallo empezó haciendo numerosas esculturas vinculadas al espíritu modernista, pero durante su estancia en París entre 1910 y 1914, experimentó un profundo cambio, principalmente a raíz de su encuentro con Picasso. Esta relación acercó al escultor al  *cubismo*  y al  *expresionismo* , apreciándose también la influencia del  *arte primitivo* . En esta línea creó interesantes esculturas a partir de finas láminas de metal, caracterizadas por el juego entre el lleno y el vacío. En su última etapa creativa, se nota la influencia de la pintura de Modigliani en el desarrollo de sus figuras.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

Considerada la obra principal del escultor aragonés, *El profeta* representa una figura humana realizada a base de planchas de metal cortadas, estructuradas alrededor de un eje central formado por la cabeza, la columna vertebral y la pierna izquierda.

A partir de este eje, se adivinan las diferentes partes del cuerpo, todas ellas elaboradas mediante ligeras planchas metálicas que se desarrollan en el vacío, haciendo que el aire pase a formar parte intrínseca de la escultura. Este vacío permite jugar con interesantes formas cóncavas y convexas, un juego de contraste vacío/lleño que aporta a la escultura una gran expresividad e impacto emocional.

En esta misma línea, la presencia de las diferentes planchas dentadas que dan forma a su pelo y a su ropaje confieren al conjunto una mayor tensión y dinamismo formal.

Finalmente, también es interesante destacar cómo el juego de curvas y contracurvas acentúa aún más los contrastes de luz y sombra, formándose lo que el propio escultor llamó *volumen virtual*, el cual puede ser rodeado por el espectador.



## TEMÁTICA

La mística figura del profeta aparece aquí con toda su fuerza, adquiriendo una fuerte expresividad gestual. Su figura, recubierta con una piel, levanta de manera firme el brazo derecho, mientras que en la mano izquierda sostiene con autoridad un cayado. Su actitud es desafiante, e invita a seguirlo debido a la intensa tensión que desprende, tanto a nivel físico como espiritual.

Más que un tema religioso, la imagen representa la fuerza de la palabra, el magisterio de la verdad como camino a seguir, senda que, de manera poderosa, nos muestra el personaje con su gesto.

*El profeta* es la mayor y más conocida escultura de Gargallo, que desgraciadamente nunca pudo ver fundida en bronce por carecer de medios económicos para hacerlo.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

En *El profeta* se sintetizan buena parte de las principales influencias que recibió la escultura de Pau Gargallo. En primer lugar cabe señalar que el escultor aragonés siguió los pasos del **cubismo pictórico** de Pablo Picasso, superponiendo los diferentes planos de la figura, creando así formas subjetivas, característica que puede apreciarse con plenitud en el rostro.

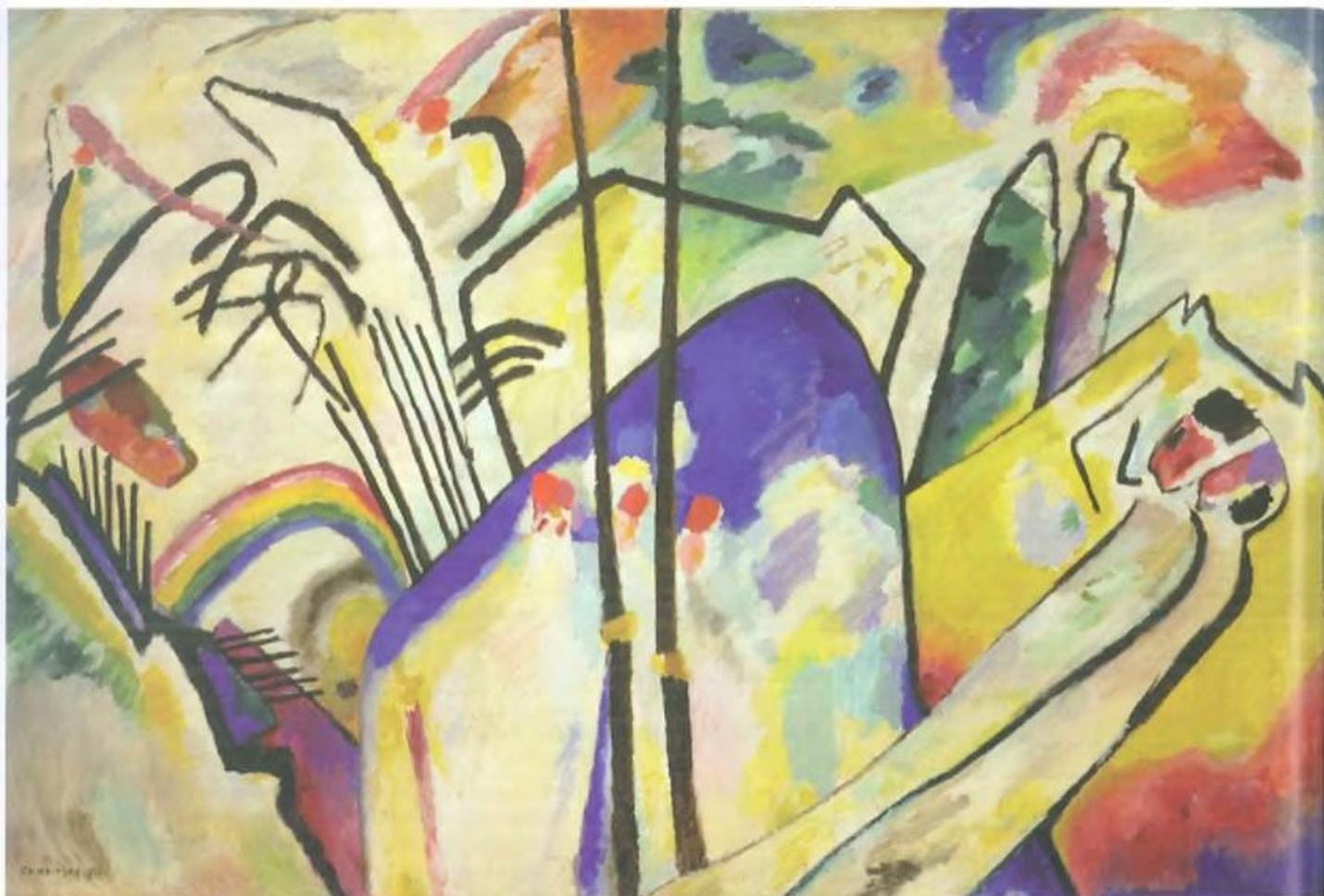
En segundo lugar cabe destacar la proximidad que muestra la figura con los principios expresionistas, tanto en su fuerza como en su sensibilidad. Y en tercer lugar también pueden rastrearse ciertas reminiscencias del arte primitivo y de artistas como el escultor Brancusi y el pintor Modigliani.

La obra de Gargallo es uno de los mejores ejemplos de la conquista más revolucionaria de la escultura contemporánea: la introducción del vacío como elemento volumétrico, solución que también está presente en otros escultores, como por ejemplo Henri Moore.



Picasso: *Retrato de Ambroise Vollard* (1910).

## 49. Composición IV



### FICHA TÉCNICA

Título: Composición IV (Batalla).

Autor: Wassily Kandinsky (Moscú, 1866 - París, 1944).

Cronología: 1911.

Estilo: Abstracción.

Técnica: óleo sobre tela.

Tema: abstracto.

Localización: Kunstmuseum  
Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf).

Obras del mismo autor:

- Primera acuarela abstracta (1910)
- Composición nº VI (1913)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Wassily Kandinsky está considerado el pionero en la creación del *arte abstracto*. Cofundador, junto a Franz Marc, del grupo expresionista alemán *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) en una fecha no muy exacta pero comprendida entre 1910 y 1913, llegó a la abstracción total.

El comienzo de la primera Guerra Mundial le llevó a exiliarse a Moscú, para regresar a Alemania como profesor de la escuela Bauhaus entre 1922 y 1933. Durante estos años Kandinsky desarrolló en su obra un estilo abstracto de tendencia geométrica. La presión del nazismo en Alemania le hizo viajar a París, donde desarrolló una obra próxima al surrealismo.



Fotografía de Kandinsky en su taller.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

*Composición IV* es una de las pinturas no-objetivas más representativas que desarrolló **Kandinsky** a inicios de la década de 1910. Sin embargo, el lienzo mantiene todavía elementos cuyas formas remiten a objetos de la naturaleza. En el lado izquierdo, dos jinetes parecen estar luchando sobre el arco iris, mientras en el centro lo que parece ser un castillo corona una gran montaña azul, delante de la cual tres caballeros sujetan dos altas lanzas.

Esta escena central sirve al artista para dividir el cuadro en dos mitades



formalmente bien diferenciadas. A la izquierda dominan los planos irregulares y las líneas inacabadas superpuestas, mientras que en el lado derecho las figuras representadas muestran un acabado más definido.

Lo dinámico (izquierda) y lo sereno (derecha) se entrelazan en una misma composición, gracias a la fuerza y la libre disposición que el artista otorga a los colores. Azul, amarillo, rojo y verde dominan una explosión cromática de gran vistosidad, a la que contribuye también la aplicación combinada de una pincelada nerviosa y vital (parte izquierda) con otra más sosegada (parte derecha).

Con todo ello, **Kandinsky** crea un juego rítmico lleno de contrastes emocionales, sobre el cual el ojo del espectador no consigue detenerse ni un solo instante.

## TEMÁTICA

La intencionada eliminación del elemento figurativo por parte del artista hace que sea incoherente la búsqueda de cualquier significado iconográfico oculto. En su lugar, **Kandinsky** quiere que el espectador se limite a la contemplación de las líneas y los colores dispuestos encima del lienzo, con el objetivo de incidir directamente en su



sensibilidad. Por ello, puede afirmarse que la pintura de **Kandinsky** no va dirigida al sentido visual, sino al alma. Por esta razón, el artista ruso prescinde del uso objetivo de los títulos, sustituyéndolos por el nombre de las tres categorías pictóricas: *Impresión*, *Improvisación* y *Composición*.

La primera categoría pictórica remite a aquellas obras en las que **Kandinsky** ha captado una impresión directa de la naturaleza externa. La segunda, se refiere a las formas que expresan sus emociones internas, siendo expresiones inconscientes. Las composiciones, por último, son los modos emociones internas, pero razonadas con una intencionalidad expresiva previamente meditada.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

En la consecución de la pintura abstracta, **Kandinsky** estuvo muy influenciado por la música. Gran conocedor de este arte, el pintor ruso supo ver en ella la libertad creativa de la cual gozaban los compositores a la hora de crear sus melodías, algo que en cambio le era prohibido a la pintura.

Este pensamiento hizo que **Kandinsky** se convenciera de que lo importante no era el tema, sino la armonía pictórica de sus dos elementos básicos: los colores y las líneas.

La revolución pictórica que inició **Kandinsky** no quedó re-

ducida sólo al terreno plástico, sino que también tuvo su versión teórica en dos libros: *De lo espiritual en el arte* (1912) y *Punto y línea sobre el plano* (1926).



Franz Kline: *Corinthian II* (1961).

Al dar el primer paso teórico y plástico en el terreno de la *pintura abstracta*, su obra ha podido influenciar a todos aquellos artistas que, de una u otra forma, han trabajado en el campo no figurativo, aunque quizá sea en el **expresionismo abstracto**, con la obra de **Pollock** o **Franz Kline**, donde más se ha notado su herencia.

## F50. Interior holandés I

### FICHA TÉCNICA

Título: Interior holandés I.

Autor: Joan Miró (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983).

Cronología: 1928.

Estilo: Surrealista.

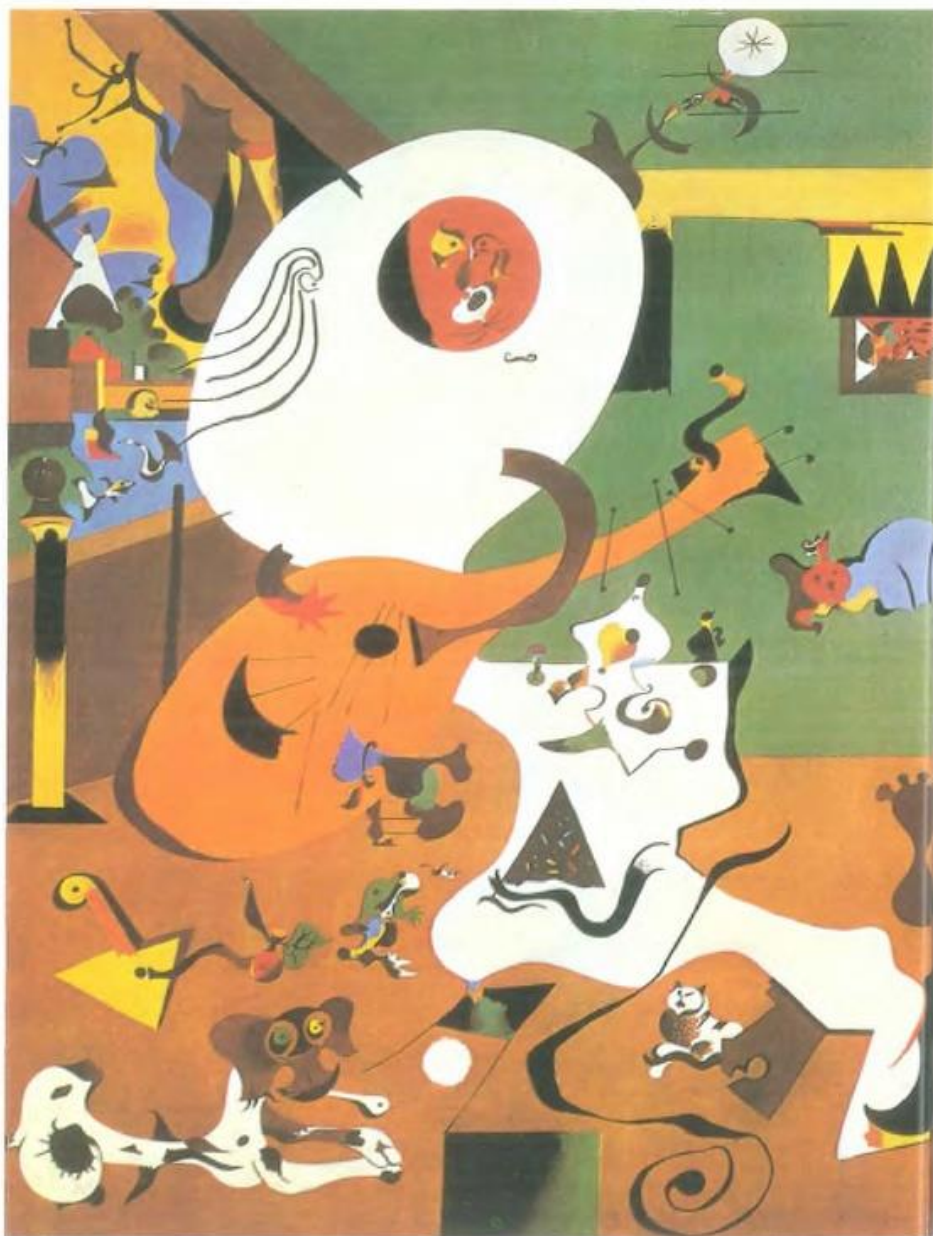
Técnica: óleo sobre lienzo.

Tema: versión adaptada de la obra *El tocador del laúd*, del pintor holandés Hendrick Sorgh (s. XVII).

Localización: Museo de Arte Moderno (Nueva York).

Obras del mismo autor y época:

- *La masía* (1921-1922)
- *El carnaval del arlequín* (1924-1925)



Joan Miró: *Autorretrato* (1919).

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Joan Miró fue uno de los artistas catalanes contemporáneos más importantes y reconocidos del siglo XX. En 1919 viajó a París, donde quedó impresionado por los numerosos movimientos artísticos de vanguardia, adhiriéndose plenamente al movimiento *surrealista* en 1924. Desde entonces, Miró adquirió un lenguaje de signos propios, que caracterizaron su obra a lo largo de toda su trayectoria artística.

A partir de la segunda mitad de siglo, Miró se interesó no sólo por la pintura sino también por el trabajo cerámico y escultórico, en los que también aplicó su particular lenguaje iconográfico.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Al igual que en la pintura *El tocador de laúd* de Sorgh, Miró establece como eje central de la composición al personaje masculino que toca el laúd. A partir de esta figura, se distribuyen a su alrededor el resto de los elementos importantes –perro, gato, mesa, mujer, ventana con paisaje–, así como el resto de formas más secundarias, creando un movimiento centrípeto o hacia dentro que se desplaza como un torbellino.



En esta obra se puede apreciar buena parte del estilo y del lenguaje que el pintor catalán utilizó a lo largo de su trayectoria: formas vagamente orgánicas flotando en el espacio, vigorosos trazos negros que atraviesan las manchas de color, característicos elementos naturales (insectos) y abstractos (asteriscos), así como un rico cromatismo en el que destacan los colores primarios (rojo, azul y amarillo), el blanco y el negro.

Otro aspecto importante es que el artista no aplica las leyes de la perspectiva en el espacio. No obstante, sí juega con la teoría de los colores, según la cual las tonalidades cálidas (el amarillo, el rojo o el marrón) acercan los objetos al espectador, mientras que las tonalidades frías (verdes y azules) los alejan. En este sentido, la división del fondo pictórico en dos franjas (verde y ocre) permite crear una cierta profundidad espacial en la habitación.

Con todo ello, Miró consigue transformar una obra de cierto orden y rigor compositivo, en un cuadro de clara sensación dinámica y alegre, consiguiendo uno de los mejores ejemplos de la línea del *automatismo* surrealista.

## TEMÁTICA

*Interior holandés I* es el primer lienzo de la famosa serie que Joan Miró pintó después de visitar Holanda en 1928. En estos cuadros, el artista catalán reinterpreta, con su particular lenguaje de signos y formas, los conocidos interiores pintados por los maestros holandeses en el siglo XVII.

En esta obra, Miró toma como referencia *El tocador de laúd* de Hendrick Sorgh, cuya iconografía principal –el músico tocando el laúd, la mujer, la mesa, el perro, el gato, la ventana y el cuadro de la pared– es respetada por el pintor catalán, a pesar de la traducción formal que hace del cuadro original.



H. Sorgh: *El tocador de laúd*.

En este año 1928, Miró expuso parte de su obra en la Galería Bernheim y la vendió toda, siendo considerado por la crítica como uno de los artistas más importantes del momento.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La pintura de Joan Miró es sin duda una de las más originales del arte contemporáneo. Sin embargo, es necesario citar el nombre de dos artistas cuyos trabajos fueron punto de referencia para el artista catalán. El primero es André Masson, amigo y compañero de Miró, de quien adquirió el importante concepto del *automatismo*, es decir, el proceso por el que la expresión libre, rápida y fluida, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, se convierte en el principal método de ejecución de las obras.

En segundo lugar cabe citar el nombre de Kandinsky, cuyas y sus formas suavemente curvadas y orgánicas que evocan un mundo microscópico fascinaron a Joan Miró, quien nunca negó la influencia que este pintor había ejercido en su obra.

La aportación de Joan Miró al surrealismo fue posiblemente la más importante de todas, puesto que en su ansia por alcanzar la libertad creativa, siempre permaneció fiel al principio surrealista básico de hacer prevalecer el inconsciente a la razón. Sabedor de ello, André Bretón, principal ideólogo del surrealismo, escribió que Miró era "probablemente el más surrealista de todos nosotros".



Kandinsky: *En gris* (1919).

## F51. El gran masturbador



### FICHA TÉCNICA

Título: El gran masturbador.

Autor: Salvador Dalí (Figueres, 1904 - 1989).

Cronología: 1929.

Estilo: Surrealista.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Tema: onírico.

Localización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

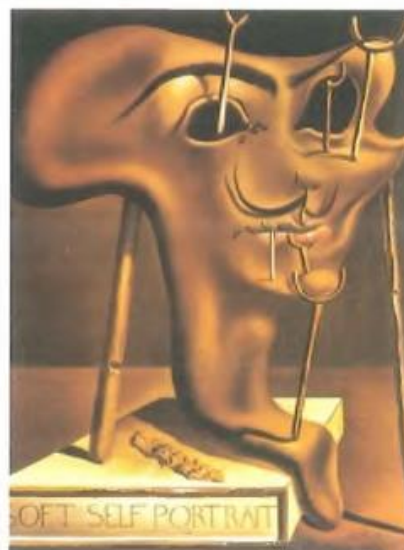
Obras del mismo autor:

- *La persistencia de la memoria* (1931)
- *La tentación de San Antonio* (1946)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Salvador Dalí empezó a estudiar arte en Figueres y, posteriormente, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, de donde sería expulsado en 1926 por su conducta. Tres años más tarde, Dalí se unió al grupo surrealista de París, movimiento artístico al que fue fiel tanto en sus obras plásticas como también en sus colaboraciones cinematográficas con Luis Buñuel.

El mismo André Bretón expulsó a Dalí del grupo surrealista en 1934, y entre 1940 y 1958 residió en Nueva York, donde colaboró con Walt Disney. La mayor parte de su obra puede verse actualmente en el Museo Gala-Dalí de Figueres.



Dalí: *Autorretrato blando con bacon frito* (1941).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

Dalí representa, en primer plano, su propio rostro visto de perfil, con una enorme nariz tocando el suelo. Adheridos a él hay una gran langosta con el vientre lleno de hormigas, un anzuelo clavado en su pelo, una cabeza de león con una prominente lengua, y numerosas plumas de colores, piedras y caracolas de playa. Emergiendo de lo que podría ser el cuello de Dalí, vemos una figura femenina con un lirio, que aproxima su cara a unos genitales masculinos enfundados en unos calzones blancos muy ceñidos.

Sobre la arena de la playa, una pareja se abraza justo debajo de la langosta, y en un segundo plano, a la izquierda, otro inquietante personaje camina hacia el horizonte, proyectando su sombra sobre dos diminutas figuras más. Enmarcando la escena, Dalí pinta un desconcertante paisaje yermo e infinito, en el que predomina el cielo azul.



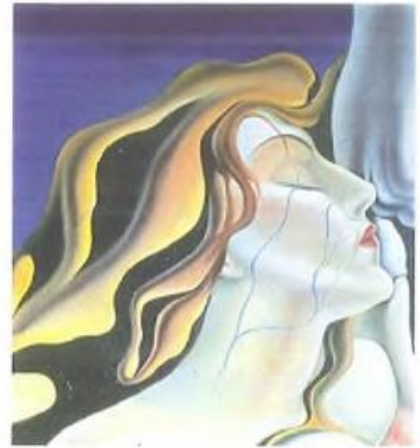
El sentido irreal de la tela es reproducido por el pintor con una meticulosidad dibujística de asombrosa precisión fotográfica, visible tanto en la composición general de los elementos, como en sus detalles, mostrando una clara predilección por la línea. La luz es proyectada a través de un foco no visible situado fuera del lienzo en la parte inferior derecha, perfilando las sombras de un modo realista y dotando a la escena de una gran claridad.

Los colores, aplicados mediante una pincelada plana y precisa, rebosan una gran brillantez, siendo las dos tonalidades predominantes el amarillo del rostro y el azul del cielo.

## TEMÁTICA

Dalí nos remite en este cuadro a su encuentro con Gala en el verano de 1929 en Cadaqués, y con ello, a la posibilidad de iniciar una actividad sexual con una mujer, liberándose así de su presunta práctica onanista. La cabeza de león con su larga lengua roja y fálica, representaría la fuerza del deseo sexual, que no en vano se sitúa justo debajo de la fantasía felatoria.

Por otra parte, la imagen de las dos figuras abrazadas se relaciona con los paseos por la playa que Dalí y Gala (amante del poeta Paul Éluard) hicieron antes de que ella volviera a París. Por ello, el anzuelo con la cuerda rota, se ha interpretado como el símbolo del abandono momentáneo de su "pesca".



El pintor catalán plasma numerosas imágenes que se relacionan con sus recuerdos de infancia en la costa ampurdanesa. En este sentido, aparecen la langosta -animal al que tenía pánico cuando era pequeño-, las hormigas, las plumas de colores, las piedras y caracolas, y la diminuta imagen de un padre con su hijo en la línea del horizonte.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Dalí se inspiró en el cuadro *Beata Beatrix* del prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti para dibujar el rostro de la mujer. Otra referencia clara es el pintor metafísico De Chirico, del que se adivina su influencia en el paisaje onírico y fantasmagórico que acoge la escena. También debe citarse al complejo pintor renacentista *El Bosco* -fuente de inspiración surrealista-, cuya obra Dalí pudo estudiar en el Museo del Prado. Finalmente, cabe señalar a Vermeer, cuya minuciosidad era alabada y seguida por el genio ampurdanés.

Este lienzo fue pintado en el inicio de su etapa surrealista, iniciando su método *paranoico-crítico*, consistente en cultivar auténticas visiones engañosas, tal y como ocurre en la paranoia clínica, pero sin dejar de ser consciente, en el fondo de la mente, de que se ha interrumpido deliberadamente el control de la razón.

Dante G. Rossetti: *Beata Beatrix* (1863).





## F52. El Guernica



### FICHA TÉCNICA

**Título:** El Guernica.

**Autor:** Pablo Picasso (Málaga, 1881 -  
Meynins [Francia], 1973).

**Cronología:** 1937.

**Estilo:** Cubismo, Expresionismo.

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Tema:** denuncia política.

**Localización:** Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía (Madrid).

Obras del mismo autor:

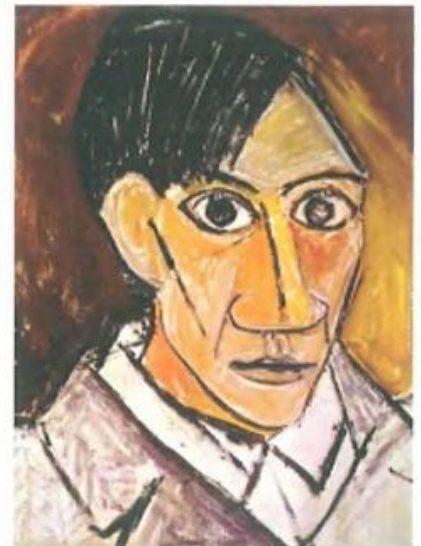
- *La minotauromaquia* (1935)
- *El osario* (1945)
- *Masacre de Corea* (1951)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Pintor, escultor, grabador y ceramista, **Pablo Picasso** fue muy precoz en el aprendizaje del arte pictórico, dominando la técnica académica cuando todavía era un niño. Entre los años 1900 y 1904 vivió alternativamente en Barcelona y París donde recibió un gran número de influencias, apreciables especialmente en su llamada *época azul*.

Afincado en la capital francesa, el color rosa pasará a dominar sus composiciones -*época rosa*- hasta que, a partir de 1907 e influenciado por Cézanne y el arte primitivo, inició el camino cubista con *Las señoritas de Avignon*. Este estilo dominó su obra hasta 1925, cuando empezó a crear obras de una fuerte expresividad. Ambos estilos fueron mezclados por el genio malagueño en sus centenares de obras tanto pictóricas como escultóricas.

Afiliado al partido comunista francés, a lo largo de su trayectoria utilizó a menudo su arte como elemento de propaganda e instrumento contra la guerra.



Picasso: *Autorretrato* (1907).



### DESCRIPCIÓN FORMAL

Sobre un angustioso escenario arquitectónico en el que apenas se reconocen unas ventanas, un tejado, un suelo de baldosas y una mesa, aparecen nueve figuras: seis personas y tres animales. A pesar del caos aparente, todas estas figuras se estructuran ordenadamente a partir de una gran pirámide compensada por dos ejes verticales situados en los extremos.

El vértice superior del triángulo se sitúa casi en el mismo centro de la composición, esto es, en lo alto del quinqué que sostiene la mujer que entra por la ventana, y baja en sus diagonales hacia los extremos inferiores del lienzo. Dentro de la superficie dibujada por la pirámide, en el centro, aparece un caballo con una lanza clavada en el costado; a su izquierda, vemos una mujer semidesnuda que huye, y bajo las patas del animal, un soldado descuartizado.

En la parte izquierda, Picasso ordena en sentido ascendente una trágica

ca maternidad y un toro. Al lado del animal, y en la penumbra, se encuentra un pájaro atrapado entre el techo y la mesa.



La parte derecha está ocupada por la agónica imagen de una mujer con los brazos en alto, atrapada en un incendio.

El autor consigue plasmar perfectamente el horror y la destrucción derivados de la guerra mediante un lenguaje a medio camino entre el cubismo y el expresionismo, utilizando con gran efectividad los recursos expresivos que le proporcionan ambos estilos. Por un lado, la multiplicidad fraccionada del espacio real presente en la figura del caballo, el toro e inclu-

so en la desfiguración facial de las personas, contribuye a dar la sensación caótica y destructiva de las bombas; por otro, las desgarradoras bocas desmesuradamente abiertas, de cuyo interior, en ocasiones, emerge una afilada lengua, consiguen crear un cénit expresivo difícil de superar.



La luz es totalmente artificial e incluso irreal, pues los supuestos focos —las ventanas, el quinqué y la lámpara del techo— no producen una iluminación racional, sino que ésta viene marcada por la geometrización y la multiplicidad de puntos de vista cubistas.

En cuanto al color, Picasso utiliza una reducida gama cromática en blanco, negro y gris. Su elección se ha atribuido al impacto causado por las fotografías de los periódicos, y por la influencia de sus grabados realizados en esos mismos años.

No obstante, debe advertirse que la no inclusión de un color naturalista a la escena, aumenta el impacto visual de la forma y el gesto.





Guernica, bombardeada por la aviación nazi.



Pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937).

## TEMÁTICA

El 26 de abril de 1937, y en el marco de la Guerra Civil española, los aviones de la legión Cóndor alemana bombardearon la pequeña localidad vasca de Guernica, donde sólo quedaban mujeres, niños y ancianos. Esta masacre, considerada la primera gran matanza de civiles de la época contemporánea, captó rápidamente la atención de Picasso, a quien el Gobierno de la Segunda República española le había encargado, en enero del mismo año, una gran obra para la Exposición Internacional de París de 1937.

Impresionado por los hechos, el pintor malagueño inició su pintura el 1 de mayo con la intención de denunciar al mundo el ataque aéreo de las fuerzas fascistas.

En general, se ha visto a la mujer con los brazos en alto como la alegoría del dolor físico; la mujer que corre en la parte baja, como la metáfora de quienes fueron perseguidos; y la figura que sostiene a su hijo en brazos, como el símbolo del dolor psicológico de



quienes perdieron a sus seres queridos, unido a la impotencia y vulnerabilidad de los inocentes. Tres figuras que representan de un modo resumido las tres crueles consecuencias que conlleva una guerra.

Por otro lado, el soldado descuartizado de la parte inferior -cabeza y brazo- ha sido visto como la alegoría del cisma de las dos Españas enfrentadas.

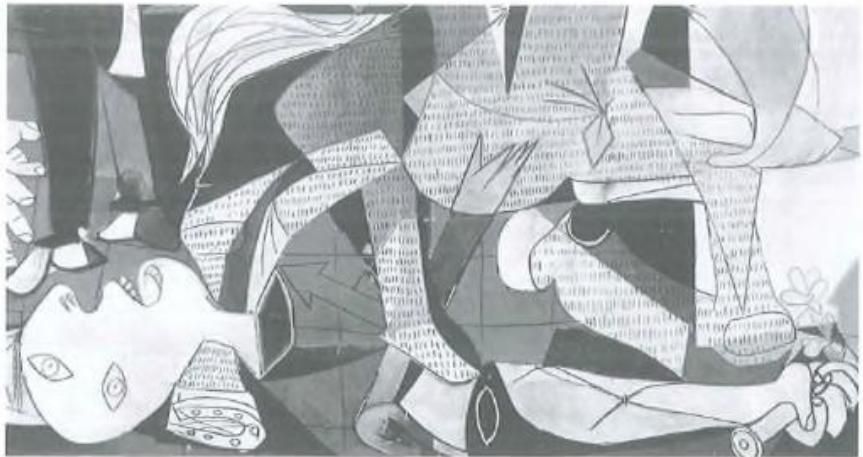
El personaje que introduce el quinqué por la ventana significaría la voluntad de los supervivientes de dar a conocer al mundo la crueldad de los hechos acontecidos, y la lámpara que cuelga en el techo, a modo de ojo, ha sido relacionada con la falsa propaganda nacional que quiso imputar los hechos al bando republicano.

El caballo, relacionado con la población española, habría sido vencido por la fuerza bruta y la sinrazón representada por el toro. En cuanto al pájaro, se ha querido identificar con la paloma de la paz, a quien se ha dejado de lado.

La abierta simbología de los diferentes personajes, objetos y animales, buscada por el propio artista, ha sido motivo de numerosas interpretaciones en las que se ha relacionado cada elemento con infinidad de posibilidades alegóricas. El mismo Picasso, al ser requerido por el verdadero significado de la obra, quiso dejar claro que en el caso de haber querido crear símbolos precisos, lo mejor hubiera sido escribir en lugar de pintar.

A ello añadió que, en definitiva, lo que había encima de la superficie pictórica eran simplemente cuatro figuras femeninas chillando, un hombre yacente y tres animales en un paraje vagamente urbano y actual, del cual él daba fe de la destrucción y el impacto causado por la caída incontrolada de las bombas.

Al margen del título, nada en el lienzo recuerda explícitamente al pueblo vasco, y es que más allá de recordar lo sucedido, Picasso quiso convertir su obra en un alegato contra la dureza y la crueldad de la guerra en todos sus sentidos.



### MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

En esta obra, Picasso recoge toda la sabiduría artística acumulada durante siglos. Su estructura formal recuerda a la de un frontón griego del templo de Zeus en Olimpia, y la acumulación de personajes en un aparente caos remite a las complejas composiciones barrocas y también a los grandes cuadros históricos y románticos como *La Matanza de Quíos* de Delacroix o *La balsa de la Medusa* de Géricault. No deben olvidarse modelos directos, como *La matanza de los inocentes* del pintor barroco Guido Reni, en cuyo cuadro aparece la referencia que usó Picasso para hacer la cabeza de la mujer que entra por la ventana con el quinqué.

Paralelamente, también son importantes los grabados realizados por Picasso pocos años antes, no sólo por la influencia que pudieron tener en la elección cromática, sino también en cuanto a referencias iconográficas. Claro ejemplo es la serie *Sueño y mentira de Franco* o *La minotauromaquia*, en la que como alegoría premonitoria de la posible guerra, aparecen ya el caballo, el toro, la paloma y la luz.

Iconográficamente, esta obra sirvió a Picasso para pintar multitud de lienzos más durante los años de la Guerra Civil. A su vez, el carácter comprometido de su obra a favor de la paz y en contra de la barbarie humana siguió con importantes cuadros como *El osario*, reflejo de las cámaras de gas nazis o *La matanza de Corea*, en el que recreando los famosos fusilamientos de Goya, denuncia la matanza de niños y mujeres de Corea del Norte a manos de soldados de Corea del Sur.



Guido Reni: *La matanza de los inocentes* (1611-1612).

## 1 Analiza la obra

Comenta la imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:



- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología
  - Estilo
- Descripción formal:
  - Líneas compositivas
  - Perspectiva
  - Cromatismo: luz y color
- Temática: iconografía, significación y función.
- Modelos e influencias posteriores.



## 2 Define

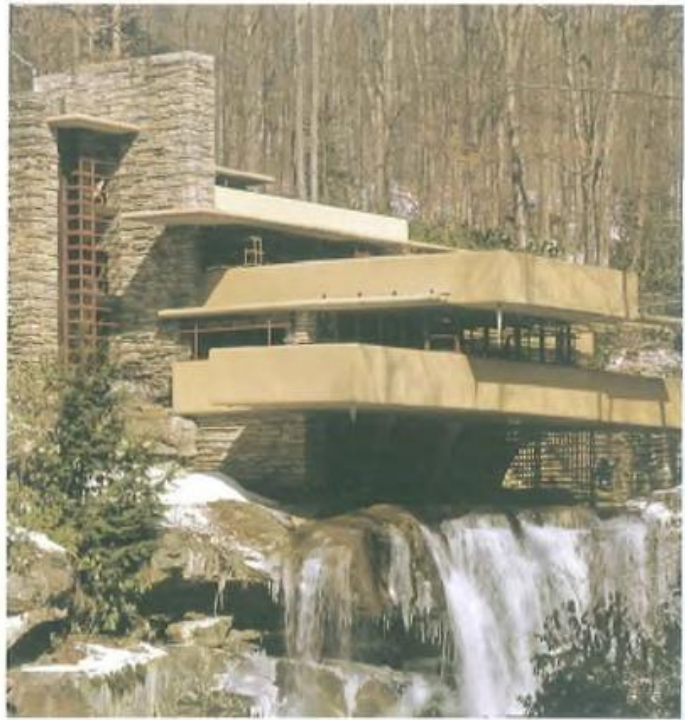
Define los siguientes movimientos artísticos, indicando en tu respuesta la cronología, la idea principal y los artistas más destacados.

- Fauvismo
- Organicismo
- Cubismo
- Surrealismo
- Dadaísmo
- Expresionismo
- Futurismo
- Funcionalismo
- Neoplasticismo
- Escuela de París
- Noucentisme
- Pintura metafísica

## 3 Tema

La arquitectura de la primera mitad del siglo XX.

- Antecedentes.
- Movimientos.
- Características formales.
- Arquitectos más importantes.



## 4 Responde

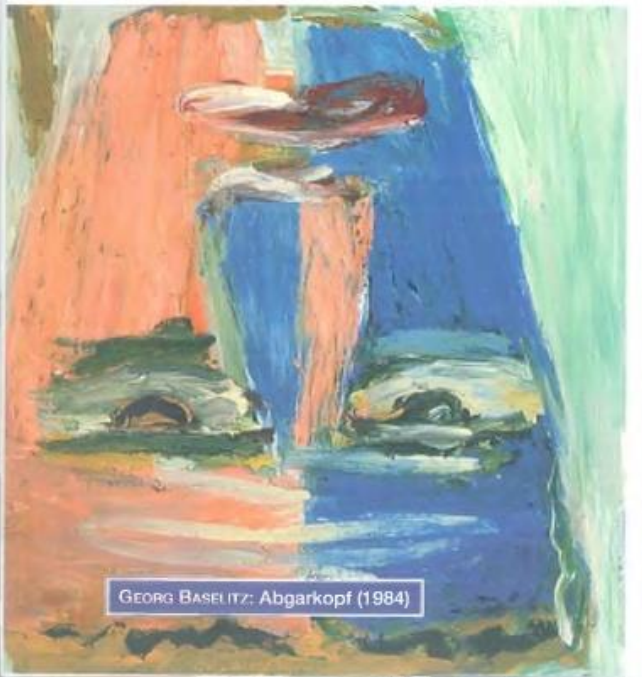
Responde las siguientes preguntas:

- A pesar de las numerosas diferencias formales que existen entre los distintos movimientos de las Primeras Vanguardias ¿qué tienen en común todos ellos?
- ¿Cuáles son los antecedentes del *Fauvismo*?
- ¿Qué reproducen en sus obras los artistas de la *Nueva Objetividad*?
- ¿Quiénes fueron los dos artistas más importantes del *Expresionismo vienés*?
- ¿Cuáles son las dos fases en que se divide el *Cubismo*? ¿Por qué se caracterizan?
- ¿En qué consiste la técnica del *Simultaneísmo*? ¿A qué movimiento de vanguardia lo asocias?
- ¿Qué es el automatismo? ¿A qué movimiento de vanguardia lo asocias?
- Explica las diferentes etapas en la que se divide la trayectoria artística de Picasso.
- ¿Qué diferencias y similitudes observas entre la obra de Joan Miró y Salvador Dalí?

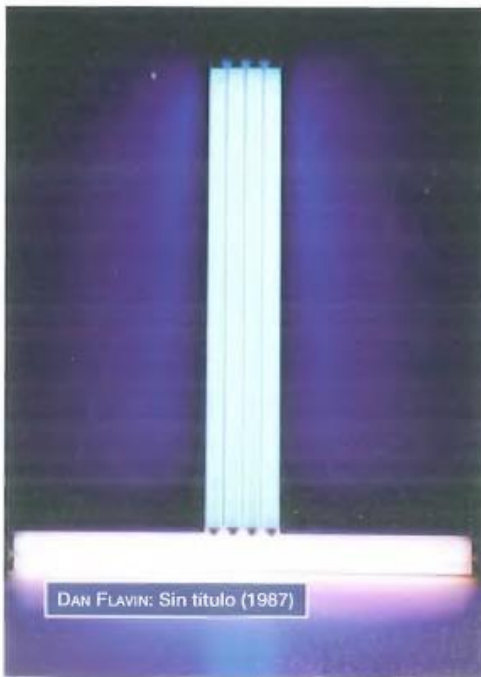




SANTIAGO CALATRAVA: Ciudad de las Artes y las Ciencias (1999)



GEORG BASELITZ: Abgarkopf (1984)



DAN FLAVIN: Sin titulo (1987)



## 17. Segunda mitad del siglo XX

### 17.1 REFERENTES HISTÓRICOS

Acabada la Segunda Guerra Mundial, en 1945, se iniciaron una serie de acontecimientos y conflictos entre los que destacan la Guerra de Corea, la creación del Estado de Israel, el triunfo de la revolución cubana de Fidel Castro, la independencia de los países africanos, la guerra del Vietnam, la victoria de los sediciosos en Chile y Argentina, la revolución de los claveles en Portugal, y tras la muerte del dictador Francisco Franco, el regreso de la democracia en España.

Durante la década de 1980, se produjo un acercamiento entre los dos principales bloques antagónicos, la Unión Soviética y los Estados Unidos, que finalizó con la caída del Muro de Berlín (1989). Este acontecimiento supuso una nueva redistribución geopolítica de Europa y un replanteamiento en las relaciones entre las grandes potencias internacionales. En 1991 se firmaron los Acuerdos de Maastrich y se creó la Unión Europea.

Como consecuencia de todos estos cambios políticos y con la aparición de la *globalización* y el impacto del desarrollo científico y tecnológico, así como la generalización de la información, se produjo una aproximación entre todos los campos artísticos y, por tanto, un intercambio recíproco de gustos e ideas.

A todo lo anterior hay que añadir dos acontecimientos más recientes: la primera Guerra del Golfo (1991) y el atentado de las Torres Gemelas neoyorquinas por Al-Qaeda (2001), que tuvo como consecuencia la invasión de Afganistán y, posteriormente, la Guerra de Irak.

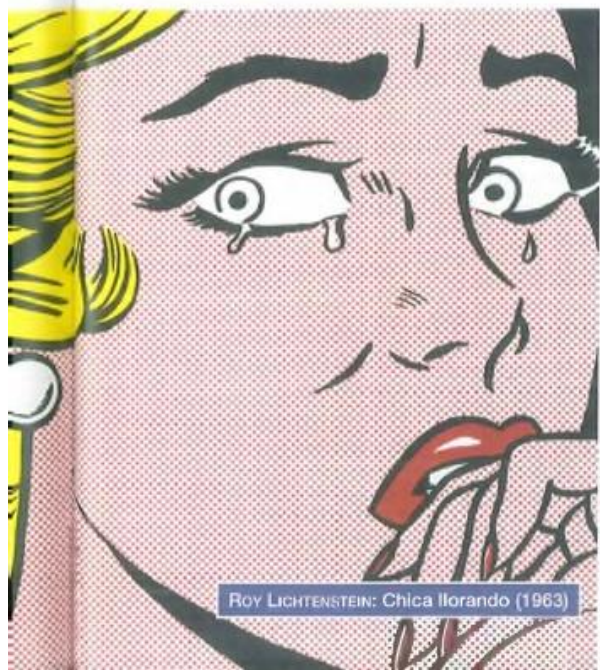
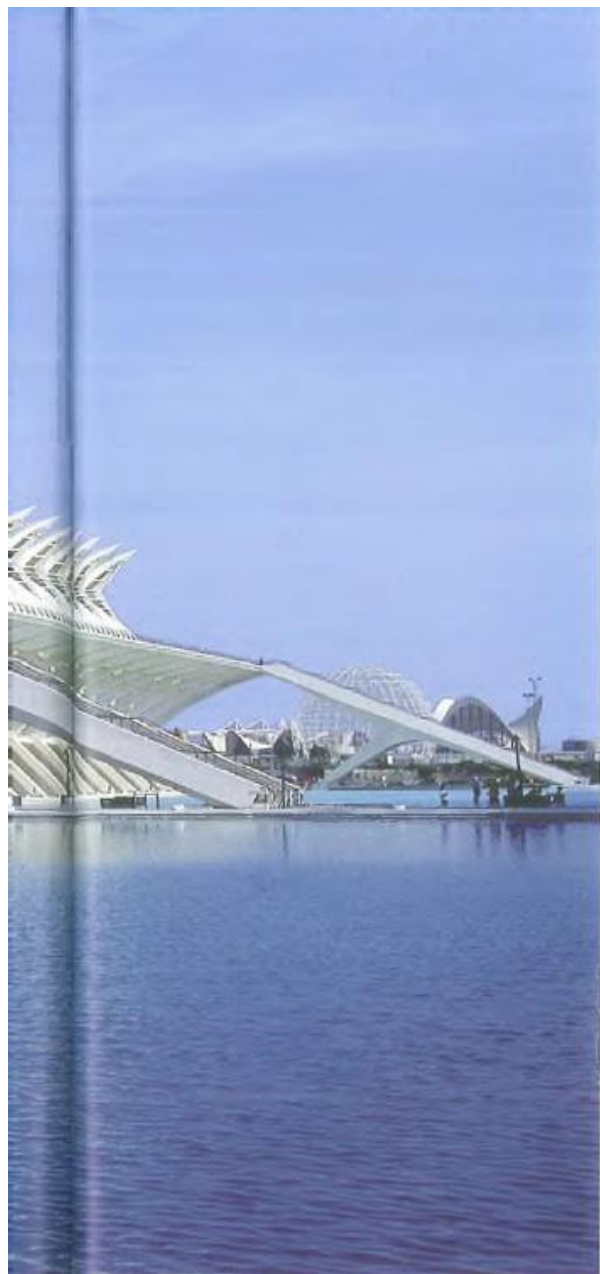
### 17.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

En la segunda mitad de siglo XX, el centro artístico se trasladó a Estados Unidos, convirtiéndose Nueva York en la nueva capital del arte. En esta ciudad confluyeron gran cantidad de artistas, tanto pintores como arquitectos y cineastas, muchos de ellos huidos de la Alemania Nazi. A finales de siglo, la globalización rompió las barreras geográficas de antaño y desapareció la idea de un único centro artístico.

La fecha adoptada para establecer la línea divisoria entre las *Primeras vanguardias* y las múltiples tendencias que conforman la segunda mitad del siglo XX es 1945. A partir de esta fecha, y hasta la actualidad, se han dado un sin fin de propuestas artísticas, que hasta la década de 1990 pueden englobarse en dos grandes tendencias:

- Segundas vanguardias**, que se iniciaron en Europa con la aparición del *Informalismo* y en Estados Unidos con el advenimiento del *Expresionismo abstracto* y terminaron con las propuestas conceptuales de finales de la década de 1960.
- Tendencias posmodernas**, iniciadas con el *Neoexpresionismo* alemán y la *Transvanguardia* italiana a mediados de los años setenta, y los *revivals* en la década de 1980.

A partir de 1990 la variedad e interrelación de propuestas hace que sea muy difícil establecer líneas generales que las engloben. Sin embargo, aunque es cierto que el fenómeno del *video-art* tiene su inicio en la década de 1960, es a partir de 1990 cuando el auge en el uso de las nuevas tecnologías con una finalidad artística, permite hablar de la *era digital*.



ROY LICHTENSTEIN: Chica llorando (1963)



### 17.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

Al comparar el periodo del arte del siglo XX correspondiente a las *Primeras vanguardias* con las tendencias de la segunda mitad, se advierte que, frente a la gran coherencia del primero –pese a la diversidad de estilos–, el segundo aparece marcado por la heterogeneidad de opciones.

No obstante, en la época de las llamadas *Segundas vanguardias* aún se observan ciertos aspectos que conectan con los planteamientos inherentes a la modernidad. El artista todavía se nutría de la experimentación –nuevos materiales, nuevas técnicas, nuevas formas– para hallar soluciones artísticas originales, aunque en ciertas ocasiones pueden rastrearse aspectos conceptuales procedentes de alguna de las tendencias de las *Primeras vanguardias*, como por ejemplo el *Dadaísmo* o el *Surrealismo*.

No obstante, se advierte que la actitud rupturista iniciada en la primera mitad de siglo se acentuó. En primer lugar, el cuadro de caballete es cuestionado como soporte, dando paso a otros elementos plásticos como el propio cuerpo humano y las intervenciones a gran escala sobre la naturaleza o en la ciudad. En segundo lugar, la obra de arte ya no es valorada por el resultado final, sino por su propio proceso creativo.

A partir de los años setenta la experimentación como principio llegó a su fin. En su lugar, se impuso la era de la *posmodernidad*, que no tiene el futuro o la innovación como meta, sino que volvió la mirada al pasado con objeto de recuperar ciertos elementos de épocas anteriores. El eslogan "en la posmodernidad todo vale" indica la posibilidad que tiene el artista de tomar, de manera indiscriminada, fragmentos del arte de épocas pasadas y situarlos, a modo de citas, en sus propias obras. Este fenómeno de apropiación, presente también en gran medida en el arte de las nuevas tecnologías –*video-arte*.



LE CORBUSIER: Unidad de habitación de Marsella (1947-1953). Sus gigantescas dimensiones y su enorme capacidad de albergue (hasta 1600 personas) hacen de este edificio uno de los más importantes y resolutivos de la arquitectura moderna en la gran ciudad.



ROBERT SMITHSON: Spiral Jetty (1970). Más que nunca, durante la segunda mitad del siglo XX la obra de arte invade y transforma el ámbito público, consiguiendo que cualquier persona se convierta en potencial espectador. En este sentido los artistas Land Art fueron quien más intervinieron en esta globalización artística.

JASPER JOHNS: Bandera (1954). Después de la Segunda Guerra Mundial, Europa entró en una larga etapa de recuperación y reconstrucción. Esto propició que los EE.UU. se convirtiera en potencia y líder mundial, y su bandera en símbolo de la libertad. Jasper Johns dedicó una serie a dicha bandera, consiguiendo popularizar aún más este objeto patriótico.

## 17.4 DEL FUNCIONALISMO A LA ARQUITECTURA DE AUTOR

Tras la Segunda Guerra Mundial, la tradición arquitectónica funcionalista continuó muy vigente hasta 1970. En esta década, numerosos arquitectos formularon un rechazo a los planteamientos funcionalistas y empezaron a utilizar elementos decorativos y constructivos propios de periodos artísticos anteriores.

Paralelamente, la tecnología empezó a concebirse como un instrumento básico de la construcción, y poco a poco los arquitectos adecuaron sus edificios a un lenguaje propio y personal.

### La herencia funcionalista

La Segunda Guerra Mundial no supuso una ruptura en la evolución de la arquitectura contemporánea, puesto que los principales arquitectos siguen en sus construcciones los mismos parámetros marcados por el *funcionalismo* antes del conflicto bélico. *Mies van der Rohe* continuó su labor arquitectónica en EE.UU., donde construyó importantes rascacielos en las ciudades de Nueva York y Chicago.

En Finlandia, *Alvar Aalto*, principal representante de la Escuela Nórdica de arquitectura, continúa mostrando en sus edificios una perfecta unión entre modernidad y tradición, puesto que a pesar de adoptar ciertos planteamientos funcionalistas, el arquitecto finlandés acentuó los aspectos regionales. Para ello, y siguiendo el clasicismo nórdico, *Aalto* utilizó materiales locales como la tierra cocida y la madera, así como también hormigón, hierro y vidrio.

La misma línea sigue el arquitecto danés *Jørn Utzon*, quien realizó obras muy espectaculares y originales construidas en hormigón armado, cristal, cerámica y acero. Su arquitectura se caracteriza por el uso de grandes estructuras que, a veces, tienen forma de tiendas de campaña, como la *Ópera de Sidney*, que en cierto modo puede vincularse al *Organicismo*, una filosofía arquitectónica que trata de armonizar el hábitat humano con el medio natural.

*Jørn Utzon*: La Ópera de Sydney (1957-1973) está considerada una de las obras más destacadas de la arquitectura contemporánea, y *Jørn Utzon* se ha considerado el mejor representante de la arquitectura orgánica de la segunda mitad del siglo XX.



*MIES VAN DER ROHE*: Seagram building (1954-1958). Situado en el corazón de Manhattan (Nueva York) la enorme pesadez de este rascacielos es solucionado por el arquitecto situando unos potentes pilotes en la planta baja, que permiten elevar todo el bloque del suelo y producen una contradictoria sensación de ligereza.



*ALVAR AALTO*: Auditorio de la Universidad Politécnica de Helsinki (1966). El edificio se inserta con fluidez en su entorno, buscando en todo momento la incidencia de la luz natural.



En España, y principalmente en Cataluña, la principal figura fue *Josep Lluís Sert*. Exiliado a EE.UU. tras la Guerra Civil Española, se dedicó a enseñar arquitectura y diseño en las universidades de Yale y Harvard y, desde allí, proyectó la *Fundación Miró* de Barcelona (1975), uno de los mejores ejemplos de arquitectura funcionalista de la Península Ibérica.

Siguiendo los principios funcionalistas, entre 1943 y 1955, *Le Corbusier* construyó dos edificios emblemáticos de la arquitectura contemporánea: la *Unidad de Habitación* de Marsella y la *Capilla de Notre-Dame du Haut* en Ronchamp. En ambas construcciones, el arquitecto suizo introdujo un nuevo concepto: el uso del hormigón visto, o como definiría él mismo, el llamado "hormigón bruto". Esta adjetivación determinó el nombre de una nueva tendencia la **arquitectura brutalista**, que tiene una especial relevancia en Inglaterra a través de los edificios del matrimonio *Alison* y *Peter Smithson*.

Las propuestas funcionalistas de *Le Corbusier* también influyeron decisivamente en la evolución arquitectónica de los países sudamericanos, particularmente en Brasil, donde *Oscar Niemeyer* y *Lucio Costa* tomaron los ideales del arquitecto suizo para realizar los edificios más importantes de la nueva ciudad de *Brasilia*.

En España, durante el franquismo, las vanguardias arquitectónicas iniciaron su andadura en el año 1951 con el *Grup R*, compuesto por *Oriol Bohigas*, *Josep María Coderch*, *Josep María Martorell*, *Antoni de Moragas* y *Josep María Sostres*.

Otros arquitectos destacados son *Félix Candela*, quien realizó toda su obra desde el exilio en México, y *Rafael Moneo* autor del *Museo Romano de Mérida* y de la ampliación del *Museo del Prado*.



*JOSEP LLUIS SERT: Fundación Miró (1975). En este edificio se concentran las principales características de este arquitecto catalán: disciplina de las formas geométricas simples y desnudez estructural.*



*LE CORBUSIER: Capilla de Notre-Dame du Haut (1950-1955). El techo en hormigón visto y la luz natural que recibe el interior gracias a los numerosos ventanales son dos de los elementos fundamentales de este edificio.*



*Rafael Moneo defendió el uso del ladrillo visto en su ampliación del museo del Prado (2001-2007) para no romper con el estilo de la iglesia de los Jerónimos.*



*Museo de Arte Romano, Mérida (1980-1986). Moneo crea un ambiente romano utilizando la bóveda de cañón.*



ARATA ISOZAKI: Palau Sant Jordi (1991). Las nuevas tecnologías se conjugan con los materiales tradicionales para crear un espacio concebido a través del pensamiento oriental, en el que el concepto de vacío tiene connotaciones totalmente positivas, siendo la esencia misma de la existencia.

### La crisis del movimiento Moderno: la arquitectura posmoderna

A partir de 1970, y bajo el nombre de **arquitectura posmoderna**, algunos arquitectos empezaron a utilizar elementos decorativos y constructivos tradicionales propios de periodos artísticos anteriores, mostrando un rechazo a las tesis del Movimiento Moderno. Esta tendencia tuvo gran incidencia en Japón, donde apareció una nueva arquitectura nipona a través del *Grupo Metabolism*, liderado por *Kenzo Tange*, y de quien será discípulo *Arata Isozaki*.

La *arquitectura posmoderna* también tuvo una gran repercusión en EE.UU., donde destacaron los nombres de *Michael Graves* y sobre todo de *Robert Venturi*, el primer arquitecto moderno que utilizó molduras decorativas y elementos tradicionales, como el arco en las entradas principales. *Venturi* no sólo aplicó sus conceptos en sus edificios, sino que también los defendió y promovió a través de polémicos libros como *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), en el que planteaba una serie de puntos en oposición al lenguaje del movimiento moderno.

Otro arquitecto importante vinculado a la *arquitectura posmoderna* fue el italiano *Aldo Rossi*. Ferviente defensor del *funcionalismo* durante la década de los setenta, en sus proyectos de casas unifamiliares adaptó los edificios a las tradiciones locales, defendiendo que toda tipología del pasado podía ser alterada en su uso y en su forma, para poder adaptarse a las nuevas necesidades del siglo XX.

En España destaca el nombre de *Ricard Bofill*, quien ha recuperado el repertorio formal del clasicismo, y lo utiliza de forma ecléctica, aplicándolo a las estructuras de hormigón de un modo monumental. También destaca con luz propia el catalán *Enric Miralles*.

Aldo Rossi: Teatro del Mundo (1979-1980). El arquitecto italiano utiliza en sus edificios una serie de elementos geométricos puros filtrados a través de la historia: cilindro (columna), cuadrado (ventana), triángulo y prismas (típano y cubierta), semiesfera y pirámide (cúpula) y paralelepípedo (muro).



ROBERT VENTURI: Casa Brant (1970-1973). Su gusto por la complejidad le llevaron a plantear una fachada principal con elementos desproporcionados, como los ventanales o la enorme terraza lateral.

### High-Tech y arquitectura de autor

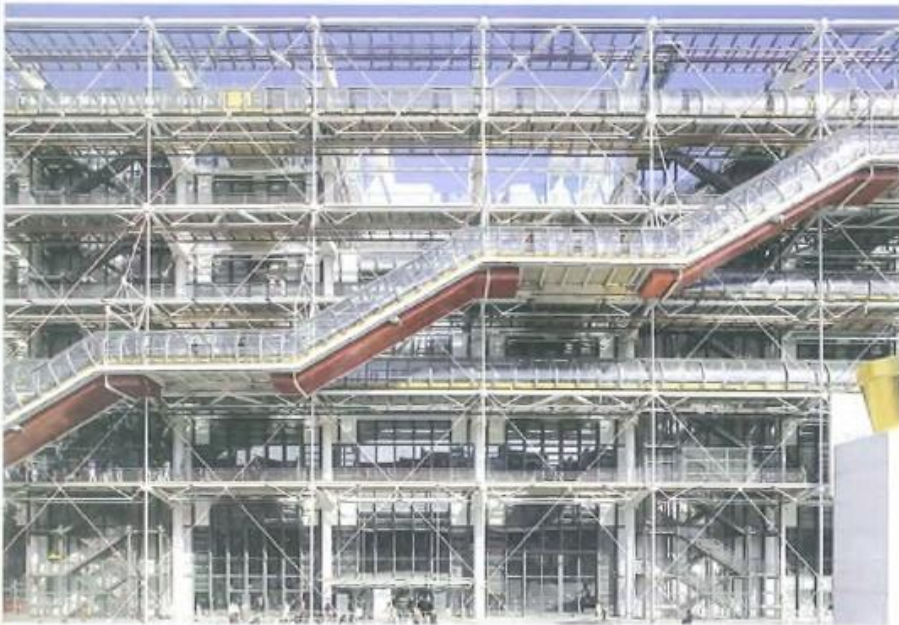
Paralelamente al movimiento posmoderno, en los años ochenta y noventa también surgieron con gran vitalidad corrientes arquitectónicas como el *High Tech* y el *deconstructivismo*. El primero valora por encima de otros factores la exhibición de los componentes tecnológicos del edificio, y entre sus seguidores destacan los ingleses *Norman Foster* y *Richard Rogers*, creador, junto al italiano *Renzo Piano*, del *Centro Georges Pompidou* de París.

Por su parte, la arquitecta iraní *Zaha Hadid* y el arquitecto canadiense *Frank O. Gehry* parten de las teorías deconstructivistas del filósofo francés Jaques Derrida, para diseñar sus edificios siguiendo la premisa de "*la forma es el resultado de la fantasía*".

Las últimas tendencias arquitectónicas crean obras relacionadas con las necesidades de la sociedad actual: oficinas, almacenes, centros comerciales, centros culturales, museos, estadios,

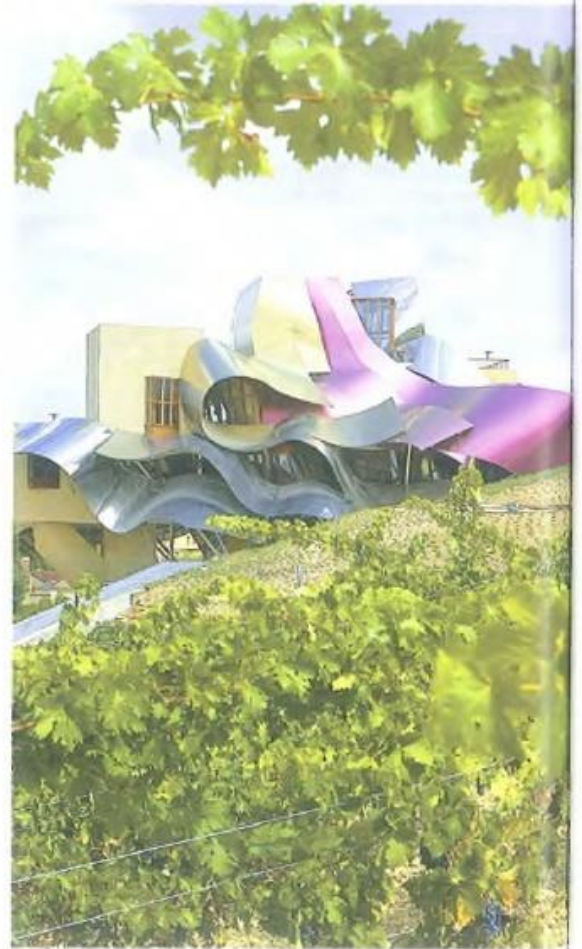


Las fantásticas formas de la arquitectura de Zaha Hadid destacan en el Pabellón puente de la Exposición Internacional el agua en Zaragoza (2008).



RENZO PIANO Y RICHARD ROGERS: Centro Georges Pompidou (1971-1977). El entramado de barras, tubos y elementos tecnológicos que decoran la fachada principal hace que el Pompidou se parezca a un juguete tecnológico, similar a un meccano.

FRANK O. GEHRY: Bodega del marqués de Riscal en La Rioja (2006). El arquitecto norteamericano considera que la arquitectura es un arte, y como tal, una vez terminado, el edificio debe verse como una escultura.



palacios de congresos, hospitales, mercados, estaciones ferroviarias o de metro, etc. Estas construcciones están mayoritariamente subvencionadas por las autoridades urbanas y estatales de cada país, y tienen como objetivo más habitual revitalizar zonas deprimidas dentro de una ciudad.

Este nuevo marco de acción conlleva lo que se ha venido a llamar la **arquitectura de autor**, y a denominar a sus integrantes con el calificativo de "arquitectos estrella".

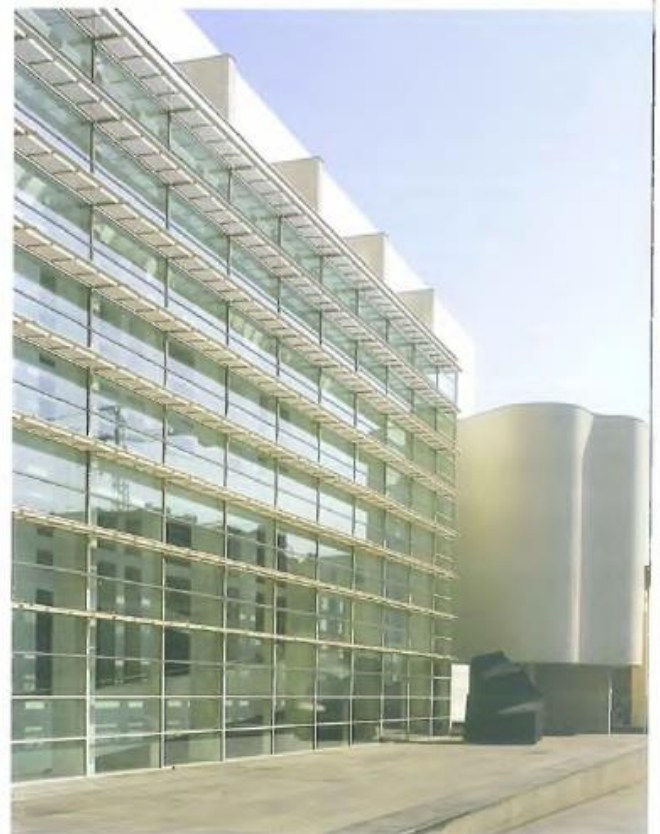
Entre estos autores, a caballo entre la ingeniería y la arquitectura destacan: *Richard Meier* y su arquitectura blanca, los ya citados *Frank O. Gehry* y *Zaha Hadid*, el holandés *Rem Koolhaas*, los suizos *Jacques Herzog* y *Pierre de Meuron* con su arquitectura minimalista, el francés *Jean Nouvel* y su búsqueda de la transparencia y la iluminación, y el español *Santiago Calatrava*, en cuyas obras quizá se ha mostrado, de un modo más palpable, el avance desarrollado por la ingeniería en los últimos años.



*JEAN NOUVEL: Ampliación del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2001- 2005). Gracias a las diversas aperturas cenitales, el arquitecto consigue mantener la iluminación interior en un nivel prácticamente constante.*



*JEAN NOUVEL: Torre Agbar de Barcelona (1999-2005). Las 4500 ventanas que conforman la fachada uniforme de este edificio están concebidas para conseguir una ventilación natural, aprovechar al máximo la luz solar, reducir el gasto energético e intentar generar un baño uniforme de luz en el interior.*



*RICHARD MEIER: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1996). La arquitectura de Meier combina las líneas rectas y curvas en un diálogo constante entre espacio exterior e interior.*

## 17.5 ARTES PLÁSTICAS

Durante la segunda mitad del siglo XX, la rapidez con la que se sucedieron las diversas tendencias estuvo marcada, en cierta forma, por los intereses y los gustos de determinadas galerías y críticos de arte, cuyas reglas de mercado, en algunos casos, se encuentran más cerca del *marketing* de empresa -fijando el precio de las obras según la demanda o posibilidades de venta- que de los valores propiamente artísticos.

### Segundas vanguardias

Una vez consumada la ruptura con el arte tradicional durante la primera mitad de siglo, a partir de 1945 el arte sigue su camino de experimentación técnica y estética a través de las llamadas *Segundas vanguardias*:

a) **Informalismo**: su aparición se produce poco antes del final de la II Guerra Mundial. Su nombre, acuñado por el crítico de arte francés *Michel Tapié* en 1951, sirvió para designar un tipo de pintura abstracta -en su mayoría- vigente entre los artistas europeos de las décadas de 1940 y 1950, caracterizado principalmente por la mezcla de grandes cantidades de pintura con diversos materiales, como por ejemplo cristales rotos, arena o carbón, consiguiendo así una obra con relieve.

La huella personal del artista se halla presente en el lienzo, ya sea mediante la propia elección de los materiales o bien por el empleo de



JEAN FAUTRIER: Johanna (1957). En la obra de *l'autrier* parecen existir siempre referencias al mundo figurativo, en tanto que pueden percibirse configuraciones de carácter antropomórfico. En todas ellas, además, siempre subraya la importancia de la materia en sí.



MANUEL MILLARES: Cuadro 173 (1962). El pintor canario quiere reflejar la tortura humana utilizando desgarrados trapos y un oscuro y dramático cromatismo.



ANTONIO SAURA: Grito Número 7 (1959). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Deformación de la figura y violencia gestual son dos de las características que definen el estilo de este pintor madrileño.

una determinada técnica, como el *collage*, el *grattage*, el *frottage* o el *dripping*. Entre los principales seguidores de esta tendencia sobresalen los artistas franceses *Jean Fautrier* y *Jean Dubuffet*, el grupo catalán "*Dau al Set*" con *Antoni Tàpies*, *Modest Cuixart*, *Joan Josep Tharrats*, *Joan Ponç*, y el grupo madrileño "El Paso" con *Manolo Millares*, *Antonio Saura* y *Rafael Canogar*.

b) **Expresionismo abstracto:** se inicia en 1947, cuando el principal integrante de este movimiento, *Jackson Pollock*, realizó su primer *dripping*, una pintura dinámica y gestual apartada totalmente del lenguaje figurativo, resultado de la fusión del automatismo surrealista y la abstracción. No obstante, el término *Expresionismo abstracto* no resulta suficientemente exacto, puesto que existen varias subtendencias -*corriente gestual*, *corriente signica* o *caligráfica* y *corriente espacialista*-. Además, las obras de algunos de sus integrantes no son realmente abstractas, tal y como lo demuestran los grotescos personajes femeninos de influencia picasiana pintados por el holandés *Willem De Kooning*.

En la *corriente signica* o *caligráfica* destaca *Franz Kline*, cuya obra, caracterizada por las enormes pinceladas y marcada restricción cromática -blanco y negro-, recuerda la caligrafía oriental. *Mark Rothko*, máximo representante de la *tendencia espacialista*, se preocupó esencialmente por las posibilidades emotivas de la yuxtaposición cromática.



ANTONI TÀPIES: Zoom (1946-47). Realizado con anterioridad a la formación del grupo *Dau al Set*, esta obra ya avanza la voluntad del artista catalán de explorar la materialidad pictórica, utilizando la técnica del *grattage*. Asimismo, percibimos el uso del color blanco de España, de una luminosidad impactante.



JACKSON POLLOCK: Número 9 (1950). Moma, Nueva York. El artista se introducía literalmente en sus pinturas, llegando a afirmar en alguna ocasión que cuando estaba dentro de sus obras ni siquiera se daba cuenta de lo que hacía, pues el proceso de ejecución era febril y casi delirante.



MARK ROTHKO: Azul y gris (1962). Las obras de Mark Rothko invitan al espectador a permanecer en silencio, dejándose absorber por la sensación de vacío que la obra nos propone a través de superficies dispuestas en torno de dos o tres rectángulos de color.

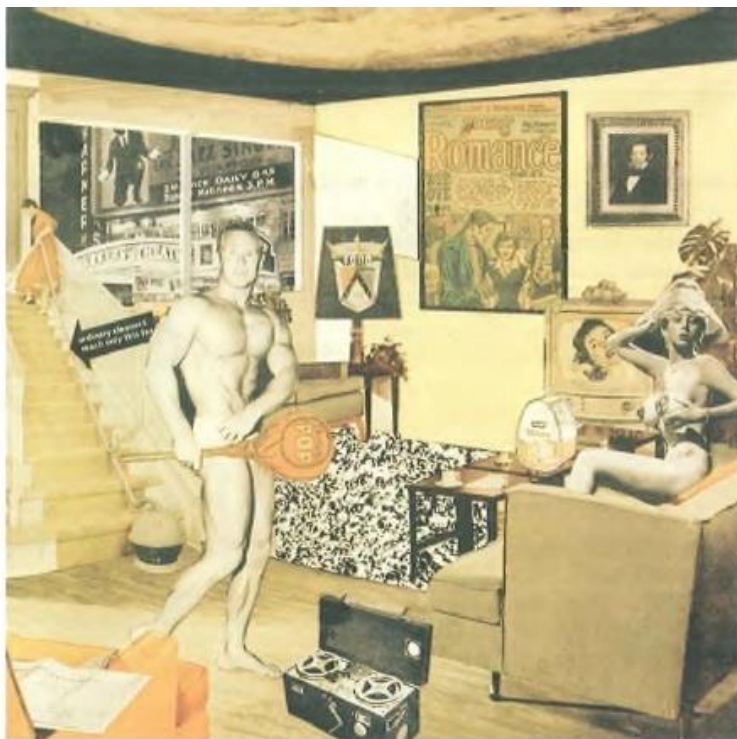


c) **Pop-Art:** abreviación de *Popular Art* (Arte Popular), su denominación fue acuñada por el crítico inglés *Lawrence Alloway*, quien lo utilizó para designar un movimiento que, desde mediados del la década de 1950 hasta comienzos de la de 1970, se desarrolló de manera casi simultánea en Londres y Nueva York.

Las obras *Pop-Art* tienen un marcado carácter figurativo, apoyado en la imaginería del mundo del consumo y la cultura popular: anuncios, revistas y periódicos, cómics, personajes famosos u objetos cotidianos de consumo. Un arte de fácil comprensión que se contrapone frontalmente con la excesiva intelectualización del *Expresionismo abstracto*.

Entre los máximos representantes del *Pop-art* destaca, por encima de todos, la personalidad del norteamericano *Andy Warhol*, principal representante pop en EE.UU. Son famosas, por ejemplo, sus series de latas de sopas Campbell, o de botellas de Coca-Cola, los retratos serigrafiados de personajes famosos como Liz Taylor, Marilyn Monroe o Elvis Presley, con un estilo muy similar a los anuncios publicitarios.

Junto a *Warhol* también deben mencionarse *Roy Lichtenstein*, *Tom Wesselmann* y el escultor *Claes Oldenburg*. En Inglaterra, los representantes más importantes fueron *Eduard Paolozzi*, *Richard Hamilton*, autor del célebre cuadro titulado *Senzillamente*. *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?* y *David Hockney*.



*Richard Hamilton* pintó en 1956 esta obra paradigmática del Pop Art inglés: *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?*



*ROY LICHTENSTEIN:* Estudio de Vicki (1964). Su lenguaje es limpio y preciso, gracias al empleo de una pintura lisa y homogénea. Los característicos puntitos de sus obras están efectuados mediante el empleo de plantillas.



*CLAES OLDENBURG:* Ceras (1992). Barcelona. El escultor reprodujo a gran tamaño objetos cotidianos, potenciado su belleza formal, pero eliminado su funcionalidad.



La gran zambullida (1967) es un buen ejemplo de la temática superficial que practicó *DAVID HOCKNEY*.

d) **Nuevo realismo francés:** nacido a principios de la década de los sesenta, coincidió cronológicamente y en ciertos aspectos conceptuales, con el movimiento pop. No obstante, existen profundas diferencias ideológicas entre ambas tendencias. Si en líneas generales el *Pop-Art* propugnaba una visión agradable de la sociedad de consumo, el *Nuevo realismo* optó por subrayar, con un cierto toque crítico, los aspectos claramente más desagradables del consumismo, reivindicando el *détritus*, aquello que sobra. *Yves Klein* y *Armand Fernández (Arman)*, son algunos de los principales componentes del grupo.

e) **Abstracción postpictórica y Minimal Art:** estas dos tendencias aparecieron a mediados de la década de 1960, definiendo la obra de una serie de artistas que se opusieron a la extrema subjetividad del *Expresionismo abstracto*. Desde un punto de vista pictórico (*Abstracción postpictórica*) se caracterizaron por el uso de las formas geométricas simples y franjas de colores planos, es decir sin relieve, en las que no era perceptible la pincelada física. *Frank Stella*, *Kenneth Noland* o *Ellsworth Nelly* son algunos de los principales autores.

En el terreno escultórico (*Minimal Art*), su extrema sencillez y austeridad formal se basaba esencialmente en la geometría. Esta extrema despersonalización del movimiento *minimal*, llega hasta el punto de que el artista no ejecuta la obra propiamente dicha, pues encarga sus piezas a la industria, aunque si que participa del montaje de la misma. *Carl André*, *Donald Judd*, *Sol Le Witt*, o *Dan Flavin*, son algunos de los principales artistas del *Minimal Art*.



*ARMAN: Teléfonos (1984). El carácter acumulativo de un mismo objeto fue el principal pilar de la trayectoria artística de este escultor francés. Con ello hacía una crítica velada a la sociedad de consumo a la vez que logra eliminar la identidad y funcionalidad del propio objeto.*



*YVES KLEIN: Antropometría (c. 1962). Esta obra es el resultado de la utilización por parte del artista de los llamados pinceles vivientes, que consisten en la aplicación de la pintura mediante el cuerpo desnudo de una mujer que deja su huella al frotar sobre el lienzo.*



La obsesión por la fama de Warhol le llevó a retratar personajes como Marilyn Monroe (1962).



*CARL ANDRÉ: Plano de aluminio y plomo (1969). Rigidez compositiva e impersonalidad son algunos de los adjetivos que definen esta obra, en la que no existe otra voluntad que no sea la pureza formal.*



Joseph Beuys: Coyote (1974). En esta acción el artista utilizó al coyote como símbolo de la pérdida de la civilización india, reivindicando la toma de consciencia de la marginación en la que se encontraban determinados sectores de la sociedad.

f) **Arte acción y arte conceptual:** a inicios de la década de 1950, una serie de artistas hicieron desaparecer el objeto artístico tradicional (cuadro de caballete o escultura), sustituyéndolo por la creación de un acontecimiento (*happening*) en formato de espectáculo, a medio camino entre el teatro y las artes. Los primeros ejemplos fueron realizados por el músico *John Cage* y el coreógrafo *Merce Cunningham*, en el *Black Mountain Collage* de Carolina del Norte. Seguidamente, en Japón surge el "*Grupo Gutai*" (1954) y más tarde se crea el grupo alemán *Fluxus* (1962), en el que destacaron, *Wolf Vostell* y *Joseph Beuys*. De estas acciones, efímeras en el tiempo, tan sólo queda constancia a través de videos o fotografías realizadas durante el acto.

Casi en paralelo, el proceso de desmaterilización de la obra artística iniciado con el arte *minimal* culmina a finales de la década de 1960 en el llamado *Arte conceptual* o *Arte Idea*. Partiendo de una profunda revisión de los procesos creativos, los autores que siguen esta tendencia -como *Joseph Kosuth*- llevan hasta las últimas consecuencias la valoración de la idea por encima del objeto artístico.

Dentro de esta corriente deben incluirse también el **Body Art** (arte del cuerpo), en el que los artistas utilizan su propio cuerpo como obra artística; y el **Land Art** (Arte de la tierra), en el que la naturaleza y sus elementos se convierten en objeto artístico. En el primer caso destacan los austriacos *Günter Brus* y *Otto Mühl*, mientras que en el segundo cabe citar a *Robert Smithson*, *Chisto*, *Richard Long* y *Andy Goldsworthy*.

g) **Arte Cinético o Op-Art:** a partir de 1955 se empezó a usar este término para definir un tipo de arte en el que se incorpora el movimiento de un modo no solamente ilusorio, sino también real. Dada la gran diversidad de obras cinéticas existentes, se pueden clasificar en tres grupos. En primer lugar existen las de carácter bidimensional o tridimensional, con movimiento real, y generalmente dotadas de un motor. En segundo lugar se hallan las obras bidimen-



Joseph Kosuth: Una y tres sillas (1965). El concepto "silla" viene presentado por medio de una silla real, una fotografía y la definición del diccionario del vocablo "silla". Con ello el artista pretende mostrar el hecho de que la forma física no es fundamental en la presentación de conceptos.



Andy Goldsworthy: Semilla (2000). Su obra, cuyo telón de fondo es el espacio abierto natural, es temporal: luego de la elaboración y la documentación fotográfica, los materiales (hojas, hielo, piedras), vuelven de forma natural al ambiente al cual pertenecen.

sionales o tridimensionales estáticas, aunque produzcan efectos ópticos. A dicha tipología se la ha denominado *Op-Art*, abreviatura de *Optical-Art*. Por último, se encuentran las obras transformables, que también pueden ser bidimensionales o tridimensionales y que requieren que el espectador se desplace para apreciar el movimiento.

El húngaro *Victor Vasarely* fue una de las figuras más destacadas del *Op-Art* pictórico, mientras que en escultura cabe citar las realizaciones dinámicas de *Jean Tinguely*, y sobre todo los *stable-mobile* de *Alexander Calder*.

h) **Arte Póvera:** el término de esta tendencia europea fue acuñado en 1967 por el crítico italiano *Germano Celant*, quien aún bajo este nombre a todas aquellas obras de arte caracterizadas por haber sido realizadas con materiales pobres, como arena, paja, piedras, ramas, hojarasca, fragmentos de metal, o vidrio.

En su concepción la idea principal de este tipo de obras fue contrarrestar la excesiva frialdad y artificiosidad industrial de las esculturas minimalistas norteamericanas, a la vez que pretenden socavar los cimientos del mercado del arte, al utilizar materiales sin ningún valor artístico. Entre sus máximas figuras sobresalen los italianos *Piero Manzoni* y *Michelangelo Pistoletto*, y el griego *Jannis Kounellis*.

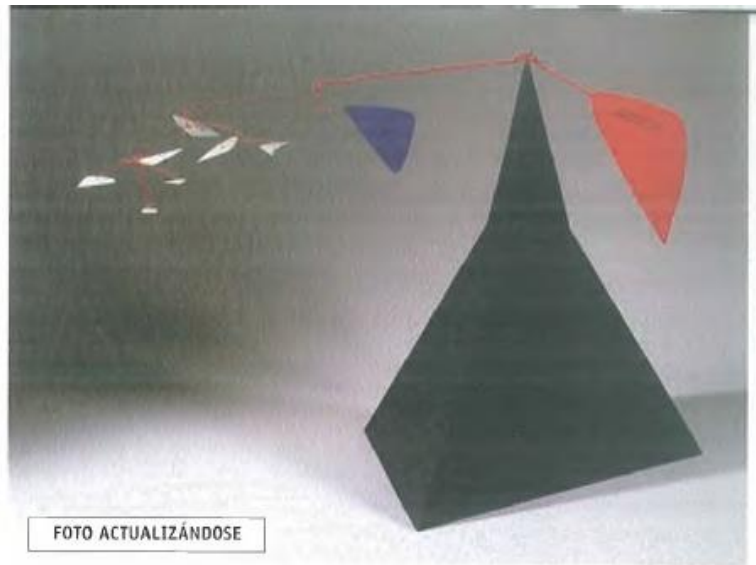


FOTO ACTUALIZÁNDOSE

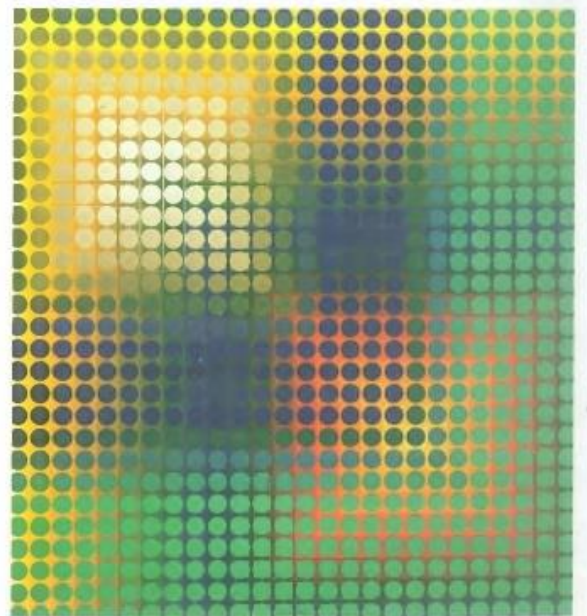
ALEXANDER CALDER: Piramide tricolor (1965). Sus famosos móviles poseían una serie de placas metálicas suspendidas por varillas de diferentes tamaños y grosores, que lograban ponerse en movimiento mediante las corrientes de aire.



PIERO MANZONI: Mierda de artista (1961). Aprovechando el detritus de la sociedad de consumo, el artista manifestó de un modo muy crudo su rechazo al arte como mercancía. Por ello envió sus propios excrementos enlatados a varias galerías de arte italianas.



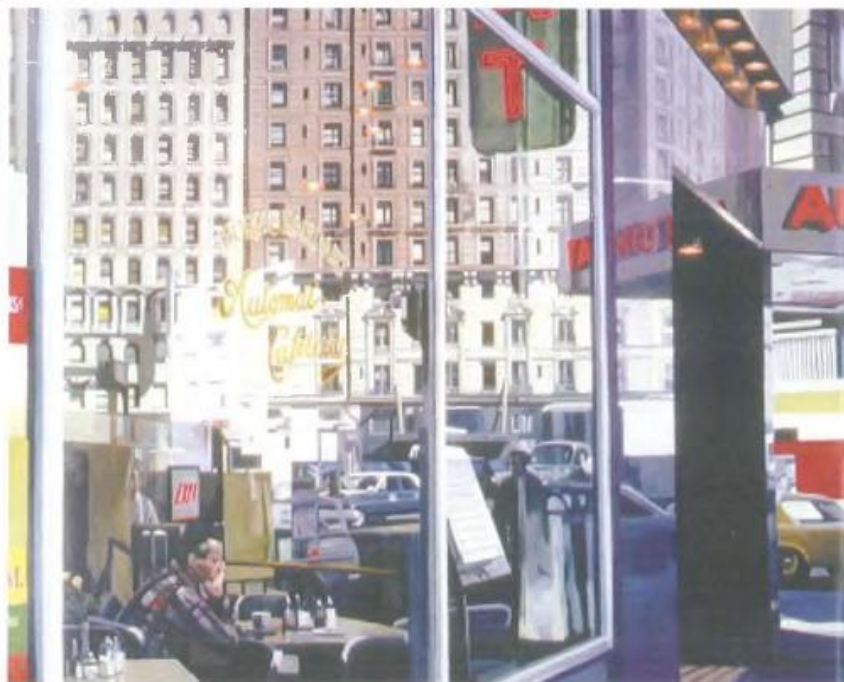
JANNIS KOUNELLIS: Sin título (1968). En sus creaciones existe una clara intencionalidad estética provocada en gran medida por el contraste existente entre el carácter natural de la madera y lo artificial de la plancha metálica.



VICTOR VASARELY: Arny-YH (1965). Su obra persigue la estimulación de la retina, con la consiguiente provocación de reacciones fisiológicas visuales que producen la sensación ilusoria de movimiento.

i) **Hiperrealismo y/o Fotorrealismo:** surgido en 1968 como respuesta a la excesiva frialdad y distanciamiento de las manifestaciones minimalistas y conceptuales, numerosos artistas norteamericanos retomaron la vía del realismo. En sus obras parten de la copia de modelos fotográficos, procurando que el original y la copia se asemejen al máximo.

*Chuck Close, Robert Nottingham y Richard Estes* fueron los más destacados en el apartado pictórico, mientras que *Duane Hanson* y *John de Andrea* crearon esculturas en las que se reproduce la figura humana en diversas actitudes cotidianas. En Europa esta tendencia fue seguida por el *Grupo Cebra* alemán y el pintor español *Antonio García López*, quienes a diferencia de los artistas norteamericanos, no utilizaban la cámara fotográfica como elemento de trabajo indispensable.



*RICHARD ESTES: cafetería Horn&Hardart (1967). Para que el original se asemejara al máximo a la copia, los fotorrealistas llegaban a calcar el modelo, proyectando una diapositiva sobre la tela a pintar.*



*DUANE HANSON: Carrito de compra (1970). El uso de la fibra de vidrio, el tamaño real de las figuras y el empleo de ropas, pelos y accesorios auténticos, hace que la escultura adquiera un verismo impactante.*



*ANTONIO LÓPEZ: Lavabo (1967). Tanto en las escenas de la vida cotidiana como en los paisajes urbanos, López basa su creación en un lento proceso de aproximación a la realidad, que le aleja de la frialdad del arte hiperrealista.*

### Individualidades artísticas

El fenómeno de las individualidades artísticas que durante las primeras Vanguardias fueron aglutinadas bajo el nombre genérico de Escuela de París, continuaron durante la segunda mitad del siglo. Dentro de esta línea, destaca el francés *Balthus* (Baltasar Klossowsky de Rola), que destacó por escenas intimistas con jóvenes adolescentes llenas de erotismo a medio camino entre la sensualidad de Modigliani y la perversión de Egon Schiele.

Otro artista importante es *Lucien Freud*, considerado uno de los pintores más notables de la figuración contemporánea. Sus primeras obras mostraban una gran meticulosidad, por lo que se le quiso situar en la órbita de los *Hiperrealistas*. No obstante, la profunda subjetividad e intensidad de sus lienzos demuestran que *Freud* está más preocupado por el contenido que por la forma.

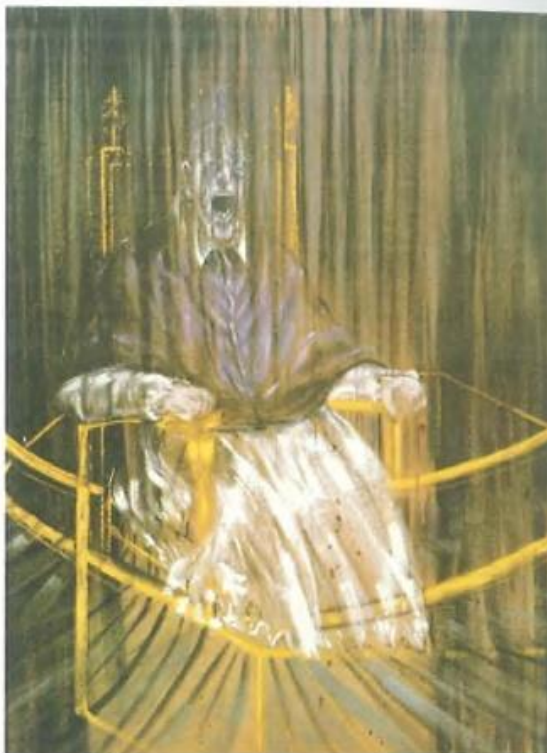
Mención aparte merece el británico *Francis Bacon*, cuya obra giró entorno a la figura humana, aunque con una cierta tendencia a distorsionar la realidad. En esta línea, *Bacon* también reinterpretó obras de pintores del pasado como El Greco, Rembrandt o Velázquez.

### Tendencias Posmodernas

A mediados de la década de 1970 surgen el *Neoexpresionismo* alemán y la *Transvanguardia* italiana. En ambos movimientos aparecen las características propias de la ideología de la **posmodernidad**. La más importante es la posibilidad de poder transitar libremente por cualquier periodo del arte pasado, tomando los fragmentos que más interesen al pintor, fenómeno conocido con el nombre de *nomadismo artístico*.

También es común al *Neoexpresionismo* y la *Transvanguardia* el uso de formatos muy grandes e incluso inmensos, la voluntad de retomar la bidimensionalidad tradicional del soporte -arte de caballete-, y finalmente la vuelta a la figuración como lenguaje expresivo. Aún así, existen ciertas peculiaridades que acaban definiendo cada una de las dos tendencias.

En el *Neoexpresionismo*, además de lo citado anteriormente, debe mencionarse la inclusión en las obras de multitud de signos y figuras realizadas con amplias gamas cromáticas, así como el uso de colores atractivos y de intensos contrastes. En Alemania, cuna de este movimiento posmoderno destacan *Anselm Kiefer* y *Georg Baselitz*, quien sorprendió a público y crítica invirtiendo la posición de los personajes de sus cuadros, mostrando un claro carácter provocativo.



Francis Bacon: Retrato de Inocencio X (1953). Sobre el famoso cuadro de Velázquez, el pintor británico reinterpreta al personaje distorsionando su figura, con objeto de potenciar la sensación de movimiento.



Georg Baselitz: Las chicas del olmo III (1981). En su pincelada se advierte la influencia del pintor holandés De Kooning, sobre todo en lo que se refiere a los trazos gestuales.

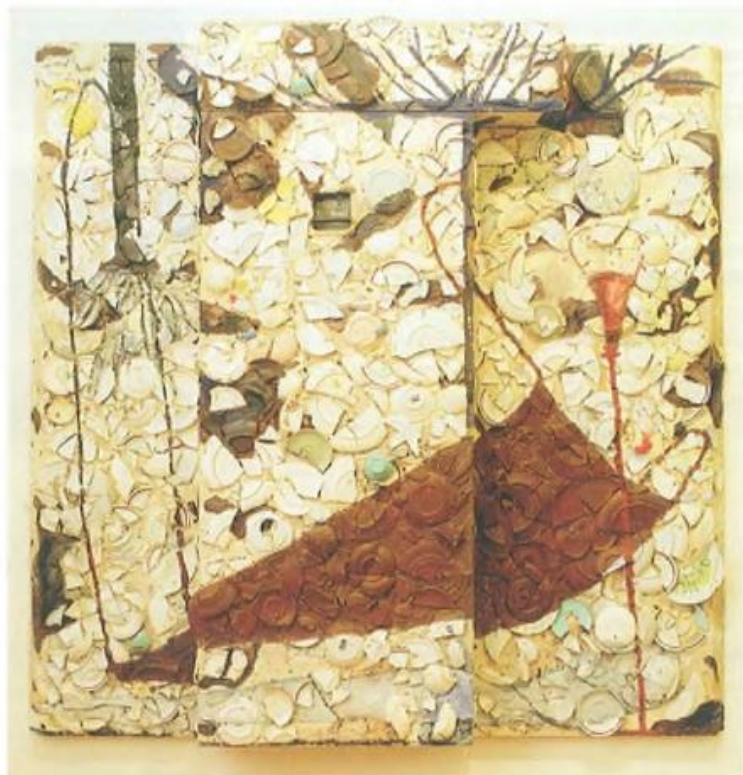
En EE.UU. el *Neoespressionismo* también tuvo una gran incidencia y *Jean-Michel Basquiat*, *Julian Schnabel* y *Keith Haring* fueron las figuras más destacadas. Sus obras, aunque respetan las premisas generales de la posmodernidad, presentan un lenguaje propio y personal.

La *Transvanguardia*, formada estrictamente por pintores italianos, presentó una cierta homogenización de estilo, a pesar de los diferentes lenguajes utilizados. Ello es consecuencia del liderazgo intelectual del crítico *Achille Bonito Oliva*, quien afirmó que el grupo se deriva claramente de la actitud tomada por los artistas representantes del movimiento anterior, el *arte Póvera*. Precisamente, de esta reacción surge una de sus principales características del movimiento: la ironía y la desmitificación, que contrastan con las connotaciones moralistas del *arte Póvera*.

Técnicamente, los artistas de la *Transvanguardia* utilizaron todo tipo de técnicas, incluyendo algunas tan tradicionales como el temple o el fresco. En cuanto a temáticas, el repertorio también fue muy amplio: retratos, paisaje –ya sea urbano o rural–, personajes mitológicos... etc. Además, sus integrantes no tenían ningún problema en mezclar de forma indiscriminada, el lenguaje figurativo y el abstracto. *Sandro Chia* y *Francesco Clemente* son los principales artistas de la *Transvanguardia*.



*JEAN MICHEL BASQUIAT*: Autorretrato (1986). En esta obra aparecen las principales características de su arte: lenguaje esquemático, directo e incluso primitivo, al que acompañan colores puros e impactantes.



*JULIAN SCHNABEL*: Circunnavegación del mar de mierda (1979). La peculiar técnica empleada por el artista, consistente en adherir fragmentos de platos de loza a los soportes, hace que su obra se reconozca enseguida.

*SANDRO CHIA*: La cara escandalosa (1981). La obra de este pintor italiano es realmente muy expresiva, y en ella se produce una constante sensación de transformación debido al dinamismo que consigue otorgar a sus composiciones.

Relacionado sobre todo con el *Neoexpresionismo*, aunque también contiene aspectos relacionados con la *Transvanguardia* italiana, cabe citar al artista mallorquín *Miquel Barceló*. En sus obras de la década de los años 80, pueden rastrearse las influencias de grandes pintores del pasado como Tiziano, Tintoretto, Velázquez o Goya, decantándose por la figuración, y utilizando procedimientos mixtos sobre tela, obteniendo empastes y pinceladas perfectamente visibles.

El contacto directo con la naturaleza durante sus estancias africanas en la década de 1990 reabren el interés del pintor mallorquín por la materialidad de la pintura. Ello provocó el uso de elementos orgánicos diversos y de técnicas como el raspado de la materia, creando así texturas muy vivas. Esta técnica puede apreciarse en toda su plenitud tanto en la decoración de la *capilla de San Pedro* en la catedral de Palma de Mallorca, como en la reciente *cúpula de la ONU* en Ginebra.

### Otras tendencias a partir de 1980

La aceleración con la que se han sucedido los diferentes movimientos artísticos, se acentúa a partir de los años ochenta. Ello se debe, en parte, a que a la aparición innata de nuevas tendencias se suma el fenómeno del *Revival*.

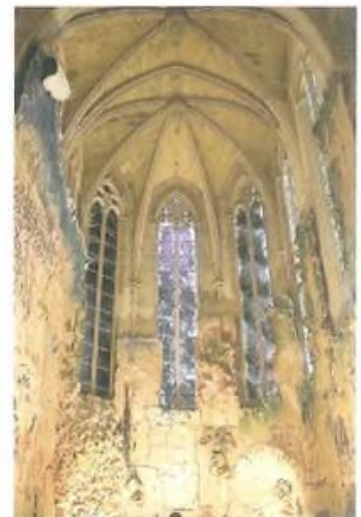
Entre los nuevos movimientos destaca el llamado *"Pattern & Decoration"*, modalidad pictórica que apareció a comienzos de los años 80. Caracterizado por el hecho de que sus artistas se ayudan de plantillas para realizar sus composiciones, este movimiento muestra claras influencias exóticas, interés por atraer visualmente al espectador mediante la idea del *horror vacui*, y un claro sentido ornamental. Dentro de esta tendencia encontramos a *Joyce Kozloff* y *Robert Kushner*, así como también algunas obras de *Keith Haring*.

En cuanto a movimientos claramente *revival* sobresalen el *Neominimalismo* y el *Neo-Pop*. En el primer grupo se incluyen los artistas que han recuperado la abstracción geométrica como base de su lenguaje; mientras que el segundo desarrolla un tipo de obras que incorporan elementos tanto del cómic, del cine y de los dibujos animados.

*Keith Haring*: Retrospectiva (1989). Utilizando un contraste de colores puros, *Haring* mezcla múltiples figuras animales y antropomórficas conectadas directamente con imágenes procedentes del mundo del cómic y del lenguaje ideográfico de los ordenadores.



MIQUEL BARCELÓ: Estación de lluvias nº 3 (1990). El artista mallorquín utiliza la pintura como un elemento matérico y no sólo cromático.



Detalle (izquierda) y conjunto (derecha) de la capilla de San Pedro de la catedral de Palma de Mallorca decorada por Miquel Barceló (2001-2006), en la que reproduce el episodio bíblico del milagro de la multiplicación de los panes y los peces.





## 17.6 ESCULTURA

Además de los artistas integrados en los movimientos antes citados, cabe dejar constancia de otros, cuya obra no puede inscribirse claramente en ninguno de ellos, como por ejemplo el inglés *Henry Moore*, uno de los escultores más influyentes de la pasada centuria. Su obra, producida a lo largo de todo el siglo XX, abarca tanto el gusto por las culturas primitivas como por el surrealismo y la abstracción, y tiene la figura humana –especialmente la femenina– como referente.

La huella y la tradición dejada por *Moore* en Inglaterra, fue recogida por *Anthony Caro* y un grupo de jóvenes escultores, como *Tonny Cragg*, *Richard Deacon* o *Anish Kapoor* entre otros, cuya obra también bebe en el formalismo *minimal*.

En España la influencia *minimal* también está presente en la obra de los catalanes *Susana Solano* y *Sergi Aguilar*, y en menor grado en las esculturas de los vascos *Eduardo Chillida* y *Jorge Oteiza*. *Chillida*, siguió la herencia del hierro forjado iniciada por sus compatriotas *Pablo Gargallo* y *Julio González*. Con todo, su obra abandona el elemento figurativo, aproximándose a la corriente *minimal*, aunque manteniendo el carácter manual de las piezas, y mostrando una cierta proximidad con la naturaleza. La escultura de *Oteiza*, por su parte, mostrará una abstracción radical muy próxima a los planteamientos de los constructivistas rusos.



FOTO ACTUALIZÁNDOSE



JORGE OTEIZA: Homenaje a Malevich (1957). El escultor vasco experimenta con las figuras geométricas más elementales, considerando la estatua como la ocupación activa del espacio. Con ello Oteiza se erigió como uno de los pioneros de la escultura abstracta en España.



ANISH KAPOOR: Sin título (1997). A diferencia del resto de escultores ingleses, las obras de Kapoor se caracterizan por tener pocos o ningún orificio, en la que la unidad se valora por encima de todo. Esta singularidad de sus esculturas se debe a su origen hindú.

SUSANA SOLANO: Pervigiles Popinas (1986). Sus estructuras de gran formato de acero galvanizado y plomo constituidas por planchas, varillas y enrejados presentan un claro rigor *minimalista*.

## 17.7 ARTE DIGITAL

Una de las manifestaciones de más éxito y reconocimiento en el panorama artístico de finales del siglo XX e inicios del XXI es el **Video-Art**, es decir, el uso artístico del video. Sus orígenes se remontan a principios de la década de los años sesenta del siglo XX, y más concretamente en las figuras del coreano *Nam-June Paik* y el alemán *Wolf Vostell*.

Ambos artistas fijaron las bases de este nuevo instrumento artístico, basado en la experimentación a partir de la componente mecánica del vídeo, la destrucción/deconstrucción de los iconos populares procedentes del medio televisivo y la puesta en cuestión del papel del espectador en el mundo de la comunicación.

Se trata de un medio artístico que utiliza un soporte magnético y la pantalla de una televisión o monitor como generador de formas, que los artistas pueden usar para documentar acciones o situaciones, así como también, para crear nuevas formas visuales a partir de los elementos técnicos del medio y de sus correspondientes imágenes.

Bajo esta manifestación artística deben diferenciarse dos categorías distintas: el **video acción**, relacionado con las diversas modalidades de arte acción, (*performance*, *Body-Art* y *Land-Art*), y el **video experimental**, el soporte videográfico desde un punto de vista creativo (*video-esculturas*, *video-instalaciones* y *video-environment*), en el que participa el propio espectador utilizando diversos monitores en un circuito cerrado. Entre los artistas más destacados de esta tendencia se encuentran *Bill Viola*, *Gary Hill* y los catalanes *Antoni Muntadas* y *Francesc Torres*.



*NAM JUNE PAIK: Video sintetizador (1969). Con obras como esta el artista surcoreano consigue una nueva forma de comunicación de estética novedosa, que abre un amplio mundo con un extenso lenguaje visual y sonoro.*



En una sociedad en la que la imagen en movimiento es sin duda el eje vertebrador de la información, el videoarte establece sus particulares ejes creativos: experimentación a partir de elementos mecánicos del aparato, destrucción de la imaginería televisiva popular y cuestionamiento del papel del telespectador en la sociedad comunicativa.

*BILL VIOLA: El cruce (1996). Una de las temáticas más recurrentes en las video-instalaciones de este artista son las representaciones oníricas y los ciclos vitales en los que hace referencia al nacimiento y la muerte. En este sentido esta creación presenta la confrontación del agua (vida) y el fuego (destrucción).*

## 53. Museo Guggenheim de Bilbao



### FICHA TÉCNICA

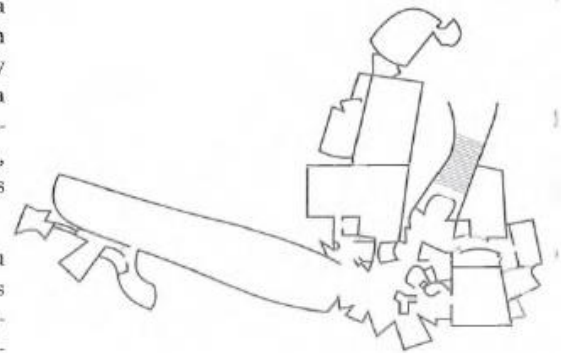
**Título:** Museo Guggenheim de Bilbao.  
**Autor:** Frank O. Gehry (Toronto, 1929).  
**Cronología:** 1991-1997.  
**Estilo:** Deconstructivismo.  
**Tipología:** museo.  
**Materiales:** piedra caliza, cristal y titanio.  
**Localización:** Bilbao.

Obra del mismo autor:  
• Sala de conciertos Walt Disney de Los Ángeles (1989)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Frank O. Gehry estudió arquitectura en la Universidad de California del Sur y urbanismo en Harvard. En 1962 fundó su propia empresa, y muy pronto sus proyectos mostraron una actitud totalmente opuesta a las formas del modernismo arquitectónico, rechazando postulados funcionalistas como "la forma sigue a la función".

A finales de la década de 1980, su arquitectura se vincula a las teorías *deconstructivistas* y sus obras desarrollan un lenguaje expresivo muy personal en el que el propio edificio es considerado una obra de arte, como si fuera una gigantesca escultura.



## DESCRIPCIÓN FORMAL

El edificio ofrece una visión exterior creada a partir de dos tipos de volúmenes interconectados: los ortogonales recubiertos de piedra caliza, y los curvados y retorcidos, cubiertos de láminas de titanio. Todos ellos se combinan y se unen a través de los muros cortina de vidrio que dotan de transparencia al museo -relacionando interior y exterior-, destacando la cristalera de la parte posterior del vestíbulo, realizada por una impresionante marquesina que hace de terraza y se sustenta en una gigantesca columna de piedra.



La entrada principal se esconde tras una escalinata descendente que salva el desnivel existente respecto a la plaza. Con ello, el arquitecto consigue crear una visión global del conjunto, sin un punto focal dominante.

El interior se vertebraba a partir del enorme vestíbulo de 50 m de altura, alrededor del cual se articulan los tres niveles de salas expositivas conectadas mediante pasarelas curvilíneas, ascensores acristalados y torres de escaleras. La superficie expositiva total (11 000 m<sup>2</sup>) se distribuye en diecinueve galerías: diez de planta ortogonal y nueve de planta irregular, correspondiéndose todas ellas con las formas marcadas en el exterior. La más espectacular es la gran sala, o sala del pez,

de 30 m de ancho y 130 m de largo, cuyo espacio libre de columnas le permite acoger piezas de gran tamaño. Casi todas las salas reciben una iluminación natural cenital a través de lucernarios.

## ENTORNO E INTEGRACIÓN URBANÍSTICA

El museo se eleva en uno de los márgenes de la ría del Nervión, 16m por debajo de la cota del ensanche de la ciudad. Esta diferencia permite que, a pesar de sus 50 m de alto, el edificio no sobrepase la altura de las construcciones circundantes.

Su construcción no sólo ha servido de eje vertebrador de la urbanización de la zona donde se encuentra, sino que ha logrado una integración urbanística total en su entorno. Ello se ha conseguido gracias a su atractivo reflejo en las aguas y al color metálico de sus muros que combinan perfectamente con la tonalidad atmosférica del lugar. En la actualidad, el *Museo Guggenheim* se ha convertido en una importante imagen de la ciudad.



## FUNCIÓN, CONTENIDO Y SIGNIFICADO

El *Museo Guggenheim de Bilbao* es uno de los varios museos que la Fundación Solomon R. Guggenheim tiene en todo el mundo. Su principal función es exponer en sus salas cualquier manifestación y formato artístico contemporáneo, a partir de un fondo propio y de las exposiciones temporales itinerantes entre el resto de museos de la fundación.

Vistas desde el río, sus formas orgánicas han sido identificadas con un barco, rindiendo así homenaje a la ciudad portuaria que le acoge. Siguiendo el símil marino, los brillantes paneles del exterior se proyectan como si fueran las escamas de un pez.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La obra de Frank Gehry se vincula a las teorías *deconstructivistas* de finales de los años ochenta del filósofo francés Jacques Derrida. En arquitectura, este movimiento se centra principalmente en la fragmentación de la forma, explorando los desequilibrios de la geometría. Esta voluntad de experimentación formal tiene también como referente el movimiento *constructivista*, aparecido en Rusia a mediados de la década de 1910, y cuyo edificio más representativo es el *Monumento a la III Internacional*.

Frank Gehry utilizó un programa de simulación por ordenador para poder calcular mejor la estructura del edificio, abriendo así nuevas puertas a la arquitectura a partir de los avances tecnológicos.



Tatlin: Maqueta del monumento a la III Internacional (1919).

## F54. Peine del Viento



### FICHA TÉCNICA

**Título:** Peine del Viento.

**Autor:** Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924 - 2002).

**Cronología:** 1977.

**Estilo:** Abstracto.

**Material:** hierro.

**Tipología:** escultura exenta.

**Tema:** abstracto.

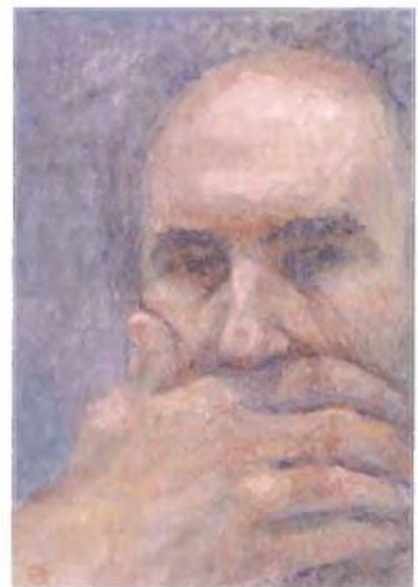
**Localización:** Paseo Eduardo Chillida (San Sebastián).

Obras del mismo autor:  
• *Elogio al horizonte* (1990)  
• *Berlin* (2000)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Eduardo Chillida** es considerado uno de los mejores escultores contemporáneos. El artista vasco trabajó su obra abstracta tanto en hierro como en madera, hormigón, piedra o alabastro, adaptándose con gran maestría a las particularidades de cada material.

La perfecta adecuación de sus esculturas al entorno, tanto natural como urbano, le ha valido el reconocimiento artístico a nivel mundial y sus monumentales esculturas se encuentran actualmente repartidas en numerosas ciudades de muchos países. Una parte importante de su obra puede admirarse en su casa-museo Chillida-Leku, ubicada en un gran caserío en la localidad de Hernani.



Chillida: *Autorretrato*.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

La relación del *Peine del Viento* con el entorno hace esta obra se encuentre a medio camino entre la escultura y el urbanismo. La parte más destacable y conocida la componen tres piezas, realizadas en hierro de diez toneladas cada una, asentadas y sujetadas en dos puntos a fin de incrementar su estabilidad y seguridad sobre rocas calcáreas. La obra se completa, además, con siete orificios realizados en una plataforma diseñada por el arquitecto Luis Peña Ganchequí, y a través de la cual silba el viento y emergen sorprendentes columnas de agua cuando el mar la golpea.



Cada pinza levanta en el espacio sus tres tentáculos con una gran fuerza expresiva, sobre los que se desliza el viento abriéndose camino entre ellas. Este diálogo entre la naturaleza —que Chillida convierte en un material escultórico más— y el hierro permite afirmar que el artista consigue una homogeneización que rompe la barrera entre lo natural y lo artificial. Además, con el paso del tiempo, esta homogeneización o simbiosis se ha incrementado, produciéndose un asombroso ensamblaje material y cromático entre los bloques de hierro y la roca.

La realización de la escultura no fue fácil, pues se tuvo que calcular la violencia de la naturaleza en esa zona y la más que segura erosión del hierro. No obstante, y gracias a las características orográficas del entorno que la cobija, su belleza y espectacularidad puede apreciarse desde diferentes puntos de vista y niveles.

## TEMÁTICA

El *Peine del Viento* tuvo su génesis en una nutrida serie de estudios, dibujos sobre papel y pequeñas y grandes esculturas iniciadas durante la década de los años cincuenta y que conformaron los prolegómenos de esta escultura.



En este trabajo previo, Chillida explora de un modo muy poético un concepto intrínseco y habitual en su trayectoria artística: la mano como metáfora física del espacio tridimensional y el vacío. Esta idea se materializa a través de las tres grandes pinzas que componen el *Peine del Viento*, que en su morfología recuerdan los dedos de una mano en su intención de acariciar con increíble sutileza el viento y las olas del mar.

En este contexto, el artista convierte al aire en un material más, sin el cual sería imposible la total comprensión de la obra. En general, vemos el viento como una invisible mano que peina lo mismo al mar, los bosques y los desiertos que el cabello de hombres y mujeres. Sin embargo, Chillida invierte los términos y de un modo extremadamente poético consigue que, un material tan rudo como el hierro, sea el que peina algo tan etéreo como el viento.

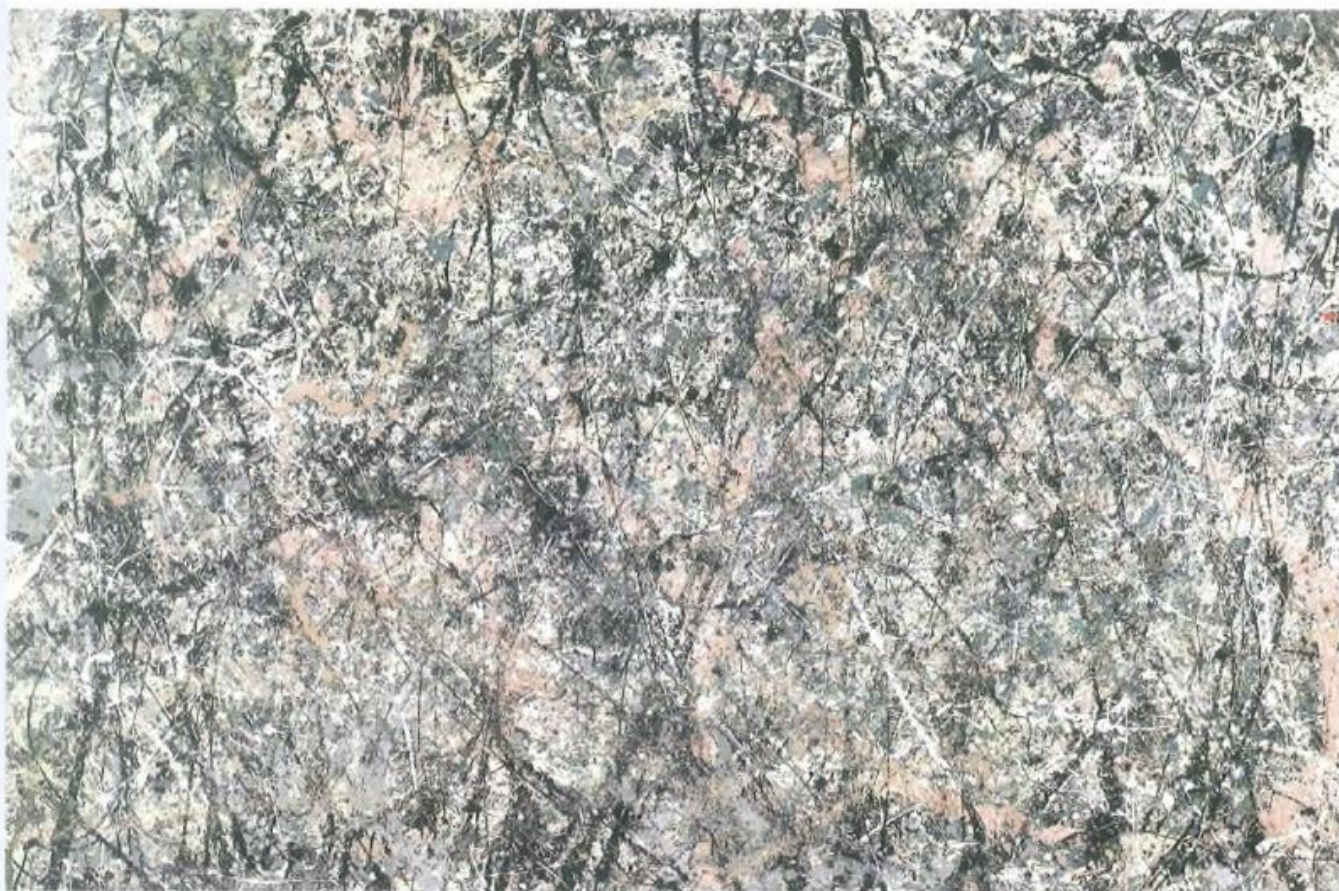
## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Forjado en la tradición artesanal vasca y de carácter autodidacta, ya desde sus primeros trabajos Chillida utiliza en su obra los materiales y las técnicas propias de su tierra, como la forja y el hierro. Por otro lado, su breve etapa como portero de fútbol y su paso por la universidad de arquitectura le hicieron valorar el espacio como el elemento principal de la escultura.

Considerado el creador de la escultura urbana, la profunda relación que Chillida consigue entre Arte y Naturaleza, recuerda al carácter mágico y hasta ritual de los **monumentos prehistóricos**. Con su obra, el artista vasco marca un concepto contemporáneo de escultura en el que se puede percibir la historia del hombre desde el principio hasta nuestros días. La casa-museo Chillida-Leku, cerca de San Sebastián, con su bosque de esculturas, es un buen ejemplo de esa relación monumento-naturaleza.

Crómlech Stonehenge (3000 a.C.).





## FICHA TÉCNICA

**Título:** Uno (número 31, 1950).

**Autor:** Jackson Pollock (Cody Wyoming, 1912 - Springs, Long Island, 1956).

**Cronología:** 1950.

**Estilo:** Expresionismo abstracto.

**Técnica:** óleo, esmalte y pintura de aluminio sobre lienzo.

**Tema:** abstracto.

**Localización:** Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Obras del mismo autor:

- *Caballo de madera*: Número 10 A (1948)
- *Verano*: Número 9 A (1948)

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

**Jackson Pollock** empezó a estudiar pintura en la Liga Estudiantil de Arte de Nueva York, dirigida por Thomas H. Benton. Entre 1935 y 1942, **Pollock** trabajó para el Work Progress Administration, proyecto concebido por el gobierno para introducir el arte en los edificios públicos.

Durante estos años, recibió múltiples influencias —muralistas mejicanos, surrealismo, Picasso y los indios navajos de América del Norte— que fueron aglutinadas por el artista en 1947, cuando realizó su primer *dripping* (chorreado).

Este primer *dripping* se convirtió en una obra de referencia de la nueva pintura norteamericana, y **Pollock** no abandonó este estilo hasta poco antes de su muerte.



Pollock: *Autorretrato* (c. 1931-1935).

## DESCRIPCIÓN FORMAL

La obra resulta especialmente innovadora desde el punto de vista compositivo, ya que el artista ocupa deliberadamente toda la superficie pictórica, estilo que se conoce con el término *all-over-painting* (superficie completamente pintada).

Para su creación, Pollock concebía el cuadro como un verdadero ritual. Fijaba el lienzo en el suelo, sin utilizar el caballete, y posteriormente derramaba la pintura sobre el soporte desde una lata agujereada o utilizando grandes palos, paletas o cuchillos.

Los densos entramados lineales que se constituyen por los chorreados de distintos colores, se extienden de un modo compulsivo por toda la superficie de la tela, reproduciendo pictóricamente los ritmos dinámicos empleados por el artista en su creación.



El resultado de esta acción provoca el abandono de la idea tradicional de composición en términos de relaciones entre partes, puesto que no existe ningún centro de atención principal del cual se deriven el resto de elementos, y el espectador no tiene ningún punto de referencia desde donde empezar a analizar la obra.

Finalmente, al igual que sucede con la forma, tampoco el color sigue las leyes tradicionales. No existe una lógica de contraste, sino el deseo de pintar en estado puro. Por otro lado, la profundidad sugerida en el lienzo no es producto de ningún tipo de perspectiva cromática, sino de una simple superposición de las capas de pintura.

## TEMÁTICA

*Uno* está formado por un denso entramado de líneas y manchas que llenan toda la superficie del lienzo, haciendo desaparecer todo vestigio figurativo. Asimismo, al titular la obra mediante un número —algo que fue recurrente en la mayor parte de su obra posterior— refuerza todavía más el carácter abstracto de la misma, provocando que el espectador se enfrente a la pintura sin ningún dato que pueda condicionar su mirada o limitar su amplio significado emocional.

Datado en 1950, este lienzo es uno de los *drippings* de mayor tamaño, y resume en él todo el lenguaje plástico del pintor: gran formato, libertad expresiva y abstracción. La obra, de un envolvente dinamismo, ha sido comparado por unos con los ritmos primarios de la naturaleza, y por otros, con la coreografía de una danza, cuyo ras-

tro ha quedado perenne sobre la tela mediante el singular proceso creativo que utilizó el pintor. Actualmente, este proceso creativo se conoce gracias a las fotografías y películas realizadas por Hans Namuth.



Foto de Hans Namuth.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

Los famosos *drippings* (chorreados) de Pollock son el resultado de una gran suma de influencias que tiene como base las experiencias y teorías abstractas de Kandinsky.

Paralelamente, desde un punto de vista formal, el uso de una gran tela deriva de los muralistas mejicanos, y en cuanto a la ejecución de la obra, se advierte una doble influencia: la experiencia creativa y ritual de los indios navajos y la técnica inconsciente del automatismo surrealista empleada por Miró y Masson. La intensidad rítmica de sus creaciones puede relacionarse con los trabajos de Miguel Ángel, El Greco y Rubens, cuyas obras admiró y copió durante su período de formación.

La obra de Pollock está considerada el paradigma del nuevo arte norteamericano, y su particular estilo creativo ha sido considerado un precedente de los *happenings* y el *Body Art*.

Rubens: *La caída de los condenados* (1619).





## F56. Sopa Campbell's

### FICHA TÉCNICA

Título: Sopa Campbell's.

Autor: Andy Warhol (Pittsburg, 1928 - Nueva York, 1987).

Cronología: 1965.

Estilo: Pop-Art.

Técnica: acrílico y serigrafía sobre tela.

Tema: bodegón contemporáneo.

Localización: producción seriada presente en numerosas colecciones y museos.

Obras del mismo autor y época:

- Retrato de Marilyn (1962)
- Jasper Johns: *Bandera norteamericana* (1954)

### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Andrew Warhola fue la figura más influyente del movimiento *Pop*. Finalizados sus estudios, Warhola se trasladó a Nueva York, donde inició una nueva vida bajo el nombre de Andy Warhol. Después de una etapa de ilustrador en revistas, Warhol retomó la pintura reproduciendo primero personajes de las tiras cómicas, para luego centrarse en la realización de imágenes de objetos cotidianos, así como numerosos retratos de los personajes más famosos de su época, utilizando principalmente la técnica de la serigrafía.



Warhol: *Autorretrato* (1986).



## DESCRIPCIÓN FORMAL

En esta obra, Warhol representa, en primer plano y centrada, una lata de sopa sobre un fondo neutro de tonalidad clara. Esta disposición permite al artista que, mediante una delgada línea negra, resalte el contorno de la figura con nitidez, logrando así una cierta dosis de profundidad espacial.

El objeto es presentado en una ligera perspectiva aérea que permite apreciar con claridad la parte superior del envase. Sin embargo, ante todo prevalece la visión frontal, donde destaca el nombre del producto.

En esta representación, Warhol ha modificado a conciencia los colores originales del producto -algo común en su pintura a partir de 1965-, empleando colores llamativos como el naranja, el verde, el amarillo pálido, el azul turquesa y el lila. Todos estos colores son aplicados sobre el lienzo sin ningún tipo de mezcla -es decir, puros- y totalmente planos, sin claroscuros. Estos son aspectos que enlazan su obra con los parámetros de los anuncios publicitarios que tan bien co-



nocía el artista. Excepto por los colores, el resto de la representación se mantiene extremadamente fiel al producto original.

## TEMÁTICA

La obra muestra una simple lata de sopa Campbell's, alimento de compra común en cualquier supermercado norteamericano, que gracias a la in-

tervención artística de Warhol, se ha convertido en uno de los principales iconos del arte del siglo XX. El motivo principal por el cual Warhol escogió esta imagen como temática de su obra fue porque, tal y como afirmó, la comía todos los días.

Con la reproducción de esta lata, Warhol acercó la expresión artística a la clase popular, que reconocía claramente el tema representado, algo que no había sucedido durante la época del *Expresionismo abstracto*. Al mismo tiempo, demostró que un objeto cualquiera podía llegar a ser transformado en obra de arte, concepto que escandalizó a unos, y dio pie a la reflexión a otros, como por ejemplo al teórico Arthur Danto, a quien debemos la publicación del texto *La transfiguración de lo banal*.

Su idea de reproducir una misma imagen de manera seriada, hizo que se rompiera el concepto de la obra de arte única e irrepetible presente desde el romanticismo, poniendo en práctica las teorías que Walter Benjamin expuso, en 1936, en su libro *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*.

## MODELOS E INFLUENCIAS POSTERIORES

La obra de Warhol estuvo muy influenciada por su trabajo como ilustrador publicitario. Ello afectó a su iconografía, extraída en su mayoría de revistas y periódicos, a su estilo, descaradamente frío y deshumanizado, y también a su reproducción, empleando técnicas comerciales como la producción en serie.

Importante fue también la influencia del pintor norteamericano Robert Rauschenberg, quien incluía en sus *collages* recortes de imágenes, así como los trabajos de Jasper Johns, cuya obra se centró en la reproducción de objetos banales, como la bandera norteamericana, las letras del alfabeto o las dianas.

La iconografía de Warhol engloba tanto productos comerciales como retratos de personajes famosos de su época. Con esta temática, el artista estadounidense retomó la figura propia del arte norteamericano de la primera mitad del siglo XX, y en cierta manera su obra puede verse como un punto de referencia para el movimiento hiperrealista que surgió a finales de los sesenta, del que Richard Estes es uno de los pintores más importantes.



Richard Estes: *Cafeteria* (1972).

## 1 Analiza la obra

Comenta la imagen siguiendo la pauta que tienes a continuación:



- Ficha técnica:
  - Título de la obra
  - Autor
  - Cronología
  - Estilo
  - Material y tipología
- Descripción formal:
  - Líneas compositivas
  - Cromatismo (si hay)
  - Descripción de la planta
- Temática: iconografía, significación y función
- Modelos e influencias posteriores



## 2 Define

- Define los tres siguientes términos:
  - *Grattage* – *Happening* – *Dripping*
- Define ahora los siguientes movimientos artísticos indicando en tu respuesta la cronología, la idea principal y los artistas más destacados de cada uno de ellos:
  - *Informalismo* – *Arte Póvera*
  - *Expresionismo abstracto* – *Land Art*
  - *Pop-art* – *Arte Cinético*
  - *Minimal-art* – *Hiperrealismo*
  - *Arte conceptual* – *Neoexpresionismo*



FOTO ACTUALIZÁNDOSE

## 3 Tema

Desarrolla el tema Nuevo Realismo francés y Pop-art, atendiendo a los siguientes epígrafes:

- Principales características artísticas de cada movimiento.
- Similitudes y diferencias conceptuales y formales.
- Artistas más representativos de cada movimiento.



## 4 Responde

Responde a las siguientes preguntas:

- ¿Qué características formales definen la *arquitectura posmoderna*? Cita alguno de los arquitectos más importantes de esta tendencia.
- ¿Qué es el *High-Tech*?
- ¿A qué movimiento pictórico pertenecen los grupos españoles "Dau al Set" y "El Paso"? Di el nombre de los integrantes más importantes de cada uno de ellos.
- ¿Qué subtendencias se integran dentro del *expresionismo abstracto*? ¿Cuál es su característica más significativa? Cita al artista más importante de cada uno de ellas.
- ¿Qué diferencias existen entre el *Minimal-Art* y *Arte Póvera*?
- ¿Qué tienen en común el *Neoexpresionismo* y la *Transvanguardia*?
- Explica brevemente las principales características de la obra de Miquel Barceló durante la década de 1980 y 1990.
- ¿Qué es el *video-art*? Cita el nombre de algunos de sus artistas más destacados.



FOTO ACTUALIZÁNDOSE

## A

**ábaco:** losa rectangular de piedra, mármol o terracota. Una de las partes del capitel colocada sobre el equino.

**abocinado:** vano cuya anchura aumenta o disminuye progresivamente.

**ábside:** recinto en forma semicircular en que termina un aposento, una iglesia o una nave. Cabecera de la nave central

**absidiolo o absidiola:** pequeño ábside de la nave lateral de una iglesia.

**acanaladura:** estria vertical en el fuste de una columna o pilastra. Es un motivo decorativo.

**acanto:** tipo de loza esculpida en los capiteles corintios o compuestos.

**acrópolis:** ciudad fortificada sobre una colina en la antigua Grecia.

**acrótera:** ornamento que remata los vértices del frontón.

**adobe:** ladrillos de barro y paja secados al sol.

**alineamiento:** conjunto de menhires colocados en líneas paralelas.

**alfiz:** moldura que enmarca un arco en la arquitectura musulmana.

**alféizar:** parte del muro que forma el reborde de la ventana.

**alma:** macizo interior de la estatuaria fundida. Es de la escultura de un material ligero (arena, por ejemplo) y refractario. Cuando la fusión ha terminado se puede extraer del interior de la obra.

**almendra mística o mandorla:** halo circular, cuadrado o elíptico que rodea los cuerpos de Cristo y la Virgen.

**alminar o minarete:** torre exterior de una mezquita desde donde el almuédano llama a la oración.

**alto relieve:** escultura realizada sobre una superficie de manera que más de la mitad de su volumen sobresalga de ella.

**amazonomaquia:** representación de la lucha de las Amazonas contra los griegos o bien contra otros pueblos

**anaglítico:** dibujo en relieve sobre piedra que sobresale, propio de los sellos reales mesopotámicos.

**androceo:** parte del un edificio destinado a los hombres.

**anfipróstilo:** templo que posee un pórtico con columnas en cada una de sus fachadas.

**anfiteatro:** construcción de un espacio oval destinada en Roma a espectáculos públicos. Consta de cávea (gradería), diazómata (corredores), vomitorio (acceso a las gradas desde las galerías periféricas) y velarium (toldo)

**antependio:** parte delantera de un altar

**antis (in):** templos cuyo pronaos o pórtico de entrada está formado por dos antas o pilastras y dos columnas.

**apadana:** sala hipóstila (edificio cuya cubierta está sostenida por columnas) del palacio persa usada como sala del trono y que estaba rodeada de habitaciones más pequeñas, a veces, precedidas por un pórtico.

**aparejo irregular:** forma de disponer los materiales constructivos en un muro (sillares y ladrillos), en este caso, de manera irregular.

**aparejo isódomo:** forma de disponer los materiales constructivos en un muro en la que todos los sillares son iguales.

**apoxiómeno:** atleta representado en actitud de limpiarse el sudor y el polvo del cuerpo con un estrigilo (cepillo metálico con una acanaladura en forma de s)

**arbotante:** arco que trasmite el empuje de las bóvedas a un contrafuerte situado en el exterior del edificio.

**arco:** elemento arquitectónico sustentante, generalmente curvo, que cubre un vano entre dos puntos fijos.

**arco ciego o arco lombardo:** arco que tiene tapada la luz.

**arco de herradura:** arco formado por una sección circular mayor que la semicircunferencia. Es característico de la arquitectura musulmana, aunque ya era usado por los visigodos.

**arco de medio punto:** arco formado por una semicircunferencia. Típico del arte romano y románico.

**arco fajón:** arco que corta la bóveda en sentido transversal y queda a manera de cincha.

**arco formero:** arco que es paralelo al eje longitudinal de la nave de un templo y que comunica la nave principal con las laterales.

**arco peraltado:** arco cuya curva es más alta que la mitad de la luz, que es la anchura máxima.

**arco polilobulado:** arco formado por tres o más semicircunferencias.

**arquería ciega:** arcos con la luz tapiada.

**arquitrahe:** parte baja del entablamento que se apoya en el ábaco.

**arquivolta:** moldura que sirve de marco a la cara frontal de un arco.

**ataurique:** decoración vegetal cuya forma procede de la hoja de acanto del arte clásico. Propio de la arquitectura árabe.

## A

**bajo relieve:** escultura realizada sobre una superficie de manera que menos de la mitad de su volumen sobresalga de ella.

**baptisterio:** lugar de un templo cristiano donde se encuentra la pila bautismal.

**basa:** parte inferior de una columna sobre la que se asienta el fuste.

**basílica:** edificio rectangular en el que se impartía justicia. Posteriormente los cristianos la adaptaron como iglesia para el culto.

**bóveda:** estructura que cubre un espacio entre muros, pilares o columnas. Su utilización y desarrollo corresponde, sobre todo, a los romanos.

**bóveda de cañón:** bóveda cuya cubierta es una media circunferencia.

**bulto redondo:** escultura exenta, es decir que no está adosada y que puede contemplarse desde todos sus ángulos.

## C

**cabecera o testero:** parte donde se encuentra el altar mayor de la nave central de un templo cristiano.

**campanario de espadaña:** prolongación superior por encima del tejado de una de las paredes de una iglesia que presenta una o varias aberturas donde se alojan las campanas.

**canopes (vasos):** cada uno de los cuatro recipientes en los que los egipcios depositaban las vísceras que se extraían del cadáver antes de embalsamarlo y convertirlo en momia. Generalmente eran de arcilla, alabastro o barro cocido. Se situaban en las cuatro esquinas del interior de las tumbas o sarcófagos.

**capitel:** parte superior de una columna, pilar o pilastra sobre la cual se asienta el arquitrabe. Su forma y ornamento determinan los distintos órdenes de la arquitectura clásica griega en la que pueden ser: *dóricos*, *jónicos* o *corintios*. Está compuesto por un collarino, un equino y un ábaco.

**cariátide:** figura femenina oriunda de Caria que se representa en el Erecteion a modo de columna para sostener el arquitrabe. Su cabeza posee un elemento que hace de capitel. Si es portadora de un cesto en la cabeza, se llaman *canéforas*.

**cavea:** gradería en forma de hemicírculo, propia de los teatros, anfiteatros o circos romanos destinada a

los espectadores. Estaba dividida en tres zonas: a) la *imacavea*, destinada a la orquesta y a los nobles, b) la *mediacavea*, destinada a la clase media y c) la *summacavea*, para las clases más modestas.

**cella:** sala central de un templo clásico en donde se encontraba la imagen del dios, cerrada por los lados con una única entrada, la *pronaos*. También se denomina *naos*.

**cera perdida:** procedimiento para moldear el metal.

**ciclópea:** construcción hecha con grandes piedras sin argamasa como elemento de unión.

**cimacio:** parte superior de una cornisa. Pieza que remata los capiteles jónico y corintio y que en el arte bizantino se sitúa encima del capitel, en forma de pirámide truncada.

**cimborrio:** torre de planta cuadrada u octogonal que se levanta encima del crucero de un templo cristiano para que entre luz. Cuando es muy alto, se llama linterna.

**claristorio:** fila de grandes ventanales que forman el piso superior de la nave de una iglesia.

**collarino:** moldura escalonada que rodea la parte inferior del capitel dórico, bajo el equino. Sobre el collarino se coloca el ábaco.

**columna:** elemento vertical cilíndrico que sirve para sustentar. Está compuesta por *basa*, *fuste* y *capitel*.

**contrapposto:** forma de disponer el cuerpo humano en una escultura que consiste en equilibrar la masa corporal alrededor de un eje vertical para evitar la simetría y la ley de la frontalidad. Es típico de la escultura griega del siglo IV a.C. y fue usado por Praxíteles y, posteriormente, por los manieristas en el siglo XVI.

**corintio:** uno de los tres órdenes arquitectónicos de la Grecia clásica caracterizado por las columnas con capiteles decorados con hojas de acanto en voluta.

**cornisa:** parte superior del entablamiento que se encuentra sobre el friso y sobresale un poco.

**cromlech:** conjunto de menhires colocados en forma circular. La palabra procede del céltico *crum* y *lech*, que significan, respectivamente, curvado y piedra.

**crucero o transepto:** nave transversal de un templo cristiano que forma una cruz con la principal.

**cuneiforme:** escritura inventada en Mesopotamia que se escribía sobre una tableta de arcilla cocida y con un estilete en forma de cuña (de ahí su nombre).

**cúpula:** bóveda semiesférica que cubre, en un edificio, un espacio circular, cuadrado, poligonal o elíptico.

## C

**decástilo:** edificio que en su fachada tiene diez columnas.

**Déesis:** representación de Jesús en la cruz, san Juan evangelista y la Virgen. Hasta el siglo XIV es un motivo frecuentemente empleado en el arte bizantino.

**diaglítico:** dibujo en relieve sobre piedra que está hundido, propio de los sellos reales mesopotámicos.

**dintel:** piedra o viga horizontal que se coloca sobre una puerta o ventana.

**díptero:** edificio con dos hileras de columnas.

**díptico:** retablo de pintura, escultura o de orfebrería que está formado por dos compartimentos que se articulan sobre uno central de manera que se pueden cerrar como un libro.

**dístilo:** edificio que tiene dos columnas en su fachada.

**dodecástilo:** edificio que en su fachada tiene doce columnas.

**dolmen:** monumento megalítico propio de la Prehistoria formado por piedras verticales clavadas en el suelo

sobre las que descansan una o más piedras puestas en forma horizontal.

**dórico:** uno de los tres órdenes arquitectónicos de la Grecia clásica caracterizado por las columnas con capiteles sencillos y lisos. El fuste es acanalado, de sección horizontal, con aristas de cantos vivos.

**dovela:** cada una de las piezas que aparecen radialmente para formar la vuelta de un arco.

**dromos:** avenida flanqueada por esfinges que conduce a un templo y es habitual en la arquitectura egipcia.

## E

**emblemata:** trabajo incrustado o mosaico hecho con cubos de cristal coloreados o con esmalte vítreo. Parte central del mosaico generalmente historiada.

**entablamento:** parte superior que remata un edificio clásico, que se compone de *arquitraque*, *friso* y *cornisa*.

**éntasis:** ensanchamiento que presentan algunas columnas en el centro del fuste.

**entibo:** estructura que sirve para apuntalar las paredes en una excavación.

**equino:** moldura de superficie convexa, más ancha y curvada en la parte superior, y casi recta e inclinada, en la parte inferior, situada debajo del ábaco del capitel dórico.

**escocia:** moldura convexa formada por dos curvas de radio distinto que se usa para decorar la basa de las columnas jónicas.

**esfinge:** escultura propia del antiguo Egipto, que puede llegar a ser monumental, en la que se representa una cabeza y busto de mujer con cuerpo de león, a veces con alas de grifo (animal mitológico con alas de águila).

**estela:** monumento constituido por un único bloque de piedra erigido para grabar en él algún tipo de inscrip-

ción para recordar o conmemorar algo. Generalmente son de tema funerario.

**estereobato:** conjunto de escalones en el que se apoya la columna de estilo dórico y también zócalo o pedestal sobre el que se apoya el conjunto de un edificio.

**estilobato:** grada superior del estereobato, en el que se apoya la columna de estilo dórico.

**estrigilo o estrígila:** adorno en forma de S utilizado en el borde de los sarcófagos antiguos. También es un instrumento, en forma de cepillo metálico con acanaladuras, usado en la Antigüedad para el aseo personal.

**exenta (escultura):** la que no está adosada y que puede contemplarse desde todos sus ángulos.

## F

**flamígero:** último estilo del arte gótico, propio del siglo XV, caracterizado por el uso de líneas decorativas complejas y parecidas a las llamas.

**fresco:** pintura realizada sobre yeso húmedo.

**friso:** parte media del entablamento, situado entre el arquitrabe y la cornisa. Se conoce también con el nombre de *zoóforo* cuando se decora con seres animados. Se utiliza, especialmente, en el orden jónico.

**frontón:** remate triangular de una fachada o pórtico sobre portadas o ventanas.

**fuste:** tronco de la columna comprendido entre la base y el capitel.

## G

**girola o deambulatorio:** corredor o pasillo semicircular de una iglesia que sirve para que transiten por él los fieles y visitantes. Se encuentra en la parte posterior y lateral del presbiterio, detrás del altar.

**glíptica:** arte de grabar piedras finas. La palabra procede del griego *glyptikós* que significa esculpir o grabar.

## H

**Hallstat:** primera etapa de la Edad del Hierro, que va del año 800 a.C. al 500 a.C. Su nombre procede de la población austriaca de Hallstat, donde, en 1846, se descubrió una gran necrópolis.

**hexástilo:** edificio que en su fachada tiene seis columnas.

**hípetra (sala):** gran recinto sin techumbre y con una gran hilera de columnas.

**hipogeo:** tipo de sepulcro excavado en la roca o subterráneo.

**hipóstila (sala):** estancia cuyo techo se sostiene por columnas.

**horror vacui:** terror al vacío. Se aplica a la concepción artística partidaria de no dejar ningún espacio de la obra plástica sin trabajar ni decorar.

## I

**iconografía:** ciencia que estudia el origen y desarrollo de las imágenes en el arte, relacionándolas con fuentes literarias y con la manera de expresarse en el mismo.

**iconología:** disciplina que estudia el significado de la obra de arte enmarcada en la historia o en la sociedad. Simbología de la cultura.

**iconostasis:** especie de mampara que separa el espacio del templo donde están los asistentes a las ceremonias litúrgicas de las iglesias ortodoxas orientales de aquel en el que se halla habitualmente el sacerdote que las oficia.

**intradós:** superficie cóncava e interior de una bóveda o arco.

**isocefalia:** regla del período clásico griego que consisten en colocar las cabezas de los personajes a la misma altura, aunque las posturas pueden ser diferentes.

**Q**

**jamba:** elemento vertical a modo de columna que sostiene un dintel de una puerta o ventana. En arquitectura románica descansan en ellas las arquivoltas.

**jónico:** uno de los tres órdenes arquitectónicos de la Grecia clásica caracterizado por las columnas con volutas, cuatro en total.

**K**

**kudurrú:** estela oval con inscripciones religiosas o jurídicas en la que se consignaban donaciones de tierras y que servía para delimitar las propiedades en la antigua Mesopotamia.

**Q**

**lacería:** uno de los dos tipos de decoración existente en el arte islámico y que presenta motivos geométricos simétricos.

**láurea:** medallón existente en los sarcófagos paleocristianos en el que se plasma la figura del difunto, a veces acompañado de sus familiares más próximos.

**linterna:** pequeña torre poligonal, cuadrada o circular, más alta que ancha, con ventanas laterales, que sirve como remate de algunos edificios o cúpulas para permitir la iluminación natural del interior.

**M**

**mamposería:** serie de piedras sin labrar o poco labradas unidas con yeso o cal sin orden de tamaño o de hilada.

**mastaba:** sepulcro del antiguo Egipto, propio de las primeras dinastías, que tenía forma de pirámide truncada. Solía edificarse en torno a las pirámides de los faraones.

**mausoleo:** construcción de planta circular destinada a enterramiento, ge-

neralmente de grandes dimensiones y muy suntuosa, al modo de la de Mausolo de Caria.

**medio relieve:** escultura realizada sobre una superficie de manera que la mitad de su volumen sobresalga de ella.

**mégaron:** patio central de los palacios de la civilización micénica. Consiste en una sala de planta rectangular con un hogar en el centro, alrededor de la cual se edifican cuatro columnas, un vestíbulo y otra estancia, en donde se halla el altar. Será el origen del templo griego.

**menhir:** monumento megalítico consistente en una piedra clavada en el suelo y dispuesta en forma vertical. La palabra procede, del bretón *men* y *hir*, que significan, respectivamente, piedra y larga.

**metopa:** espacio generalmente cuadrado y liso que aparece en el friso del entablamento dórico entre dos triglifos.

**mocárabe:** prismas o elementos geométricos colocados en posición vertical y que cuelgan del techo, como las estalactitas, y que sirven de decoración en el arte islámico.

**monocromo:** de un único color.

**Moscóforo o Crióforo:** representación de Jesucristo bajo la alegoría del *Buen Pastor*, imberbe y con el carnero sobre los hombros. Es una de las manifestaciones más habituales en las esculturas exentas paleocristianas. Proviene del moscóforo griego que es un joven que lleva un ternero a cuestas.

**N**

**naos:** sala central de un templo clásico es decir cerrada por los lados con una única entrada donde se encontraba la imagen del dios. También se denomina *cella*.

**nártex:** galería que rodea el atrio o patio de una basílica y que estaba destinada a los catecúmenos, o, las

personas que se preparaban para ser bautizadas.

**nave:** espacio interior de un edificio delimitado por muros, pilares o columnas.

**nave central:** parte central de una iglesia situada entre los pasillos, columnas o muros y que va desde la entrada hasta el presbiterio.

**nave lateral:** en una iglesia, la nave que es paralela a la central.

**naveta:** monumento megalítico propio de la Prehistoria de las islas Baleares que consiste en una especie de nave invertida, de donde procede su nombre.

**nervio:** especie de moldura que sobresale y resigue el intradós de una bóveda para reforzarla o decorarla.

**Neolítico:** etapa de la Prehistoria que abarca del año 5000 a.C. al 2500 a.C. aproximadamente.

**nuraghe:** monumento megalítico propio de la Prehistoria de la isla de Cerdeña que consiste en una torre troncocónica.

**O**

**obelisco:** monumento, generalmente hecho en una sola piedra, con base rectangular, en forma piramidal y terminado en punta, erigido por motivos religiosos y políticos.

**octástilo:** edificio que en su fachada tiene ocho columnas.

**óculo:** pequeña ventana de circular forma.

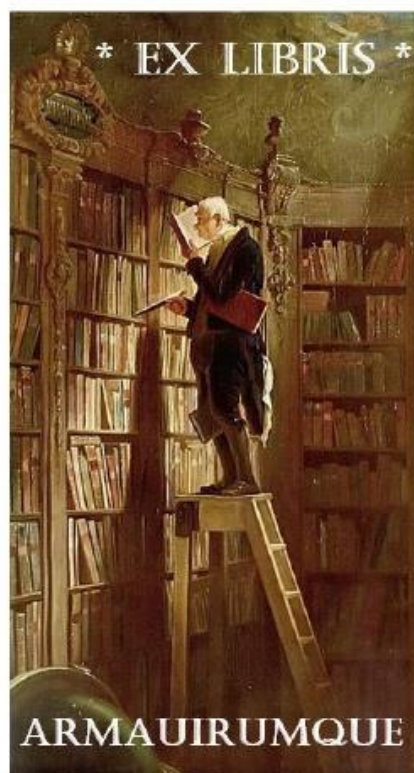
**óleo (pintura al):** técnica utilizada en pintura que disuelve los colores en un aglutinante oleoso, como el aceite de linaza, aceites animales, etc.

**opistodomo:** parte posterior de un templo griego de la Antigüedad sin comunicación con la *naos* o *cella*. Era donde se guardaba el tesoro de la divinidad.

**opus cementicium:** obra realizada con una mezcla de arena, cal, guijarros y



Ilustrado por: Luis Bogajo.



Este libro está impreso en papel ecológico reciclable y con tintas exentas de elementos pesados solubles contaminantes (Plomo, Antimonio, Arsénico, Bario, Cadmio, Cromo, Mercurio y Selenio), que cumplen con la Directiva Europea 88/378/UE, según la norma revisada EN/71.

Edición no venal, 2009

Depósito Legal: B. 20.556-2009  
ISBN: 978-84-316-6924-9  
Nº de Orden V.V.: S940

- © M. PENDÁS GARCÍA  
Sobre la parte literaria.
- © J.R. TRIADO TUR  
Sobre la parte literaria.
- © X. TRIADO SUBIRANA  
Sobre la parte literaria.
- © EDICIONES VICENS VIVES, S.A.  
Sobre la presente edición según el art. 8 del Real Decreto Legislativo 1/1996.

Obra protegida por el RDL 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y por la LEY 23/2006, de 7 de julio. Los infractores de los derechos reconocidos a favor del titular o beneficiarios del © podrán ser demandados de acuerdo con los artículos 138 a 141 de dicha Ley y podrán ser sancionados con las penas señaladas en los artículos 270, 271 y 272 del Código Penal. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, incluidos los sistemas electrónicos de almacenaje, de reproducción, así como el tratamiento informático. Reservado a favor del Editor el derecho de préstamo público, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso de este ejemplar.

IMPRESO EN ESPAÑA  
PRINTED IN SPAIN

Editorial VICENS VIVES. Avda. de Sarrià, 130. E-08017 Barcelona  
Impreso por Gráficas INSTAR, S.A.