

HISTORIA DEL ARTE

Jesús Viñuales González

Carlos D'Ors Führer

Elena María Orta García

María Teresa González Vicario

María Victoria García Morales

Teresa Jiménez Priego

Víctor Nieto Alcaide

María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares

José Enrique García Melero

Delfín Rodríguez Ruiz

Cruz Martínez de la Torre



H I S T O R I A

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

01

Bandeja:

27

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

HISTORIA DEL ARTE

Curso de Acceso Directo



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACION A DISTANCIA



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



HISTORIA DEL ARTE

CURSO DE ACCESO



MADRID, 1989

Primera edición, diciembre 1987
Segunda edición, abril 1989
Tercera edición, julio 1991
1.ª reimpresión, junio 1992

© UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACION A DISTANCIA - Madrid

Jesús Viñuales González
Carlos D'Ors Führer
Elena María Orta García
María Teresa González Vicario
María Victoria García Morales
Teresa Jiménez Priego
Victor Nieto Alcaide
María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares
José Enrique García Melero
Delfín Rodríguez Ruiz
Cruz Martínez de la Torre

Reservados todos los derechos y
prohibida su reproducción total o parcial

Depósito legal: M. 21.576-1992
ISBN: 84-362-2273-3 (Obra completa)
ISBN: 84-362-2274-1 (Tomo II)

Imprime:
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles
GETAFE (Madrid)



SUMARIO

VOLUMEN I

Colaboradores de la obra

Prólogo

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE

UNIDAD DIDACTICA I. LOS ORIGENES DEL ARTE

TEMA 1. Arte prehistórico

TEMA 2. Arte egipcio

TEMA 3. Arte de los pueblos agrícolas de Mesopotamia

TEMA 4. Arte asirio

TEMA 5. Arte persa aqueménida

TEMA 6. Arte prehelénico del Mediterráneo oriental y occidental: Arte egeo o minoico-micénico y arte ibérico

UNIDAD DIDACTICA II. ARTE CLASICO

TEMA 7. Arte griego

TEMA 8. Arte romano

UNIDAD DIDACTICA III. LA CRISTIANDAD Y EL ISLAM

TEMA 9. Los orígenes del arte cristiano y el arte bizantino

TEMA 10. El nacer del arte medieval en Occidente

TEMA 11. Arte musulmán

UNIDAD DIDACTICA IV. EL ARTE ROMANICO

TEMA 12. Arte románico (siglo XI y XII)

UNIDAD DIDACTICA V. EDAD MEDIA GOTICA

TEMA 13. EL clasicismo gótico (siglos XII y XIII)

TEMA 14. El arte y la crisis del siglo XIV

TEMA 15. El arte del fin de la Edad Media

INDICE

VOLUMEN II

UNIDAD DIDACTICA VI. EL RENACIMIENTO

TEMA 16. El renacimiento

TEMA 17. Pintura de quattrocento

TEMA 18. El renacimiento clásico

TEMA 19. La pintura y la superación del clasicismo

TEMA 20. El renacimiento europeo

TEMA 21. La escultura del renacimiento en Europa

TEMA 22. La pintura del renacimiento en Europa

UNIDAD DIDACTICA VII. BARROCO Y ROCOCO

TEMA 23. La arquitectura barroca

TEMA 24. La arquitectura barroca en España

TEMA 25. La pintura barroca

TEMA 26. La pintura barroca en España

TEMA 27. La escultura barroca

TEMA 28. La escultura barroca en España

TEMA 29. El arte rococó

UNIDAD DIDACTICA VIII. DEL NEOCLASICISMO A LOS INICIOS DE LA MODERNIDAD

TEMA 30. La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII

TEMA 31. La arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII

TEMA 32. Las artes figurativas durante la segunda mitad del siglo XVIII

TEMA 33. El romanticismo y su arquitectura

TEMA 34. Las artes figurativas durante el romanticismo

TEMA 35. Arte y arquitectura de la ciudad industrial

UNIDAD DIDACTICA IX. EL ARTE MODERNO

TEMA 36. El escenario de la modernidad

TEMA 37. Las primeras vanguardias

TEMA 38. La crítica radical de las vanguardias

TEMA 39. La construcción de un estilo y las citas del pasado

TEMA 40. La memoria de la vanguardia y las nuevas tendencias

UNIDAD DIDACTICA X. EL ARTE AL MARGEN DE LA CULTURA OCCIDENTAL

TEMA 41. Arte de América precolombina



TEMA 42. El arte de la India

TEMA 43. El arte de la China

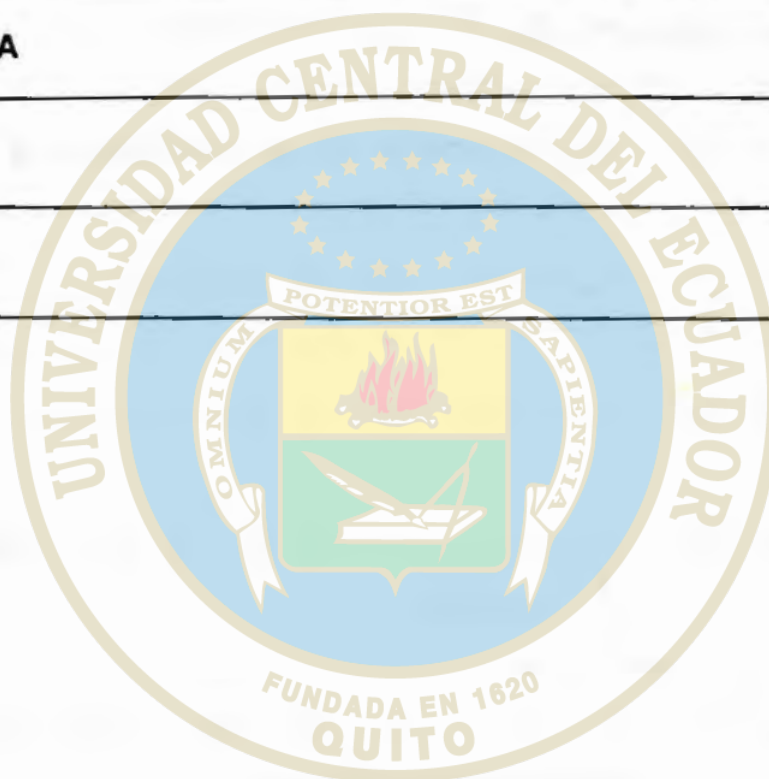
TEMA 44. El arte del Japón

TEMA 45. El arte de Africa

BIBLIOGRAFIA

GLOSARIO

INDICE



COLABORADORES DE LA OBRA

JESUS VIÑUALES GONZALEZ: El estudio de la Historia del Arte. Técnicas y materiales. Introducción a la Unidad Didáctica III: La cristiandad y el Islam. Arte bizantino. Arte musulmán.

CARLOS D'ORS FÜHRER: Del arte prehistórico al arte creto-micénico.

ELENA MARIA ORTA GARCIA: Arte griego.

MARIA TERESA GONZALEZ VICARIO: Introducción a la Unidad Didáctica II: Arte clásico. Arte etrusco. Arte romano. Orígenes del arte cristiano.

MARIA VICTORIA GARCIA MORALES: El nacer del arte medieval de Occidente. Glosario.

TERESA JIMENEZ PRIEGO: La Alta Edad Media: El arte románico. La Baja Edad Media: El arte gótico.

VICTOR NIETO ALCAIDE: Renacimiento.

MARIA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES: Barroco y rococó.

JOSE ENRIQUE GARCIA MELERO: Neoclasicismo y siglo XIX.

DELFIN RODRIGUEZ RUIZ: El arte moderno.

CRUZ MARTINEZ DE LA TORRE: El arte al margen de la cultura occidental.



INTRODUCCION

A principios del siglo XV se inicia en Italia una nueva cultura que abarca desde la actividad artística y literaria a la científica y que responde a un cambio de las mentalidades, de la concepción de la vida y de la sociedad. Este fenómeno, que conocemos como Renacimiento, dista de ser algo que aparece configurado desde un primer momento, dado que, en el plano artístico, la formulación de un nuevo lenguaje fue la consecuencia de una serie de experiencias, tanto en el campo de la práctica como en el de la teoría, llevadas a cabo por varias generaciones de artistas.

El período que conocemos como Renacimiento abarca las realizaciones artísticas italianas durante los siglos XV y XVI y las europeas de esta última centuria. Con todo, aunque el arte de este período se ofrece con unidad, fundamentado en una serie de preocupaciones comunes, es evidente que está muy lejos de poder ser entendido desde el prisma de una normativa fija, estable y unitaria.

El término Renacimiento aplicado al arte y la cultura de esta época procede del uso dado al mismo por los historiadores del siglo XIX. Balzac, en *Le Bal de Sceaux* (1829) parece ser que fue el primero en utilizarlo al describir la conversación de una condesa: «Razonaba con facilidad sobre la pintura italiana o flamenca, sobre la Edad Media y el Renacimiento» (Renaissance). Algunos años después, aplicado con un sentido científico, lo hallamos en las obras de Michelet (*La Renaissance*, 1855) y Burckhardt (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860) quienes lo consagran definitivamente.

Sin embargo, los hombres del Renacimiento fueron conscientes de la renovación que suponía la cultura y el arte de su tiempo. La idea de renacer, resucitar o recuperar el ideal de un modelo perdido, frente a la «degradación» de la etapa inmediatamente anterior, aparece constantemente en los escritos de los humanistas y los tratadistas de arte. Para

ellos, durante la Antigüedad clásica el arte había alcanzado uno de sus desarrollos más elevados. Entre los antiguos y los hombres del Renacimiento se extendía una edad intermedia, un período oscuro, en el que el ideal artístico se había perdido, siendo recuperado por la práctica artística italiana del siglo XV.

De ahí que el modelo cultural de la Antigüedad funcionase como un ideal y un mito. Los arquitectos, escultores y pintores del siglo XV italiano intentaron recuperar este modelo, estudiando las órdenes y las estatuas antiguas, los monumentos y las noticias y teorías de los escritores de la Antigüedad. Sin embargo, no debe interpretarse esta atención por los modelos clásicos como una actitud puramente imitativa. Los hombres del Renacimiento plantearon frecuentemente la idea de superar las realizaciones de los antiguos. Además, en ningún caso, el arte de la Antigüedad, salvo para ciertos casos aislados, sirvió estrictamente como un modelo. La pintura tuvo que «recrear», a través de la perspectiva, un nuevo sistema de representación. Y lo mismo cabe decir de la arquitectura que pronto tuvo que elaborar una teoría propia bien distinta de las empleadas en el arte clásico.

La «recuperación» del modelo clásico o, lo que es más correcto, la elaboración de un nuevo lenguaje arquitectónico y figurativo, se planteó como una renovación, claramente enfrentada con respecto a las soluciones góticas. El ideal clásico suponía el desarrollo de un arte basado en el equilibrio de la razón, la conmensuración y el juego de las proporciones, la armonía y valor predominante de lo individual. Esta concepción se contraponía con las estilizaciones del gótico, su sentido trascendente y la espiritualidad evasiva del llamado gótico internacional. De ahí que, desde sus inicios, las primeras manifestaciones del Renacimiento aparezcan marcadas con un acentuado sentido crítico frente a las realizaciones del gótico inmediatamente anteriores, las cuales carecían para los artistas del Renacimiento, de todo principio normativo.

La renovación de toda la actividad artística que supone el Renacimiento no fue sólo la consecuencia de un nuevo planteamiento estético, sino que responde a causas más profundas. La primera de ellas es el nuevo tipo de funciones que asume el objeto artístico al quedar desplazadas las de carácter religioso que había venido cumpliendo, casi de forma exclusiva, durante toda la Edad Media. Las realizaciones artísticas pasan a convertirse en instrumentos de prestigio y de exaltación de la humanitas de los comitentes. Los programas artísticos de Lorenzo de Medici en Florencia, Francisco I, Carlos V, Felipe II, los Papas y ciertos sectores de la nobleza son sumamente expresivos al respecto.

El arte se convierte en uno de los componentes imprescindibles, (a través de los programas de nueva realización, o de las colecciones), del ideal humanista. Las cortes, en este sentido, rivalizan entre sí disputándose a los artistas que adquieren una nueva consideración social y profesional. De ahí, que el culto a la individualidad, el valor de la personalidad de los artistas, adquiera una nueva dimensión. Lo cual determina una ruptura con el anonimato y el carácter gremial que había tenido su actividad durante toda la Edad Media. De no haber sido por esta liberación difícilmente podremos explicarnos el sentido de la actividad de artistas como Leonardo, Rafael y Miguel Angel, trabajando en distintas ciudades para los próceres más importantes de su tiempo.

Entendido como arte del Renacimiento el conjunto de realizaciones del período citado, podría caerse en el error de que éstas están sometidas a una normativa uniforme y que las variaciones obedecen solamente a las diferentes maneras o estilos personales de los artistas. Sin embargo, el arte del Renacimiento está muy lejos de ser un lenguaje unitario. Durante el Quattrocento, el siglo xv italiano, asistimos a la formulación del nuevo lenguaje, iniciado por los artistas florentinos. Pero, muy pronto, otras ciudades, como Ferrara, Padua, Urbino y, algo después, Venecia, inician una actividad artística que, si bien participa del común ideal renacentista, plantea opciones diversas, y, a veces, contradictorias, con respecto al modelo florentino. Y era lógico que fuese así si tenemos en cuenta que lo que llamamos arte del Renacimiento no es sino un conjunto de respuestas a un debate artístico planteado desde enfoques muy diferentes.

Tan sólo el clasicismo de Alberti, sustentado en su labor teórica, y los intentos de Leonardo y Bramante por configurar un modelo ideal, fueron los desarrollos que plantearon la necesidad de entender el nuevo lenguaje de acuerdo con unos principios y una normativa rigurosa. Esta tendencia, que tuvo una duración breve y una existencia limitada, al tiempo que otros artistas continuaban fórmulas quattrocentistas, no tardó en tener pronto su contestación. Frente al rigor asfixiante de la norma, la regla y los principios, surgen una serie de proposiciones más libres, versátiles y flexibles a través de las cuales se formula una serie de opciones diferentes que cabe englobar bajo el término Manierismo.

El Manierismo surge como una respuesta anticlasicista —contraria a la limitación de la normativa de Alberti, Leonardo y Bramante— pero no anticlásica. Cabría decir que se trata de un clasicismo sin fronteras, limitaciones o interpretaciones restrictivas, en el que tienen cabida toda una serie de realizaciones artísticas que constituyen, dentro de su diversidad

y pluralidad, el estilo europeo del siglo XVI. Porque, aunque el término **Manierismo** haya sido aplicado con un sentido muy restrictivo a ciertas realizaciones cortesanas o principescas, difícilmente podríamos explicar qué son entonces las manifestaciones artísticas de la Europa del Quinientos donde el Clasicismo estricto tuvo una muy reducida y aislada implantación.





TEMA 16

EL RENACIMIENTO

Arquitectura del Quattrocento

La aparición del nuevo lenguaje renacentista en las distintas especialidades no fue una labor independiente y aislada de arquitectos, escultores y pintores. Con independencia de la estimación y usos que cada uno de ellos realizara de los modelos clásicos existió una preocupación colectiva por una serie de problemas comunes como la perspectiva, la proporción, la concepción del espacio y la relación armónica entre los diferentes componentes de la obra. Esta relación entre las distintas artes viene determinada por la atención por determinados principios teóricos que tienen sus principales realizaciones y que tiene su manifestación puntual en los diferentes tratados que se publican.

Los inicios de la arquitectura florentina del Renacimiento, están orientados a la configuración de un nuevo modelo clásico, utilizando para ello no solamente elementos del mundo antiguo sino otros —tipologías, decoración, materiales— tomados de una tradición más próxima y cuya aplicación no entraba en conflicto con el nuevo ideal. Los primeros intentos de **Brunelleschi** fueron una actividad, orientada desde la práctica empírica, a configurar un nuevo lenguaje clásico de la arquitectura. Pero no fue hasta **Alberti** cuando se logra —a través del estudio de los monumentos antiguos y del tratado de **Vitrubio**— y se elaborara una nueva teoría arquitectónica que codifica un clasicismo inédito.

La asimilación de este nuevo lenguaje se produjo, no sin tanteos indecisiones y contradicciones, en otros centros de formas muy distintas a las desarrolladas por los arquitectos florentinos. La arquitectura del Renacimiento del siglo XV en Lombardía, Venecia, Ferrara, Roma o Urbino desarrolló programas orientados a la configuración de un clasicismo que resulta, en muchos casos, una alternativa en contradicción con la normativa lingüística florentina.

Los inicios de la arquitectura del Renacimiento italiano se formulan en torno a la recuperación de los modelos clásicos de la Antigüedad y, sobre todo en relación con un nuevo sistema de proporciones y su aplicación a una serie de tipologías. Fue en torno a la iglesia y el palacio en donde se producen los primeros ensayos orientados a configurar una nueva idea de la arquitectura. En algunas de ellas, especialmente en las obras de Brunelleschi, hallamos la presencia de una serie de componentes derivados de la tradición que asume ahora una funcionalidad distinta. El bicromatismo, formado por el blanco del enlucido de los paramentos y el color gris de la pietra serena de soportes, entablamentos y otros elementos constructivos se utilizan como un instrumento para desarrollar un complejo sistema y juego de proporciones numéricas.

Con todo, acaso lo más importante, sea el nuevo papel que asume la figura del arquitecto. Puede decirse que desde las primeras realizaciones del Renacimiento, el arquitecto proyecta siguiendo un sistema que permanecerá como habitual en la profesión. El edificio se concibe como una unidad, pensada desde el principio, sin dejar posibilidad a los cambios surgidos de la práctica. Todo lo cual supone una capacidad, de imaginar gráficamente todo el edificio en su conjunto.

En la proyección arquitectónica los elementos clásicos aparecen ordenados de acuerdo con una relación armónica de todas sus partes. Sobre estos principios Alberti escribió su tratado *De Re Aedificatoria*, en el que se codifica, en clave humanística, la herencia teórica de Vitrubio. La preocupación por el problema de la proporción llevó a los arquitectos a establecer en sus edificios una auténtica representación ideal y figurativa de la relación armónica de las diferentes partes. Sentido figurativo que llega a convertirse en algunos casos, especialmente en la arquitectura veneciana, en un auténtico tratamiento pictórico.

Brunelleschi. El iniciador de la nueva arquitectura fue Filippo Brunelleschi (1377-1446). A él se deben los primeros ensayos del nuevo lenguaje en obras tan representativas como la Cúpula de Santa María de las Flores o la *loggia* del Hospital de los Inocentes de Florencia y el intento de configurar un modelo de iglesia renacentista.

La cúpula de Santa María de las Flores (Fig. 1), cuya construcción alteró la imagen de la ciudad de Florencia, al insertar un objeto arquitectónico monumental capaz de ordenar y alterar el significado de la ciudad, aparece como un auténtico manifiesto de la nueva arquitectura. Asentada sobre un edificio gótico, Brunelleschi tuvo que idear una serie de andamiajes y soluciones constructivas para poderla llevar a efecto. El arquitecto, con res-

pecto al edificio preexistente, la concibe como un organismo autónomo, válido por sí mismo, estableciendo, por sus dimensiones un efecto de centralización en la cabecera del edificio.

Esta centralización comportaba, en el plano arquitectónico, la aplicación de las preocupaciones de los artistas florentinos por el problema de la perspectiva y la proporción. Ambos problemas se hallan presentes en las iglesias florentinas realizadas por este arquitecto de **San Lorenzo** (Fig. 2) y **Santo Spirito**. El espacio interior se proyecta como un efecto basado en una perspectiva axial; las columnas, tratadas con una proporción clásica, tienen sobre el capitel un «trozo» de entablamento con el fin de hacer más elevado el soporte sin vulnerar la proporción, entre la sección y la altura del fuste.



Fig. 1. Brunelleschi. Catedral de Sta. María de las Flores. Florencia.

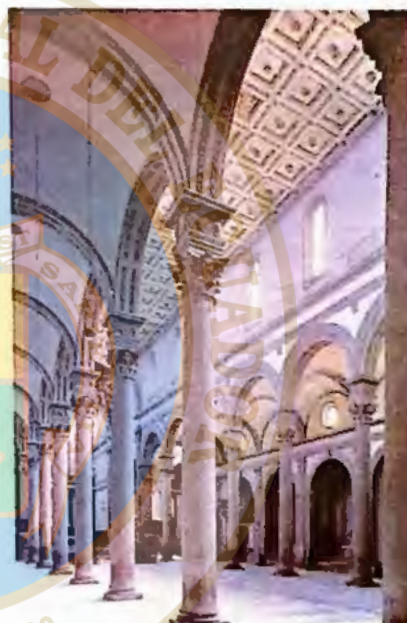


Fig. 2. Brunelleschi. Iglesia de San Lorenzo. Florencia.

Probablemente por influencia de Alberti, en la **Capilla Pazzi**, en Santa Croce (Florencia) (Fig. 3), **Brunelleschi** desarrolla un juego más cuidado de las proporciones, intentando establecer una centralización de la planta que denota otra de las preocupaciones que serán constantes en los arquitectos del Renacimiento.

Alberti y el ideal humanista. Sólo un hombre con la formación humanista de **Leo Battista Alberti** (1404-1472) fue capaz de dar un nuevo fun-

damento teórico a la arquitectura. Alberti pudo estudiar los monumentos antiguos de Roma y desentrañar la obra de **Vitrubio**, el tratadista romano, del que muchos pasajes permanecían aún oscuros.

La evolución de su obra muestra cómo **Alberti** partió de elementos toscanos tradicionales para desarrollar un sentido nuevo de proporción. En la fachada de **Santa María Novella** de Florencia, se sirve de la taracea o juego de los colores distintos del mármol, para plasmar una armonía basada en las relaciones numéricas. Obras como la transformación del **Templo de Segismundo Malatesta** en Rímini, en cambio, apuntan una atención literal muy acusada por utilizar soluciones inspiradas en los monumentos de la Antigüedad clásica. Fue en las obras de la etapa final de su vida, realizadas en Mantua, donde **Alberti** proyecta un nuevo clasicismo arquitectónico, sometido a una articulación de las partes y elementos del lenguaje, de carácter inédito y llamado a tener una profunda repercusión en el campo de la arquitectura posterior.

En Mantua, **Alberti** se afronta el problema de la iglesia renacentista, desde dos planteamientos diferentes en torno a los cuales oscilará todo el desarrollo de la arquitectura religiosa posterior: la planta centralizada, que utiliza en **San Sebastián**, y la basilical que plasma en **San Andrés** (Fig. 4). En ambas se plantea una idea espacial diáfana y unitaria destacándose, como componentes figurativos de la proporción, los elementos constructivos.



Fig. 3. Brunelleschi. Capilla Pazzi, en Santa Croce. Florencia.



Fig. 4. Alberti. San Andrés. Mantua.

Michelozzo (1396-1472). Su actividad pone de manifiesto cómo al tiempo que los arquitectos antes estudiados se producían otras interpretaciones e intentos de formulación de un lenguaje clásico. A él se debe la biblioteca del convento de San Marcos de Florencia (Fig. 5), el empleo del orden jónico y la formulación de una nueva tipología de palacio Renacentista. En el Palacio Medici-Ricardi, Michelozzo sustituye la tradicional apariencia de fortaleza, característico del palacio medieval, por un desarrollo armónico y urbano de la fachada que se ordena en tres cuerpos. En el interior el patio o *cortile* sirve de núcleo articulador de las cuatro crujías que forman la planta cuadrada del mismo. Este tipo de palacio florentino tiene una proyección en Pienza en el Palacio Piccolomini, realizado por Rossellino a instancias de Alberti. A este último se debe el Palacio Rucellai en el que, junto a los elementos tipológicos ya descritos, Alberti introduce, mediante elementos constructivos, un juego de proporciones numéricas.



Fig. 5. Michelozzo. Biblioteca del convento de San Marcos. Florencia.

El palacio, como residencia urbana, contrasta con otra tipología que inicia ahora un camino que se acrecentará ininterrumpidamente: la villa, o casa suburbana, en contacto con la naturaleza. La villa Medici de Poggio a Caiano, debida al arquitecto Giuliano da Sangallo, constituye un modelo para todo el desarrollo posterior de este tipo de edificios.

La codificación del modelo florentino. Tras las experiencias que acabamos de comentar, en las que se ensaya un nuevo lenguaje y se ar-

ticulan nuevas tipologías, la arquitectura florentina experimenta un retorno hacia los primeros principios que la sirvieron de punto de partida. Coincidiendo con un momento de exaltación de su propia cultura, de sus artistas y escritores, se produce una atención por modelos vernáculos que habían sido desplazados por el clasicismo universal de Alberti. La utilización del vocabulario brunelleschiano en la iglesia de Santa Maria delle Carceri, debida a G. da Sangallo, es un claro ejemplo de esta autoafirmación florentina.

Venecia. En cambio, en otras ciudades como Venecia, en la que la asimilación y primeras experiencias del arte del Renacimiento se producen con un cierto retraso, la arquitectura siguió un rumbo muy diferente. En la primera arquitectura del Renacimiento en Venecia se produce una integración de elementos escultóricos, como en la Escuela Grande de San Marcos, debida a Mauro Codusi, o un tratamiento pictórico de las superficies como en la Iglesia de Santa María de los Milagros (Fig. 6), debida al arquitecto Pietro Lombardo. Este cromatismo supone una lectura, en clave clásica, de una tradición artística profundamente arraigada en la ciudad: la bizantina.



Fig. 6. Lombardo., Santa María de los Milagros. Venecia.

En otros centros, como en Lombardía, al tiempo que en Milán, se plantea un nuevo clasicismo que estudiaremos más adelante; surge una arquitectura renacentista profundamente decorada, como puede observarse en la Cartuja de Pavía (Fig. 7). Esta atención por el valor del ornato tendrá una importante repercusión en algunas de las manifestaciones tempranas del Renacimiento fuera de Italia, concretamente en Francia y España.

Las transformaciones urbanas

En la teoría de la nueva cultura arquitectónica el problema de la ciudad jugó un papel decisivo hasta el punto de convertirse en un mito y un



Fig. 7. Cartuja de Pavia.

ideal. Los tratados con frecuencia nos suministran desarrollos ideales y conceptuales al respecto pero la práctica discurrió por caminos muy diferentes. Hasta el punto de que ha llegado a decirse que la ciudad renacentista no existe. Y, en efecto, las realizaciones arquitectónicas que hemos estudiado no cambiaron estructuralmente la ciudad, aunque sí lo hicieron, desde un punto de vista visual y significativo, al introducir estratégicamente una serie de referencias clásicas. Fueron sólo las reformas de Pienza y Ferrara las que lograron configurar tímidamente y de una forma parcial el ideal urbano renacentista. Porque en Roma, donde el peso cultural de la ciudad Antigua gravitaba como un modelo no se produjeron transformaciones. Y lo mismo cabe decir de Venecia, ciudad cuyo tejido urbano estaba prácticamente concluido. En esta última, lo que se produjo, a través de los nuevos edificios fue un cambio de máscara, una transformación de la escenografía que alcanza, por ello una dimensión pictórica.

LA ESCULTURA ITALIANA DEL SIGLO XV

En el panorama del nuevo arte del Renacimiento italiano fue la escultura la que apunta los primeros síntomas de renovación. Coincidiendo con el nuevo siglo, en 1401, Lorenzo Ghiberti ganó el concurso para realizar las segundas puertas del Baptisterio florentino en las cuales se aprecia ya,

junto a la persistencia de soluciones tradicionales, un nuevo sentido de entender el volumen, el espacio y la deuda con los modelos clásicos.

Orientados a configurar, como los arquitectos y pintores, un nuevo ideal plástico, la influencia de los escultores se dejó sentir con frecuencia en estos últimos. La escultura, en relación con la inspiración en los modelos antiguos, era el arte que disponía de más ejemplos en los que inspirarse. Por ello no sorprende que la pintura, que carecía de ellos, se sirviese tanto de ellos como de la experiencia de los escultores. Incluso en algunos casos, en los que la escultura plantea una derivación hacia un realismo, como es el caso de Donatello, tuvo una proyección puntual en la obra de algunos pintores como Mantegna.

A lo largo del siglo XV las realizaciones de los escultores sientan las bases de un nuevo lenguaje de carácter clásico. Problemas como el de la proporción, el volumen y el modelado, los problemas perspectivos del relieve, así como el ensayo de tipologías como el retrato, el sepulcro y el monumento ecuestre configuran un repertorio de modelos sin los cuales no se comprende la evolución de la escultura del siglo siguiente.

Los inicios florentinos

Fue Ghiberti (1378-1455) el impulsor de la renovación de la escultura, despojándola de las *manieras* góticas y convirtiéndolas en una realización ideal clasicista. En las segundas puertas del Baptisterio florentino (Fig. 8) —a cuyo concurso concurrió también Brunelleschi— Ghiberti muestra un estilo comprometido con el peso de la tradición gótica y la aparición de soluciones que denotan una renovación de carácter clásico. Esta ambigüedad desaparece en las terceras puertas realizadas para el mismo edificio a partir de 1425. Ghiberti prescinde de los enmarcamientos lobulados de carácter tradicional utilizados en el primer encargo y proyecta los relieves con un formato rectangular (Fig. 9). En ellos se aprecia, además de una correcta proporción de las figuras, un desarrollo perspectivo de los escenarios. El tratamiento del relieve, acentuando la concisión lineal de las figuras del primer término y difuminando las del fondo, subraya un efecto de profundidad logrado no sólo a través de los escenarios arquitectónicos.

En los inicios de la escultura del Renacimiento juega un papel importante Jacopo della Quercia (1371-1438), autor en fecha temprana de las primeras esculturas de bulto redondo (Fuente de la Plaza del Campo de Siena) y de relieves de fuerte inspiración clásica, como los de



Fig. 8. Ghiberti. El sacrificio de Isaac. Relieve de las segundas puertas del Baptisterio de Florencia.



Fig. 9. Ghiberti. Historia de Abraham. Relieve de las terceras puertas del Baptisterio de Florencia.

la iglesia de San Petronio de Bolonia (Fig. 10). Frente a estos intentos clasicistas algunos escultores como Luca della Robbia (1400-1482) plantean una síntesis ecléctica a través de la presencia de una emotividad religiosa de carácter tradicional (Figs. 11 y 12).

Donatello (1386-1466). Junto con los escultores citados, Donatello es otro de los artífices de la nueva escultura. Como en el caso de Ghiberti, algunas de sus primeras obras, como el David (1409) (Fig. 13) muestran un compromiso con la tradición gótica que desaparecerá en



Fig. 10. J. della Quercia. La creación de Eva. Relieve de la puerta de San Petronio. Bolonia.



Fig. 11. Lucca della Robbia. La Virgen del Rosal. Museo del Bargello. Florencia.



Fig. 12. Lucca della Robbia. Relieves de la cantoría de la catedral de Florencia.



Fig. 13. Donatello. David. Museo del Bargello. Florencia.

obras posteriores como el San Jorge o su David (Fig. 14), obra en bronce realizada hacia 1430.

En su escultura se plantea una monumentalidad clasicista, impregnada de un idealismo que, en ocasiones cede ante una atención por una representación precisa de la realidad. A Donatello se debe la estatua de el Gattamelatta de Padua (Fig. 15), obra en la que se configura en el Renacimiento un modelo derivado de la Antigüedad: el monumento ecuestre.

A esta tipología pertenece el Colleoni (Venecia) (Fig. 16) realizado por Verrocchio, escultor que junto con Pollaiuolo, afirma en la escultura el ideal renacentista.



Fig. 14. Donatello. David. Museo del Bargello. Florencia.



Fig. 15. Donatello. Monumento ecuestre de Gattamelatta. Padua.



Fig. 16. Verrocchio. Monumento ecuestre de B. Colleoni. Venecia.



TEMA 17

PINTURA DEL QUATTROCENTO

De todas las artes fue la pintura la que más difícilmente pudo inspirarse en modelo propios del mundo antiguo. La deuda con los escultores contemporáneos y con los modelos de la Antigüedad fue, por ello, muy sensible. Por eso, la renovación de la pintura, la formulación de un nuevo lenguaje no fue en ningún caso una recuperación o un renacimiento, sino la elaboración de un nuevo sistema plástico.

En éste jugó un papel primordial la elaboración de un sistema de representación basado en la perspectiva. La pintura se entiende como un escenario, una ventana abierta, vistas desde un punto y en relación con una concepción del espacio tridimensional.

El tratamiento del color, las arquitecturas de los escenarios —habitualmente inventadas por los pintores— las referencias al paisaje se conciben siempre remitidos a un punto estático de observación: el ojo del pintor. Esta preocupación por la perspectiva tuvo su proyección en el campo teórico. Alberti, en su tratado *De pictura*, sistematiza y codifica este sistema de representación.

El desarrollo de la pintura italiana durante el siglo xv ofrece una diversidad dentro de un marco unitario. Florencia será, como en las demás artes, la ciudad en la que se inicia esta nueva concepción de la pintura, orientándola hacia un clasicismo ideal y un estilo basado en el valor del dibujo como fundamento de la pintura. Por el contrario, en otras ciudades como Venecia será la sutileza de los juegos cromáticos, o la expresividad, como en el caso de Ferrara, el rasgo singular y distintivo de sus pintores.

Durante el siglo xv, además de estos problemas formales, que se desarrollan fundamentalmente en relación con el tratamiento de temas religiosos, los pintores iniciaron varias temáticas, como el retrato o la mitología, que alcanzarán un amplio desarrollo en la centuria siguiente.

Tendencias experimentales de la pintura florentina

Algunos de los problemas que han sido enumerados constituyeron la preocupación en torno a la cual se movió la actividad de los pintores florentinos. La representación tridimensional y la perspectiva, la luz y el volumen, la figura y la proporción son los problemas que resumen la actividad de varios pintores durante la mitad del siglo.

Masaccio (1401-1428). Es el iniciador, junto con su maestro Masolino, de la nueva pintura. Los frescos de la Capilla Brancacci, (en la iglesia del Carmine, en Florencia) pueden considerarse como el manifiesto inicial de la pintura renacentista. En *El Tributo* (Fig. 17) el pintor establece un sistema armónico de composición, proporcionando una monumentalidad clásica a las figuras. En ellas se aprecia el efecto contundente de la luz como instrumento válido para subrayar el volumen y los efectos de profundidad, a través de su incidencia en el color, del escenario pictórico.



Fig. 17. Masaccio. *El tributo de la moneda*. Capilla Brancacci, iglesia del Carmine. Florencia.

En una preocupación por la concepción de un espacio tridimensional se mueve la pintura de Andrea del Castagno (h. 1419-1457) (Fig. 18) si bien, como en *La Última Cena* (Santa Apolonia, Florencia), acentuando el valor de la perspectiva lineal, como articulación del escenario y la introducción de una dimensión profundamente humana de los personajes.



Fig. 18. Andrea del Castagno. *La Última Cena*. Museo de Santa Apolonia. Florencia.

Pero el pintor que llevó más lejos las investigaciones sobre el problema de la perspectiva fue Paolo Uccello (1397-1475), pintor que inicia su actividad influido por la tradición gótica y que evoluciona hacia una precisa concepción perspectiva ideal de la realidad. Sus batallas (Museo de Louvre, París; Galería de los Uffizzi, Florencia, y National Gallery, Londres) son un claro ejemplo de esta preocupación experimental (Fig. 19). Uccello reduce los objetos a formas geométricas ideales situándolos en un escenario como puntos de referencia espacial y perspectiva matizados por una luz que trasciende la idea de realidad.



Fig. 19. Paolo Uccello. La batalla de S. Romano. National Gallery, Londres.

También el problema de la luz y el volumen fue la preocupación de Piero della Francesca (h. 1420-1492), pintor que participa igualmente en esta experimentación formal. Sus frescos de la iglesia de San Francisco de Arezzo están dedicados a las historias de la Vera Cruz (Fig. 20), y son un



ejemplo de esta síntesis entre volumen y una luminosidad ideal casi mágica que logra una poética transcendente de lo real en las obras que realiza en Urbino como La Madona de Federico de Montefeltro (Fig. 21).

Fig. 20. Piero della Francesca. Historias de la Vera Cruz (detalle). Iglesia de S. Francisco. Arezzo.

Tradición gótica y renovaciones moderadas

El nuevo lenguaje pictórico del Renacimiento no desplazó completamente las tradiciones góticas sino tras un largo período de tiempo. Ar-

tistas como Pisanello o Fra Angélico (h. 1400-1455), cuya obra discurre paralelamente a la de algunos de los artistas citados, muestra la presencia de un goticismo alterado por el contacto con las nuevas experiencias. La Anunciación de éste último o sus obras en el convento de San Marcos de Florencia muestran claramente esta tendencia que abandonará, más tarde, durante su estancia en Roma.



Fig. 21. Piero della Francesca. *Madonna de Federico de Montefeltro*. Museo de Urbino.

Otros artistas como Filippo Lippi (1406-1469), en sus madonnas (Fig. 22) recurre a una estilización afín a la corriente citada junto a la práctica de un clasicismo asimilado en todos sus principios. Y lo mismo cabe decir de Benozzo Gozzoli (h. 1420-1497) en sus pinturas del mencionado palacio Medici-Ricardi (Fig. 23).

Los últimos pintores del Quattrocento florentino. La tendencia experimental que orientó las principales realizaciones de la pintura florentina de la primera mitad del siglo es desplazada en los últimos treinta años de la centuria por un arte que se orienta a la búsqueda de un ideal de belleza liberado, en cierto modo, de los principios normativos del clasicismo.



Sandro Botticelli (1445-1510) es un claro representante de esta inflexión de la pintura florentina. Su pintura, influida por los ideales neoplatónicos imperantes en la corte de **Lorenzo el Magnífico**, plasma un ideal que, en sus composiciones mitológicas como **El Nacimiento de Venus** o **La primavera** (Fig. 24), subliman una poética del sentimiento.

Su contemporáneo **Ghirlandaio** (1449-1494), en cambio, adapta el ideal clasicista a los requerimientos de una ac-

Fig. 22. *Filippo Lippi. La Virgen con el Niño. Museo de los Uffizi. Florencia.*

ción descriptiva de la vida contemporánea de las altas clases florentinas. Los frescos de **Santa María Novella** (Fig. 25) aparecen así como la ilustración de una crónica familiar en una afirmación clásica de la existencia.



Fig. 23. *Benozzo Gozzoli. Detalle de las pinturas del palacio Medici-Riccardi. Florencia.*

Padua: Mantegna (1431-1506). Al tiempo que en Florencia se produce esta nueva orientación de la pintura, otros pintores, como **Andrea Mantegna**, desarrollan un clasicismo sustentado en el valor arqueológico de los elementos ambientales y un tratamiento «realista» de las figuras y pormenores. Algunas de sus experiencias, como los frescos de la **Cámara de los esposos del Palacio Ducal de Mantua** (Fig. 26) ponen de manifiesto cómo **Mantegna** continúa experimentando las nuevas posibilidades de la perspectiva en un juego de efectos y simulaciones orientadas a establecer una nueva relación entre el palacio representado y el espacio real.



Fig. 24. Botticelli. La primavera. Museo de los Uffizi. Florencia.



Fig. 25. Ghirlandaio. Detalle de los frescos de Santa María Novella. Florencia.

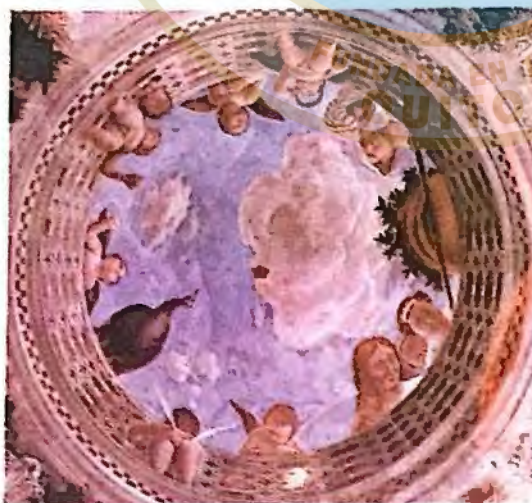


Fig. 26. Mantegna. Frescos de la cámara de los esposos. Palacio Ducal. Mantua.

Venecia. La atención por lo real, por las alteraciones del objeto suscitadas por los cambios de la luz y el valor del color como sustentante de la pintura fue la preocupación de los primeros pintores del Renacimiento venecianos. Carpaccio (h. 1460-1526) en las *Historias de Santa Ursula* (Fig. 27) subraya una captación fenomenológica y descriptiva de lo real al igual que Gentile y Giovanni Bellini (1430-1516). En las composiciones de estos pintores, como en *La Proce-*

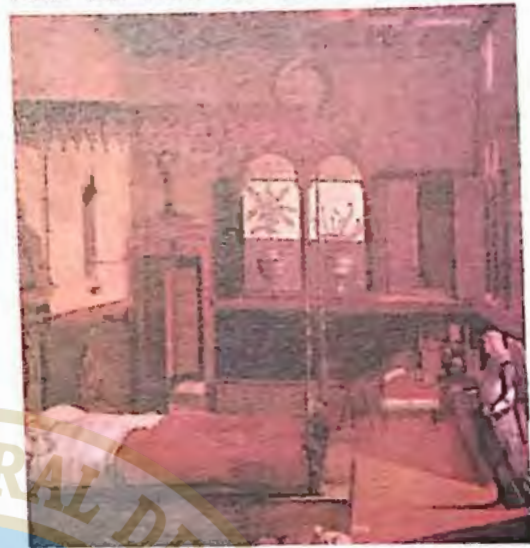


Fig. 27. Carpaccio. *El sueño de Santa Ursula*. Academia. Venecia.

sión de la Santa Cruz, el marco ambiental es la propia ciudad de Venecia, que como un telón de fondo aparecerá reiteradamente en las obras de los artistas venecianos (Fig. 28).



Fig. 28. Gentile Bellini. *El milagro de la Santa Cruz*. Academia. Venecia.

Umbria. Durante la segunda mitad del siglo xv y primeros años del siglo xvi Perugino (h-1445-1523) desarrolla una importante actividad. De

toda ella, impregnada por un sentido sensible y convencional de los modelos interesa destacar la influencia que ejercerá en el joven Rafael.

Ferrara. En esta ciudad, en relación con las diferentes orientaciones de la pintura italiana del siglo xv que hemos estudiado, se produce un renacimiento con rasgos muy particulares en el que incluso tiene lugar el planteamiento de soluciones anticlásicas. El Políptico Roverella de Cosme Tura (h-1430-1495) muestra una idea de modernidad que no pasa forzosamente por los cánones del clasicismo, al plantearse desde los presupuestos de una radical expresividad (Fig. 29).



Fig. 29. C. Tura. *La Piedad*. Museo Correr. Venecia.

El retrato. Hemos dejado para el final de este capítulo el tema del retrato por considerarlo, con independencia de las diferencias formales de los estilos individuales, un problema que afecta por igual a toda la pintura del *Quattrocento*. El retrato plantea a los artistas italianos un problema complejo. Mientras los pintores flamencos lo acometen como un problema resuelto desde sus primeras realizaciones, en los italianos se planteó el problema entre realidad —exigida en un género como éste— y el idealismo en que se apoyan los principios de su arte. Así no extraña que algunos de los primeros retratos muestren al personaje de perfil, como el *Retrato de Joven* (Fig. 30) atribuido a Paolo Uccello. Esta tipología que



Fig. 30. P. Uccello. Retrato de joven. Museo Benoît. Chambéry.



Fig. 31. Antonello de Mesina. Autorretrato. National Gallery. Londres.

aún persiste en algunos retratos, como el de Battista Sforza de Piero della Francesca, será posteriormente abandonada. Fueron los pintores venecianos y algunos como Antonello de Mesina (Fig. 31) que trabaja en esta ciudad, los primeros en dar una respuesta coherente a este problema que no alcanzará su solución definitiva hasta el siglo XVI.



TEMA 18

EL RENACIMIENTO CLASICO

Las manifestaciones artísticas que hemos agrupado bajo el título de arte del *Quattrocento* muestran un proceso en el que las diferentes aportaciones aparecen como ensayos y experiencias especializadas y, en algunos casos dispares. Dicha diversificación parece estar en contradicción con la idea, inherente a todo clasicismo, de la atención a la norma y el respeto a los principios. Pero hemos visto cómo la formulación del nuevo lenguaje no fue la recuperación de un sistema plástico sino la elaboración de uno nuevo, desde una perspectiva ambigua y, en muchos casos, indecisa.

No fue hasta un momento avanzado del siglo xv cuando se producen los primeros intentos de sistematización de los que eran experiencias aisladas, planteamientos aislados y principios individuales, en una normativa universal concreta, unitaria y precisa. En el campo de la arquitectura, ya vimos cómo las últimas obras de Alberti realizadas en Mantua se orientaban en este sentido. Pero fue, primero en Florencia y después y, sobre todo, en Milán, donde este nuevo ideal tiene su formulación inicial práctica. Leonardo y Bramante fueron los artistas que plantean esta superación de los diferentes «clasicismos» en un lenguaje universal. Esta tendencia que, para entendernos, cabe denominar Renacimiento clásico tiene, a principios del siglo xvi una importante proyección en Florencia y Roma.

También en Venecia, desde una óptica completamente distinta, Tiziano, en sus obras juveniles, y Giorgione, sientan las bases de este intento de normatividad clásica. Sin embargo, este intento, orientado a configurar un clasicismo estricto, fue un fenómeno que tuvo duración efímera, siendo muy pronto desplazado por opciones mucho menos limitadoras.

Leonardo da Vinci (1452-1519). Leonardo encarna no sólo la personalidad del artista capaz de establecer un nuevo lenguaje artístico ideal,

netamente diferenciado de las realizaciones de su tiempo, sino, también, el mito del hombre ideal del Renacimiento. El alcance universal e interdisciplinar de sus conocimientos, su capacidad teórica que se recoge en su *Tratado de pintura*, le orientaron hacia una posición en la que el ideal artístico se conjuga con un afán de saber científico.

En 1481 pinta *La Adoración de los Reyes* (Fig. 32), obra que deja sin concluir y que resume todas sus preocupaciones e investigaciones de su etapa florentina. En ella aparece un nuevo sentido de la composición, sometido a una estructuración geométrica y a una relación armónica y psicológica de las diferentes figuras. El espacio se sugiere no sólo a través del sistema perspectivo lineal, sino de la representación atmosférica o perspectiva aérea, que articula una nueva unidad a toda la obra. *La Virgen de las Rocas* (Fig. 33) que realiza en Milán —ciudad a la que se había trasladado en 1482 para trabajar al servicio de Ludovico el Moro— insiste en este mismo planteamiento, a la vez que plasma en los rostros de las diferentes figuras, representados con el característico *sfumato* leonardesco, unos modelos arquetipos ideales de profunda repercusión en la historia de la pintura. Su idea estructural de la composición, sometida a un esquema regular y trabada por la unidad de acción que mueve a los personajes, tiene su desarrollo más representativo en *La Santa Cena* (Fig. 34) que pinta para el refectorio de Santa María de las Gracias de Milán.



Fig. 32. Leonardo da Vinci. *La adoración de los Reyes*. Museo de los Uffizi. Florencia.



El idealismo leonardesco tuvo su proyección en el retrato. La Gioconda (Fig. 35) supone la proyección en un retrato del arquetipo ideal leonardesco que produce la misteriosa ambigüedad del rostro de la figura. Sin embargo, desde un punto de vista formal, el modelo, situado en posición de tres cuartos, con las manos juntas y mirando al espectador fija la tipología del retrato clasicista que influirá profundamente en este tipo de pintura.

Fig. 33. Leonardo da Vinci. La Virgen de las Rocas. Museo del Louvre. París.



Fig. 34. Leonardo da Vinci. La Santa Cena. Santa Maria de las Gracias. Milán.

Bramante (1444-1514). En la arquitectura el Renacimiento clásico tiene su formulación en la obra de **Bramante**. Artista que coincide en Milán con **Leonardo**, donde realiza una estructura monumental en **Santa María de las Gracias** (Fig. 36) que apunta un concepto de la arquitectura que tendrá su más cumplida expresión en las obras que realiza en Roma. En esta ciudad, **Bramante**, entra en contacto con la monumentalidad de los edificios romanos y su arquitectura experimenta una sensible transformación. Prescinde de los elementos decorativos y se orienta hacia una organización centralizada de los edificios. El templo de **San Pietro in Montorio** (Fig. 37) puede ser considerado como el manifiesto de esta

nueva concepción de la arquitectura que tendrá su máxima proyección en la nueva basílica de San Pedro de Roma.

Encargada por Julio II, Bramante proyecta la basílica con planta de cruz griega inscrita en un cuadrado —del que sobresale ligeramente el extremo de los brazos, y cúpula central sobre cuatro pilares—. El proyecto de Bramante fue continuado por otros arquitectos que intentaron introducir una serie de modificaciones hasta que Miguel Angel, al hacerse cargo de las obras, retoma la idea de Bramante modificándola desde un punto de vista formal.



Fig. 35. Leonardo da Vinci. La Gioconda. Museo del Louvre. París.



Fig. 36. Bramante. Santa María de las Gracias. Milán.



Fig. 37. Bramante. Templete de San Pietro in Montorio. Roma.

El Manierismo y el arte del siglo XVI en Italia

El intento por configurar un estilo universal que como hemos visto caracteriza las experiencias de lo que se ha convenido en denominar **Renacimiento clásico** tuvo una duración efímera hasta el punto de que no dejó de ser un sueño imposible. El estricto carácter normativo de sus principios hacía imposible que pudiera tener una aplicación práctica ante numerosas exigencias. Por otra parte, el espíritu científico, la confianza del individuo en su capacidad para dominar la realidad y proyectar un mundo ideal, era una concepción que entra en crisis. De esta manera veremos cómo en los primeros años del siglo XVI se inicia una reacción frente a la estrecha rigidez de los principios clasicistas.

Aunque puede decirse que fueron **Leonardo y Bramante** los artistas que, superando las limitaciones **quattrocentistas**, inician el arte del nuevo siglo, es evidente que fueron tendencias dispares, algunas de ellas de carácter marcadamente anticlásico, las que constituyen el fundamento del arte italiano del siglo XVI. Desde el momento que el artista interpreta con libertad la norma y la licencia se convierte en una categoría habitual y admitida, era lógico que se produjesen toda una serie de iniciativas, personales o colectivas, que se sitúan al margen de unos principios comunes establecidos. El valor cultural de la Antigüedad se mantiene como un mito y un valor permanente, pero deja de ejercer una influencia modélica única porque es a través del nuevo lenguaje cómo se considera desarrollada la idea de un modelo clásico.

A lo largo del siglo XVI, en relación con lo que acabamos de exponer surgen una serie de **tendencias de carácter individual**, como la obra de **Rafael o Miguel Ángel**, o colectiva, como es el caso del manierismo florentino o la *maniera* de la pintura veneciana. Todo lo cual obliga a considerar el siglo XVI italiano como una época que carece de un modelo único o una proyección formal unitaria. Dentro de un amplio corolario común de posibilidades, el arte italiano del siglo XVI, como el europeo en general, aparece determinado por la diversidad y la variedad. En este sentido el Renacimiento italiano durante el siglo XVI se ofrece como una suma de **opciones y experiencias** de cuyo contraste, traducido a veces en una polémica real, podrá establecerse su verdadero alcance.

Arquitectura. Durante el siglo XVI la arquitectura italiana desarrolla una extraordinaria variedad de planteamientos en un apretado programa de

realizaciones que tendrán una importante influencia y proyección en el resto de Europa. Superados los principios del quattrocentismo se aprecia una clara orientación hacia un clasicismo monumental que se expresa a través de un rico corolario de opciones. Aunque este nuevo lenguaje es algo que se desarrolla de forma general en toda Italia, son Roma y Venecia las que ofrecen un desarrollo más importante, sin que deba de ser olvidada la labor de los arquitectos en otras ciudades como Florencia.

Roma. El desarrollo de la arquitectura romana durante el siglo XVI está determinado por la impronta dejada por la arquitectura de **Bramante**, como modelo y opción a la que se intenta superar, la conclusión de las obras de **San Pedro de Roma** y la puesta en marcha de diferentes programas constructivos que configuran, de acuerdo con el nuevo clasicismo, una visión e imagen diferenciada de la ciudad.

Bramante y el **Papa Julio II** murieron sin ver concluidas las obras de la **basílica de San Pedro**. Aunque, en relación con las dimensiones del proyecto de **Bramante** lo que llevó a cabo este arquitecto no fue mucho, su iniciativa condicionó todos los intentos posteriores para su conclusión. **Fra Giocondo**, **Rafael**, **Peruzzi** y, posteriormente **Miguel Angel** estuvieron encargados sucesivamente de llevar adelante las obras de **San Pedro**. En torno a todos estos arquitectos giró toda la actividad y evolución de la arquitectura romana.

Rafael (1483-1520), además de pintor, mantuvo una importante labor como arquitecto y decorador ejerciendo una notable influencia en una serie de seguidores y discípulos. A él se debe la **Capilla Chigi** en **Santa María del Popolo**, y a **Peruzzi** (1481-1536), discípulo suyo, la **Farnesina** y el **Palazzo Massimo alle colonne**. En todas estas obras se plantea el desarrollo de un clasicismo monumental liberado de los convencionalismos formales derivados de la normativa bramantesca. Otro discípulo de **Rafael**, **Giulio Romano** (h. 1499-1546), en el **Palacio del Té de Mantua** plantea las posibilidades licenciosas y versátiles de este lenguaje arquitectónico, el cual, despojado del rigor de la regla asume una nueva funcionalidad libre y versátil.

Miguel Angel (1475-1564). La obra arquitectónica de **Miguel Angel** supone la superación más profunda del clasicismo bramantesco llevado a una escala monumental y un importante nexo entre el desarrollo arquitectónico de Roma y Florencia. En esta ciudad, después de una importante actividad en el campo de la pintura y de la escultura, **Miguel Angel** inicia

su actividad arquitectónica. Obras como la Capilla Medicea, a la que volveremos a referirnos al estudiar su obra de escultor, el proyecto para la conclusión de la fachada de San Lorenzo y la Biblioteca Laurenciana (Fig. 38) son claros ejemplos de la implantación en Florencia de las nuevas tendencias de la arquitectura del quinientos.

En ellas, Miguel Angel, sin renunciar a algunos elementos propios de la tradición arquitectónica local, como el ya aludido bicromatismo, plantea una nueva monumentalidad sometida a una tensión estructural de sus componentes. La Biblioteca Laurenciana es un claro ejemplo de la renovadora plasticidad con que concibe Miguel Angel el lenguaje arquitectónico. En la última, organizada en dos partes, vestíbulo y biblioteca, Miguel Angel configura una tipología específica de biblioteca desentendida de soluciones derivadas de otras tipologías.

En Roma, la actividad arquitectónica de Miguel Angel se concentra en dos proyectos de marcado valor simbólico y emblemático: la conclusión de la basílica de San Pedro, como centro religioso de la Cristiandad, y la Plaza del Capitolio, como centro político y cívico. En ambos, el artista plasma una idea triunfal orientada a subrayar el papel de Roma, como centro del Universo.

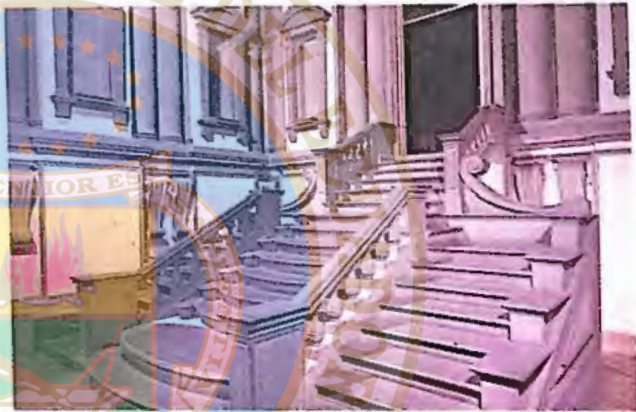


Fig. 38. Miguel Angel. Escalera de la Biblioteca Laurenciana. Florencia.

La basílica de San Pedro, según vimos, había tenido a su frente desde la muerte de Bramante a varios arquitectos. Miguel Angel vuelve al proyecto inicial, con cuatro pilares sobre los que apoya una cúpula monumental (Fig. 39) proyectando, a la manera del panteón un pórtico en su fachada. Sin embargo, aunque el modelo deriva de Bramante, fue sensiblemente modificado, estableciendo una tensión arquitectónica entre los diferentes componentes constructivos y utilizando soluciones que, como el orden gigante, tendrán una profunda repercusión en la arquitectura.

En el panorama de la arquitectura romana del siglo XVI juega un papel importante, por la repercusión que tendrá en la arquitectura religiosa posterior, la iglesia del Gesú de Vignola (1507-1573). El edificio, construido para los jesuitas, establece una síntesis y una simplificación. Proyectada con una nave con cúpula funde en un mismo edificio estos dos ele-



Fig. 39. Miguel Angel. Cúpula de la basílica de San Pedro. Roma.

mentos propios de la planta basilical y la iglesia centralizada, plasmando un modelo que por su difusión posterior, llega a convertirse en un auténtico arquetipo.

Venecia. La arquitectura veneciana del siglo XVI, siguiendo una tradición formulada en la centuria anterior, experimentará una evolución independiente y de gran originalidad. Por los problemas a que se hizo referencia, la transformación de la ciudad durante esta centuria supuso básicamente un cambio del carácter escenográfico establecido, fundamentalmente a través de la transformación visual provocada por las nuevas fachadas.

Sin embargo, se produjeron, asimismo, algunas intervenciones que fijaron definitivamente la imagen de la ciudad. Acaso la más importante sea la llevada a cabo por Sansovino (1486-1570) en la plaza de San Marcos en la que junto a edificios preexistentes introduce otros, como la Librería (Fig. 40), que suponen una referencia clásica en este espacio urbano de valor profundamente representativo.



Fig. 40. J. Sansovino. Biblioteca de la plaza de San Marcos. Venecia.

Palladio (1508-1580). Sin embargo, las realizaciones más renovadoras, en las que se acuña una forma nueva y moderna de entender la arquitectura, son las de **Andrea Palladio**. Arquitecto con una sólida cultura y una densa experiencia en la práctica constructiva, autor del tratado *I quattro libri dell'architettura*, su obra constituye una auténtica revolución en el seno del clasicismo. Con su labor, la figura del arquitecto asume una nueva función y el lenguaje arquitectónico se pliega al desarrollo de soluciones que se ajustan a nuevas exigencias. En **Vicenza**, realiza las obras de la **Basílica**, rodeando con una fachada clásica el edificio preexistente. La utilización versátil y licenciosa del lenguaje clásico de la arquitectura le lleva a configurar nuevos modelos de palacios, como **Chiericatti** (Fig. 41) y **Valmarana** y numerosas villas, como la célebre **Villa Ronda**, verdadero ensayo de experimentación aplicada de componentes formales consagrados por el clasicismo. Esta renovación del lenguaje arquitectónico, de su empleo y forma de proyectar el edificio tuvo su correspondiente desarrollo en la arquitectura religiosa y obras como el **Redentor** de Venecia o en realizaciones, como el **Teatro Olímpico** de Vicenza.



Fig. 41. A. Palladio. Palacio Chiericatti. Vicenza.

Escultura. Durante el siglo XVI la escultura tiene un desarrollo sobresaliente a través de la obra de **Miguel Angel** que sirve de modelo a la vez que, en cierto modo, eclipsa las restantes realizaciones. Aunque, como hemos visto, **Miguel Angel** desarrolla una obra importante como arquitecto y pintor, su formación, inicios y preferencias se movieron siempre en torno a la escultura. Desde sus primeras obras florentinas, como la

Madonna della Scala, realizada en 1490-92, Miguel Angel establece una superación de los principios que habían regido la escultura italiana durante todo el siglo xv. Su atención por los modelos clásicos deriva hacia una forma muy particular de entender el modelo de la Antigüedad, desentendido de las limitaciones del Renacimiento clásico. En Miguel Angel, el sentido clásico se conjuga con la idea de temporalidad y la posibilidad de proyectar una emotividad inquietante.

No ha de extrañar por ello el hecho de que incluso en algunas de sus obras más clásicas surjan una serie de elementos que distorsionan el equilibrio y la estabilidad propugnadas por los artistas del Renacimiento clásico. La Piedad [Basilica de San Pedro, Roma (Fig. 42)], en la que se observa la relación con los esquemas compositivos triangulares del clasicismo, muestra una serie de «desproporciones» que también aparece en otra de las obras tempranas del artista, el David (1501-1504) (Fig. 43). La figura aparece estática en una contenida tensión que contradice la serena atemporalidad del clasicismo.

Una de las obras de más empeño encargadas a Miguel Angel fue el sepulcro del Papa Julio II que figuraría en la basílica de San Pedro de Roma. Se trataba de un túmulo monumental que albergaba numerosas figuras y que, después de numerosas vicisitudes, el escultor no llegó a concluir. Algunas de las figuras, como el Moisés, ponen de manifiesto la



Fig. 42. Miguel Angel. Piedad. Basilica de San Pedro. Roma.

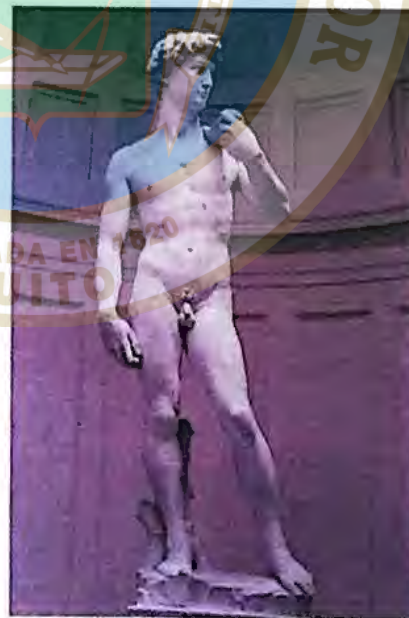


Fig. 43. Miguel Angel. David. Academia. Florencia.

envergadura del proyecto y cómo la *maniera* que Miguel Angel logró transformar e imponer un nuevo rumbo a toda la escultura del siglo XVI.

Desde el punto de vista escultórico uno de los programas más ambiciosos que llevó a cabo fue la Capilla funeraria medicea, realizada entre 1520 y 1534 y que nuestro escultor no llegó a concluir completamente. La Capilla constituye un modelo humanista de la concepción neoplatónica de la muerte. La decoración escultórica representa las figuras de Lorenzo y Giuliano de Médici (Fig. 44) y las alegorías de los estados del día, en las que Miguel Angel desarrolla escultóricamente modelos plasmados en la decoración de la capilla Sixtina.

Durante los últimos años de su actividad Miguel Angel realiza algunas obras en las que se aprecia una actitud, como, por ejemplo revela la Piedad Rondanini (Fig. 45), orientada a plasmar un lenguaje superador de los ideales del clasicismo.



Fig. 44. Miguel Angel. Tumba de Giuliano de Médici. Capilla Médici. San Lorenzo. Florencia.



Fig. 45. Miguel Angel. Piedad Rondanini. Museo Sforzesco. Milán.

Un equilibrio entre el valor del clasicismo y la inflexión de sus normas, pero siguiendo unos planteamientos formales ideales rigurosos, se halla en la obra de otros escultores italianos de este momento como Benvenuto Cellini (1506-1571), autor del célebre Perseo (Fig. 46), o Gianbologna (1529-1608) autor de El Rapto de las sabinas.



Fig. 46. B. Cellini. Perseo. Loggia dei Lanzi. Flo-
rencia.



TEMA 19

LA PINTURA Y LA SUPERACION DEL CLASICISMO

A principios del siglo XVI en Florencia y Roma se observa un cambio de orientación de la pintura que partiendo de la lección del clasicismo plantea una opción superadora. Tanto Miguel Angel como Rafael desarrollan en Roma una actividad pictórica que se distancia cada vez más del sistema regulador del clasicismo. Mientras, en Florencia se inicia una tendencia anticlasicista que configura, junto con las propuestas de los artistas venecianos, la crisis del clasicismo.

Desde el momento en que desaparece el mito de la norma y el valor del sistema regular era lógico que surgieran una serie de tendencias dispares, incluso contradictorias, en torno a las cuales se desarrollan las diferentes ideas sobre la pintura. En este sentido el valor del modelo florentino, que se consagra a través de la obra de los tratadistas como un auténtico mito, alcanza su contraposición en el modelo veneciano. En torno a la discusión sobre la primacía de uno u otro modelo, de si es el dibujo o el color el fundamento de la pintura, además de las funciones de la imagen en sus distintas aplicaciones, discurre el entramado, teórico y práctico, de la pintura italiana del siglo XVI.

Rafael (1483-1520). La pintura de Rafael es un ejemplo representativo de los cambios y transformaciones que experimenta la pintura desde los primeros años del siglo XVI. Formado en la tradición quattrocentista en contacto con el sistema de Perugino muy pronto se sentirá influido por el clasicismo de Leonardo y la potente expresividad de Miguel Angel.

Rafael no será un investigador como Leonardo ni tampoco un artista que, como Miguel Angel, proyecta en la pintura toda la carga emotiva de su humanidad. Rafael siempre parte de la pintura misma traduciendo las influencias que experimenta en un lenguaje personal y arquetípico llamado a desarrollar una influencia extraordinaria en toda la Historia de la pintura.

Los Desposorios de la Virgen (Fig. 47), obra pintada en 1504, muestran las preocupaciones del joven Rafael, muy influido por la tradición peruginesca y en contacto con los problemas reguladores del nuevo clasicismo. Su estancia en Florencia, ciudad en la que coincide con Leonardo, le harán seguir muy pronto la influencia de este maestro, como denota, especialmente, en el arte de componer algunas obras, la Virgen del jilguero (Fig. 48) por ejemplo. Sin embargo, lo más importante de Rafael es su capacidad para adaptar y transformar el lenguaje de la pintura de acuerdo con las más variadas exigencias. Algunos retratos de esta etapa florentina, como el de Magdalena Doni, (Fig. 49) muestran cómo ha seguido la tipología del retrato clasicista formulado por Leonardo, pero dándole un tratamiento pictórico específico, diferenciado del lenguaje de su pintura religiosa, y formulando la idea del retrato que imperará en la pintura del siglo XVI.

El traslado de Rafael a Roma en 1508 va a suponer una importante transformación de su pintura y la consagración de su arte. Julio II le encarga la decoración de las estancias Vaticanas, obra que realiza al mismo tiempo que Miguel Angel, en los frescos de la Capilla Sixtina.

A lo largo de los distintos frescos que constituyen esta serie, Rafael, pasa del clasicismo monumental de La Escuela de Atenas (Fig. 50) a la tensión anticlasicista, de carácter miguelesco de El Incentro del Borgo.

El creciente prestigio de Rafael determinó que el pintor fuera uno de los más solicitados en la Roma de su tiempo. Retratos y composiciones religiosas, como La Madonna Alba, así como varias obras de decoración, constituyen su legado romano. En él se plasma una idea nueva de la pintura, en la que se funden modelos tomados de la pintura con una forma original de en-



Fig. 47. Rafael. Los desposorios de la Virgen. Pinacoteca Breca. Milán.

tenderlos, fundiendo la gracia con la belleza, en una síntesis que tendrá una profundísima repercusión.



Fig. 48. Rafael. La Virgen del jilguero. Museo de los Uffizi. Florencia.



Fig. 49. Rafael. Magdalena Doni. Museo Pitti. Florencia.



Fig. 50. Rafael. La Escuela de Atenas. Estancia de la Signatura. Vaticano.

Miguel Angel. En buena medida la obra pictórica de Miguel Angel coincide con la de Rafael en las fechas y en los lugares. Los que desarrolla su labor. Algunas obras, como *La Sagrada Familia* (Fig. 51) —Tondo Doni— pintada en 1504-1506, en Florencia coincide con la estancia de Rafael en esta ciudad. Y lo mismo sucede con la decoración de la Capilla Sixtina, obra que realiza Miguel Angel mientras Rafael se encargaba de la decoración de las estancias.

En la pintura de Miguel Angel hallamos una transposición de sus modelos de escultura a la que, a su vez, como vimos en las tumbas mediceas, aplica esquemas desarrollados en la pintura. En ésta el fundamento reside en el dibujo; la exaltación crispada de la tensión de las figuras, los gestos y actitudes, siempre se produce dentro de los límites de un respeto a la forma, al dibujo como componente básico de la pintura.



Fig. 51. Miguel Angel. *La Sagrada Familia*. Museo de los Uffizi. Florencia.

En 1508, por encargo de Julio II, Miguel Angel, comienza la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina. En la zona central representó composiciones del Antiguo Testamento, en recuadros mayores y menores alternados (Figs. 52 y 53). Los menores aparecen flanqueados a ambos lados por figuras de desnudos sentados, agrupados de dos en dos, con un fondo con una representación bíblica entre ambos. Las figuras de los *ignudi*, son uno de los ejemplos más claros del clasicismo paganizante introducido en la cultura artística de los primeros años del siglo XVI. Desde un punto de vista formal, se trata de una experimentación serial sobre un mismo tema en la que, junto al valor del desnudo, priman las actitudes violentas, inestables y forzadas, en un juego de efectos que plasman una tensión dinámica sin precedentes en toda la composición.

Correspondiéndose con los recuadros en los que se hallan las figuras de desnudos, Miguel Angel ha representado figuras de sibilas y profetas que alternan con personajes bíblicos en los lunetos. Completan el ciclo cuatro temas del Antiguo Testamento representados en las pechinas.



Fig. 52. Miguel Angel. Conjunto del techo de la Capilla Sixtina. Vaticano.

Los frescos de la Capilla Sixtina son una de las obras iniciales en las que se plantea, a escala monumental, la invalidez del clasicismo, apuntándose en ellos toda una serie de planteamientos propios del Manierismo.

Años más tarde, entre 1534 y 1541, Miguel Angel volvió a intervenir en la Capilla Sixtina, por encargo de Pablo III, al realizar el Juicio Final en el muro del altar (Fig. 54). En relación con las pinturas de la bóveda se aprecia un cambio importante en la forma de entender la pintura. Ordenada la composición en tres zonas —la inferior con la resurrección de los muertos y Caronte, la intermedia con la subida de los justos y la caída de los condenados, y, en la superior, Cristo con santos y profetas— desarrolla una idea de movimiento rotatorio que proporciona un efecto de composición dinámica total en la que la terribilidad miguelangelesca es llevada a sus últimas consecuencias.



Fig. 53. Miguel Angel. Creación de Adán (detalle del techo de la Capilla Sixtina). Vaticano.

Florenia. A la marcha de Rafael y Miguel Angel de Florenia para atender a los encargos de Julio II en Roma, la pintura florentina sigue una trayectoria muy particular. Privada de algunas de sus principales figuras, como las dos citadas, todo parecía hacer suponer que en la ciudad del Arno se produce una cierta atonía artística. Pero, como veremos, no fue así. Durante el siglo XVI, desde un punto de vista formal, la pintura florentina, desarrolla un **manierismo clasicista**, basado en una antinormatividad selectiva que articula una tendencia claramente diferenciada en el panorama de la pintura italiana del siglo XVI.



Fig. 54. Miguel Angel. Juicio Final. Capilla Sixtina. Vaticano.

Andrea del Sarto (1486-1531), pintor que denota inicialmente una actitud ecléctica al recoger la herencia de **Leonardo**, **Rafael** y **Miguel Angel**, evoluciona hacia un arte, desentendido de los modelos clasicistas, en obras como *La Virgen de las Arpías* (1517) (Fig. 55) en la que la huella de los maestros citados da lugar a una síntesis de gran personalidad.

Pero son **Jacopo Pontormo** (1494-1556) y **Rosso Fiorentino** (1495-1540) los pintores que formulan un nuevo sistema plástico auténticamente manierista. *El Descendimiento* (Fig. 56), debido al primero, muestra una pintura desentendida de las relaciones con la realidad, establecidas a través de la proporción, el color y la composición. En este sentido, los componentes pictóricos se muestran como sugerencias autónomas con respecto a la representación. *El Descendimiento*, de Rosso (Fig. 57) incide en este sentido al plantear una composición al margen de toda la normativa convencional de proporciones. Con una delimitación y moderación formal mucho más contenida otros pintores como **Bronzino**

(1503-1572) plasman una opción clasicista, explícita en algunas de sus composiciones mitológicas, dentro de las licencias manieristas (Fig. 58).



Fig. 55. Andrea del Sarto. La Virgen de las Arpias. Museo de los Uffizi. Florencia.



Fig. 57. Rosso. Descendimiento. Museo de Volterra.



Fig. 56. Pontormo. Descendimiento (detalle). Iglesia de Santa Felicità. Florencia.



Fig. 58. Bronzino. Alegoría del Amor y el Tiempo. National Gallery. Londres.

Parma: Corregio (1489-1534) y Parmignianino (1503-1540)

En Parma tiene lugar la actividad de un pintor de características singulares. Antonio Allegri, Corregio, que desarrolla una pintura independiente de las corrientes de su tiempo y que, en muchos aspectos, constituye un anticipo de algunas de las tendencias posteriores. Muchos de sus planteamientos serán retomados por los pintores barrocos del siglo siguiente. Su capacidad neta y rotunda de pintor para transformar las formas aprendidas en la pintura y su espíritu sensual y barroco hacen de Corregio uno de los pintores más originales del siglo XVI italiano.

Los frescos de la cúpula de San Juan Evangelista de Parma (Fig. 59) realizados entre 1520 y 1523, establecen una relación nueva entre pintura y arquitectura. Partiendo de la lección de Mantegna en Mantua crea un ilusionismo que transforma la estructura arquitectónica real. Su pintura, vaporosa, ligera y aérea, y el valor conferido al color introducen una orientación nueva en la pintura decorativa.

El tratamiento de la luz, la sensualidad de la pintura, el cromatismo cálido proporcionan a sus composiciones religiosas, como *La Natividad* del Museo de Dresde, el valor de una propuesta anticipadora.

Su discípulo, Francesco Mazzola, el Parmignianino, en cambio, sigue unos planteamientos más acorde con lo que pudiéramos denominar las tendencias manieristas ortodoxas. La estilización con que representa sus figuras, como las de la célebre *Madonna del cuello largo* (Fig. 60), trascien-

de las apariencias para orientarse hacia los valores ocultos de la realidad en un evidente interés por la cultura esotérica y las ciencias ocultas.



Fig. 59. Corregio. Frescos de la cúpula (detalle). Iglesia de San Juan. Parma

Venecia. La pintura veneciana del siglo XVI desarrolla una tendencia coherente que la diferencia sensiblemente de las formulaciones de los distintos centros artísticos italianos de la época. Puede decirse que es en Venecia donde se desarrolla una idea de la pintura más rigurosa, sin el carácter interdisciplinar que hemos visto en los pintores florentinos, basada en unos principios y planteamientos rigurosamente pictóricos.

Para los pintores venecianos el fundamento de la pintura es el color. La inciden-



Fig. 60. Parmigianino. La Madonna del cuello largo. Museo de los Uffizi. Florencia.

cia de la luz sobre los objetos, las apariencias de las cosas, las transformaciones cromáticas aparecen como una preocupación constante hasta el punto de que, frente a las propuestas florentinas, puede hablarse con razón de un modelo veneciano. Los pintores venecianos, a lo largo del siglo XVI desarrollan una *maniera veneta*, puntual y precisa, de entender la normatividad del clasicismo y las licencias manieristas. Por ello, aunque los desarrollos sean muy variados, siempre se observa en ellos una personal impronta que los diferencia de las restantes opciones europeas.

Giorgione (h. 1478-1510) y Tiziano (1490-1576). En torno a 1500 en Venecia se produce un nuevo desarrollo de la pintura orientado a configurar un nuevo clasicismo. Con sus lógicas diferencias supone una actitud paralela, desarrollada por Giorgione y Tiziano en sus obras juveniles equivalente a las propuestas, antes estudiadas del Renacimiento clásico.

Con Giorgione la pintura veneciana configura su *maniera* definitiva. Formado con Giovanni Bellini, Giorgione prescinde del sentido descriptivo y anecdótico de la pintura anterior, partiendo de un sentido directo de la ejecución. Esta pintura, realizada «sin hacer dibujo» como advirtió Vasari, introduce una forma particular de entender el clasicismo, puesto que en relación con un modelo ideal se formula desde la práctica misma de la pintura y las sugerencias sensoriales de la realidad.

En su *Concierto campestre* pueden advertirse todas estas nuevas preocupaciones por la plasmación de un clasicismo nuevo de los modelos, el color, el valor del paisaje, la luz. En *La Tempestad*, de la Academia de Venecia, el mito se traduce en vivencia, y el tema religioso simbólico se desarrolla en un escenario en el que predominan, frente a los planteamientos científicos antes estudiados, las sensaciones temporales.

Esta versión véneta del Renacimiento clásico tiene una proyección puntual en la *Madona de Castelfranco* (Fig. 61). Giorgione somete la composición a un esquema triangular pero introduciendo un juego de luz y tratamiento del paisaje que superan la ordenación espacial de la arquitectura.

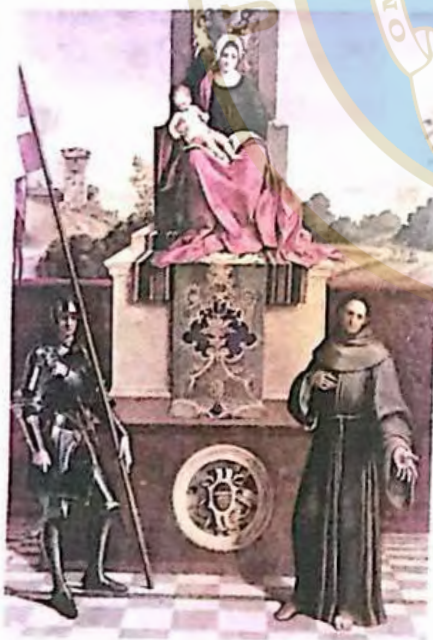


Fig. 61. Giorgione. *La Madonna de Castelfranco*. Catedral, Castelfranco.

Inicialmente Tiziano mantuvo una estrecha relación con Giorgione hasta el punto de que la formulación del clasicismo véneto puede ser considerada una experiencia común. Amor Sacro y Amor Profano, de hacia 1511, La Asunción, de Santa Maria dei Frari o La Bacanal del Museo del Prado, son ejemplos de la experiencia clasicista inicial de Tiziano. En La Bacanal (Fig. 62) la vitalidad con que el pintor representa el tema desplaza, a un segundo término, su fuerza evocadora y alegórica.



Fig. 62. Tiziano. La Bacanal. Museo del Prado. Madrid.

La larga vida de Tiziano posibilitó que su pintura experimentara una importante transformación. El mismo pintor superará el clasicismo de su etapa inicial, y, sin desbordar los límites de un sereno equilibrio, evolucionará hacia formas más expresivas. El viaje de Tiziano a Roma en 1545 puso a nuestro pintor en contacto con las mencionadas opciones anticlasicistas. Pero en Tiziano la superación de la norma, del rigor compositivo clasicista, se plantea tan sólo acentuando los valores expresivos del color y de la pintura. Su Danae, la Coronación de Espinas o su Autorretrato del Museo del Prado (Fig. 63) son ejemplos límites de la sensorial *maniera veneta*.

La pintura de Tiziano disfrutó de una estimación generalizada en su tiempo. Pintor de Carlos V nos ha dejado algunos de los mejores retratos del siglo XVI. Carlos V en Mühlberg (Fig. 64) constituye una síntesis de todos los problemas del retrato europeo del siglo XVI y de la forma veneciana de entender este tema. El Emperador, a caballo, dirigiéndose al

campo de batalla, se destaca sobre un fondo de paisaje en el que el principal protagonista es la luz. El hecho de que fuese uno de los pintores más reclamados de su tiempo, que su arte fuese solicitado por comitentes como Carlos V, jugó un papel importante en la estimación del modelo veneciano frente a los impositivos intentos florentinos.



Fig. 63. Tiziano. Autorretrato. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 64. Tiziano. Carlos V en Mühlberg. Museo del Prado. Madrid.

Veronés (1528-1588) y Tintoretto (1518-1594)

El clasicismo de Tiziano difundió por Europa la *maniera veneta*. Otros pintores, como Paolo Caliari, el Veronés, y Jacopo Robusti, el Tintoretto, pertenecientes a una generación posterior, llevaron a cabo, dentro de la misma Venecia, el desarrollo de esta opción hasta sus últimas consecuencias.

Aunque contemporáneos y preocupados por una misma forma de entender la pintura sus planteamientos aparecen no solamente diferenciados sino, incluso, contrapuestos. Veronés realizará una pintura en la que el tema, sea religioso o mitológico, se traduce en una crónica visual del fasto de Venecia. La Cena en Casa de Simón (Pinacoteca Brera. Milán) Las bodas de Caná (Museo del Louvre, París) o Moisés salvado de las aguas (Museo del Prado, Madrid) (Fig. 65) son un ejemplo de esta secularización de la pintura. Los temas se entienden como una fiesta corte-

sana en la que el color interviene como un recurso pictórico exaltador del fasto.

La pintura de Tintoretto, en cambio, se orienta a la configuración de una imagen religiosa desde unos presupuestos rigurosos. La estilización de las formas, la expresividad de la materia y el color contribuyen a desmaterializar, en el tema religioso, las referencias de lo real. El Milagro de San Marcos o El Lavatorio este último en el Museo del Prado (Fig. 66), muestran que, a través de los juegos de perspectiva y los escorzos, además del tratamiento reseniado de los componentes plásticos, es un escenógrafo que acierta a dar al espacio una dimensión trascendente. Esta opción, de carácter expresivo, se integra en los nuevos requerimientos de la imagen religiosa y de ella deriva, como tendremos ocasión de estudiar más adelante, la pintura de El Greco.



Fig. 65. Veronés. Moisés salvado de las aguas del Nilo (detalle). Museo del Prado. Madrid.

En relación con esta orientación debe situarse la pintura de Jacopo Bassano como acreditan obras suyas como La Adoración de los Reyes, del Museo de Viena, pintada hacia 1568. Un planteamiento distinto supone, en cambio, la obra de sus hijos, Francesco y Leandro, en la que ya se aprecia una preocupación naturalista que constituye una nueva tendencia de la Historia de la pintura a la que se hará mención más adelante.



Fig. 66. Tintoretto. El lavatorio. Museo del Prado. Madrid.



UNIDAD DIDACTICA VI

TEMA 20

EL RENACIMIENTO EUROPEO

TEMA 20

EL RENACIMIENTO EUROPEO

Italia que, en el plano artístico, había tenido una escasa influencia del resto de Europa, se convierte, desde finales del siglo xv, en el modelo cultural europeo. La difusión a través de la imprenta de la cultura italiana así como el papel que juega Italia en el concierto histórico europeo hacen de la nueva cultura del Renacimiento un modelo cultural. En este sentido debe tenerse en cuenta que es Italia, más que la Antigüedad, la que ejerce el papel de un auténtico mito. La sugestión de las cortes italianas en los soberanos europeos hace que éstos se orienten decididamente hacia la nueva cultura.

Reyes, nobles y algunos prelados encargan obras, las hacen traer de Italia o contratan artistas italianos para la realización de sus programas artísticos que, de esta manera, aparecen como realizaciones claramente diferenciadas de la tradición preexistente.

Junto a ello debe observarse, como uno de los aspectos que posibilitan la asimilación europea del arte del Renacimiento, el viaje de los artistas a Italia. En este sentido, si a finales del siglo xv son solamente algunos ejemplos renacentistas los que podemos hallar en Europa, a partir de la tercera década del siglo xvi, el Renacimiento se convierte en el estilo europeo de la época.

Como consecuencia de las diferentes vías de penetración que experimentan las nuevas formas y de su asentamiento en un ambiente formado en la tradición artística gótica y flamenca, no se produce en Europa un desarrollo artístico que presente inicialmente un proceso selectivo en sentido estricto. Italiano es equivalente a clásico proceda de donde proceda el modelo. Así hallamos que, por estar al margen de la evolución que experimenta en Italia el lenguaje artístico renacentista, en Europa se produzcan «desfases», contradicciones, mezclas formales de carácter ecléctico y desarrollos al margen de los principios clásicos.

Si inicialmente lo que se asimila son las formas del *Quattrocento*, a veces en un momento en que ya han sido superadas en Italia, muy pronto vemos que son las nuevas soluciones las que aparecen en Europa. En este sentido es importante subrayar el hecho de que después de este primer momento lo que se produce en Europa no es una mera recepción de lo italiano. Aunque su influencia se mantendrá a lo largo de todo el siglo xvi, la asimilación de la nueva cultura provocará una respuesta creativa que, en la mayoría de los casos, sigue sus propias leyes. De ahí, que en el Renacimiento, las opciones anticlasicistas del Manierismo aparezcan como un estilo europeo del siglo xvi. Por ello, hablar de Renacimiento durante el siglo xvi deja de ser, a partir de cierto momento, hablar de la expansión de la cultura italiana para convertirse en un fenómeno más amplio de alcance europeo.

La arquitectura del Renacimiento en Europa

En Europa las primeras formas de la arquitectura del Renacimiento hacen su aparición en obras aisladas durante los últimos años del siglo xv. Debido a que, como hemos visto, la nueva cultura arquitectónica se desarrolla en estrecha relación con la teoría, en las primeras realizaciones europeas, introducidas en un contexto arquitectónico marcado por la práctica gótica tradicional, la nueva arquitectura no logró imponerse sino tras un largo proceso de asimilación.

Las obras importadas, la presencia de artistas italianos, la difusión de motivos ornamentales a través de fuentes impresas y el viaje de algunos arquitectos europeos a Italia, fueron los canales a través de los cuales se introduce la nueva arquitectura del Renacimiento. A causa de ello, en un momento inicial veremos cómo los anacronismos, utilización ecléctica de repertorios góticos y renacentistas o una incorrecta aplicación de los elementos clásicos serán constantes.

En un primer momento se destaca una utilización de formas, especialmente decorativas procedentes de centros italianos dispares. Fue sobre todo el arte lombardo el que ejercerá una influencia decisiva en Francia y España, utilizándose de forma preferente en portadas. Porque, desde un punto de vista estructural, durante mucho tiempo las soluciones que se emplearon continuaron siendo las góticas. Incluso en los repertorios decorativos se observa habitualmente una ausencia de criterios selectivos rigurosos a la manera de lo que hemos visto en Italia.

El Renacimiento clásico, salvo algunos ejemplos muy representativos tuvo una incidencia escasa en Europa y fueron las licencias manieristas

las que posibilitaron la configuración de una arquitectura europea del siglo XVI. En este sentido puede decirse que es a partir de la tercera década del siglo, cuando inicia su actividad una nueva generación de arquitectos ya formados en la nueva cultura arquitectónica, cuando se desarrolla un proceso de experimentación en la arquitectura europea en la que lo que se plantea no es la asimilación o imitación de un modelo, el italiano, sino la configuración de una nueva arquitectura clasicista que se manifieste a través de multitud de opciones. En este sentido, es preciso señalar cómo lo que en un primer momento fue la imitación indiscriminada de lo italiano, se convierte después en un nuevo conjunto de opciones, formuladas de un conocimiento de los presupuestos teóricos de la nueva arquitectura, que se proyecta en un amplio panorama de realizaciones de gran diversidad.

Nos fijaremos a continuación en la evolución que configura este proceso en las realizaciones arquitectónicas de Francia y España sin que ello indique que en otros países no se produjo una arquitectura de cierta relevancia. En Inglaterra, durante la segunda mitad del siglo XVI, la construcción de palacios es un ejemplo del fenómeno que comentamos. Igualmente el sentido que imprimen algunos artistas de los Países Bajos y Alemania.

Francia. En Francia la introducción de las nuevas formas de la arquitectura del Renacimiento se produce a través de los programas de carácter regio. Las diferentes campañas italianas de Carlos VIII, Luis XII y Francisco I produjeron el descubrimiento de la nueva cultura y estimularon su introducción en Francia. A ello se suma la centralización política llevada a cabo por los soberanos franceses que hace de la corte el foco cultural que lleva a cabo las iniciativas artísticas más importantes del reino.

Algunos ejemplos ponen de manifiesto cómo antes de que tuvieran lugar las mencionadas campañas se habían producido algunos brotes aislados y esporádicos de la nueva cultura arquitectónica. Una de ellas, debida a la presencia de Francesco Laurana en territorio francés es la Capilla de St. Lazare, de la iglesia de La Mayor en Marsella, realizada entre 1475 y 1481 siguiendo formas propias de la arquitectura *quattrocentista*.

En el proceso de introducción de las formas italianas, además de la presencia de artistas italianos en territorio francés jugaron un papel importante los libros impresos y la difusión de motivos decorativos a través de los grabados. Lo cual explica, en cierto modo, que fuera a través de lo ornamental cómo se produce la primera asimilación de los repertorios italianos. Esta de-

coración paulatinamente sustituye a las formas tradicionales aplicándose a unas estructuras que revelan una continuidad de la tradición gótica. Hasta que la generación de arquitectos nacidos hacia 1510 inicie su actividad, desarrollando unos planteamientos integrados en el lenguaje de la nueva cultura arquitectónica, el dualismo entre una ornamentación renacentista y unas estructuras de carácter gótico será una constante en la arquitectura francesa.

La arquitectura realizada bajo el patrocinio de los reyes tiene su paradigma en los diferentes palacios (*chateaux*) construidos a lo largo de todo el siglo. En ellos, junto a soluciones que derivan de tipologías de la práctica arquitectónica anterior, aparecen soluciones renacentistas de carácter ornamental. Carlos VIII inició las obras del de Amboise, sirviéndose de artistas traídos de Italia; Luis XIII emprende la ampliación del de Blois (Fig. 67) y Francisco I comienza la construcción del Palacio de Chambord (Fig. 68). En este último, sin renunciar a soluciones tradicionales, aparecen formas italianas en una síntesis regular que sistematiza racionalmente el edificio conjugándola con la diversidad de funciones.



Fig. 67. Blois. Escalera y parte de la fachada del palacio.

A partir de 1525 varias circunstancias determinan un nuevo rumbo para la arquitectura francesa. Tras la derrota de Pavía, Francisco I abandona sus residencias del Loira y traslada la corte a París. También se aprecia la presencia de artistas italianos que, como Rosso y Primaticcio introducen una decoración manierista en el Palacio de Fontainebleau, o Serlio cuyo tratado constituye un punto de partida fundamental para la difusión de la nueva arquitectura. Junto a todo esto resulta fundamental la actividad de nuevos arquitectos, como Goujon, Cerceau, Philibert de l'Orme y Lescot, que poseedores de una formación teórica del clasicismo rompen con el tradicionalismo imperante en las realizaciones francesas anteriores. Philibert de l'Orme, incluso, establece una serie de novedades en el lenguaje clasicista, como la columna con anillos en el fuste, que pasan a convertirse en características francesas del clasicismo.

En 1546 Francisco I dispone la remodelación del Louvre encargando las obras a Lescot quien configura una arquitectura severa llamada a tener una profunda repercusión posterior. Puede decirse que a través de las realizaciones de estos arquitectos se configura, de forma selectiva, un clasicismo que se convertirá en el lenguaje propio de la arquitectura francesa del siglo siguiente.

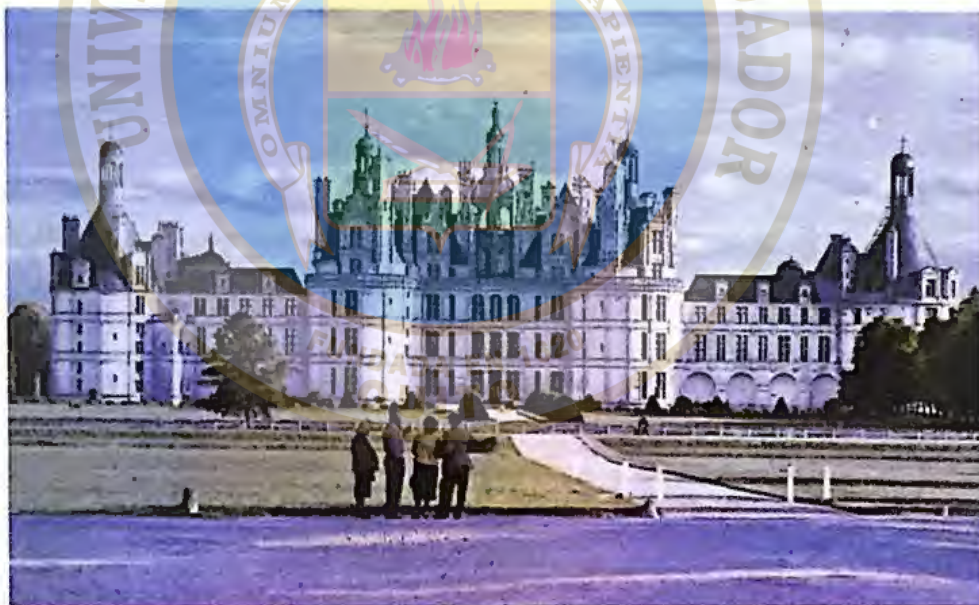


Fig. 68. Chambord. Conjunto del palacio.

España. El proceso de penetración y asimilación de la nueva cultura arquitectónica del Renacimiento en España presenta, aunque con características propias muy particulares, un claro paralelismo con el ejemplo

francés. La presencia de las nuevas formas se deja sentir en los últimos años del siglo XV, coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos. Sin embargo, los primeros programas renacentistas no serán la consecuencia del patrocinio regio, sino de ciertos sectores de la nobleza, grandes admiradores de lo italiano y con una profunda cultura humanística. Durante su reinado, los programas arquitectónicos de los Reyes Católicos siguen, introduciendo novedades tipológicas y estructurales importantes, en el sistema constructivo gótico, proyectando una serie de edificios, con una gran unidad formal que plantean una uniformidad arquitectónica a sus programas.

Frente a ellos, las realizaciones emprendidas por algunos nobles, siguiendo las soluciones italianas, se ofrecen como un intento de diferenciación a través de unos edificios en donde lo italiano es equivalente a clásico y moderno. Para su realización contratan obras que se realizan en Italia y se importan a España, traen artistas italianos o se sirven, como es el caso de la familia de los Mendoza, de arquitectos españoles, como Lorenzo Vázquez, formados y conocedores de la nueva arquitectura. En todas estas realizaciones iniciales, en comparación con el proceso de asimilación inmediatamente posterior, se aprecia un italianismo intenso que se impone, de súbito, como un lenguaje plenamente formado con escasos resabios locales.

El italianismo inicial. Este italianismo era una consecuencia lógica si se tiene en cuenta que muchas de estas obras fueron realizadas en Italia e importadas a España. Aunque la mayor parte de estas obras fueron sepulcros, a los que nos referiremos más adelante, tuvieron una importancia fundamental, junto a la difusión de los grabados, en el proceso de asimilación de los repertorios italianos que, como en el caso francés, prendió inicialmente en las labores decorativas de la arquitectura. Con todo, algunas obras de arquitectura, como los palacios de la Calahorra y Vélez Blanco se labraron en Italia importándose para su montaje en España.

En las obras de la Calahorra (Fig. 69) trabajó el arquitecto Lorenzo Vázquez que realiza una importante labor al servicio de la familia de los Mendoza. En



algunas de sus obras, como la portada del Colegio de Santa Cruz (1491) en Valladolid o el Palacio de Cogolludo (Guadalajara) (Fig. 70) muestran una asimilación del lenguaje arquitectónico italiano fundido, en una síntesis ecléctica, con soluciones propias de la arquitectura gótica española de la época. Algunas soluciones de este arquitecto, como la organización del Patio del Palacio de Don Antonio Mendoza (Guadalajara) (Fig. 71), formado por dos pisos con dinteles de madera y columnas con zapatas, crean un modelo que tendrá un amplio eco en la arquitectura castellana posterior.



Fig. 70. Lorenzo Vázquez. Palacio de Cogolludo. Guadalajara.

El Plateresco. Ya hemos visto cómo en algunas de las primeras obras de nuestro Renacimiento se fundían los nuevos motivos italianos con otros locales de carácter gótico. Esta fusión ecléctica de los repertorios deriva, fundamentalmente, del proceso a través del cual se inserta en España la nueva cultura arquitectónica. En primer lugar ha de tenerse en cuenta que las for-



Fig. 71. Lorenzo Vázquez. Patio del antiguo Palacio de D. Antonio Mendoza. Guadalajara.

mas que se imitan se escogen de una forma indiscriminada, sin seguir el proceso selectivo que hemos visto en Italia y al margen de la evolución y secuencias temporales de la arquitectura italiana. Así veremos cómo en un mismo edificio se funden formas de procedencia dispar al tiempo que son frecuentes los «desfases» y la incoherencia con que se aplican ciertas formas para cumplir determinadas funciones.

En este sentido no debe olvidarse que la asimilación del nuevo repertorio se produce inicialmente en arquitectos o decoradores carentes de una cultura teórica de la nueva arquitectura y formados en la práctica constructiva y ornamental góticas. Asimismo, el hecho de que muchos temas procedan de la utilización de grabados explica el eclecticismo que se produce en la mayoría de las realizaciones españolas de los veinticinco primeros años del siglo XVI. En esta primera etapa de la arquitectura española del Renacimiento llamada Plateresco, se produce la aplicación de formas italianas decorativas, carentes en la mayor parte de los casos de unos principios teóricos de proyección, mezcladas con soluciones derivadas de la práctica arquitectónica y decorativa gótica, siendo casi una solución habitual que las estructuras permanezcan vinculadas a la tradición. Estos intentos de sustitución de un repertorio por otro, desarrollados desde un conocimiento formal superficial del problema arquitectónico, se inspirarán en modelos dispares procedentes de Italia, entre los que tiene una especial relevancia el caso Lombardo. Con todo, aunque presenta una serie de rasgos comunes, se trata de un fenómeno que también se produce en otros países, como Francia y Alemania, incluso en la misma Italia en centros artísticos periféricos.

En varias obras realizadas en las tres primeras décadas del siglo XVI es fácil observar el fenómeno que venimos comentando, como en la portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo (Fig. 72) o la Puerta de la Pellejería, debida a Francisco Colonia, de la Catedral de Burgos. En ambas se aprecia una aplicación «gótica» de formas italianas que se adaptan a una concepción de la portada retablo de carácter tradicional. Es el mismo caso que puede observarse en la Fachada de la Universidad de Salamanca (Fig. 73) cuya estructura revela la continuidad de una tipología característica del arte de la época de los Reyes Católicos, en la que se aplica una decoración italianizante que denota una perfecta asimilación de motivos renacentistas a través de obras impresas. La portada citada muestra un avance en el problema de la regularización de los nuevos motivos si se compara con la forma dispersa que aparecen en otros edificios salmantinos como la Casa de las conchas.

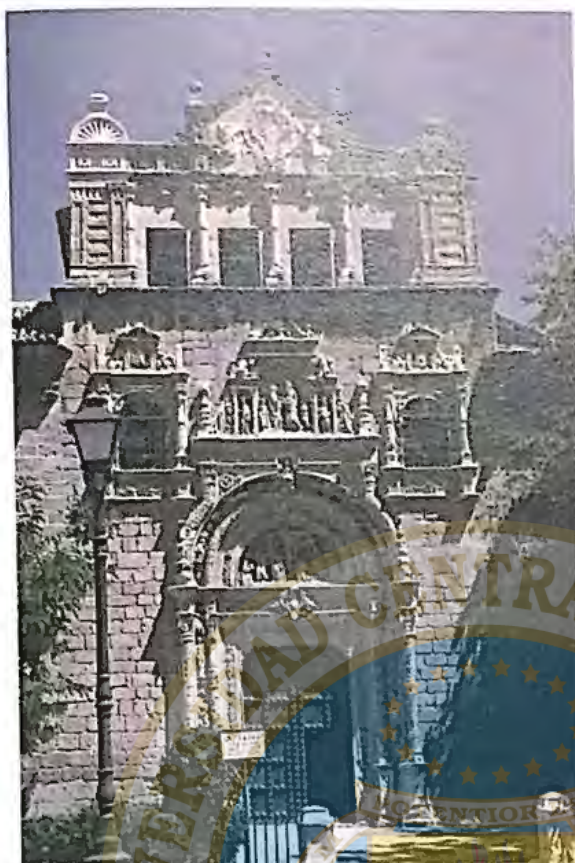


Fig. 72. Fachada del hospital de Santa Cruz. Toledo.

En este sentido la fachada de San Esteban de Salamanca, debida a Juan de Alava, quien la realiza a partir de 1524, supone, a pesar de los goticismos latentes en ella, un intento de estructurar la composición obedeciendo a principios de cierta normatividad regular que se acentúan aún más en otra obra del mismo arquitecto: la fachada del crucero norte de la Catedral de Plasencia. Otros ejemplos, como la Portada de Santa Engracia de Zaragoza, acreditan cómo en fecha temprana —fue concluida en 1514— para otros arquitectos estos problemas compositivos eran una cuestión resuelta.

El estilo Cisneros. El eclecticismo en la aplicación de formas y repertorios a que hemos hecho referencia tiene una proyección puntual en una serie de obras en las que se aprecia la incorporación de elementos de carácter musulmán o mudéjar, sistema que, junto al gótico, tenía plena vigencia en el panorama artístico español de esta época. Se trata fundamentalmente de un sistema ornamental que se basa en la utilización de los repertorios descritos y que supera con mucho las realizaciones del Cardenal Cisneros, pudiéndose hallar obras similares en los lugares más dispares. La antesala y Sala Capitular de la Catedral de Toledo (Fig. 74), o el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares son ejemplos arquetípicos de esta tendencia de gran arraigo en España a causa de la disponibilidad de una mano de obra idónea, la existencia de un gusto por este tipo de decoración, que por su estructuración geométrica, facilitaba integración de las soluciones renacentistas.

Los intentos de regularización y la asimilación del clasicismo. En la tercera década del siglo XVI se observa el inicio de un proceso tendente a superar el eclecticismo anterior y a desarrollar, de forma sistemática y regular las posibilidades del clasicismo. En 1526, Diego de Sagredo publica sus *Medidas del romano*, que constituye el primer tratado de arquitectura renacentista publicado fuera de Italia, al tiempo que inician su actividad un grupo de arquitectos en los que el nuevo lenguaje deja de ser una mera proyección decorativa para entenderse como un planteamiento integral. Rodrigo Gil de Hontañón, Pedro Machuca, Diego de Siloé, Vandelvira, Hernán Ruiz pertenecen a una nueva generación de arquitectos para los que el lenguaje clásico es una cultura arquitectónica asimilada que se proyecta en sus obras de una forma original no siempre dependiente forzosamente del modelo italiano. Junto a ellos hay que citar la labor de otros arquitectos, como Alonso de Covarrubias que inician una transformación en este mismo sentido, desentendiéndose de las contradicciones formales de su obra inicial. El Patio del Hospital de Santa Cruz de Toledo de este arquitecto, muestra claramente una obra en la que se intenta dar una disposición proporcionada. Covarrubias fue el arquitecto encargado de proyectar el Alcázar de esta misma ciudad encargado por Carlos V. Se trata de un edificio regio, en el que se configura una tipología de palacio de marcada influencia en la arquitectura posterior y en la que domina un clasicismo monumental.



Fig. 73. Fachada de la Universidad de Salamanca.

Otra de las obras emprendidas por Carlos V fue la de la construcción de su Palacio en la Alhambra de Granada (Fig. 75). De planta rectangular tiene patio circular en el centro. Su arquitecto, Pedro Machuca, desarrolla en él uno de los anticipos del clasicismo más importantes de Eu-



Fig. 74. Puerta de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo.



Fig. 75. P. Machuca. Fachada del palacio de Carlos V en la Alhambra. Granada.

ropa en un proceso en el que el clasicismo aparece como exponente de la imagen oficial del poder.

Algunas de las obras de Rodrigo Gil de Hontañón, muestran desde unos presupuestos diferentes, una asimilación y aplicación de la regularidad clásica, paralela. El Palacio de Monterrey en Salamanca y la Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares muestran una tipología de fachada, para un palacio y para una Universidad, de carácter modular, una tipología susceptible de ser aplicada serialmente. En este sentido, la arquitectura de Rodrigo Gil de Hontañón muestra una aplicación del lenguaje arquitectónico ajustado a las diferentes exigencias particulares y específicas del encargo. Así, por ejemplo, en las Catedrales de Segovia (Fig. 76)



Fig. 76. R. Gil de Hontañón. Interior de la Catedral de Segovia.

y Nueva de Salamanca, Rodrigo Gil utiliza el sistema gótico sometido a una remodelación nueva que lo diferencia claramente de sus desarrollos anteriores.

Las catedrales citadas contrastan, desde un punto de vista formal, con la de Granada (Fig. 77) realizada por Diego de Siloé en un lenguaje clasi-

cista, aplicado por primera vez a esta tipología. Algunos elementos como los pilares, con un trozo de entablamento superpuesto tendrán una profunda influencia en la arquitectura española e hispanoamericana. La **Catedral de Granada** inaugura un modelo clásico de catedral que tendrá su repercusión en otras que se realizan en España y América.

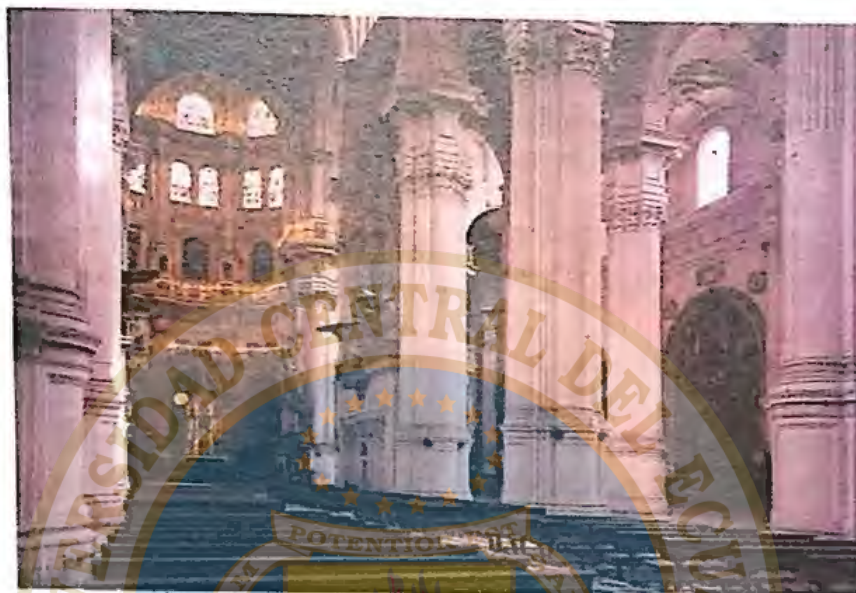


Fig. 77. *Diego de Siloé. Interior de la Catedral de Granada.*

Con anterioridad a la catedral granadina, Siloé había realizado en Burgos la Escalera Dorada (hacia 1519) de la Catedral o la Torre de Santa María del Campo en las que en fecha temprana se acredita como un profundo y renovador conocedor de la nueva arquitectura. Tanto la Escalera Dorada, cuyo modelo se anticipa a algunas realizaciones italianas, como en su capacidad de proyectar una catedral con lenguaje clásico, demuestran cómo la arquitectura renacentista había dejado de ser un patrimonio exclusivo de Italia para convertirse en un lenguaje universal capaz de dar frutos nuevos y originales en los lugares más dispares. La marcha de Siloé a Granada privó a Burgos de uno de sus arquitectos más importantes. En el plano de la arquitectura religiosa algunas obras, como el cimborio de la Catedral, que realiza Juan de Vallejo entre 1541 y 1568, muestra una aplicación tardía de soluciones góticas, mezcladas con otras clásicas, en las que el gótico se utiliza por razones de conformidad con el edificio preexistente y, también, como un rechazo de la normatividad clásica.

En Andalucía, en cambio, el eco y la proyección que tuvo la arquitectura de Diego de Siloé fue inmensa. La Catedral de Málaga pone de re-

lieve su dependencia de la de Granada y en la Sacristía de la Catedral de Sevilla, realizada por Martín Gainza es igualmente sensible su influjo. Este alcanzó desarrollos muy particulares y de gran originalidad en la obra del arquitecto Andrés de Vandelvira cuya actividad se centra fundamentalmente en la provincia de Jaén. En Ubeda realiza la iglesia de El Salvador, proyectada por Siloé, en cuya planta funde la axialidad de la nave con la forma de rotonda de la cabecera, solución que, con otro desarrollo había utilizado Siloé también en la Catedral de Granada. La Catedral de Jaén y su Sacristía formulan, aplicado a tipologías precisas, un nuevo clasicismo que sutilmente se aparta del modelo lingüístico inicial. En él, con unos presupuestos de profunda originalidad, participa Hernán Ruiz que en la Iglesia del Hospital de la Sangre de Sevilla ofrece un ejemplo manierista de singular originalidad.

Felipe II y El Escorial. Con los programas artísticos llevados a cabo por Felipe II, el arte regio alcanza unas dimensiones desconocidas en España hasta entonces. No sólo acomete algunas de las obras de mayor envergadura de la época, sino que a través de las obras reales se impone un nuevo rumbo a la arquitectura. Puede decirse que los programas arquitectónicos de Felipe II condicionan todo el desarrollo arquitectónico posterior, contribuyendo a la introversión formal, con respecto a las corrientes europeas, que se producirá en la centuria siguiente.

Siendo aún príncipe, Felipe II tuvo una intervención importante en las obras regias conformando una sensibilidad y un gusto que tendrá su proyección más cumplida en las obras que realiza durante su reinado. El establecimiento de la corte en Madrid fue acompañado de una serie de intervenciones en los sitios reales, Aranjuez, El Pardo, Valsain y El Escorial orientadas a configurar visualmente el entorno del poder. De todas estas realizaciones, sin duda fue la construcción del monasterio de El Escorial donde se concentran todos los esfuerzos, se configura de forma coherente el nuevo ideario arquitectónico y se hace ostensible el ideal político y religioso del reinado.

Situado cerca de la corte, el Monasterio fue pensado para atender una gran variedad de funciones: palacio, panteón, colegio y centro de cultura. Las trazas fueron dadas por Juan Bautista de Toledo (Fig. 78) a quien sucedió, tras su muerte, Juan de Herrera. Iniciadas las obras en 1563 el edificio se concluyó en pocos años (1585) si pensamos en la envergadura del proyecto. Un aspecto que se destaca es la unidad estructural de toda la obra. Realizada con granito del Guadarrama tiene planta rectangular con torres empizarradas en los ángulos. En la parte oriental del eje del edificio

se halla la basílica, debajo de cuya cabecera se halla el panteón. A ambos lados de la iglesia y en un cubo sobresaliente de la cabecera de la misma se halla el Palacio. Desde la portada occidental se pasa por un zaguán, situado debajo de la Biblioteca, al Patio de los Reyes (Fig. 79) y desde éste a la iglesia cuyo modelo sigue de cerca el de San Pedro de Roma. Tiene planta de tres naves, coro y altar en alto y cúpula central sostenida por cuatro grandes pilares.

Desde un punto de vista formal, el Monasterio de El Escorial constituye la expresión de un riguroso clasicismo, proporcionado, escueto y distante que sublima plásticamente una concepción teocrática del poder.

En otras obras, como la Lonja de Sevilla o la Catedral de Valladolid Juan de Herrera reafirma este tratamiento arquitectónico esencial, carente de decorativismos, sometido al juego numérico de la proporción y la geometría.



Fig. 78. Juan Bautista de Toledo. Proyecto inicial para el Monasterio de El Escorial.



Fig. 79. Juan de Herrera. Fachada de la basílica. Monasterio de El Escorial.



TEMA 21

LA ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN EUROPA

Las vías de penetración en Europa de las nuevas formas renacentistas siguió en la escultura un camino paralelo al desarrollado por la arquitectura. Algunos tipos de obras, como los sepulcros, en los que existía un componente arquitectónico importante, fueron frecuentemente importados directamente de Italia. En este sentido, fue el sepulcro una de las tipologías en las que primero se deja sentir la influencia renacentista. A través de su importación o encargándolos a artistas italianos, su italianismo contrasta con el carácter conservador de otras realizaciones llevadas a cabo, a veces, por los mismos comitentes. Es el caso de la presencia de Torrigiano en Inglaterra trabajando para la Corona o el de Domenico Fancelli realizando en España el sepulcro del Príncipe Don Juan, en la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila, o el de los Reyes Católicos de la Capilla Real de Granada. Es, en este sentido, muy significativo el hecho de que sean estos sepulcros las únicas obras realizadas bajo el patrocinio de los Reyes Católicos en los que se aprecia la presencia de modelos italianos.

En Francia, por ejemplo, por el papel hegemónico que desempeña la corona en las realizaciones artísticas de la época, la escultura, además de sus funciones decorativas, tendrá en el género citado una de sus principales formulaciones.

Pero junto a esta escultura regia, que además del sepulcro tiene importantes desarrollos en esculturas representativas de la idea del poder, como las realizadas por los Leoni, dedicadas a Carlos V y Felipe II, la escultura religiosa tuvo un desarrollo de extraordinaria importancia.

En España el conjunto más numeroso de realizaciones fueron las dedicadas al tema religioso, bien a través de obras de imaginería o en los programas desarrollados en los retablos. En ella, el clasicismo asume op-

ciones diversas y dispares, en las que, en relación con las exigencias del arte de la devoción, se formulan propuestas formales de acentuada originalidad.

Francia e Inglaterra. Los inicios de la escultura del Renacimiento en Francia e Inglaterra se producen en torno a 1500 a través de la influencia que ejerce la presencia de artistas italianos y las obras importadas directamente de Italia. En Francia las campañas italianas descubrieron, además del fasto de las cortes, la riqueza y originalidad del nuevo arte italiano. No ha de extrañar por ello que los soberanos franceses contratasen a artistas italianos para llevar a la práctica sus programas artísticos.

Guido Mazzoni, por ejemplo, realizó el sepulcro desaparecido de Carlos VIII, y a Giusti se debe el de Luis XII y Ana de Bretaña en Saint Denis. Pero la presencia de artistas italianos de primera categoría alcanza su momento culminante bajo el reinado de Francisco I para quien trabaja Benvenuto Cellini. Además de la escultura arquitectónica fue en los sepulcros donde los programas de los reyes alcanzan una dimensión más representativa. El de Francisco I, debido a Pierre Bontemps y el de Enrique II (Fig. 80) y Catalina de Médici, de Germain Pilon, con las figuras yacentes y orantes de ambos, representadas con un profundo patetismo, constituyen uno de los ejemplos más característicos de la escultura francesa del siglo XVI, plenamente incorporada a las corrientes renacentistas, a las que aporta soluciones de gran originalidad.

En Inglaterra las formas del Renacimiento se introducen en la escultura a través de la obra de un artista florentino, Pietro Torrigiano quien, según veremos más adelante, pasa a trabajar a España. En Inglaterra, la obra de Pietro Torrigiano, realizada a partir de 1512, tiene su aportación más importante en varios sepulcros reales, como los de Enrique VII e Isabel de York y Margarita de Richmond, en la abadía de Westminster. Pero junto a ellos no debe olvidarse la labor de Torrigiano como retratista, no sólo de los reyes, sino de nobles y eclesiásticos, cuyos bustos constituyen una de las muestras más originales en la Europa de su tiempo.



Fig. 80. G. Pilon. Sepulcro de Enrique II (detalle). Abadía de S. Denis.

España. El proceso seguido en la introducción de las formas italianas en la escultura española presenta un estrecho paralelismo con el de la arquitectura. Especialmente si se tiene en cuenta que en ésta se ofrecen unos repertorios decorativos y elementos arquitectónicos que tendrán su consiguiente proyección y correspondencia en el campo de la arquitectura. Al igual que en esta última, las formas de penetración de la nueva corriente se produjo a través de la importación de obras labradas en Italia y de la presencia de escultores italianos en territorio español.

En este momento inicial del Renacimiento español los sepulcros, labrados de acuerdo con el nuevo lenguaje, ocupan un lugar preferente, alcanzando la categoría de modelos del nuevo ideal estético. Pero paulatinamente las formas del renacimiento se irán aplicando en una tipología tradicional que alcanza ahora un desarrollo espectacular: los retablos. Tanto su arquitectura, como la escultura de las figuras y composiciones, marca una evolución a lo largo del siglo XVI paralela a la experimentada por las demás artes figurativas. En este tipo de obras la escultura se realiza en madera policromada, técnica que constituye la forma más generalizada de la escultura española de la época.

Las primeras obras de la escultura española del Renacimiento, por las razones antes aludidas, se caracteriza por un intenso italianismo. Obras importadas, como los sepulcros de Don Pedro Enríquez y Doña Catalina de Ribera, existentes en la capilla de la Universidad de Sevilla, fueron realizados en Génova por Antonio María Aprile y Pace Gazini respectivamente. Otro, como el de D. Ramón de Cardona, de Bellpuig (Lérida), es debido a un escultor de Nápoles, Giovanni de Nola. Lógicamente fueron estos talleres los que, de una manera dispar aportaron los primeros modelos de escultura italiana. Y lo mismo cabe decir de los artistas italianos que trabajan en España, con estilos diferentes y, en ocasiones de un marcado carácter tradicional, marginado de los intentos más renovadores de la escultura de su tiempo en Italia.

Este es el caso, por ejemplo, de Domenico Fancelli (1469-1518), que importa a España un estilo que deriva de soluciones quattrocentistas y que ignora, por ejemplo, la renovación llevada a cabo por Miguel Angel. Sin embargo, a él se deben algunas de las obras iniciales más importantes de la escultura del Renacimiento en España. Su labor tuvo una estrecha relación con los encargos de los Mendoza, como el Mausoleo de Don Diego Hurtado de Mendoza de la Catedral de Sevilla. Pero también, trabajó para los Reyes Católicos realizando el Sepulcro del Príncipe Don Juan (Convento de Santo Tomás, Avila) y el de ambos soberanos en la Capilla Real de Granada (Fig. 81).



Fig. 81. D. Fancelli. Sepulcro de los Reyes Católicos (detalle). Capilla Real. Granada.

La labor de otros dos artistas italianos en España, Jacobo Florentino (1476-1526), autor del Santo Entierro (Monasterio de San Jerónimo, Granada) y Pietro Torrigiano, autor del San Jerónimo del Museo Provincial de Sevilla (Fig. 82), constituyó un modelo y un punto de referencia para el desarrollo de la escultura española renacentista de carácter religioso.

Pero con independencia de la labor de los artistas italianos citados y de la importación de obras labradas en Italia, desde una fecha temprana no tardan en aparecer obras en las que se aprecia una incorporación a las soluciones italianas. En Aragón, por ejemplo, la obra de Gil Morlanes y Damián Forment acreditan una introducción temprana del Renacimiento, anterior, incluso, a algunas de las obras italianas que acabamos de citar.

Dos escultores, Vasco de la Zarza y Felipe Bigarny desarrollan una obra a través de la cual se impone el Renacimiento en Castilla. La dilatada obra de Bigarny, además, experimenta una evolución, acaso más lenta y que contrasta con la «modernidad» de la obra de otros escultores. Su renacimiento tiene mucho de intuitivo y de autodidacta. Si su labor en el Trascoro de la Catedral de Burgos (1498) llama la atención por lo temprano de la fecha. Otras obras, como las del Retablo de la Capilla Real de Granada (1520), o la parte a él asignada del Retablo de la Capilla del Condestable (1523-25) (Fig. 83), acreditan rasgos

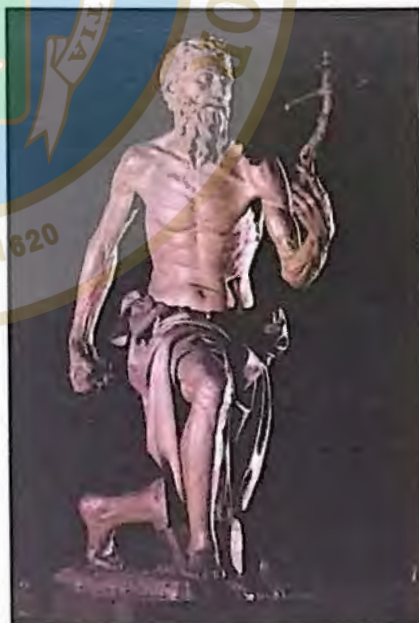


Fig. 82. P. Torrigiano. S. Jerónimo. Museo de Bellas Artes. Sevilla.

arcaizantes, si se compara con lo realizado por Siloé en esta última obra. Y lo mismo cabe observar en los relieves de la sillería del coro de la Catedral de Toledo (1538) si se comparan con los ejecutados por Alonso Berruguete.

Un papel similar ocupa Vasco de la Zarza, autor del Sepulcro de Don Alonso de Madrigal (El Tostado) (Fig. 84) de la Catedral de Avila, en el que el escultor se muestra adscrito a soluciones *quattrocentistas* sin abandonar por completo determinadas persistencias tradicionales.

Al igual que en la arquitectura, la plena asimilación del clasicismo se produce a través de la labor de una nueva generación de escultores, formados en Italia y conocedores de las últimas corrientes del arte italiano. Es el caso de Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloé cuya obra, en la que se deja sentir la influencia de Miguel Angel, constituye uno de los más



Fig. 83. Retablo de la capilla del Condestable. Catedral de Burgos.



Fig. 84. Vasco de la Zarza. Sepulcro del Obispo don Alonso de Madrigal (El Tostado). Catedral de Avila.

claros exponentes del clasicismo español. Ambos trabajaron en Italia, en la Capilla Caraccioli en San Giovanni a Carbonara (Nápoles). En España, Ordóñez realizó en la Catedral de Barcelona relieves para el Trascoro y el Sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca en la Capilla Real de Granada. Si se compara este último con el de los Reyes Católicos de Fancelli para la misma Capilla podrá verse la novedad que

comporta por la incorporación de soluciones típicamente quinientistas. Diego de Siloé, quien según hemos visto desarrolla una importante labor como arquitecto, es otro de los introductores del pleno Renacimiento en la escultura española. Y, en este sentido, ya se ha visto cómo se destaca su arte en el Retablo de la Capilla del Condestable. Además de varios sepulcros y obras de imaginería, en Granada, donde se ocupa principalmente de obras de arquitectura, realiza obras singulares, como la representación de la Virgen con el Niño, en la Silla prioral del coro de San Jerónimo de esta ciudad.

Alonso Berruguete y Juan de Juni. La serenidad y el equilibrio clasicista dominante en la obra de los escultores citados no fue la única tendencia imperante en la escultura española del siglo XVI. Muy al contrario, una opción profundamente expresiva, de claros acentos anticlásicos, representada por Alonso Berruguete (1490-1561) y Juan de Juni (1507-1577) alcanzará un profundo arraigo. Berruguete realizó en los primeros años del siglo XVI un viaje a Italia que le permitió, además de conocer la obra de los grandes artistas del momento, establecer contacto con el debate entre Clasicismo y Manierismo. Tanto en su pintura como en su escultura Berruguete se orienta a la plasmación de una imagen expresiva y patética plenamente integrada en la sensibilidad y espiritualidad españolas del siglo XVI. La novedad de su lenguaje se conjuga, además, con la presencia de componentes tradicionales, como la policromía y el estofado y un sentido patético goticista (Fig 85). El Retablo de la Mejorada, de Olmedo y el de San Benito, ambos en el Museo de Valladolid, revelan esta adecuación del lenguaje a las exigencias devocionales de la imagen. Algunas obras posteriores, como *La Transfiguración*, que remata la sillera del coro de la Catedral de Toledo constituye una realización en la que se plasman los límites plásticos de esta tendencia. La lección del clasicismo, unida a las posibilidades de un lenguaje



Fig. 85. A. Berruguete. San Sebastián (detalle). Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

antinormativo, explican el alcance emocional y expresivo de obras como la comentada.

En una orientación paralela, pero con rasgos personales muy acusados, se desarrolla la obra de Juan de Juni. En la configuración de su *maniera* intervinieron tres factores: su origen francés, el conocimiento del arte italiano y su comprensión y adaptación al medio espiritual y artístico español.

Comparada con la de Alonso Berruguete su obra se muestra más próxima a un ideal clásico, si bien el modelo es el barroquismo y expresividad del arte helenístico. En algunas de sus obras es patente la influencia que ejerció el grupo del Laocoonte que se había descubierto en 1506. En sus representaciones del Santo Entierro [Catedral de Segovia. (Fig. 86) Museo de Escultura de Valladolid] (Fig. 87) puede apreciarse una síntesis entre la influencia de estos modelos del helenismo con los de este tema iconográfico del final de la Edad Media.



Fig. 86. Juan de Juni. Santo Entierro. Catedral de Segovia.

El Clasicismo y la escultura cortesana. Las realizaciones escultóricas que se desarrollan en torno a la corte experimental, al igual que en la arquitectura y la pintura, un proceso de selección lingüística basada en criterios normativos clasicistas.

El retrato escultórico regio, para el que se utiliza un material que como el bronce había tenido una limitada aplicación en España, subraya la primacía de un clasicismo riguroso, distante, contenido y sustentado por una afirmación del valor delimitador de la forma. El grupo de **Carlos V dominando el furor** (Fig. 88), del Museo del Prado, realizado por Leon Leoni (h-1509-1590) contiene, además de los rasgos formales reseñados,



Fig. 87. Juan de Juni. Santo Entierro (detalle). Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Fig. 88. Leon Leoni. Carlos V dominando el furor. Museo del Prado. Madrid.

todos los componentes representativos y alegóricos de un arte oficial. De éste, en el campo del retrato escultórico, las obras de más empeño son los dos grupos con las familias de Carlos V y Felipe II (Fig. 89), situadas a ambos lados de la Capilla mayor del Monasterio de El Escorial. En ellos, el sentido heroico del grupo de Carlos V dominando el furor, es sustituido por un sentido religioso mayestático representativo de una concepción teocrática de la monarquía.



Fig. 89. Leoni. Grupo funerario de Felipe II. Basílica. Monasterio de El Escorial.





TEMA 22

LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN EUROPA

Al igual que lo que se ha visto al estudiar la **arquitectura** europea del Renacimiento, la pintura desarrolla una gran variedad de tendencias, experiencias y opciones marcadas por la diversidad articulada en el marco de una cierta unidad. En relación con las primeras experiencias en las que se aprecia la introducción de las formas italianas, las realizaciones y las respuestas de los diferentes países fueron diversas. Los pintores flamencos no renunciaron inicialmente a la tradición pictórica en la que se habían formado hasta el punto de que la introducción del Renacimiento fue, más que el inicio de la sustitución de un sistema plástico por otro, el enriquecimiento del preexistente. Aunque se produzcan algunas asimilaciones literales del clasicismo, algunos pintores como Brueghel, en una fecha más avanzada, desarrollan una pintura que formalmente carece de correspondencias y paralelos con los modelos italianos.

En cambio, en Alemania, la actividad de un pintor de la categoría de Alberto Durero, produce uno de los desarrollos del clasicismo más importantes en la Europa de su tiempo. Sin embargo, en su obra no desaparecen los rasgos vernáculos, sino que se proyectan, dando una acentuada originalidad, en toda su obra. En relación con lo italiano, la pintura de Durero muestra cómo la universalidad de los principios del clasicismo es algo más conceptual y teórico que práctico, pues en el desarrollo de su pintura no prescinde de la minuciosidad técnica anterior, del conocimiento de la técnica del grabado ni de acentuar, en ciertos casos, la representación concreta de lo real, como una expresión de belleza ideal.

Igualmente, en la pintura de otros países como España, tras las indecisiones de las influencias iniciales se produce un desarrollo dispar de soluciones en las que confluyen, como un elemento dinamizador *manieras* expresivas propias del lenguaje tradicional. En otro orden de cosas, el estilo universal, por ejemplo, de una pintura como la veneciana, logra, a

través de la pintura de El Greco, una identificación con la sensibilidad española.

La pintura flamenca. Vimos como durante el siglo xv la pintura flamenca desarrolla una trayectoria paralela y original en relación con la del Renacimiento italiano. Incluso, como se apuntó también, la proyección de la pintura flamenca en Italia tuvo mayores consecuencias que la de los pintores italianos con respecto a los flamencos, dado que su influjo fue prácticamente nulo. Es a partir de los últimos años del siglo xv cuando la influencia de los modelos, las formas y las soluciones de la pintura italiana comienza a dejarse sentir.

Sin embargo, la pintura flamenca no renunciará a su tradición plástica. El Renacimiento no supuso un corte brusco, sino una revitalización, una nueva savia que abre todo un corolario de posibilidades inéditas. Frente a la concepción racionalista e idealizante del Renacimiento italiano, los pintores flamencos desarrollaron una forma original de entender la nueva cultura, permaneciendo atentos a la observación de lo real y a la práctica empírica de la pintura.

Quintin Metsys (1455-1530) es uno de los pintores, que sin renunciar a la herencia de Bouts o Roger van der Weyden, se muestra en fecha temprana atraído por el ideal renacentista. Aspectos compositivos, la forma de enmarcar las figuras y ciertas referencias espaciales acreditan, como en *El cambista y su mujer* (Fig. 90), pintado en 1514, junto a la presencia de soluciones flamencas tradicionales, la recepción de planteamientos derivados de la pintura renacentista. Junto a él, **Jean Gossaert (1427-1536)** es otro de los iniciadores de la pintura flamenca del Renacimiento. Su estancia en Roma, en 1508, explica la gran impronta que dejó en él la pintura italiana, como se aprecia en *La Virgen con el Niño* (Fig. 91). Esta influencia es muy sensible, también, en **Bernard van Orley (h-1488-1541)**, pintor que realiza probablemente un viaje a Italia, y en cuya obra es patente el influjo de Rafael. Así lo muestra la *Sagrada Familia*, del Museo del Prado, a la que se une una minuciosidad técnica específicamente flamenca.



Fig. 90. Q. Metsys. El cambista y su mujer. Museo del Louvre. París.

Pero de todos los pintores flamencos del siglo XVI es Peter Brueghel (1504-1569) el artista personal a través de cuya obra se logra desarrollar la idea de un auténtico renacimiento nórdico. En él la influencia de El Bosco es muy sensible, si bien existen notables diferencias. Mientras la obra del Bosco aparece inmersa en la alegoría y el simbolismo medievales, la pintura de Brueghel, refleja una mentalidad renacentista que describe y analiza la vida de su tiempo. Por otra parte, además de su relación con el paisaje de Patinir, Brueghel fue un buen conocedor de la pintura italiana, como revelan las copias grabadas que realiza. De todo ello destaca la profunda personalidad del pintor que desarrolla un anticlasicismo moderno de gran originalidad en el panorama de la pintura europea de su tiempo. El **banquete nupcial** (1568) (Fig. 92), del Museo de Viena, constituye una síntesis entre el espíritu flamenco aplicado a la descripción con un sentido plástico y compositivo plenamente renovador.



Fig. 91. J. Gossaert. *La Virgen con el Niño*. Museo del Prado. Madrid.

El retrato tuvo una importante nómina de pintores durante el siglo XVI. De todos ellos, **Antonio Moro** (1517-1576/77) fue el que tuvo una proyección en Europa. Influido por Tiziano, retratista de Felipe II, su capacidad para fijar la personalidad y la apariencia física del personaje le convirtieron en uno de los retratistas más importantes de su tiempo.



Fig. 92. P. Brueghel. *El banquete nupcial*. Museo de Viena.

Alemania. En Alemania una serie de circunstancias confluyen en el desarrollo de una pintura de acusada originalidad. Uno de los primeros aspectos que se destacan es la fuerte persistencia de la tradición gótica, a la que se suma la sugestión que el nuevo ideal renacentista ejerce en numerosos artistas. Pero junto a estos aspectos de carácter formal deben de ser tenidos en cuenta otros no menos importantes de carácter ideológico, como es el triunfo del Protestantismo que comporta un nuevo concepto de la imagen, de su función, aplicaciones y significados.

En relación con esto hay que destacar cómo en Alemania se produce un florecimiento extraordinario de la pintura que no tiene parangón con el que alcanzan otras artes. Los planteamientos orientados a configurar un nuevo clasicismo tuvieron en la pintura sus desarrollos principales. Y no sólo en relación con el arte alemán sino en relación con toda la cultura artística del Renacimiento Europeo.

Es a través de la expresividad que caracteriza muchas de las realizaciones del arte alemán del siglo XV como se comprende la personalidad de Mathias Grünewald (activo entre 1503 y 1529). Su pintura, como puede apreciarse en el Retablo de Isenheim (Fig. 93), realizado en 1515, pone de manifiesto cómo Grünewald entiende la expresividad propia del arte alemán del siglo XV como una actitud válida a través de la cual la pintura puede lograr nuevos desarrollos. Su pintura, en este sentido, se orienta a estimular los resortes subjetivos de la sensibilidad. Aunque sufrió su influencia, además de la de Durero y Pacher, Albrecht Altdorfer (1480-1538) ofrece una obra singular, especialmente por el protagonismo que alcanzan sus paisajes « prerrománticos » en sus composiciones. El Martirio de San Froilán (Uffizi) es un ejemplo de esta dimensión del paisaje como elemento traductor de la composición en drama.



Fig. 93. M. Grünewald. Crucifixión. Retablo de Isenheim. Museo de Colmar.

Durero. Con la obra de Alberto Durero (1471-1528) el Renacimiento alemán alcanza una proyección clasicista claramente destacada en el panorama artístico de su tiempo. Con él el Renacimiento clásico alcanza

una inflexión particular en la que signos formales de la tradición germánica se conjugan con el desarrollo coherente de la forma clásica ideal. En este sentido su obra supone una de las aportaciones más coherentes relativas a la configuración de unos principios universales.

Alberto Durero además de pintor fue tratadista y grabador, siendo este último aspecto uno de los que más contribuyeron a la difusión de su obra. Su técnica minuciosa, la preponderancia del dibujo como fundamento de la pintura le hacían un artista idóneo para esta especialidad. En ella, Durero conjugaba una tradición técnica de profundo arraigo en Alemania con una renovación del lenguaje fundamentado en unos principios clásicos. Pero si el interés por el grabado era la continuación de una práctica anterior, su afán por conocer, el estudio de la naturaleza y el problema de la proporción, le convierten en un paradigma del artista universal del Renacimiento.

Nacido en 1471 en Nuremberg, su formación inicial tuvo lugar en el taller de su padre, un orfebre. Allí adquirió una capacidad técnica para el dibujo, como pone de manifiesto su *Autorretrato* (1484) de la Albertina de Viena, que será fundamental para toda su obra posterior. Otro de los aspectos que tuvieron una importancia fundamental para el rumbo que siguió su pintura fue el viaje que emprende a Italia. En Venecia, entra en contacto con las obras de los pintores italianos. Más tarde, entre 1505 y 1507, realiza un segundo viaje a Italia; pintor de fuerte personalidad y plenamente formado, su influjo se dejó sentir de inmediato en los pintores italianos.

Entre ambos viajes realiza obras que suponen una aportación decisiva al clasicismo de su tiempo. Su *Autorretrato* del Museo del Prado, pintado en 1498, constituye en fecha temprana uno de los logros más coherentes del retrato del Renacimiento Clásico. Si la tipología es Leonardo quien la configura, la identidad entre género y lenguaje no aparecerá hasta Rafael. En fecha anterior a los primeros retratos clasicistas de Rafael, Durero aporta un modelo derivado de estos principios y una adaptación del lenguaje al género del retrato puntual y precisa.

De regreso a Nuremberg, en 1507, realiza obras como las dos tablas de Adán y Eva del Museo del Prado. Ambas constituyen un ejemplo de estudio de las proporciones del cuerpo humano. Ambas pinturas resumen la preocupación por la proporción y la interna relación numérica de las partes componentes de la pintura, que tendrá su desarrollo en sus *Cuatro libros acerca de la proporción humana*.

En el plano ideológico, el humanismo de Durero se orienta fundamentalmente hacia las concepciones erasmistas cuyo influjo se aprecia en al-



gunas pinturas de tema religioso. Así, por ejemplo, en *Los cuatro apóstoles* (Museo de Munich) (Fig. 94) representados como una alusión a los cuatro temperamentos y una alegoría del repliegue individual hacia la meditación interior.

Fig. 94. A. Dürero. *Los cuatro apóstoles*. Museo de Munich.

Holbein y Cranach. La orientación diferenciada seguida por otros artistas alemanes, como Holbein o Cranach, configuran a la pintura del Renacimiento alemán como una de las más ricas en propuestas formales. Hans Holbein (1497-1543) es probable que realizase también un viaje a Italia. Pero en su pintura, a diferencia de lo que veíamos en Alberto Dürero, el clasicismo no es el fruto del desarrollo de un voluntarismo fundado en la teoría, sino la consecuencia de una expresión espontánea que aparece como una condición inherente a la pintura.

Holbein desarrolló una importante actividad en distintas ciudades europeas. Pero fue sobre todo en Inglaterra donde su pintura va a tener una proyección más sobresaliente. Aunque cultiva distintos géneros fue en el retrato en el que logró desarrollar una de las formulaciones más originales de su tiempo. Desde 1526, a excepción de algunas estancias en otros países europeos, Holbein reside en Inglaterra, donde realiza algunos de los retratos más representativos de la cultura del humanismo. Pintor de Enrique VIII el retrato de este monarca de la Galería Corsini (Roma) constituye un claro ejemplo de la asimilación del clasicismo como arte de corte. El retrato de Los embajadores Jean de Linteville y Georges de Selve (Londres. National Gallery) (Fig. 95) constituye un ejemplo de retrato doble que tendrá una profunda influencia en Europa. Junto a la representación precisa de los personajes, la observación de los objetos, como los de la estantería del fondo, introducen la naturaleza muerta como un componente temático más del retrato. Citaremos, por último, el

retrato de Sir Thomas Moro, el humanista inglés autor de *Utopia*, en el que se sintetizan, desde un punto de vista formal y temático, el humanismo del Norte.

Lucas Cranach (1472-1553) fue el pintor que logró una expresión formal de los ideales de la Reforma. Retratista de Lutero, sus composiciones muestran un ideal laico, de un clasicismo germánico distanciado de los modelos de la Antigüedad.



Fig. 95. H. Holbein. Los embajadores. National Gallery. Londres.

La pintura española del Renacimiento

Durante el siglo xv la pintura española evolucionó moviéndose en los problemas del Gótico internacional y de la pintura flamenca. Algunos contactos con lo italiano que se registran de forma ocasional, solamente, fueron rasgos esporádicos que no llegaron a cristalizar en una tendencia. La pintura flamenca había alcanzado una implantación general durante el Reinado de los Reyes Católicos y fue en relación con este sistema cómo se produjo la renovación inicial de la pintura española. Pedro Berruguete (hacia 1450-1504) es un ejemplo de esta transformación inicial que experimenta la pintura española en relación con las formas italianas. Formado en la tradición de la pintura hispanoflamenca, el viaje que realiza a Italia en la década de 1470-1480 va a introducir un cambio fundamental en la evolución de su pintura. En Italia, Pedro Berruguete trabajó en la corte de Urbino para Federico Montefeltro, realizando pinturas con representaciones de las artes liberales, sabios, poetas y doctores.

La estancia en Italia se refleja en la pintura de Berruguete en la armónica proporción con que entiende la representación de la figura, en los juegos espaciales de la perspectiva y en el tratamiento de la luz. Sin embargo, no renunció a las soluciones de la pintura flamenca al fundirlas con las italianas mencionadas. El retablo de Paredes de Nava (Palencia) o las pinturas procedentes del convento de Santo Tomás de Avila, actualmente en el Museo del Prado (Fig. 96), son claros exponentes de esta síntesis renovadora que desarrolla su pintura.

En Levante se produjeron, desde una fecha temprana, brotes del nuevo sistema figurativo renacentista con la obra los Osona, padre e hijo, y a través de la presencia de un pintor italiano, Pablo de San Leocadio. Sin embargo, fueron Fernando Llanos (?-después de 1525) y Yáñez de la Almedina (activo entre 1506 y 1525) los artistas que introducen con plenitud un equilibrado clasicismo. En ambos pintores, que concluyen en 1510 el retablo de la Catedral de Valencia, se aprecia una fuerte influencia del arte de Leonardo o, más bien, de los leonardescos milaneses. La Santa Catalina (Madrid, Museo del Prado) de Yáñez es un claro exponente de esta proyección de los principios leonardescos del clasicismo.

La recepción de las formas del Renacimiento, según vemos, reviste características muy diferentes en los primeros intentos de asimilación que van desde la introducción de rasgos italianos aislados en un sistema figurativo de inspiración flamenca, a la plena asimilación de las soluciones clasicistas. La Virgen de los Navegantes, pintada por Alejo Fernández (h. 1470-1545), uno de los introductores del Renacimiento en la pintura andaluza, muestra esta actitud ecléctica que se desprende en obras como La Flagelación del Museo del Prado.



Fig. 96. P. Berruguete. Predicación de S. Pedro mártir. Museo del Prado, Madrid.

La influencia de Rafael y el Manierismo. También fue en Levante donde la influencia de Rafael encuentra sus primeros ecos, arraigando profundamente en las realizaciones de una familia de pintores que desarrollarán una importante actividad. El padre, Vicente Masip (h. 1490-1550) y su hijo Vicente Juan Masip, más conocido como Juan de Juanes, proyectarán la «gracia» de la pintura de Rafael en una densa serie de pinturas de devoción que alcanzaron una profunda estimación popular. En La última Cena, Juan de Juanes fija un modelo iconográfico que tendrá una extraordinaria difusión. Tratada con una emotividad sensible y blanda la pintura de Juan de Juanes acierta, a través del estilo de Rafael, a configurar un modelo de imagen religiosa que responde plenamente a sus exigencias funcionales.

La influencia de Rafael y de las soluciones italianas no se introdujo en España solamente por la vía italiana, sino también por la presencia de artistas flamencos que llevan a cabo una importante labor en España. Pintores como Pedro de Campaña (1505-1578) o Sturmio (activo en Sevilla entre 1539 y 1557) introducen, en clave flamenca las soluciones manieristas de inspiración italiana. El Descendimiento (1547) (Fig. 97) de la Catedral de Sevilla, pintado por Pedro de Campaña es una de las obras maestras de esta tendencia en la que se subrayan rasgos de una profunda inclinación hacia lo expresivo.

Estos y otros pintores como Luis de Vargas (1508-1568), que realiza su labor en Italia y Sevilla, Pedro Machuca (?-1550) o Alonso Berruguete (1488-1561) suponen el triunfo de las soluciones renacentistas despojadas de todo atisbo de tradicionalismo. Con ellos la pintura religiosa alcanza una inflexión antinormativa de extraordinaria originalidad, especialmente en la obra de este último. En esta misma tendencia, configuradora de una imagen religiosa expresiva de carácter devocional debe situarse la obra de Luis de Morales (h. 1520-1585) perteneciente a una generación posterior. Sus figuras, estilizadas y enjutas, subrayan una espiritualidad arraigada en la sensibilidad española de su tiempo, que se proyecta en un número reducido de temas que, como La Virgen con el Niño (Fig. 98), La Piedad o el Ecce Homo, llegan a convertirse en arquetipos de imágenes de la devoción.



Fig. 97. P. de Campaña. El descendimiento. Catedral de Sevilla.

Fig. 98. L. de Morales. La Virgen con el Niño. Museo del Prado, Madrid.

Felipe II y la pintura cortesana. Al igual que hemos visto en los programas arquitectónicos emprendidos por Felipe II, en el campo de la pintura este soberano siguió también unos criterios selectivos muy rigurosos. Gaspar Becerra (1520-1570), que trabajó para Felipe II, fue un cultivador de la pintura al fresco cuyo arte se halla muy influido por Miguel Angel. Juan Fernández Navarrete, en cambio, muestra ecos de la pintura veneciana, especialmente de Tiziano. Porque Felipe II prefirió siempre la labor de artistas clasicistas cuyo arte tuviese un fundamento en el dibujo, de ahí una serie de decoradores, como Luca Cambiaso, Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi, a los que encarga la decoración de El Escorial y su rechazo de la pintura de El Greco.

Esta tendencia se aprecia, asimismo, de forma radical en el retrato cortesano. Antonio Moro trabajó como retratista de corte y de su arte parte Alonso Sánchez Coello (1531-1607) a cuya mano se deben una serie importante de retratos reales como el del monarca, del Museo del Prado o el de Isabel Clara Eugenia (Fig. 99). En ellos se aprecia una representación puntual, minuciosa y distante de los más mínimos detalles y una paleta con predominio de los grises y platas. Puede decirse que a través de estos retratos de corte se consolida un género oficial que, a partir de este momento, ocupará un papel principal en la pintura española.



Fig. 99. A. Sánchez Coello. Isabel Clara Eugenia. Museo del Prado. Madrid.

El Greco. La personalidad de Domenikos Theotokopulos (1541-1614) se destaca con rasgos de extraordinaria singularidad en el panorama de la pintura española del Renacimiento. Formado en Venecia, a donde llega hacia 1560 (había nacido en Candía) asimila la *maniera* expresiva, el sentido del color y el anticlasicismo de los pintores venecianos de la época. Sus obras de esta etapa veneciana ponen de manifiesto esta atenta asimilación del arte de los grandes pintores de Venecia. Su traslado a España en 1575-76, tendrá consecuencias importantes para su pintura. Sin renunciar a los principios de expresividad y cromatismo, el Greco acierta

a identificar su estilo con la sensibilidad religiosa española llevándolo por cauces universales.

Sus primeras obras españolas ponen de manifiesto una estimación de su pintura nada común. El retablo de Santo Domingo el Antiguo y El Expolio, de la Catedral de Toledo (Fig. 100), pintadas en 1577-79, muestran a escala monumental, en obras de empeño, una nueva orientación de su pintura. Aunque ricas de color, se aprecia una tendencia hacia una contención formal y una dinámica de la composición que tendrá en obras posteriores su desarrollo más radical.

El Sueño de Felipe II (1579) y El Martirio de San Mauricio (1582) (Fig. 101) fueron obras realizadas para Felipe II. La última composición muestra el alargamiento de las figuras, la inestabilidad material de los volúmenes producidas por los efectos de luz y la sensación de ingravidez, características de la pintura del Greco. La última de las pinturas citadas fue mandada retirar por Felipe II y sustituirla por otra de Rómulo Cincinato. El fracaso del Greco ante el rey hace que el pintor trabaje en Toledo para parroquias, iglesias, conventos y particulares y alcance un elevado prestigio y una fama poco común.



Fig. 100. El Greco. El expolio (detalle). Sacristía de la Catedral de Toledo.



Fig. 101. El Greco. El martirio de San Mauricio. El Escorial.

Una de las obras que expresan, con una visión y un análisis profundos, el ambiente español de la época de Felipe II es El entierro del señor de Orgaz (Fig. 102) pintado para la iglesia de Santo Tomé de Toledo. Sin duda se trata del mejor retrato colectivo del Renacimiento plasmado en una síntesis única entre lo sagrado y lo profano. La composición se divide en dos zonas, la terrestre representada en la mitad inferior de la pintura, y la celeste en la parte superior del cuadro terminado en forma de medio punto. En la parte inferior, el pintor ha representado al párroco, don Andrés Núñez y el cuerpo del señor de Orgaz sostenido por San Agustín y San Esteban. A la izquierda aparece el hijo del pintor, Jorge Manuel. El friso de cabezas, con personajes toledanos sirve de límite en horizontal a las dos zonas. Un angel sube al alma del señor de Orgaz; en la parte superior, en el centro, se halla la figura de Cristo y las de la Virgen y San Juan. Entre las distintas figuras de la parte superior destaca la figura de Felipe II.

Desde un punto de vista formal interesa destacar cómo El Greco ha utilizado dos *manieras*, dos técnicas, dos facturas, en el tratamiento de las dos zonas en las que divide el cuadro: concisa la inferior o de tierra, y suelta, ligera y expresiva, ausente de toda delectación en la materialidad de las cosas en la parte superior.

Igualmente en las numerosas pinturas de El Greco hallamos con frecuencia la utilización de estos dos modos, según se trate de



Fig. 102. El Greco. El entierro del señor de Orgaz. Iglesia de Santo Tomé. Toledo.

retratos o composiciones religiosas. En sus numerosos retratos El Greco modera la expresividad de su pintura, la cual acentúa, introduciendo distorsiones compositivas que alcanzan un punto límite en algunas de sus obras del período más avanzado, como La Crucifixión del Museo del Prado (Fig. 103).



Fig. 103. El Greco. La Crucifixión. Museo del Prado. Madrid.



INTRODUCCION

Se denomina Barroco a la etapa cultural que transcurre desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII en que se hacen notar los ideales del Neoclasicismo.

El término «Barroco» fue acuñado por el movimiento Neoclásico para designar, desde el punto de vista clasicista, a lo que juzgaban desmesurado, extravagante o confuso del período anterior; para señalar de manera simbólica a todo lo que se consideraba absurdo, artificioso o grotesco.

El crítico suizo Jacob Burckhardt fue el primero que libró al Barroco de tal carga negativa aunque aún lo consideraba como una exageración del estilo del Renacimiento. Para su discípulo Heinrich Wölfflin el Barroco es un estilo propio y definido que emplea un lenguaje característico. Wölfflin en su obra «Renacimiento y Barroco», publicada en 1888, hace la comparación entre el estilo clasicista y el barroco, dejando muy claro que el segundo no es una evolución del primero. En su obra «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» de 1915 plantea cinco parejas de conceptos, contraponiendo en cada una de ellas un rasgo renacentista a otro barroco: lineal y pictórico; superficial y profundo; forma cerrada y forma abierta; claridad y falta de claridad; variedad y unidad.

De estas categorías se desprenden las características del arte barroco definiéndolo como un estilo movido, ilimitado, que desea captar el movimiento, faltar a veces de claridad pero en donde late un sentido de unidad y de síntesis. Este último aspecto es una continuación del estilo renacentista, no su antítesis, pero con la diferencia de que en las obras del Renacimiento cada elemento tiene autonomía propia, mientras que en el Barroco los elementos que forman una obra sólo tienen sentido por la coexión de todos ellos.

Otros autores, como es el caso de *Henri Focillon* quisieron ver en el Barroco un momento en el proceso de evolución de los estilos artísticos. *Focillon* en «La vida de las Formas» (1939) definió el Barroco como la etapa final de los estilos, si consideramos que estos pueden tener fases de infancia, madurez y senectud.

El español *Eugenio D'Ors*, por su parte, sostuvo que el concepto de Barroco no puede aplicarse sólo al arte del siglo XVII, sino que estas características de lo pictórico, gusto por los efectos teatrales y agitación de las formas están presentes en otros momentos de la historia; siempre sigue a un clasicismo de rigidez formal un arte subjetivo y una disolución de las formas. *D'Ors* presenta al Barroco como un valor eterno siempre renovable.

Las artes plásticas del Barroco no plantean una ruptura con el período anterior, sino una continuación del espíritu clásico, pero adaptando los modelos y combinándolos de forma que reflejen con fidelidad las nuevas ideas. No puede hablarse de una sola tendencia estilística, sino de múltiples conceptos, incluso contrapuestos, en los que la luz, el colorido y la complicación de las formas contribuyen a la consecución de una imagen diferente.

En el plano histórico-social el Barroco coincide con el momento de mayor auge de las monarquías absolutas en casi todos los Estados europeos, aunque en Holanda e Inglaterra se llega a regímenes parlamentarios y aparece una floreciente burguesía. Es, también, un gran momento para el Papado, cuyo poder ha salido fortalecido de la Guerra de los Treinta Años. Las ideas de la Contrarreforma se extenderán por Europa y América con la ayuda de las Ordenes Religiosas, sobre todo de la Compañía de Jesús.

Los diferentes géneros artísticos se encargarán de explicar por medio de imágenes los programas doctrinales que deben llegar a la mente del pueblo, para conseguir su adhesión al monarca o a la fe religiosa. En este contexto social tienen singular importancia las fiestas públicas, procesiones, entierros o canonizaciones de santos: se intentaba que la escenografía del festejo sorprendiera y complaciera al espectador para conseguir conmover su espíritu.

El arte barroco es, sobre todo, un arte urbano. Se acometerá un engrandecimiento de las ciudades, con la edificación y decoración de templos, palacios y plazas, que muestre, de forma teatral, el poder del Rey o de la Iglesia.

Las obras artísticas del Barroco tienen un contenido simbólico que procede tanto del misticismo religioso como de la mitología clásica, pero

en ellas late un espíritu contradictorio. Es posible encontrar obras que alaben el ascetismo y otras la riqueza, la alegría de vivir y la sublimación de la muerte, la sencillez y la complejidad de concepción; todas ellas son manifestaciones de la mentalidad barroca.





TEMA 23

LA ARQUITECTURA BARROCA

Durante la Edad Media y el Renacimiento las ciudades eran un mundo relativamente estático y cerrado. El siglo XVII rompe con esta armonía estática del espacio imponiéndose un fuerte interés por el movimiento, transformándose la ciudad en algo dinámico y abierto; esto se manifiesta en un nuevo concepto de su estructura interior.

Se estructura la ciudad barroca en centros significativos —iglesias, palacios, plazas, monumentos— que están intercomunicados entre sí por calles rectas y anchas que permiten el tránsito y la participación, correspondiéndose el entorno arquitectónico con las nuevas formas de vida. Se dan normas para unificar el panorama urbano formando espacios definidos por superficies edificadas continuas. Por tanto los edificios pierden su individualidad plástica para formar parte de una ordenación superior; quedan integrados en el esquema de recorridos definidos por las calles. Las fachadas están en función tanto del interior del edificio como del espacio urbano exterior (Fig. 1).

Los principales edificios monumentales de la arquitectura barroca eran la iglesia y el palacio, manifestación de los dos poderes principales de la época: la Iglesia y la Corte. La arquitectura religiosa presenta dos tipos fundamentales: la iglesia longitudinal centralizada y la iglesia de planta central alargada. Ambas son soluciones de síntesis entre el deseo de fortalecer la tradición basilical muy adecuada a las necesidades de participación en la liturgia y el nuevo papel del templo como centro del espacio urbano. En la arquitectura civil dominan dos tipos de edificios: el palacio urbano (*hôtel*, *palazzo*) como vivienda que muestra la posición social del individuo y el palacio campestre (*château*, *villa*) que lo pone en relación con la naturaleza.

En la arquitectura barroca los órdenes clásicos siguen teniendo una

importancia esencial. El carácter del edificio no queda determinado sólo por los órdenes empleados sino por la forma en que son utilizados: el principio renacentista de la superposición de los órdenes se sustituye por la utilización de un orden gigante que integra toda la pared y da al edificio un carácter unitario, con potenciación del eje vertical; a esto se añaden las posibilidades de modelación plástica mediante el juego de líneas cóncavo-convexas, combinaciones nuevas de los elementos tradicionales y la inclusión de otros como la columna salomónica, el chapitel o la cúpula encamionada.

ITALIA

El ímpetu por extender la fe religiosa después del Concilio de Trento lleva a Sixto V (1585-1590) a buscar el engrandecimiento de Roma, iniciando la apertura de amplias y grandes avenidas que condujeran el tránsito de los peregrinos a las basílicas mayores y a San Pedro. Nacen así nuevos lugares de paso e intersecciones que se adornan con obeliscos y fuentes; plazas, como la del Pópolo o la plaza Navona, en donde los nuevos templos son focos de atención para los viajeros piadosos. La plaza de San Pedro surge también por esta necesidad de reunir a los peregrinos que llegan a Roma (Fig. 2).

La apertura de vías principales produjo una revalorización de los edificios y la necesidad de que sus fachadas tuvieran un aspecto atractivo, acorde con el nuevo tejido urbano. Se desea magnificar los templos con efectos escenográficos que produzcan sorpresa, aunque sus interiores sean de pequeñas dimensiones; el entorno de estas iglesias es, muchas veces, el escenario donde estas fachadas se integran.

Toda la ciudad se convierte en un complejo escenario en donde las numerosas fiestas religiosas ensalzan el poder y la gloria de la Religión y del Papado, fiestas en las que participan devotos y peregrinos y para las que importantes artistas construyen carrozas, túmulos o complicadas maquinarias teatrales.

La superación de los modelos jesuíticos

En 1572 Giacomo della Porta terminó el Gesú, iglesia-madre de la recién nacida Compañía de Jesús. Este modelo de iglesia se difundió por Europa y América en las nuevas casas que la Orden inauguraba. La planta era de cruz latina, gran cúpula en el crucero y capillas entre los



Fig. 1. Bernini. Fuente de los cuatro ríos (1647). Piazza Navona. Roma.



Fig. 2. Bernini. Plaza de S. Pedro (1667). Roma.

contrafuertes; tenía el ábside muy desarrollado para dar relevancia al altar mayor, centro de la atención de los fieles y que debía ser visible desde todos los ángulos; era pues un modelo en planta que respondía a los objetivos de apostolado que tenían los Jesuitas.

Su fachada está dividida en dos cuerpos, el superior coronado por un frontón y flanqueado por curvados aletones; hornacinas y pilastras dividen el espacio y rompen el efecto demasiado plano de la fachada.

A comienzos del siglo XVII Carlo Maderno arquitecto de Clemente VIII (1592-1605) construye, siguiendo el modelo del Gesù, la iglesia de Santa Susana en cuya fachada introduce columnas y mayor decoración en las hornacinas para aumentar el efecto de claroscuro del conjunto. Es un intento de superar el modelo establecido.

El Barroco pleno

Hacia 1630 comienza la época de verdadero apogeo del barroco romano con figuras de la talla de Bernini y Borromini que contribuyen con sus obras a convertir a Roma en la sede de la Iglesia Triunfante.



Bernini (1598-1680) trabaja para el Papa Urbano VIII y para la aristocracia romana. Por encargo del Papa continuó las obras en la **Basílica de San Pedro**, (Fig. 3) donde erigió el gigantesco baldachino sobre el altar mayor sostenido por cuatro enormes columnas salomónicas de bronce. Su obra más importante es la plaza de San Pedro donde los pórticos de columnas parecen envolver al peregrino y conducirlo hacia la basílica que se ofrece

Fig. 3. Bernini. Baldachino. Basílica de San Pedro (1624). Roma.

como un telón teatral. También en el Vaticano construyó la escalera Regia con un curioso efecto que consigue dar sensación de perspectiva a un reducido espacio.

Borromini (1599-1667) aunque contemporáneo de Bernini y colaborador suyo en el Palacio Barberini, tuvo una clientela diferente: sus encargos provenían de las Ordenes Religiosas y por tanto sus obras eran de menores dimensiones. Son características sus fachadas con formas ondulantes como si se tratara de una escultura. Su primera obra fue la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane (1638-1641) de Roma en donde, tanto en la fachada como en la planta elipsoidal, buscó los efectos de claroscuro con el juego de formas cóncavas y convexas (Fig. 4).



Fig. 4. Borromini. Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane (1638-1641). Roma.

En San Ivo della Sapienza (1642-50) desarrolló una planta estrellada con sus ángulos convertidos en formas cóncavas y convexas que se continuaban en la bóveda, pero que al exterior adquirían un aspecto de rotación ascendente. En la iglesia de Santa Inés en plaza Navona utiliza el modelo de fachada cóncava entre dos torres.

El tercer gran arquitecto romano es Pietro de Cortona (1590-1669), también pintor. Introduce un tipo de fachada a modo de pórtico semicircular con columnas que avanza hacia la calle, como se ve en la iglesia de Santa María della Pace (1656); en su concepción está influido por el modelo romano del Panteón de Agripa.

Fuera de Roma, en Venecia, Badassare Longhena (1598-1682) levanta, a la entrada del Gran Canal, la iglesia de Santa María della Salute (1631-1656) en la que destaca la gran cúpula ornada de volutas coronando la planta central (Fig. 5).

En Turín, el teatino Guarino Guarini (1624-1683) realiza una arquitectura de gran fantasía con recuerdos de las construcciones árabes en la iglesia de San Lorenzo de Turín (1667-1687) (Fig. 6).

Todos estos modelos italianos tuvieron gran importancia al difundirse



Fig. 5. Baldassare Longhena. Santa Maria della Salute (1631-56). Venecia.

por Europa, mientras que en Italia hacia el año 1700 se produce una evolución hacia formas clasicistas con un notable deseo de monumentalidad, que tan sólo en casos aislados dejó paso a las formas decorativas del rococó.

FRANCIA

Desde finales del siglo XVI, durante el reinado de Enrique IV, se inician en París una serie de obras para convertir la ciudad en la capital de una poderosa monarquía. El Rey adoptará aquí la iniciativa urbanizadora que en Roma desempeñaba el Papa.

La construcción de plazas, como la plaza Real o la plaza de los Vosges (1605) se realiza según un modelo de plaza cerrada, con vi-

viendas de aspecto uniforme dedicadas a la nobleza y todo construido en función de la estatua del monarca que preside el conjunto.

En la primera mitad del siglo XVII existe en Francia una notable influencia italiana durante el gobierno de **María de Médicis** y del **Cardenal Richelieu** quienes traen artistas italianos a su Corte.

François Mansart (1598-1660) comienza a emplear un estilo propiamente francés en la construcción de la iglesia de **Val de Grace** en París, aunque aún existan ecos del estilo romano (Fig. 7).

Louis Leveau (1612-1670) construyó para el Ministro de Finanzas **Fouquet** el palacio de **Vaux-le-Vicomte** que será el precedente del modelo de palacio francés.

El reinado del Rey Sol, **Luis XIV**, estuvo caracterizado por un centralismo constructivo. Las **Academias de Bellas Artes** fueron reorganizadas por **Colbert** y se encargaron de dirigir y controlar las obras que se iniciaban. En 1671 se fundó la Academia de Arquitectura que defendió unas construcciones en las que predominasen la claridad, la simetría y la regularidad.

Las mismas Academias supervisaron la producción de las **Manufacturas Reales**, donde, con criterios marcados *a priori*, se fabricaban todo tipo de objetos artísticos destinados a servir de adorno en los palacios reales. Entre ellas está la fábrica de **Tapices de Gobelinos** que elaboraron series dedicadas al palacio de **Versalles**.



Fig. 6. Guarino Guarini. Cúpula de la capilla del Santo Sudario en la Catedral de Turín (1666).



Fig. 7. François Mansart. Iglesia de Val de Grace (1645). París.

El Palacio del Louvre: Bernini y Perrault

En 1665 se llamó a Bernini a París para hacer un proyecto de reconstrucción del palacio del Louvre y acomodarlo para ser utilizado como residencia del nuevo monarca Luis XIV. Hizo varios diseños que no fueron aceptados, negativa que se quiere entender como un rechazo de los modelos italianos.

Cuando Bernini regresó a Roma cargado de honores, los arquitectos Claude Perrault (1613-1688) y Le Vau diseñaron y construyeron una gran fachada en la que destaca la galería clásica de columnas pareadas en la planta principal que da uniformidad al conjunto y el remate del edificio en balaustrada similar al que Bernini había diseñado.

El Palacio de Versalles

Versalles supuso la creación de una ciudad de gobierno, fuera de París donde, en torno a la residencia del Rey, se reunían la Corte, los funcionarios y los servidores.

Primitivamente Versalles era una casa de campo que Luis XIV encargó ampliar a Louis Hardouin Mansart (1646-1708) a partir de la obra que ya había iniciado Le Vau en 1661.

El diseño es similar al empleado en el palacio de Vaux-le-Vicomte pero magnificado en cuanto a dimensiones y desarrollo. La planta es longitudinal y su fachada hacia París reproduce con el adelantamiento de las alas el tradicional patio de honor habitual en los palacios franceses. El centro de todo el conjunto es la habitación del Rey Sol en torno a la cual gira toda la estructura de edificio.

Carlos Lebrun, pintor real, decoró los innumerables salones con tapices y ciclos pictóricos alusivos a la grandeza de Luis XIV como Rey Sol que prodiga las bondades sobre sus súbditos. (Figs. 8 y 9).

Los jardines: el modelo francés

Alrededor del palacio de Versalles se desarrolló un conjunto de jardines sobre los cuales se repartieron las diferentes construcciones. La naturaleza se regulariza para adaptarla a los deseos de ordenamiento.



Fig. 8. Le Vau y H. Mansart. Palacio de Versailles (1668-1689).

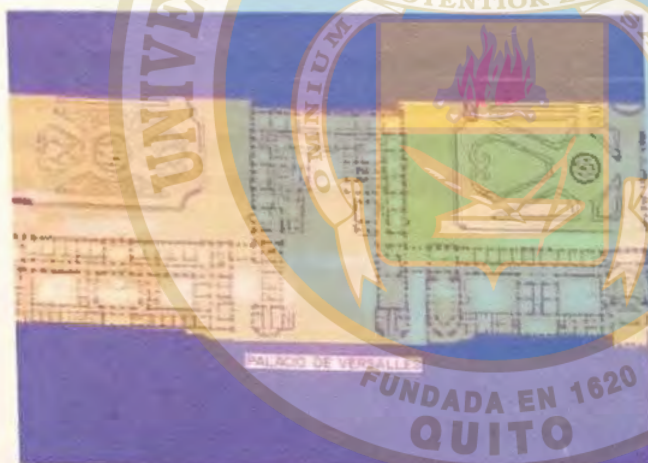


Fig. 9. Planta del Palacio de Versailles.

Las avenidas que atraviesan el parque, lo mismo hacia París que hacia el bosque tienen como punto de referencia los aposentos del Monarca. Se utilizan efectos escenográficos para situar fuentes y monumentos con perspectivas que se pierden en la lejanía pero siempre centradas en la monumental fachada del palacio.

André Le Nôtre (1613-1700) creó este tipo de jardín regular, con distribución simétrica de las masas vegetales y fuerte ordenamiento de la naturaleza; con anterioridad este mismo modelo lo había desarrollado en los jardines del palacio de Vaux-le-Vicomte. Su influencia llegará a todos



los países de Europa hasta que en el siglo XVIII aparece el gusto por los jardines ingleses (Fig. 10).

Fig. 10. Le Nôtre. Jardines del Palacio de Versailles (1662-1688).

INGLATERRA

En Inglaterra la corriente barroca apenas se dejó sentir a causa de la pervivencia de estilos arquitectónicos anteriores, sobre todo el gótico Tudor, que está presente hasta el siglo XVII.

Iñigo Jones (1573-1652), superintendente de las obras reales, introdujo un estilo arquitectónico inspirado en los tratados de arquitectura de Palladio interpretados de manera peculiar: gran profusión de columnas en las fachadas al modo palladiano pero volúmenes cúbicos en los edificios. Su influencia perdurará en los arquitectos ingleses posteriores hasta la llegada del Neoclasicismo. Jones construyó el Banqueting House para el palacio de Whitehall que no pudo terminarse por la irrupción de la guerra civil en 1642.

Un pavoroso incendio destruyó en 1666 gran número de iglesias y 13.000 casas en Londres. La necesidad de reconstruir la ciudad hizo que se formase una comisión encargada de la reconstrucción, que presidía el astrónomo y profesor de Cambridge Christopher Wren (1633-1723).

Wren diseñó un proyecto de reconstrucción en que las calles seguían en su trazado una mezcla del sistema reticular y diagonal, en función de varios edificios principales como la Catedral o la Bolsa. No se realizó debido a los intereses de los propietarios de solares pero en el nuevo trazado se mejoraron las condiciones sanitarias y se abrieron amplias avenidas.

Wren construyó 51 iglesias en los estilos más diversos, desde modelos clásicos a otros de influencia holandesa en ladrillo. En todos ellos levantó campanarios rematados con soluciones distintas; templete o construcciones de forma poligonal pero siempre terminados en agudas agujas de piedra que dieron un aspecto característico a la ciudad.

La obra capital de Wren fue el proyecto de reconstrucción de la Catedral de San Pablo que había quedado completamente destruida en el incendio. Aunque partió de la idea de una iglesia de planta central tuvo que modificar el plan y diseñar el alargamiento de las naves hasta una planta de cruz latina para contentar a los promotores. Una enorme cúpula elevada sobre una galería de columnas de estilo palladiano cubría el crucero. La fachada es de aspecto clásico con un gran pórtico de doble fila de columnas y frontón, clasicismo que rompen las torres de los laterales de concepción más barroca (Fig. 11).

Como una derivación del palladianismo, desde el siglo XVII se generalizó en Inglaterra un modelo de vivienda en ladrillo cuyo acceso estaba cubierto por un pórtico de columnas y frontón. El modelo pasó a América en el siglo XVIII y tuvo gran difusión en los territorios del sur de los Estados Unidos.

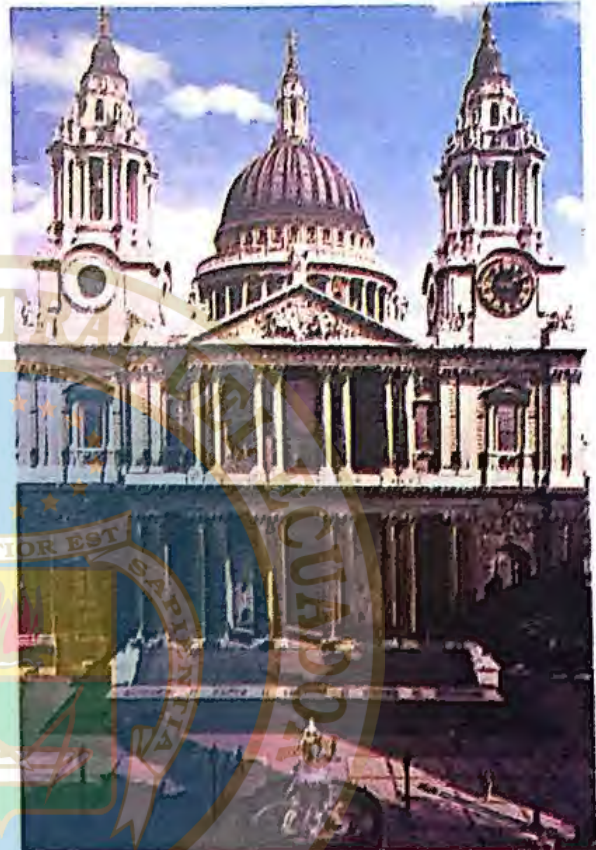


Fig. 11. Christopher Wren. Catedral de San Pablo (1675). Londres.

CENTROEUROPA

Los países de Europa Central, Alemania, Austria y Bohemia, mantienen una cierta independencia de las corrientes barrocas a causa del paréntesis de la Guerra de los Treinta Años y la penuria económica consecuencia del conflicto.

En el siglo XVII muchos arquitectos italianos levantan nuevas construcciones encargadas por los príncipes católicos del Sur, mientras que en la zona Norte de dominio protestante los artistas serán sobre todo holandeses.

A fines del siglo XVII los arquitectos centroeuropeos llevan la iniciativa en las nuevas construcciones. Su estilo es una confluencia de modelos italianos y franceses, éstos sobre todo en los palacios.

Andreas Schlüter (1660-1714) proyecta en Berlín un palacio monumental elevado sobre alto zócalo en el que una portada de columnas gigantes y coronamiento en balaustrada nos remite al clasicismo romano.

Johann Fischer von Erlach (1666-1707) diseña la colegiata de Salzburgo (1696-1707) con una maciza fachada convexa entre torres cuadradas, modelo que tuvo singular importancia en el Rococó alemán. Su obra cumbre es la iglesia de San Carlos Borromeo en Viena (1715-25), encargada por Carlos VI para recordar la peste sufrida por esta ciudad. (Fig. 12).



Fig. 12. Fischer von Erlach. San Carlos Borromeo (1715-1725). Viena.



TEMA 24

LA ARQUITECTURA BARROCA EN ESPAÑA

En España hasta muy entrado el siglo XVII la arquitectura aparece notablemente influida por el estilo austero y desornamentado del Monasterio de El Escorial y la pervivencia de los modelos manieristas que los tratados de Vignola y Palladio habían dado a conocer.

La desfavorable situación económica acabó con la iniciativa constructiva de la nobleza, reduciéndose los encargos a los monarcas y a las comunidades religiosas a las que los ideales Contrarreformistas impulsaron a nuevas construcciones pero con criterios de sencillez y economía.

Son frecuentes las construcciones en ladrillo por su bajo coste, reduciendo el empleo de la piedra a las zonas más nobles del edificio, como las portadas. Se generaliza el uso de la cúpula «encamionada», recurso constructivo que consistía en levantar un entramado de madera y cañas que al interior se cubría de yeserías y al exterior de plomo o pizarra, de esta manera se aligeraba el peso y se conseguía un abaratamiento en la construcción.

El urbanismo barroco: las plazas mayores

Las ciudades españolas apenas sufren modificaciones en su trazado en el siglo XVII. Hay, sin embargo, en los trazados urbanos una novedad propiamente española: la construcción de plazas mayores.

Estas plazas del barroco no responden al modelo francés ni italiano sino que son recintos cerrados y zonas transitables cubiertas por soportales que protegen y permiten el paso al abrigo de las inclemencias del tiempo. En las plazas se celebran funciones religiosas, fiestas y ajusticiamientos, además de servir de mercado y de centro comercial de la ciudad.

Juan Gómez de Mora (1586-1648) trazó la plaza Mayor de Madrid (1617) con un criterio de unidad en los edificios que la formaban, no existe ayuntamiento en el conjunto, como sucede en otros casos, pero sí un pabellón para que sea utilizado por los Reyes en la asistencia a espectáculos. Su aspecto actual con los edificios unidos por arcos que se abren sobre las calles de acceso responde a la reforma que Villanueva realizó después del incendio de 1770 (Fig. 13).

Este modelo se extendió por toda Castilla con ligeras modificaciones y puede encontrarse en Valladolid, con un trazado anterior a la madrileña, Soria o Avila. El tipo culminará con la Plaza Mayor de Salamanca diseñada por Alberto Churriguera en el siglo XVIII (Fig. 14).



Fig. 13. Juan Gómez de Mora. Plaza Mayor de Madrid (1636).

Los palacios

El palacio que existía en España seguía el tipo austríaco de fortaleza cuadrada con patio central y torres rematadas por chapiteles en los ángulos, aspecto que poseía el antiguo Alcázar de Madrid. Juan Gómez de Mora construyó una de las fachadas del viejo Alcázar que recordaba las de El Escorial.



Fig. 14. Plaza Mayor de Salamanca trazada por Alberto Churriguera (1728).

La construcción del palacio del Buen Retiro supuso el crear a las afueras de Madrid un escenario para el placer y diversión del Monarca, un recinto cerrado alejado del pueblo donde pudiera dedicarse a sus fiestas y aficiones. Pero la construcción proyectada por Alonso Carbonell era sencilla, en ladrillo y piedra y torres rematadas en chapiteles de pizarra en nada semejante a los palacios italianos o franceses.

En el siglo XVIII la llegada de la dinastía Borbónica cambió el gusto y se inició la ampliación de antiguas mansiones campestres como Aranjuez y La Granja, dándoles un aspecto más próximo al estilo francés de Versalles, aunque a veces con recuerdos muy fuertes de Italia como en el caso de Riofrío directamente influido por Borromini.

La arquitectura religiosa

A comienzos del siglo XVII las órdenes religiosas animadas por los ideales de propagar la Fe de la Contrarreforma, dieron un gran empuje a la construcción de nuevas casas y frecuentemente siguieron un tipo parecido de templo. Solían ser iglesias de planta central, cruciforme, con una gran cúpula que iluminara el crucero y diera vistosidad con su luz a las funciones religiosas.

Fray Alberto de la Madre de Dios, fraile carmelita, trazó alguna de estas construcciones como el convento de la Encarnación de Madrid (1612). Diseñó una severa fachada en piedra de esquema rectangular y remate en frontón con un pórtico con arcos, que tuvo gran difusión (Fig. 15).



Fig. 15. Fray Alberto de la Madre de Dios. Fachada del Convento de la Encarnación (1612). Madrid.

En algunos casos se siguió la moda italiana de planta oval con capillas alrededor; tal es el caso de las Bernardas de Alcalá de Henares (1617-1626), obra de Juan Gómez de Mora.

Los Jesuitas por su parte optaron por construir un tipo de templo más monumental, de planta basilical y capillas entre los contrafuertes, inspirado en el Gesú de Vignola, y que realizaron en muchas poblaciones españolas. En Madrid el jesuita Pedro Sánchez y el hermano Bautista (Fig. 16), construyeron la hoy Catedral de San Isidro, antiguo Colegio Imperial, con fachada de columnas de orden gigante y torres en los extremos; aspecto similar tiene la iglesia de San Juan Bautista de Toledo y la Clerecía de Salamanca, obra ésta de Gómez de Mora, aunque en este caso el remate de torres está hecho ya en el siglo XVIII.



Fig. 16. Pedro Sánchez. Fachada del Colegio Imperial, actual Catedral de San Isidro de Madrid (1622).

Singular importancia tuvo la figura del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679) que en su tratado *Arte y uso de la Arquitectura* dio normas para el buen construir tanto de las cúpulas encamionadas como de las fachadas, para las que recomendaba el uso de columnas y pilastras, además de decoración de almohadillado y recuadros (rehundidos o en resalte) de manera que la obra resulte más lucida. Fray Lorenzo construyó con estos modelos el convento de Agustinas Recoletas de Colmenar de Oreja (Madrid) y San Agustín de Talavera de la Reina (Toledo).

El Barroco pleno

A mediados del siglo XVII comienzan a desaparecer las formas escurialenses para dar paso a construcciones en las que menudean las fachadas de abundante decoración. Aunque estructuralmente las plantas de estos edificios siguen siendo sencillas, los volúmenes exteriores dejan ver un deseo de buscar efectos de claroscuro y hay una notable presencia de cúpulas y torres.

En Madrid, Pedro de la Torre proyecta la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés con una monumental cúpula sobre tambor octogonal (Fig. 17).

Alonso Cano levantó en Granada la fachada de la Catedral al modo de un arco de triunfo de triple acceso, con un gran efecto de luces y sombras (Fig. 18).

En Sevilla tiene singular importancia la figura de Bernardo Simón de Pineda que introdujo en las fachadas elementos procedentes de los retablos, similares a las que había empleado en el retablo de la capilla del Hospital de



Fig. 17. Pedro de la Torre. Capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés de Madrid (1642).

la Caridad (1670) que constituye una búsqueda de efectos escenográficos propios del teatro.

En Aragón el siglo xvii ofrece el inicio de la construcción del templo del Pilar de Zaragoza, comenzada en 1638 y proyectada por Felipe Sánchez y Francisco de Herrera, este último también pintor, quienes trazaron un templo de tres naves y torres en los ángulos. La obra, sin embargo, prosperó sobre todo en el siglo xviii con criterios esencialmente clasicistas.



Fig. 18. Alonso Cano. Fachada de la Catedral de Granada (1667).

El siglo xviii

Desde finales del siglo xvii aparecen en la arquitectura española motivos y formas derivados del teatro y de los monumentos efímeros que se levantaban en las grandes solemnidades. Estos monumentos, realizados por arquitectos, pintores y escultores, aunque tenían una vida breve se difundían por medio de grabados que se conocían en toda España. Estas máquinas teatrales, túmulos funerarios, baldaquinos o carrozas procesionales, tuvieron su réplica en los edificios, en cuyas fachadas comenzaron a levantarse portadas a modo de telones teatrales con gran cantidad de motivos decorativos de la mayor fantasía, desde cortinajes a elementos simbólicos.

En Madrid, el arquitecto municipal Pedro de Ribera (1683-1742), realiza el cuartel del Conde Duque y el Hospicio de San Fernando (1722) (Fig. 19), ambos edificios con notables fachadas de enorme fantasía. Construyó también el puente de Toledo sobre el río Manzanares donde reproduce dos motivos en forma de temples claramente tomados de las arquitecturas efímeras.

Narciso Tomé construye en la girola de la Catedral de Toledo el Transparente (Fig. 20) dedicado a la Eucaristía, obra en la que están integradas arquitectura, pintura y escultura; a tal fin tuvo que abrir un hueco en la bóveda de la iglesia para que la luz natural y el policromado creasen un efecto luminoso y plástico evidentemente teatral.

En Salamanca trabaja José Benito Churriguera (1665-1725), miembro de una familia de artistas que dejaron gran cantidad de obras notables; proyectó el retablo mayor de San Esteban, enorme construcción



Fig. 19. Pedro de Ribera. Fachada del hospicio de San Fernando (1722). Madrid.

en donde emplea con profusión la columna salomónica y donde el dorado del conjunto produce un efecto sorprendente. En Guadalajara construyó el poblado de Nuevo Baztán como una ciudad industrial dedicada a la fabricación de vidrios.

En Galicia, Casas Novoa († 1759) construye la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago que, a modo de un telón teatral, cubre la obra románica. La monumentalidad de las torres y de todo el conjunto se completa con una abigarrada decoración que parece proceder de la tradición artesana del azabache compostelano.



Fig. 20. Narciso Tomé. *Transparente de la Catedral de Toledo* (1729-1732).

En Levante existía un mayor contacto comercial con Italia y esta relación se dejó notar en las construcciones. Corrado Rudolfo diseñó la fachada de la Catedral de Valencia (1703) con el muro en forma cóncava y abundante decoración, al igual que la fachada de la Catedral de Murcia (1736-53), obra de Jaime Bort (Fig. 21), mucho más ambiciosa de



Fig. 21. Jaime Bort. *Fachada de la Catedral de Murcia* (1736-53).

planteamiento con abundancia de columnas pareadas y esculturas que le confieren un aspecto teatral.

En Andalucía tienen singular importancia los materiales que se emplean: el ladrillo, a veces avitolado, y los azulejos vidriados, que producen una arquitectura en la que predominan los efectos policromos. En Sevilla trabaja Leonardo de Figueroa (1650-1730) que realiza el Colegio de San Telmo para los navegantes, en donde erige una fachada, a modo de escenario que se abre a la calle, con referencias al mundo americano. Semejante esquema decorativo tiene la Fábrica de Tabacos, con planta rectangular, que construyó el holandés Sebastián de Beer entre los años 1750 y 1766.

También en Andalucía fueron frecuentes los interiores decorados con yeserías de tradición árabe, en donde los efectos decorativos llegan a extremos sorprendentes, como en la Sacristía de la Cartuja de Granada obra de Francisco Hurtado Izquierdo.

Con la llegada de Felipe V al trono de España comienza a notarse en los ambientes cortesanos la influencia de la arquitectura francesa e italiana, pero estas corrientes clasicistas coexistieron con la tradición arquitectónica barroca española hasta la introducción de las ideas del Neoclasicismo por medio de las Academias de Bellas Artes.

La arquitectura barroca en América

La arquitectura barroca tuvo su desarrollo en América sobre todo en el siglo XVIII, ya que en el siglo anterior se siguieron utilizando modelos arquitectónicos tomados del Renacimiento y del Manierismo. Los centros más importantes son Méjico y Perú directamente influidos por España; en Brasil la influencia fue sobre todo portuguesa.

En los países americanos tuvieron gran difusión los motivos decorativos procedentes de Andalucía, generalmente de origen mudéjar, como las yeserías y las armaduras de madera en los techos.

Las fachadas presentan notables efectos de policromía conseguida por el empleo de piedras de diferentes calidades y tonos, además de ladrillos vidriados. Se generalizó el empleo en las fachadas del estípite y la columna salomónica de gran tamaño que se mezcla con motivos indígenas que no son sino recreaciones de modelos europeos pero ejecutados por artesanos locales. Destaca en casi todos los edificios la presencia de elevadas torres y campanarios profusamente decorados.

La fachada del Sagrario de la Catedral de Méjico, obra de Lorenzo

Rodríguez (Fig. 22), muestra el empleo de enormes estípites en doble fila a modo de friso y una silueta de la fachada con formas quebradas que nos remite a edificios andaluces de gusto ya rococó. Igual uso del estípite se hace en la iglesia de Santa Prisca de Taxco.

La zona de Puebla se caracteriza por los revestimientos cerámicos que cubren torres y cúpulas de los edificios. San Francisco de Acatepec



Fig. 22. Lorenzo Rodríguez. Sagrario de la Catedral de Méjico (1749).

y la iglesia de San Francisco de Puebla son dos notables ejemplos de este gusto por la policromía.

La zona peruana se caracteriza por un menor desarrollo en altura de los edificios a causa de los frecuentes movimientos sísmicos, lo que da a las construcciones un aspecto macizo y carente de la vistosidad de los campanarios mejicanos.

En Lima destaca el convento de San Francisco (hacia 1670) (Fig. 23) de proporciones muy cuadradas y fachada flanqueada por torres de gusto muy manierista en el que está presente el almohadillado en toda la superficie; similar modelo se sigue en la iglesia de San Agustín.

Es notable en Lima la existencia de una brillante arquitectura doméstica, con portadas de piedra y grandes balconajes en el piso superior de igual tipo que los empleados en Canarias.

En la zona andina, Cuzco conserva de mediados del siglo XVII la Catedral y la iglesia de los Jesuitas (Fig. 24) de complejo diseño, mientras que ya en el siglo XVIII aparecen en la decoración de fachadas motivos decorativos planos, realizados a bisel por artesanos indígenas, recreación de elementos decorativos importados de Europa.



Fig. 23. Convento de San Francisco de Lima. Perú (1657-74).

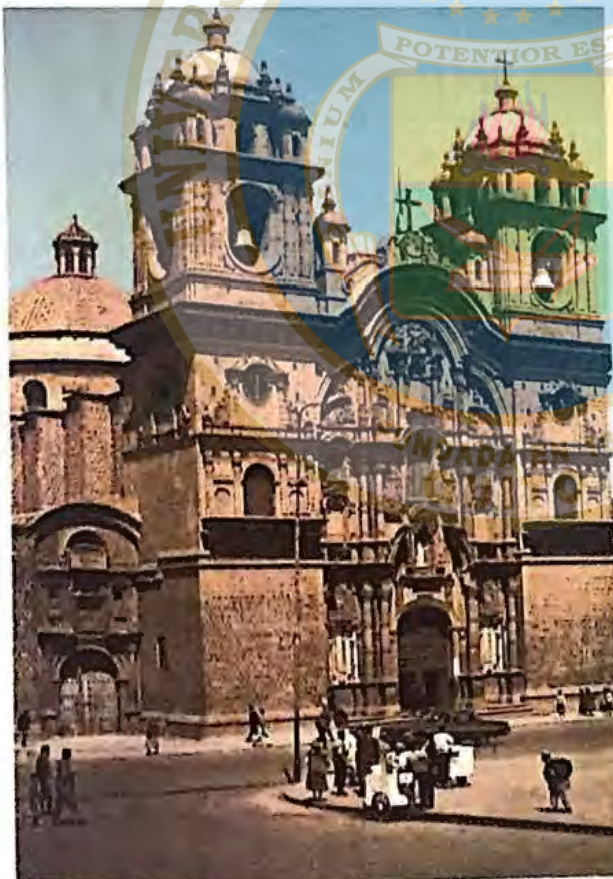


Fig. 24. Iglesia de la Compañía. Cuzco (Perú) (1651-68).



TEMA 25

LA PINTURA BARROCA

La pintura barroca, como casi todo el arte del siglo XVII, estuvo al servicio de los tres poderes de la época, la Iglesia, el Rey y la Burguesía, para su afirmación y su glorificación.

La Iglesia, tras el concilio de Trento, potencia un arte de carácter didáctico, claro, sencillo y comprensible, interpretado de manera realista, con el fin de que estimulara la piedad. Impone una nueva ortodoxia en la representación de los temas sacros y una iconografía nueva para relatar los hechos de los santos recién canonizados (San Carlos Borromeo, San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa), a menudo representados en momentos de éxtasis. Tienen gran difusión las escenas de martirio de Santos, la pasión y muerte de Cristo, las representaciones del arrepentimiento con la Magdalena o el Hijo Pródigo, así como escenas de penitencia de los santos ermitaños. En los templos la pintura contribuye a completar el efecto escenográfico que la arquitectura y la escultura buscaban: se pretende que el colorido y la luz aumenten el efecto ilusorio y creen el ambiente adecuado para conmover emotivamente al devoto.

Las Cortes católicas emplean también la pintura como un elemento de mitificación del poder real. Son frecuentes las imágenes mitológicas como representación de las Virtudes del Monarca, las Empresas de la Monarquía, y la representación de las victorias de los ejércitos y los retratos ecuestres de los reyes y personajes de la nobleza.

La burguesía se preocupa por su autoafirmación. Adorna sus instituciones encargando grandes retratos de grupo para presidir los Ayuntamientos, Cofradías y Hermandades, y decora sus casas con escenas de género, paisajes, bodegones, retratos, temas de su propio mundo, de reducidas dimensiones, fiel reflejo de una sociedad cuyos valores no son Dios o el Honor, sino el triunfo social a través del trabajo o el dinero.

El pintor barroco abandona progresivamente el dibujismo renacentista buscando la indefinición de los elementos. Nos presenta la acción fragmentada como una parte de un todo que no vemos. La utilización de la luz se hace de tal manera que crea una oscuridad compositiva, un claroscuro que integra todos los elementos en una unidad compositiva superior. Continúa empleándose el fresco que se reduce principalmente a la decoración de los techos, abandonándose el temple y el soporte de tabla y se generaliza el óleo y el lienzo.

ITALIA

El pontificado de Sixto V, en la segunda mitad del siglo XVI, que como ya explicamos al referirnos a la arquitectura, supone un momento de auge constructivo, es también un tiempo de renovación de los gustos pictóricos. Se busca un nuevo estilo que se aparte de los modelos excesivamente artificiosos del Manierismo y que permita la difusión de los dogmas religiosos y el fortalecimiento de la fe católica. Así, en esta época, la pintura en Italia será mayoritariamente religiosa, limitándose la pintura profana a la decoración de los palacios.

La superación del Manierismo: Caravaggio y Carracci

Michelangelo Merisi de Caravaggio (1573-1610) y Annibale Carracci (1560-1609), cada uno a su manera, rompieron con los modelos Manieristas (Fig. 25) y contribuyeron a consolidar la reacción que habían iniciado ya otros artistas.

Caravaggio rechazó desde sus primeras obras los modelos tradicionales que imitaban a los antiguos y realizó una pintura con modelos tomados de la realidad cotidiana.

En sus cuadros la luz se emplea como focos luminosos dirigidos a lugares concretos: ilumina la escena y deja casi en penumbra los fondos por lo general planos. En sus pinturas es frecuente que aparezcan naturalezas muertas o bodegones, tratados con el mayor cuidado; el género de bodegón cobra importancia en el barroco y a menudo posee un carácter simbólico. Realiza sus cuadros de altar teniendo en cuenta el lugar en que serán contemplados y con un colorido contrastado para, mediante este contraste cromático y teniendo en cuenta el punto de vista del espectador, conseguir ese efecto teatral buscado.



Fig. 25. Caravaggio. Conversión de San Pablo (1600). Iglesia de Santa María del Popolo. Roma.

Caravaggio pintó varios conjuntos importantes, entre ellos el de San Luis de los Franceses en Roma con el tema de la Vocación y Martirio de San Mateo (Fig. 26) y el realizado para Santa María del Popolo con la Conversión de San Pablo y el Martirio de San Pedro. Tuvo muchos seguidores en Roma y en otras ciudades de Italia. Pintores flamencos y holandeses extendieron el estilo caravaggesco en sus respectivos países.

Mientras, en Bolonia, los hermanos Carracci, Ludovico, Agostino y Annibale, fundan en 1585 la Accademia degli Incamminati en donde ponen en práctica nuevas técnicas de aprendizaje de la pintura (Fig. 27). Siguió modelos ya alejados del Manierismo pero directamente influidos por el arte griego clásico y por el Renacimiento, sobre todo por Rafael,



Miguel Angel y Correggio. Buscan unos modelos de belleza más realistas que los del último Manierismo, aunque diferentes de los seguidos por Caravaggio: es un tipo de belleza intelectualizada.

Fig. 26. Caravaggio. Vocación de S. Mateo (1597). San Luis de los Franceses. Roma.



Fig. 27. Annibale Carracci. Hércules entre la virtud y el vicio. Museo de Nápoles.

Los seguidores del Clasicismo

La Academia boloñesa de los Carracci produjo algunos buenos pintores, bien instruidos en los principios teóricos y técnicos de la pintura y

sólidamente formados en el conocimiento de la Mitología. Estos pintores, entre los que destacan Guido Reni, Domenichino y Guercino, hacen una pintura inspirada tanto en Rafael como en la antigüedad clásica; sus paisajes idílicos deben mucho a los diseños de Annibale Carracci, pero también gustan de los fuertes contrastes lumínicos de la pintura de Caravaggio.

El Barroco decorativo: Los frescos

A mediados del siglo XVII la escuela de Roma crea una pintura decorativa al fresco de un barroquismo extremo, con arquitecturas y cielos falsos pintados que aumentan la sensación de perspectiva y hacen desaparecer la limitación del espacio en techos y muros de los edificios.

Pietro de Cortona (1596-1669), del que ya hablamos por su labor como arquitecto, supone para la pintura romana la culminación del estilo barroco. En sus obras la arquitectura se funde con la pintura y escultura en composiciones que tienden a buscar los efectos escenográficos con el empleo de arquitecturas fingidas o falsos espacios celestes. El hermano del Pontífice Urbano VIII, el Cardenal Antonio Barberini, le encargó la decoración del techo del gran salón del Palacio Barberini (Fig. 28). El fresco es de escena única, sin compartimentar el espacio, con las figuras entre la masa celeste en violentos escorzos. El mural es una interrelación



Fig. 28. Pietro de Cortona. Gloria de Urbano VIII. Palacio Barberini (1633). Roma.

de alegoría mitológica y temas religiosos, para explicar la lucha del Papa contra la Herejía; la familia aparece representada por las abejas sacadas del escudo de los Barberini, todo ello como una glorificación de esta noble familia.

El jesuita Andrea del Pozzo (1642-1709) realizó frescos ilusionistas en composiciones en las que la arquitectura real se continúa en arquitecturas pintadas con figuras en violentos escorzos; su obra más destacada es la decoración de la nave de la iglesia de San Ignacio de Roma (1691-94) con una alegoría de la obra misionera de los Jesuitas.

Luca Giordano (1634-1705) conocido como Lucas Jordán en España, donde trabajó para Carlos II, atravesó en su juventud una etapa tenebrista por la influencia en Nápoles de Ribera, pero en sus viajes recogió la técnica de Pietro de Cortona y de los venecianos (Fig. 29) y pasó a realizar tanto frescos como grandes lienzos de una gran luminosidad como la bóveda de la Galería del palacio Médici-Ricardi en Florencia (1690). En España pintó frescos para la iglesia del Monasterio de El Escorial, la Sacristía de la Catedral de Toledo y el Salón de Baile del palacio del Buen Retiro (hoy Casón) de Madrid.



Fig. 29. Luca Giordano. *Alegría de la Agricultura*. Bóveda del palacio Medici-Ricardi (1684). Florencia.

FRANCIA

La pintura de comienzos del siglo XVII en Francia muestra también, como en Italia, el cansancio de los modelos manieristas aún presentes en la escuela de Fontainebleau, pero el reinado de María de Médicis abrió las puertas a las pinturas italianas y flamencas que introdujeron los modelos barrocos.

Algunos pintores como Simón Vouet (1590-1649) viajaron a Roma y conocieron las novedades barrocas; a su vuelta a Francia, Vouet desempeñó la tarea de pintor de Cámara de Luis XIII, creó una escuela donde predominó el gusto por la pintura cortesana de lujo y aparato, ya muy alejada del tenebrismo que había conocido en Caravaggio.

El ideal clásico

La pintura clasicista francesa está representada por dos pintores que residieron casi siempre en Roma: Nicolás Poussin (1593-1665) y Claude Lorrain (1600-1682).

La pintura de Poussin resulta de la conjunción del ideal clásico que ha tomado de la estatuaría griega y romana y del colorido brillante que ha aprendido de la pintura veneciana y de Rafael (Fig. 30). Sus composiciones son equilibradas con paisajes ideales en los que abundan las referencias a las ruinas clásicas como en Los pastores de Arcadia del Museo del Louvre (h. 1639). De tema mitológico es el Parnaso del Museo del Prado (Madrid).

Claude Lorrain, conocido en España como Claudio de Lorena, es sobre todo paisajista; sus cuadros tienen tema mitológico o bíblico pero con personajes de tamaño reducido que se sitúan en un amplio paisaje de apariencia idílica y en el que los edificios monumentales y las ruinas clásicas dominan la composición (Fig. 31).

El Naturalismo

Al tiempo que pintan los clasicistas se desarrolla en Francia una pintura realista, a veces influida por corrientes religiosas como la Jansenista en el caso de Philippe de Campaigne (1602-1674) quien utilizó un estilo naturalista y de gran detallismo en numerosos retratos, de Luis XIII, Richelieu y



Fig. 30. Nicolás Poussin. *Pastores de Arcadia* (1638-39). Museo del Louvre. París.

sobre todo el muy notable de su hija Catherine y la Madre Arnauld para la Abadía de Port Royal en París (Museo del Louvre).

Otros pintores cultivaron una pintura realista influida por las obras de Caravaggio o de los tenebristas flamencos. George la Tour (Fig. 32)



Fig. 31. Claude Lorrain. *Puerto de mar*. Museo de los Uffizi. Florencia.

(1593-1652) representa en sus cuadros figuras de campesinos dentro de composiciones de tema religioso de una gran sencillez, iluminados por un foco de luz, situado en el centro del cuadro, que alumbra a los personajes y a la vez les presta un aspecto irreal. En *Las negaciones de San*

Pedro (1650, Museo de Bellas Artes de Nantes) dos puntos de luz iluminan a las figuras vestidas de manera popular que parecen sacadas de la vida diaria.



Fig. 32. George la Tour. La negación de San Pedro. Museo de Nantes.

La pintura cortesana

El reinado de Luis XIV se significó en pintura por la creación de un estilo orientado por las normas y directrices emanadas de la **Académie de Beaux Arts**. Esta institución se fundó en 1648 para defender a los artistas de la fuerte influencia y poder de los gremios medievales de artesanos. Sin embargo, la Academia orientó la pintura hacia unas normas rígidas y a repertorios de gusto decorativo que se inspiraban en los clásicos y que despreciaban la pintura realista. El fin era producir unos cuadros de temas pictóricos acordes con el destino que tendrían: servir de adorno en los palacios del rey o de la nobleza.

Esta pintura académica se mantuvo bajo la férrea dictadura del pintor de Cámara de Luis XIV, **Charles le Brun** (1619-1690), al mismo tiempo director de la Academia y de las Manufacturas Reales de Gobelinos. Le Brun había sido discípulo de Poussin, aunque cultivó siempre un estilo más barroco que el de su maestro y elaboró un libro dedicado a los artistas de la Academia donde daba normas sobre la pintura. Su dirección coartó la libre creación de los pintores, sobre todo de París, ya que orientó la producción artística hacia la realización de un arte cortesano o «de aparato» encaminado a ensalzar la grandeza del Rey Sol. En el Palacio de Versalles, Le Brun proyecta un programa decorativo en el que pintura, escultura y arquitectura se unen para ensalzar la figura de Luis XIV. En frescos y paneles decorativos se desarrollan escenas en donde se mezclan la alegoría, la historia y la mitología, de manera que el Monarca encarne la grandeza de los héroes antiguos. Al fin de su vida, Le Brun va siendo abandonado por la clientela noble que prefiere una pintura menos oficial y más próxima a los cuadros caprichosos del Rococó.

FLANDES

Flandes, bajo dominio español, estaba gobernado por los Archiduques, Alberto e Isabel Clara Eugenia, hija esta última de Felipe II. Su sociedad era aristocrática y monárquica y en ella el Catolicismo contrarreformista tomó un gran auge por la notoria labor de las órdenes religiosas, sobre todo la Jesuita.

La pintura vivió en Flandes una etapa de florecimiento debida a la existencia de una clientela abundante; por una parte la nobleza que gustaba de pinturas de tema mitológico que exaltasen la alegría de vivir, por otra la Iglesia que, impulsada por el deseo de propagar y ensalzar la Fe propia de la Contrarreforma, aumentó el encargo de cuadros de altar a los talleres de pintura.

Rubens

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) es el pintor flamenco que más influyó en los artistas contemporáneos suyos y en los posteriores. Fue un artista polifacético (Fig. 33) que además de pinturas realizó diseños de arquitectura y actuó en algunos casos como diplomático a las órdenes de los Archiduques. Sus viajes por diferentes países europeos permitió que su obra se conociese y fuera apreciada, a la vez que pudo acceder a la pintura de otros maestros antiguos y modernos.



Fig. 33. P. Pablo Rubens. *El jardín del Amor*. Museo del Prado. Madrid.

En sus cuadros tiene preferencia por composiciones complicadas con gran cantidad de figuras, lo que les da una sensación de movimiento y les proporciona un aspecto indefectiblemente barroco. Su colorido es brillante con matizaciones que recuerdan a los venecianos, sobre todo a Tiziano.



Fig. 34. P. Pablo Rubens. Tríptico del Descendimiento (1612). Catedral de Amberes.

Pintó numerosos cuadros de tema religioso como los de la **Catedral de Amberes** con la **Erección de la Cruz** y el **Descendimiento** (1615) (Fig. 34) y el ciclo para la iglesia jesuita de San Carlos Borromeo de **Amberes** (1620) con escenas de los hechos más importantes de la Orden.

Cultivó también la pintura mitológica, a menudo encargo de las cortes reales, como la serie de veintiún cuadros sobre la **Reina de Francia, María de Médicis**, para el **Palacio Luxemburgo** (1620-25) en donde desarrolló una iconografía en la que unía la historia de la reina con la de los dioses mitológicos.

En sus cuadros utilizó como modelo en numerosas ocasiones a sus sucesivas esposas, Isabel Brandt y Elena Fourment, repitiendo con pocas variantes un mismo modelo de mujer rubia de gruesa figura (Fig. 35).



Fig. 35. P. Pablo Rubens. *Las Tres Gracias*. Museo del Prado. Madrid.

Su enorme taller le permitió atender los numerosos encargos que recibía; estos pintores del taller realizaba los bocetos para los cuadros pero el maestro marcaba el diseño y retocaba y terminaba cada una de las obras.

Viajó varias veces a España como diplomático y pintó numerosos cuadros para la Corte española, retratos de nobles como el Duque de Lerma (1603, Museo del Prado) y la serie encargada por Felipe IV para la Torre de la Parada (Pabellón de Caza) con escenas mitológicas, además de los cartones para los tapices del convento de las Descalzas Reales de Madrid, sobre el tema de la Eucaristía.

Van Dyck

Anthony Van Dyck (1599-1641) fue el discípulo de Rubens que más fama alcanzó. Estuvo muy influido por su maestro en su primera época (Fig. 36) pero luego desarrolló un estilo propio con figuras más esbeltas y elegantes que las de Rubens y una composición más serena sin el barroquismo de su maestro, con un dibujo preciso y en ocasiones amanerado. Realizó numerosos retratos de nobles italianos como el de los Adorno o el de la Marquesa Grimaldi (National Gallery de Washington). Pasó sus últimos años en Inglaterra como retratista del rey Carlos I de quien hizo varias pinturas, la más famosa la del Museo del Louvre retratado con sombrero y apoyado en un bastón. Estos modelos de retrato en los que se cuida la representación de los personajes con ricos trajes de seda y con lujosos detalles a su alrededor, tendrán una importancia decisiva en la formación de la escuela inglesa de retratistas.



Fig. 36. Anthony van Dyck. Carlos I de caza (1638). Museo del Louvre. París.

La pintura de costumbres

Al lado de la pintura religiosa o cortesana hay un grupo de pintores que se especializa en cuadros con escenas populares, bodegones, paisajes o flores.

Jacob Jordaens (1593-1678), discípulo de Rubens, siguió un estilo en el que a veces resultaba difícil distinguirlo de su maestro; representa escenas, a menudo vulgares, como *El Rey bebe* (Fig. 37) o *El sátiro y el campesino* con personajes caricaturescos.

Adriaen Brouwer (1605-1638) pintó escenas de taberna y de la vida campesina en tablas de reducido tamaño y cuidadosa realización pero con un carácter notablemente pesimista.



Fig. 37. Jacob Jordaens. *El rey bebe*. Museo de Bruselas.

HOLANDA

Durante el s. XVII Holanda, integrada en la Unión de Países Protestantes, se convirtió en uno de los centros comerciales más prósperos; con el florecimiento de la economía surge una rica sociedad burguesa que creó un sistema de vida orientado por los principios del protestantismo. La pintura que nace en esta sociedad nada tiene que ver con el retrato de aparato o la alegoría mitológica, sino que refleja la vida sencilla y los valores de esta sociedad.

Su interés se centra en los temas que son un fiel reflejo de la realidad cotidiana. Se pintan escenas de interior, paisajes, bodegones y retratos totalmente alejados de las representaciones mitológicas o religiosas al uso en la pintura barroca del resto de Europa. Este deseo de plasmar la realidad se verá fortalecido por la llegada de algunos pintores holandeses que han estudiado en Italia y han recibido la influencia del naturalismo de Caravaggio.

El retrato, ya sea individual o colectivo, tiene una importancia decisiva: los colectivos se encargaban para colocarse en las dependencias de algunas corporaciones y debían reflejar con fidelidad los intereses y características del grupo (Fig. 38) . Los personajes se sitúan alineados en sentido horizontal de manera un tanto arcaica. El retrato individual, al igual que las escenas de interior, era una imagen fiel de la vida del personaje, retratado con todo lujo de detalles en el interior de su vivienda y con sus objetos personales alrededor.

Estos géneros característicos de Holanda y de los países nórdicos son una muestra de esta sociedad burguesa satisfecha de su vida que desea poseer cuadros de tamaño reducido para adornar sus moradas, aunque a veces las escenas de taberna sean un revulsivo, convenientemente dosificado, de su apacible y confortable existencia.

Frans Hals

Hals (1580-1666) es el retratista holandés más significativo del siglo XVII; supo reflejar en sus cuadros las características individuales y la psicología de los personajes que pintó. Su estilo recoge perfectamente la realidad de la sociedad que le rodea, orgullosa portadora de sus características señas de identidad como en el caso de los retratos colectivos *Banquete de los oficiales de San Jorge* (Museo F. Hals, Haarlem, 1627), o *Los regentes del asilo de ancianos de Haarlem* (1664).

Los retratos individuales reflejan una gran penetración psicológica y habilidad al saber captar el instante de un gesto o de una sonrisa; *La Zíngara* (Museo de Louvre, París) (Fig. 39) y *La Bruja de Haarlem* (Museo de Berlín) son dos buenos ejemplos realizados con una ligereza técnica casi impresionista.



Fig. 38. Frans Hals. Regentes del hospicio de Haarlem (1664).



Fig. 39. Frans Hals. La zingara. Museo del Louvre. París.

Rembrandt

Rembrandt Harmensz von Rijn (1606-1669) es el artista holandés más celebrado. No limitó sus actividades a la pintura sino que fue un buen grabador al aguafuerte.

Sus cuadros de aspecto tenebrista, tienen siempre un halo dorado que matiza los contrastes de luz y da al conjunto un aire de misterio.

Rembrandt pintó retratos de grupo como *La ronda de noche* (1642, Rijksmuseum de Amsterdam) (Fig. 40). Los *Síndicos de los pañeros de Amberes* (1662, Museo de Amsterdam), *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632, Mautitshuis, La Haya), cuadros en los que continuaba el tipo de retrato nórdico en grupo pero a los que sabía dar un sentido de movimiento del que carecían las representaciones de este género.

En su producción son también numerosos los retratos individuales y los autorretratos a lo largo de toda su vida, en ocasiones aparece representado junto a su esposa Saskia (Galería de Pinturas de Dresde) y en actitud poco convencional. También pintó a su segunda esposa Hendickje Stoffels, en retratos o como modelo en escenas de género o bíblicas como *Betsabé con la carta de David* (1654, Museo del Louvre).

Al final de su vida, desengañado por sucesivas desgracias familiares y el rechazo hacia su obra, se dedicó a pintar cuadros con temas de la Biblia de intención moralizante; *El retorno del hijo pródigo* (1668-69, Museo del Ermitage de Leningrado) es una de sus últimas pinturas, en

estas escenas las figuras parecen diluirse sobre fondos neutros, mientras que la pincelada se hace casi impresionista para conseguir mayor expresividad.



Fig. 40. Rembrandt. La ronda de noche. Museo de Amsterdam (1642).

Vermeer

Jan Vermeer de Delft (1623-1675) representa el ideal de la pintura holandesa, la más perfecta representación de la forma de vida en ese país ya que sus obras parecen tomas fotográficas que recogen escenas cotidianas de vida tranquila (Fig. 41). Su técnica es minuciosa reproduciendo los detalles más pequeños de los interiores en los que gusta de encuadrar a sus personajes. La carta (1657, Galería de Dresde), La Encajera (1644, Museo del Louvre, París), La Alegoría de la pintura (Museo de Bellas Artes de Viena) y La Calleja (1658, Rijksmuseum de Amsterdam) recogen con una técnica perfecta la realidad cotidiana de la vida en Holanda.



Fig. 41. Vermeer. Concierto. Museo de Boston.

El paisaje holandés

El paisaje fue uno de los géneros que los pintores holandeses mejor trataron en el siglo XVII. La constante en este tipo de género es un terreno llano, representado en planos sucesivos con un cielo amplio cubierto de nubes y descrito con una gran minuciosidad.

Los paisajistas más destacados son Jacob Ruysdael (1628-1682) (Fig. 42) y Meindert Hobbema (1638-1709), que, aunque diferentes en su concepción de la naturaleza, ambos siguen el modelo general del paisaje.



Fig. 42. Ruysdael. El molino. Museo de Amsterdam.



TEMA 26

LA PINTURA BARROCA EN ESPAÑA

La pintura representa en España durante el siglo XVII unas características que la diferencian de la del resto de Europa. La más notable es el absoluto predominio de la pintura de tema religioso; la de tema profano está casi exclusivamente centrada en el retrato pero sin el aparato que acompaña a este tipo de representaciones en Italia, y el bodegón mucho más sencillo que el flamenco; apenas hay muestras de temas históricos, de paisaje o escenas de género tan de moda en Italia y Flandes.

La Iglesia, sobre todo las Ordenes Religiosas, es la única destinataria de la pintura. Como hemos visto en Italia, está imbuida por un fervor contrarreformista y su actitud es militante a la hora de la propagación y defensa del dogma católico. Los temas que más frecuentemente se representan en las pinturas religiosas son la Pasión y Muerte de Cristo y escenas de la vida de los santos; menudean los momentos de éxtasis, de penitencia o de martirio, como ejemplo a seguir por los devotos que acuden a los templos. Es también frecuente la representación de la Inmaculada, dogma atacado por los Protestantes; la misma Inquisición velaba para que las representaciones se ajustasen a normas estrictas que, en ocasiones, derivaban en pleitos entre el pintor y sus clientes. Algunos pintores como Francisco Pacheco, más conocido por ser suegro de Velázquez, pero hombre de gran cultura y prestigio en Sevilla, actuaban como asesores artísticos del Santo Oficio; Pacheco escribió el libro *Arte de la Pintura* que se publicó en 1649, después de su muerte, en donde, además de exponer sus opiniones sobre la pintura antigua y moderna, daba normas sobre la correcta manera técnica e iconográfica de representar los diferentes temas religiosos; el texto es una buena muestra de por qué cauces discurría la pintura durante estos años.

La Corte en Madrid era el otro foco de producción pictórica durante el Barroco. Los Reyes tenían a su servicio pintores que se ocupaban de

hacer los retratos, de la decoración de los palacios y del ornato para las fiestas. Eran, en realidad, unos servidores más que cuidaban de las colecciones de pintura del Monarca. La capital tenía también el atractivo de poder proporcionar una clientela entre el círculo próximo a la Corte.

Los tenebristas

La casi totalidad de los pintores españoles que producen sus obras a finales del siglo XVI y principios del XVII estaban fuertemente influidos por los artistas italianos que trabajaron en El Escorial: Tibaldi, Zuccaro o Cambiasso, pintores aún manieristas, pero ya interesados por una pintura con fuertes contrastes luminosos y modelos de acusado realismo.

En Toledo trabajó también Juan Sánchez Cotán (1560-1627); destacó, sobre todo, en la pintura de bodegones.

En Valencia, Francisco Ribalta (1565-1628) utiliza un estilo naturalista, muy influido por los venecianos, aprendido en El Escorial. La Degollación de Santiago (1603) que hizo para el retablo de Algemesí, está inspirado en el mismo tema pintado por Navarrete para El Escorial.

En Sevilla dos figuras, Juan de Roelas y Francisco de Herrera (el Viejo), enlazan el último manierismo con el barroco pleno.

Juan de Roelas (1560-1625) viajó a Italia y prefirió el estilo de los venecianos (Fig. 43), más luminoso y suelto, que el de los tenebristas; sus cuadros Santiago Matamoros (1609, Catedral de Sevilla) y el Martirio de San Andrés (1609, Museo de Sevilla) demuestran su interés por las grandes composiciones.

Francisco de Herrera el Viejo (1590-1657) se dedicó a la pintura de series monásticas como la Vida de San Buenaventura que luego sería continuada por Zurbarán, en composiciones que recuerdan las del siglo XVI.

Ribera (1591-1652) nacido en Játiva (Valencia) marchó muy joven a Italia y se estableció en Nápoles donde trabajó al servicio de los virreyes (Fig. 44). Cultivó un estilo derivado de Caravaggio aunque en ocasiones prefirió una iluminación menos violenta, más matizada al gusto veneciano. Realizó muchos cuadros religiosos muy conocidos y copiados a través de los grabados ya que también fue un notable grabador y dibujante.

También hizo temas mitológicos: Sileno borracho (1626, Nápoles, Capodimonte) o Apolo y Marsias (1637, San Martino de Nápoles); notables retratos como a D. Juan José de Austria (1647, Madrid, Palacio

Real), además de las series de personajes de la historia antigua o de seres curiosos o exóticos como La barbosa de los Abruzzos (Toledo, Hospital Tavera).



Fig. 43. Juan de Roelas. Martirio de San Andrés. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La pintura cortesana: Velázquez

Diego Velázquez (1599-1660) es el pintor que mejor representa lo que es la pintura madrileña durante el reinado de Felipe IV. Fue discípulo en Sevilla de Francisco Pacheco, que después sería su suegro. Comenzó su carrera con pinturas directamente influidas por la corriente tenebrista: La vieja friendo huevos (Glasgow, National Gallery of Scotland) o El Aguador (Londres, Wellington Museum), entre otras.



Fig. 44. Ribera. *La barbosa de los Abruzzos* (1631). Hospital Tavera. Toledo.

Su entrada en la Corte como pintor hizo que su estilo cambiara hacia una pintura menos dibujística, más suelta; que su colorido se aclarase después de conocer las pinturas venecianas de la colección real y de entrar en contacto con Rubens durante el tiempo en que el famoso pintor flamenco pasó en Madrid.

Realizó gran cantidad de retratos del rey Felipe IV, de la Reina, del Príncipe Baltasar Carlos y de los infantes, en diferentes momentos de su vida, de manera que estos cuadros son casi un testimonio fotográfico de la vida de estos personajes. Su tipo de retrato trata de captar la psicología del retratado, al que representa con fidelidad, sin exageraciones, y lleno de dignidad, aún cuando se trate de bufones o enanos dedicados al entretenimiento de la Cortes.

Pintó algunos temas mitológicos, escasos en la pintura española de esos años, *La fragua de Vulcano*, *El triunfo de Baco* (Los Borrachos) o *La fábula de Aracné* (Las Hilanderas) (Fig. 45) son la muestra de una pintura más intelectual a la que se acercó después de sus viajes a Italia, aunque su planteamiento con figuras vulgares, a primera vista nos remite a una escena de género.

Otro aspecto interesante de su actividad es el de decorador de las estancias reales. Se ocupó del ornato del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, para el que proyectó una serie de cuadros de batallas ganadas por la Corona Española, cuadros que se encargaron a pintores conocidos del momento: Zurbarán, Pereda, Carducho, Mayno, etc. Él mismo para este fin pintó los retratos del Rey, del Príncipe Baltasar Carlos y del Conde Duque de Olivares, a caballo, cuyo modelo fue incluso copiado en la escultura. El cuadro *La rendición de Breda (Las Lanzas)* fue pintado para este salón.

Con destino a la Torre de la Parada, palacete de caza de los Reyes en el Pardo, realizó diversos retratos del Monarca y del Príncipe en traje de caza, retratos sencillos en los que la figura se recorta sobre unos paisajes de la sierra de Guadarrama (Rubens pintó para este palacio una serie de cuadros mitológicos, casi todos en la actualidad en el Museo del Prado).



Fig. 45. Velázquez. *Las Hilanderas* (h. 1664). Museo del Prado. Madrid.

Su última obra importante es *Las Meninas* (1656) pintura compleja (Fig. 46) que reúne todos los temas, lo simbólico, la escena de género, los retratos e incluso su propio autorretrato.

Tuvo pocos seguidores, pero fueron muchos los que imitaron sus composiciones y su manera de pintar sobre todo en el modelo de retrato cortesano.

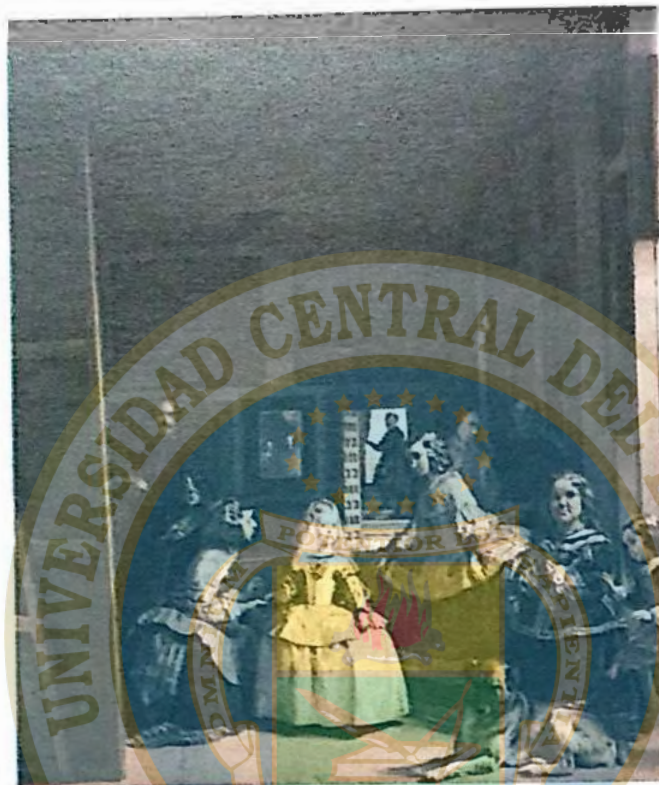


Fig. 46. Velázquez. *Las Meninas* (h. 1656). Museo del Prado. Madrid.

Los contemporáneos de Velázquez

Francisco de Zurbarán (1598-1664) pintó con un estilo que se basaba en las composiciones sencillas y los colores luminosos y contrastados. Supo captar con perfección la realidad en los rostros y detalles de la vida cotidiana, sobre todo en los bodegones, lo que compensaba sus escasos recursos técnicos a la hora de componer y situar las figuras. Se especializó en series monásticas como la que realizó para el Monasterio de Guadalupe (Fig. 47) o la de la Cartuja de Jerez, además de cuadros de altar que exportó en gran cantidad a América; allí sus pinturas fueron muy imitadas, combinadas a veces con aportaciones indígenas. Hizo una

serie mitológica Los trabajos de Hércules para la Torre de la Parada por recomendación de Velázquez, pero en ella está perfectamente reflejada su escasa formación para este tipo de pintura.

Alonso Cano (1601-1667) arquitecto y escultor, además de pintor, hizo una pintura de estilo más clasicista que la de sus contemporáneos aunque su formación como la de Velázquez fuese tenebrista. Como maestro de la Catedral de Granada pintó para la Capilla Mayor la serie de la Vida de la Virgen.

Antonio de Pereda (1608-1678) también colaboró en el Salón de Reinos con su cuadro histórico Socorro de Génova (1634) pero des-



Fig. 47. Zurbarán. Retrato del padre Illescas (1638). Monasterio de Guadalupe. Cáceres.

tafó por su correcta y muy barroca interpretación de la *vanitas* en el Sueño del Caballero (Madrid, Academia de San Fernando), género de origen flamenco que interpretado como un bodegón tiene el valor simbólico de servir de aviso sobre la inutilidad de los bienes terrenales.

El auge del Barroquismo

Hacia mediados del siglo XVII la influencia del último Velázquez y de los pintores italianos, sobre todo de Tiziano, pondrá de moda un arte más colorista y suntuoso que se reflejará en los pintores que trabajan para Carlos II: Carreño y Claudio Coello. El primero había recibido también la influencia de Rubens y Van Dick que vuelca sobre todo en los numerosos retratos que realiza de Carlos II y de su madre doña Mariana de Austria: de la sobriedad velazqueña se pasará a un retrato en el que se representa lujosos trajes, cortinajes y columnas al modo del flamenco.

En estos años comenzó a tomar auge un género hasta entonces muy abandonado en España: la pintura al fresco. Los italianos Mitelli y Colonna hicieron renacer esta técnica en Madrid desde mediados del siglo XVII. Se hicieron numerosas decoraciones en cúpulas y bóvedas, en ocasiones con arquitecturas fingidas o bien ya con composiciones vaporosas llenas de figuras en escorzo propias del barroco decorativo. Carreño y Francisco Rizzi pintaron al fresco la bóveda de San Antonio de los Portugueses en Madrid.

Fueron también notables las composiciones o cuadros de altar de gusto teatral y numerosos personajes, a menudo verdaderos retratos, como *La Fundación de la Orden Trinitaria*, de Carreño (1666, Museo del Louvre, París) o *Carlos II adorando la Sagrada Forma* (1685, Sacristía de El Escorial) de Claudio Coello (Fig. 48); también proliferaron las apoteosis de santos como el *San Hermenegildo* de Herrera el Mozo (1654, Museo del Prado, Madrid) y el *Triunfo de San Agustín* de Claudio Coello (1664, Museo del Prado, Madrid).



Fig. 48. Claudio Coello. *Carlos II adorando la Sangrada Forma* (1685). Sacristía de El Escorial.

A fines del siglo XVII, la venida a España de Lucas Jordán para trabajar en la Corte marcó un cambio hacia un mayor barroquismo, sobre todo en las decoraciones al fresco.

Los barrocos sevillanos: Murillo y Valdés Leal

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Juan Valdés Leal (1622-1695) representan en Sevilla la pintura plenamente barroca. El estilo de ambos artistas es totalmente diferente, Murillo realizará durante toda su vida una pintura agradable, de composiciones equilibradas y apacibles con una pincelada suelta y colorido suave; por su parte, Valdés Leal, preferirá las composiciones más barrocas, de gran movimiento y colorido más tenebrista y sobre todo los temas de efecto más dramático.

Murillo pintó escenas de la vida cotidiana con niños o personajes populares de Sevilla (Fig. 49), Niños comiendo melón o Niño espulgándose que reflejan el contexto social en el que se desenvolvían; igual orientación se advierte en algunos cuadros religiosos como *La Sagrada Familia del pajarito*. Sus interpretaciones de la Inmaculada fueron muy



Fig. 49. Murillo. *La Virgen ante S. Bernardo*. Museo del Prado. Madrid.

celebradas y numerosas. Lo más destacado son sus series religiosas como la pintada para Santa María la Blanca de Sevilla (1665, Museo de Sevilla) o la del Hospital de la Caridad (1670), también en Sevilla. En el Hospital de la Caridad, Murillo y Valdés Leal trabajaron para el amigo de ambos, Juan de Mañara. Murillo realizó ocho temas sobre las obras de Misericordia que contrastaban fuertemente con *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi* de Valdés Leal (Fig. 50). Aunque unas y otras obras estaban inspiradas en el libro de Mañara *Discurso de la Verdad* y pretendían explicar que se llegaba a la salvación eterna por medio de la caridad y del desprecio de los lujos del mundo, la interpretación de Valdés Leal es truculenta mientras que la de Murillo es más apacible y sentimental.

Los cuadros de Murillo tuvieron una gran difusión en América durante el siglo XVIII y sus modelos fueron muy imitados.



Fig. 50. Valdés Leal: «In Ictu Oculi» (1672). Hospital de la Caridad. Sevilla.



TEMA 27

LA ESCULTURA BARROCA

El Barroco en la escultura rompe con las ideas de **simetría**, **estatismo** e **idealismo** que habían sido el objetivo de la escultura renacentista; este cambio es similar al que se produce en la arquitectura y pintura. Las esculturas barrocas no están concebidas para ser vistas aisladas, sino dentro de un conjunto y desde una determinada perspectiva. No son obras completas en sí mismas como las renacentistas, sino que dependen del contexto en el que se integran como partes de un montaje teatral.

Con tal fin, la escultura barroca no es estática, sino que busca la captación del instante, plasmando un momento de una acción. A este dinamismo contribuyen la agitación de las ropas que cubren las figuras y que, a veces, adquieren más importancia que la misma figura en sí.

Otra característica del barroquismo escultórico es el **naturalismo** en las representaciones; a ello colaboran los efectos luminosos y la acentuación de las escenas dramáticas y las actitudes violentas de las figuras.

El ideal clásico de **belleza** deja paso a un deseo de causar efecto, no se trata de conmover con una **belleza** idealizada sino con el tema representado. La escena esculpida tiene una finalidad esencial: mover el espíritu del espectador.

ITALIA

La escultura italiana durante el siglo XVII, al igual que la arquitectura y la pintura, contribuirá a **ensalzar** la gloria de la Iglesia Católica, además de servir de vehículo para difundir los dogmas religiosos.

Existe, al tiempo, una **escultura** civil dedicada a servir de ornato en las ciudades, como las **fuentes** y las **esculturas ecuestres** que cumplen la misión de marcar los puntos de importancia en el trazado urbano.

Bernini

La figura más destacada en la primera mitad del siglo XVII es Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) que es, en cierto modo, el creador de la escultura barroca; como artista al servicio del Papa marca las pautas a seguir en toda Italia e incluso su influencia es notable en el resto de Europa.

Bernini no trabajó sólo como escultor, ya vimos sus realizaciones en arquitectura y pintura. La interrelación entre arquitectura, pintura y escultura es la síntesis de su concepción del arte.

La Fuente de la Barcaza (h. 1625) en la Plaza de España, la del Tritón (h. 1640) en la Piazza Barberini y la de los Cuatro Ríos de la Piazza Navona (h. 1648-51) conjugan a la perfección las figuras y los juegos visuales del agua para mostrar con su lenguaje alegórico la grandeza del Papa Barberini y de la ciudad de Roma como sede de la Iglesia.

Para San Pedro, Bernini creó un programa decorativo que permitiera conjugar el ser centro de la Iglesia Católica, sede del Papado y al tiempo monumento funerario.

El conjunto, concebido con un complicado lenguaje simbólico, está centrado por el gigantesco baldaquino del crucero, sobre la tumba del Apóstol, una clara conceptualización del poder de la Iglesia. En la Catedral de San Pedro (1656-66) (Fig. 51), en el ábside, diseñó un trono vacío que es iluminado por la luz de una vidriera elevada que simboliza, rodeada por ángeles y rayos dorados, la sabiduría del Espíritu Santo que inspira al Papa.



En el crucero, en hornacinas bajo la cúpula de Miguel Ángel, dispuso enormes imágenes de Longinos, la Verónica, Santa Elena y San Andrés, bajo las cuales se colocaron reliquias de estos personajes relacionados con la Pasión de Cristo. Bernini sólo esculpió la de Longinos (Fig. 52); el resto de estas esculturas fueron obra de Sacchi, Bolgi y Duquesnoy respectivamente, discípulos todos ellos de Bernini.

Fig. 51. Bernini, Cátedra de San Pedro. Basílica de San Pedro. Roma.

Al ser San Pedro panteón funerario para los Papas tuvo que proyectar los sepulcros de Urbano VIII (1627-1647) y de Alejandro VII (1671-78). En ambos casos la Muerte aparece representada por un esqueleto. En el primero se incorpora del sarcófago para escribir el nombre del Papa; más terrorífica, en la de Alejandro VII levanta de manera efectista la cortina para descubrir la puerta del sepulcro y con el reloj de arena en la mano advierte al Pontífice, que está en oración, que el tiempo de la vida ha terminado.

Bernini representa a los Santos en actitudes dramáticas y teatrales, a menudo en momentos de éxtasis místico. El Extasis de Santa Teresa



Fig. 52. Bernini. Estatua de Longinos. Basílica de San Pedro. Roma.

de la Capilla Cornaro en Santa María della Vittoria (1645-1652) es, en cierta forma, la síntesis de sus ideas en escultura (Fig. 53). Produce la impresión de una escena representada sobre un escenario, que es preciso contemplar desde el sitio señalado para los espectadores; una luz irreal ilumina el momento de arrebató místico de la Santa, instante que se tomó de sus propios escritos.



Fig. 53. Bernini. Extasis de Santa Teresa. Capilla Crucero en Santa María della Vittoria (1644-47). Roma.

FRANCIA

De manera distinta a como sucedía en Italia y España, la escultura francesa es sobre todo civil. El Rey y la nobleza son los principales destinatarios de las obras y por tanto es el género mitológico y no el religioso el que predomina.

Son abundantes los retratos, que con apariencia majestuosa representan al personaje con todos los atributos de su clase. Las escenas mitológicas servían para adornar palacios y jardines. En algunos casos se encargaban monumentos funerarios que servían para perpetuar el poder y la posición social del difunto.

Los escultores cortesanos

Durante el reinado de Luis XIV buen número de escultores se ocuparon de adornar los amplios palacios de la nobleza y sobre todo el palacio

y los jardines de Versalles. El estilo predominante era el dictado por la Academia y por el pintor del Rey, Lebrun. En 1666 se fundó la Academia Francesa en Roma que enseñaba a sus alumnos la reproducción de los originales clásicos, estos modelos copiados por los alumnos franceses llegaron a París, de manera que la orientación clasicista fue la que predominó en los círculos cortesanos.

François Girardon (1628-1715) es la representación de la frialdad y elegancia de este estilo cortesano. Para los jardines del palacio de Versalles realizó *Apolo y las Ninfas* (1666) donde representa al dios como alegoría de la figura del Rey. Esculpió numerosos retratos, varios de ellos figuras ecuestres de Luis XIV, destinadas a presidir algunas plazas como símbolo del poder del monarca sobre la ciudad. Labró el sepulcro del Cardenal Richelieu (1694) en la iglesia de la Sorbona de París, con la teatralidad de los sepulcros de Bernini.

El barroquismo

Pierre Puget (1622-1694) trabaja en Marsella y cultiva en sus obras un naturalismo absolutamente alejado del engomamiento de la corte. En el relieve de *Alejandro y Diógenes* y en el *Milón de Crotona* (Fig. 54) crea unas obras típicamente barrocas con clara influencia de Bernini.



Fig. 54. Pierre Puget. *Milón de Crotona* (1659). Museo del Louvre. París.



TEMA 28

LA ESCULTURA BARROCA EN ESPAÑA

La escultura barroca española es, sobre todo, de temática religiosa ya que son la Iglesia y las Cofradías los principales clientes de los artistas escultores. La escultura profana estaba limitada al adorno de los palacios, a los retratos del Rey, sobre todo del tipo ecuestre, y a las fuentes públicas.

La Contrarreforma y los ideales religiosos que derivan de ella, así como el culto a los nuevos santos son el origen de los motivos iconográficos. En corto espacio de tiempo son canonizados San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, San Isidro Labrador, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y muchos otros, a la vez que se afirma el culto a la Inmaculada; esto hace que las iglesias encarguen sus correspondientes imágenes como testimonio de su lucha por la salvación y representación de los valores a imitar: la oración, la penitencia y el misticismo (Fig. 55).

Son muy frecuentes las imágenes correspondientes a la Pasión de Cristo; eran ya temas habituales con anterioridad, pero en estos años cobran importancia al formar escenas o servir de motivo para desfiles procesionales, muy generalizados en Castilla y Anda-

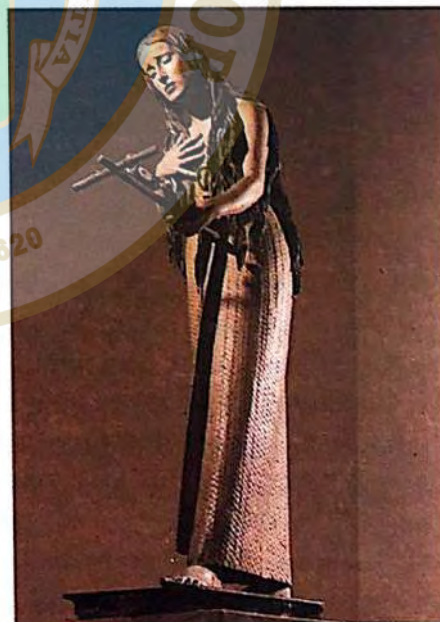


Fig. 55. Pedro de Mena. Magdalena Penitente. Museo de Escultura de Valladolid.

lucía, porque el exacerbado espíritu religioso que produjo la Contrarreforma dio paso a una gran cantidad de ceremonias callejeras: procesiones, autos de fe, celebración de canonizaciones, etc. Estos acontecimientos dan lugar a un tipo de escenografía para la que se levantaban carrozas, catafalcos y otros elementos teatrales, en los que la escultura se mezclaba con pintura y arquitectura. Por esta causa, en los pasos procesionales de la Pasión o en las imágenes aisladas se recurre al **naturalismo** y a la **acentuación de la expresividad** para conmover al devoto espectador.

Las **esculturas** suelen tallarse en **madera** y **policromarse**, sólo en casos aislados se utiliza la **piedra** y siempre para esculturas destinadas a los exteriores de los templos. El colorido proporciona más sensación de realidad a la imagen y no son raros los **elementos postizos** como cabellos naturales, ojos de cristal, pestañas, uñas, etc. que contribuyen a aumentar este deseo de realidad. Los maniquíes articulados, vestidos con lujosas ropas y joyas que sólo tienen de talla la cabeza, las manos y los pies son encargos frecuentes para los **escultores españoles del Barroco**. Hermandades y Cofradías rivalizan en la posesión y adorno de imágenes procesionales en las que la acentuación del **patetismo** dará la adecuada dimensión teatral en los desfiles procesionales.

La escultura castellana

La importancia singular que adquiere Valladolid, a donde llegan encargos de otras ciudades castellanas, se debe a **Gregorio Fernández** (1576-1636) cuya obra e influencia posterior llena buena parte del Barroco en España. Su gran fama le permitió tener un enorme taller que atendía los muchos encargos de iglesias y comunidades religiosas.

Hizo numerosas imágenes de los nuevos santos; de **San Ignacio de Loyola** (Vergara, Valladolid) y de **Santa Teresa** (Museo de Escultura de Valladolid) creó el modelo; esculpió abundantes representaciones de **Cristo**, principalmente yacente (Fig. 56), figura clásica en su producción, del que existen numerosos ejemplares con ligeras variantes (Museo de Valladolid, Encarnación de Madrid y Capuchinos del Pardo). Sus **pasos procesionales** son de una notable composición y se crearon para salir en la **Semana Santa de Valladolid**; en ellos, al igual que en sus imágenes aisladas, las figuras tienen actitudes dramáticas algo convencionales y sus ropas poseen plegados duros y acartonados, similares a los

que se emplean en la pintura tenebrista del momento y con los que se busca fuertes contrastes de luces y sombras.



Fig. 56. Gregorio Fernández. *Cristo yacente* (1605). Museo de Valladolid.

La escultura sevillana

Sevilla es durante el siglo XVII una ciudad comercial de economía floreciente lo que permitió a las comunidades religiosas y sobre todo a las Cofradías hacer numerosos encargos a los escultores, principalmente de imágenes de vestir que alcanzaban gran devoción. Su estilo es menos dramático, más suave y gracioso que el castellano.

Juan Martínez Montañés (1568-1649) es el artista más notable de la escuela sevillana; sus numerosas imágenes fueron muy imitadas por sus seguidores que, sin embargo, no consiguieron darle el clasicismo y majestad de las obras del maestro. Son notables los relieves de San Jerónimo y de la Adoración de los Pastores del retablo de San Isidoro del Campo (1609) en Santiponce (Sevilla) (Fig. 57). Sus modelos de la Concepción y de Cristo en la cruz (el más notable el Cristo de la Clemencia [1603] de la Catedral de Sevilla), tuvieron numerosos imitadores, en ellos continuó el motivo iconográfico de gran monumentalidad que procedía de Miguel Ángel.

Muchas de las tallas de Montañés pasaron a las Islas Canarias y a América donde su estilo tuvo numerosos seguidores.

El discípulo más importante del maestro sevillano es Juan de Mesa (1583-1627). Este prefiere acentuar los detalles dramáticos en sus imágenes de vestir, como el Jesús del Gran Poder de Sevilla (1620), aunque sus Cristos de talla tienen la monumentalidad y sobriedad de los de Montañés; ejemplo notable es el de la Agonía de Vergara (Guipúzcoa) de 1622.

La escultura granadina

La escultura granadina tiene muchos contactos con Sevilla con la que los intercambios artísticos son frecuentes; sin embargo el estilo de sus obras es diferente al sevillano, prefiriéndose tallas de pequeño tamaño realizadas con un preciosismo y una dulzura que les proporcionan un carácter propio.

Alonso Cano (1601-1667) es el artista que impone su estilo en Granada. Como escultor se caracteriza por una idealización de las figuras y un clasicismo que también se manifiesta en su pintura. Para la catedral de Granada hizo las cabezas de Adán y Eva que coronan el retablo mayor, además de las pequeñas tallas de la Inmaculada (Fig. 58) y de la Virgen de Belén creadas para rematar el facistol del coro y que están en la actualidad en la Sacristía.

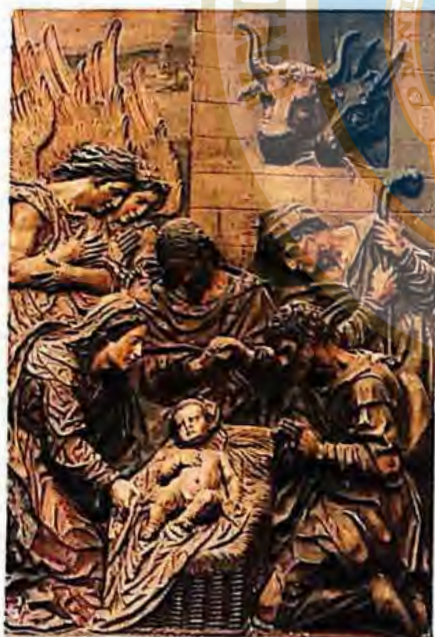


Fig. 57. Martínez Montañés. Adoración de los pastores. Retablo de San Isidoro del Campo (1609). Santiponce (Sevilla).

Fig. 58. Alonso Cano. Inmaculada (1656). Catedral de Granada.

Pedro de Mena (1628-1688) continuó el estilo de Cano aunque prefirió acentuar en sus esculturas los estados anímicos del personaje representado con gestos algo teatrales. Algunos son de medio busto, tipo que prodigó en las Dolorosas y Ecce Homo (Descalzas Reales de Madrid). Sus distintas versiones de San Francisco de Asís (Catedral de Toledo) tal como apareció su momia al abrirse la sepultura y de la Magdalena penitente (Museo de Escultura de Valladolid y Descalzas de Madrid) tuvieron una gran fortuna.

La escultura barroca del siglo XVIII

El siglo XVIII supone un momento de decadencia para la escultura castellana y sevillana; tan sólo Granada mantiene talleres de importancia y artistas que reciben encargos numerosos como José de Mora (1642-1724) y José Risueño (1665-1732).

Mientras, Murcia inicia un proceso de auge económico que dará lugar a la construcción de numerosas iglesias y a la aparición de Cofradías ricas que quieren mostrar su religiosidad con procesiones y fiestas religiosas. En este ambiente aparece la figura de Francisco Salzillo (1707-1783) hijo de un escultor napolitano, que como otros artistas italianos, se establece en Murcia en el siglo XVIII.

Salzillo talló muchos pasos procesionales de gran complejidad y numerosas figuras a las que da un aspecto refinado y melancólico. La Última Cena o La Oración del Huerto (1754) (Fig. 59)



Fig. 59. Salzillo. Paso de la Oración del Huerto (detalle) (1752). Murcia.

son algunos de los más famosos; en ellos recurrió a los elementos postizos y a los maniqués para componer escenas de gran realismo. También modeló el enorme **Belén del Museo de Murcia** al estilo de los *presepes* napolitanos, de barro cocido y con gran cantidad de figuritas que recogen todos los tipos de las gentes de la huerta murciana.





TEMA 29

EL ARTE ROCOCO

Mientras en Italia aún pervive un barroco monumental tardío, en Francia, que es por estos años el centro artístico por excelencia, se desarrolla el Rococó, un arte sobre todo decorativo y ornamental.

Este cambio tiene mucho que ver con la evolución de la sociedad. Durante la regencia de Felipe de Orleans (1715-1723) la corte francesa se trasladó de Versalles a París, desapareciendo con ello el rígido protocolo existente durante el reinado de Luis XIV. La nobleza comienza a tomar los hábitos de la burguesía que ha experimentado un notable avance, se ponen de moda las costumbres sencillas, mientras que la vida social se hace en círculos más reducidos, ya alejados de las majestuosas ceremonias cortesanas. En París aparecen los «Salones» que organizan damas de la nobleza en donde se mezclan aristócratas, escritores y artistas.

El progresivo avance de la burguesía hizo que floreciera la construcción de *hôtels* en lugar de los enormes palacios de la época anterior; en los palacios reales ya construidos se comienza una tarea de redistribución de las dependencias del monarca, de forma que pueda gozar de mayor intimidad en apartamentos privados dentro del mismo palacio.

Burguesía y nobleza tienen cada vez más semejanzas y prefieren un arte sencillo que manifieste el nuevo estilo de vida más lúdico, artificioso, pastoril y frívolo.

Las diferentes etapas del Rococó son paralelas a los sucesivos monarcas franceses: Estilo Regencia (1715-1723), estilo Luis XV hasta 1760 y estilo Luis XVI que alcanza a los años de la Revolución Francesa.

El predominio de lo decorativo

El Rococó tiene su desarrollo en los elementos decorativos de los interiores. Mientras que los exteriores de los edificios presentan un estilo sencillo, los interiores de los *hôtels* parisinos y los pequeños apartamentos de los palacios se adornan con muebles, objetos y paneles murales que dan un aspecto acogedor, íntimo y sobre todo lujoso a las dependencias. Los elementos arquitectónicos se recubren de una decoración de enorme fantasía. Durante la Regencia proliferan los motivos decorativos de pequeño tamaño, amorfos, trofeos, escenas pastoriles, dioses mitológicos, para hacia 1730 dar paso a la «rocaille» de donde procede el nombre de rococó. La rocaille es una mezcla de forma de concha y de palmeta que adopta las más variadas combinaciones, aunque siempre en conjuntos asimétricos. Gilles Marie Oppenord y Meissonnier adquirieron gran fama en París como decoradores de interiores.

Tienen singular importancia en lo decorativo las escenas tomadas de la comedia: los polichinelas, las máscaras y los personajes bufos sirven de motivos para adornar techos y tapices. Las escenas pastoriles estuvieron también muy en boga en el Rococó, son escenas tomadas de un mundo arcádico imaginario, ya alejado del clasicismo de los pastores de Poussin y más cercanas al deseo de aproximarse a la naturaleza y a la vida en el campo, pero a una naturaleza artificial que proporcionaba la libertad de expresarse y de vivir sin las cortapisas de la etiqueta.

Desde finales del siglo XVII estaban llegando a Europa objetos artísticos procedentes de China y Japón que inmediatamente fueron muy apreciados. Los motivos orientales, sobre todo tomados de la porcelana china, fueron imitados en los interiores del rococó; son las chinerías. Vistas de pagodas, casas de té y paisajes imaginarios sobre fondos de color uniforme, sirvieron de decoración para muros y objetos hasta llegar a elaborarse un arte oriental al gusto europeo.

La arquitectura del Rococó

El Rococó no se manifiesta apenas en los exteriores de los edificios, sino que es principalmente una arquitectura de interiores, con una profusa decoración que contrasta con la sencillez exterior. Las construcciones más notables de principios del siglo XVIII son palacios que siguen

el modelo francés con características específicas para cada país. En todos ellos el jardín ocupaba un lugar importante ya que tenía que servir como escenario de fiestas y representaciones teatrales (Fig. 60).

Fischer von Erlach (1656-1723) construyó en Viena el palacio de Schönbrunn que sigue con bastante fidelidad el modelo de Versalles. En la misma Viena, Lucas von Hildebrandt (1668-1745) levantó para el Príncipe Eugenio el Belvedere (1721).

En Dresde, Mathäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) edificó el Zwinger como recinto exclusivamente dedicado a fiestas y diversiones. En él la arquitectura está perfectamente integrada en los jardines en los que abundan los canales, estanques y teatros rústicos.

François Cuvilliers (1695-1768) decorador del rey de Baviera adornó el pabellón Amalienburg (1734-39) del Nymphenburg de Munich con el nuevo estilo y sustituyó los elementos arquitectónicos por molduras curvas y rocalla que combina con espejos que producen un efecto ilusorio (Fig. 61).



Fig. 60. Pöppelmann. Zwinger en Dresde (1711-1722).

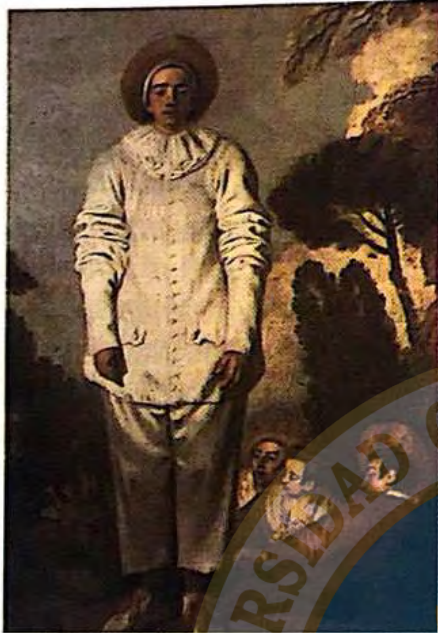


Fig. 61. F. Cuvilliers. Sala de los espejos. Palacio de Nymphenburgs (1734-1739). Munich.

La pintura galante

El género galante es en pintura lo más representativo del Rococó francés; los cuadros de pequeño tamaño propios para alcobas o habita-

ciones reducidas vienen a sustituir a las ampulosas composiciones barrocas. Las escenas galantes son el reflejo de una sociedad de costumbres más sencillas, pero más frívolas y sensuales.



Antoine Watteau (1684-1721) pinta durante los años de la Regencia y en sus cuadros aparece reflejada la vida de los cortesanos (Fig. 62), las escenas tomadas de la *comedia dell'arte* con personajes como Gilles (Museo del Louvre) o el Embarque para Cytherea (h. 1717, Museo del Louvre), escena de una comedia de moda. Pero sus temas más corrientes son las fiestas campestres como *La fiesta en Saint Cloud* (Museo del Prado de Madrid).

Fig. 62. A. Watteau. Gilles. Museo del Louvre. París.

François Boucher (1703-1770) fue sobre todo retratista de la Corte y pintor preferido de la Marquesa de Pompadour, favorita de Luis XV. Sus cuadros suelen tomar como tema los asuntos mitológicos pero tratados como era frecuente en el Rococó: como dioses idílicos alejados de la majestuosidad del Olimpo. Estos temas le sirven para pintar abundantes desnudos que exalten a la diosa Venus y al Amor, *El baño de Diana* (Fig. 63) (1742, Museo del Louvre) o *el Nacimiento de Venus* son buena excusa para representar ninfas, náyades, conchas y espuma de mar en donde la mitología se convierte en algo decorativo.

El último pintor del rococó francés es Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) contemporáneo de Luis XVI y que capta en sus cuadros de figuras estilizadas, un instante, un momento preciso, todo realizado con una pincelada menuda y un tono nostálgico. *El columpio* (Colección Wallace de Londres), *El beso robado* (Museo del Ermitage de Leningrado) (Fig. 64) y escenas íntimas y caprichosas fueron las más frecuentes aunque al final, su obra quedó relegada al coincidir con el nuevo gusto neoclásico de finales del siglo XVIII.



Fig. 63. Boucher. *El baño de Diana*. Museo del Louvre. París.



Fig. 64. Fragonard. *El beso robado*. Museo del Ermitage de Leningrado.

La pintura burguesa

Al tiempo que el frívolo y refinado arte rococó, se desarrolla a mediados del siglo XVIII un movimiento pictórico propiciado por la ola de sentimentalismo y sencillez derivada de la filosofía de Rousseau y Di-

derot. Frente a la sociedad cortesana de costumbres relajadas, la nueva mentalidad busca ensalzar los valores familiares y la moralidad como ideal de vida.

Jean-Baptiste Simeon Chardin (1699-1779) refleja un mundo sencillo y familiar (Fig. 65) rodeado por objetos domésticos muy similar al recogido en los cuadros de pintores holandeses y flamencos; El niño de la peonza (1737, Museo del Louvre) o su autorretrato al pastel (1778, Museo del Louvre) así como sus numerosos bodegones, muestran una pintura alejada de la frivolidad del Rococó.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) centró su interés en representar escenas morales o fábulas que ensalzaran la virtud, por ello fue denominado por el filósofo Diderot «el pintor de la virtud». La lechera o El regreso del hijo pródigo son algunas de sus obras en un tono tierno que hace presentir el Romanticismo.

En el retrato es donde más similitud existe entre burguesía y nobleza, la sencillez es la idea principal, aunque existan pintores como Rigaud o Van Loo que prefieran un estilo ampuloso más cercano a las modas anteriores.

Maurice Quentin de la Tour (1714-1788) se especializó en retratos al pastel en los que captaba con precisión la expresividad del retratado; hizo gran cantidad de retratos de filósofos como Rousseau o de nobles como Mme. de Pompadour.



Fig. 65. Chardin. La gobernanta. Colección Príncipe de Liechtenstein.

La pintura en Venecia durante el siglo XVIII

El siglo XVIII supuso para Venecia la pérdida del poder económico que procedía de su supremacía comercial, pero, sin embargo, la ciudad se convirtió en centro social donde las diversiones variadas y continuas atraían a los viajeros, sobre todo ingleses, y rivalizaba con Roma en la atención de los visitantes extranjeros.

Algunos pintores venecianos continuaron la tradición decorativa de Tiziano y Veronés y cultivaron una pintura ampulosa destinada a decorar con frescos techos de palacios e iglesias.

El artista más importante es Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770); en sus frescos mezcla las nubes y las enormes arquitecturas empleando claros tonos fríos en audaces combinaciones de gran colorido que les proporcionan un aspecto ilusorio. En el año 1762 llegó a Madrid llamado por Carlos III para decorar el Salón del Trono del Palacio Real con el Triunfo de la Monarquía Española; también pintó otros salones del palacio con escenas épicas y mitológicas.

Al lado de la pomposa pintura decorativa floreció otra menor que adquiere gran difusión al servir en muchos casos de recuerdo para los visitantes de Venecia: son las pinturas de vistas, las *vedutas* captadas con una fidelidad documental. Los venecianos muestran en estos «paisajes topográficos» una Venecia real con numerosos personajes de reducido tamaño, situados sobre un escenario teatral. Pietro Longhi (1702-1785) y Francesco Guardi (1712-1793) pintaron numerosas escenas tomadas de la vida cotidiana de la ciudad, escenas teatrales o de conciertos íntimos que tenían una gran aceptación entre los visitantes extranjeros.

Las pinturas de Antonio Canale, llamado Canaletto (1697-1768) fueron los más fieles a la realidad de la ciudad, captó las vistas con una fidelidad fotográfica y una luz cálida y serena. (Fig. 66).



Fig. 66. Canaletto. Muelle de San Marcos. Colección Thyssen. Lugano.

Las artes decorativas del Rococó

El Rococó propició un gran auge de las artes decorativas debido al preciosismo volcado en la decoración de los interiores.

Los tapices, los vidrios, las porcelanas y los muebles cobran una importancia enorme en la decoración de las estancias, unos y otros armonizan con la escultura y pintura consiguiendo un conjunto homogéneo y bello. Este deseo de ornato y de disfrute de objetos artísticos llevó a las cortes europeas a crear manufacturas propias que atendieran los encargos con destino al adorno de los palacios reales. En España, Felipe V fundó en 1720 la fábrica de Santa Bárbara de Madrid y sus tapices adornaron los palacios reales de El Escorial, Aranjuez, La Granja y, por supuesto, el Palacio Real de Madrid.

Los tapices, que ya se venían fabricando desde muchos siglos antes, dejan paso en el Rococó a la moda de recubrir paredes con telas, que se adornan con escenas galantes, motivos chinescos o adornos florales; también se utilizaron para tapizar sillas y sillones. En Francia las manufacturas reales de Gobelinos y Beauvais, fundadas por Luis XIV, continúan trabajando para la Corte.

Durante el Rococó aumentó considerablemente la variedad de muebles que se adaptaban mejor a los usos prácticos y que eran al tiempo elegantes. Aparecen el sofá, la *chaise longue*, la otomana, así como una gran variedad de mesas adaptadas a los distintos usos.

París fue el centro donde el mueble tuvo más importancia. Los modelos franceses se extendieron a toda Europa aunque en ocasiones algunos artesanos incorporaban novedades de su propia creación, como el decorador Cuvilliés que introdujo en Munich la decoración en blanco y oro.

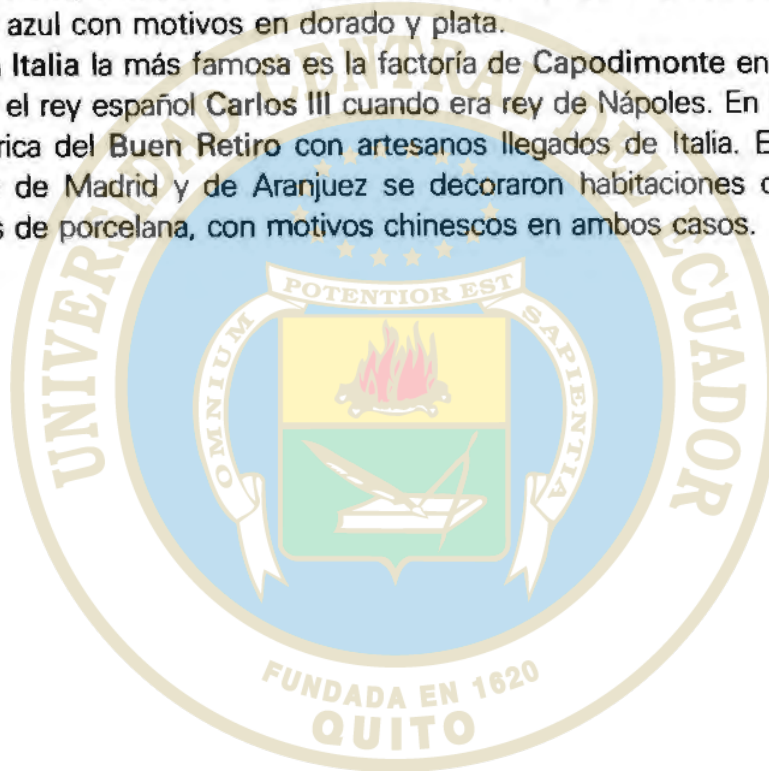
Durante la Regencia los muebles adoptan formas curvadas, proliferan las superficies cóncavas y convexas y una decoración que gusta de la simetría, con adornos escultóricos al bronce dorado, que dejan paso a la rocalla durante el reinado de Luis XV. A mediados del siglo XVIII se introduce la moda de los muebles lacados y los motivos chinescos.

El mueble en Inglaterra cobró notable importancia a partir de la figura de Thomas Chippendale (1718-1779) quien creó un estilo que lleva su nombre y que tuvo gran difusión. Sus sillones tienen los mismos pies de garra de la tradición inglesa, pero con el respaldo calado de clara influencia del rococó francés.

La **porcelana** fue sin duda, la industria más innovadora en Europa durante el siglo XVIII. A partir de la introducción de las piezas orientales, las manufacturas europeas trataron de imitar la calidad de estas porcelanas cuyo secreto de fabricación era celosamente guardado. El rey **Augusto I de Sajonia** poseía una importante colección de porcelanas orientales y dedicó gran cantidad de dinero para la investigación de este producto hasta que en 1709 **J. F. Böttger** consiguió fabricar una **porcelana blanca perfecta** y se fundó la fábrica de **Meissen**. Su producción está dedicada a la fabricación de vajillas y figurillas decorativas al estilo rococó, pastores, personajes de la comedia y escenas galantes.

A imitación de **Meissen** nacen en otros países fábricas de porcelana. En **Francia**, **Sèvres** es la más famosa con piezas de característico color rojo o azul con motivos en dorado y plata.

En **Italia** la más famosa es la factoría de **Capodimonte** en **Nápoles** que fundó el rey español **Carlos III** cuando era rey de Nápoles. En **España** fundó la fábrica del **Buen Retiro** con **artesanos** llegados de Italia. En los palacios reales de Madrid y de Aranjuez se decoraron habitaciones completas con placas de porcelana, con motivos **chinescos** en ambos casos.





UNIDAD DIDACTICA VIII

**DEL NEOCLASICISMO A LOS INICIOS DE LA
MODERNIDAD**

INTRODUCCION

Frente al convencionalismo de un arte unitario, que se desarrolló durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, es fácil comprobar cómo en el transcurso de ese período coincidieron diversas tendencias artísticas, a veces contrapuestas formal e ideológicamente. Así, junto a la pervivencia de un barroco más o menos clasicista, o más o menos exagerado, según los diferentes países europeos, se continuaron empleando elementos rococós y surgieron intentos de un acercamiento, primero imitativo y luego creativo, al sistema clásico, que se identifican con el denominado Neoclasicismo. Esta tendencia formal y espiritual toma el ejemplo del mundo Antiguo; pero ahora en la consideración de la óptica del Renacimiento, que se interpone en su visión.

La práctica artística de este período no aparece claramente unitaria, sino múltiple, constituyendo un auténtico laberinto difícil de simplificar. Sin embargo, de entre la diversidad de formas y de ideas entonces en auge sobresalieron aquellas que se inspiraron en Grecia y en Roma como modelos sublimes, consecuencia de un espíritu eminentemente racionalista y de los recientes descubrimientos arqueológicos. Por efecto de esta mentalidad nueva, que gestó un cambio de gusto radical, se rechazó muchas veces ácriamente la concepción barroca.

En este período también comenzó a adquirir auge lo que se ha venido en denominar espíritu romántico, pues parece más una actitud mental que un auténtico estilo con formas propias. Dicha mentalidad suele resumirse en el interés creciente por la historia, sobre todo y ya a partir de los inicios del XIX por la nacional, y en particular por aquellas épocas hasta ese momento más oscuras, desconocidas y debatidas como es la Edad Media, a la que se envolvía en un halo de misterio. También se distingue por el uso de un lenguaje pintoresco, egocentrista, dramático, antiacadé-

mico y progresista. Otro concepto que suele vincularse al romanticismo es el de *liberalismo*, derivado, en cierta forma, del afán egocentrista del hombre de la época.

Ya durante la primera mitad del siglo XVIII se lograron auténticos éxitos arqueológicos al ser descubiertas y excavadas nuevas ruinas, como las de Herculano y Pompeya, las ciudades romanas sepultadas por la erupción del Vesubio en el año 79. Los hallazgos contribuyeron, sobre todo a partir de la década de los años cincuenta, a un conocimiento más profundo y extenso de los artes griego y romano y al fomento de la historia artística de la Antigüedad, que sirvió como fuente de inspiración. Todo ello se vio favorecido y promovido por el afán coleccionista de los anticuarios y de personalidades significativas.

Los descubrimientos logrados al excavar Herculano en 1738 y Pompeya diez años después, originaron una auténtica riada de publicaciones al mediar la centuria, que difundieron estos hallazgos arqueológicos por toda Europa y contribuyeron a una divulgación más amplia y profunda del arte clásico entre los estamentos cultos.

El grabado fue un medio sumamente eficaz de difusión del legado clásico. Las reproducciones y las descripciones eruditas incluidas en los libros sobre tales antigüedades, hechas por artistas, estudiosos y arqueólogos parecían, a pesar de sus limitaciones para alcanzar la veracidad, obedecer a una intención de reproducir con total fidelidad tales hallazgos; pero más tarde contribuyeron a la creación de formas nuevas a través de interpretaciones personales de estas ruinas, tal y como el célebre arquitecto veneciano Piranesi hizo en sus obras.

A la difusión de los modelos clásicos contribuyeron personalidades tan significativas para la comprensión de la cultura de la segunda mitad del siglo XVIII como el bibliotecario Winckelmann (1717-1768) con su «Historia del Arte en la Antigüedad» (1764), Mengs (1728-1779) y Lessing (1729-1781). En sus obras propusieron a los artistas contemporáneos inspirarse en el mundo clásico, y sobre todo en la época griega, que era considerada como el momento histórico durante el cual se formuló y se realizó el concepto de belleza sublime, que engloba tanto a la física como a la espiritual. Lessing distinguió en el libro titulado «Laocoonte» (1766), un ensayo de estética, entre la pintura y la poesía e hizo un llamamiento en favor de belleza física imponiendo como modelo este grupo escultórico.

Los nuevos descubrimientos fomentaron los viajes a los lugares sagrados del clasicismo, en donde se dieron cita tanto los eruditos como los artistas de los países más distantes entre sí. Allí estudiaron, midieron científicamente, y se inspiraron en estos modelos; pero al mismo tiempo

se relacionaron entre sí y crearon las bases internacionales del «verdadero estilo», tal y como ellos mismos lo denominaron. En el entorno de 1750, momento en el cual se formularon los principales postulados para lograr una nueva arquitectura fundamentada en el racionalismo, Roma, a la que cabe llamar la ciudad del encuentro, se constituyó en un lugar de citas ineludible y en una base para recorrer toda Italia. Así, por ejemplo, allí se encontraron dos alemanes: el pintor Mengs, viajero incansable por toda Europa, y el arqueólogo Winckelmann, quien fue bibliotecario del cardenal Albani, un erudito coleccionista.

Las Academias de Bellas Artes constituyen, sin duda, la institución artística más característica de la Ilustración, aunque en algunos países, por ejemplo Italia y Francia, en donde se creó en 1648 en París, ya existían desde hacía largo tiempo. Durante la segunda mitad del siglo XVIII adquirieron un auge inusual, pues, si en 1720 había en Europa 19, en 1790 se podían contar más de 100.

Solían tener una finalidad fundamentalmente didáctica al servir como escuela oficial o privada de las artes y fueron un instrumento que los artistas usaron en su lucha para independizarse de los gremios. Estos diferenciaban, así, las artes liberales de las mecánicas, competencia de los gremios. Se distinguía la capacidad teórica de las Academias frente a la práctica de aquéllas.

Según sus orígenes se pueden distinguir varios tipos de Academias: Las Reales promocionadas oficialmente por las distintas coronas absolutistas dependiendo del gobierno central, tal y como ocurrió en Francia y en España, que siguió fielmente el modelo de la francesa; las privadas, financiadas y protegidas por los particulares, como es el caso de Inglaterra con la fundación en 1768 de la Royal Academy de Londres, y las municipales vinculadas a los municipios (Países Bajos).

El crecimiento cuantitativo y cualitativo de las Academias en Europa y también en América parece ser la consecuencia de varias causas interdependientes: Sirvieron de instrumento catalizador del cambio de gusto al dirigir teóricamente la práctica del arte hacia el clasicismo y el racionalismo a través de la enseñanza y de diversas medidas políticas. En los países en donde predominaba el sistema absolutista ejercieron el control del arte nacional centralizando todas las realizaciones por medio de la supervisión de los proyectos. Obedecían a los ideales tan claramente ilustrados de promocionar una mejora en la teoría y en la práctica del arte por medio de una enseñanza uniforme más intelectual, racional y metódica al margen de los gremios. Y, por último, en algunos países asumieron una finalidad comercial.

Si en un primer momento se organizó en cada nación, sobre todo en las que existía un sistema político absolutista, una Academia de Bellas Artes central con carácter nacional, en una segunda fase éstas se multiplicaron por los principales núcleos urbanos de los distintos países adquiriendo un sentido regional, pero siempre en dependencia con la establecida en la capital del Reino, que las controlaba. Este es el caso, por ejemplo, de España, en donde se fundó en el año 1752, reinando Fernando VI, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; sin embargo, durante el transcurso de esta segunda mitad del siglo XVIII se fueron creando otras Academias provinciales en las principales ciudades del Reino: San Carlos en Valencia (1768), San Luis de Zaragoza (1792), San Jorge de Barcelona (1775), la Inmaculada Concepción de Valladolid (1779)... Desde el año 1786 se dispuso que todos los proyectos de arquitectura deberían enviarse a la de Madrid para que los supervisase; pero la agobiante tarea desempeñada en ella hizo que muchas de sus funciones fueran posteriormente delegadas en las Academias provinciales. Se seguía, así, a un proceso de centralización tan propio de la monarquía absoluta borbónica, otro de descentralización; pero siempre bajo un riguroso control central.

Las Academias fueron centros neurálgicos en donde se gestó y desde donde se difundió el clasicismo por medio de las influencias de las obras de Winckelmann y de Mengs, el uso de tratados arquitectónicos como el del arquitecto e ingeniero romano Vitrubio, y las becas que concedían para estudiar en Roma a los artistas más destacados.

Sin embargo, ya entonces se pusieron en duda algunos de los postulados propuestos en «De Architectura» de Vitrubio ante las contradicciones que su teoría ofrecía al ser comparada con las ruinas recientemente descubiertas. Esta obra, cuya primera edición se había publicado en Roma en 1486, fue considerada, no obstante, por muchos artistas y eruditos de la Ilustración como un modelo sublime del clasicismo, el logro máximo de perfección arquitectónica. Así, se difundieron durante la segunda mitad del siglo XVIII a través de reediciones del tratado, algunas de ellas promovidas por las mismas academias, las tres normas vitruvianas, que constituyen el fundamento de toda arquitectura: utilidad, firmeza y belleza. Del mismo modo se admitió su ideal de belleza basado en la simetría y en las proporciones de las partes, proporciones que en esta disciplina guardan relación estrecha con las partes del cuerpo humano.

La afición de los ilustrados por la Historia, que es el punto de partida de la mayoría de sus discursos eruditos y un modo de justificar racionalmente el presente, hará a los literatos, artistas y doctos fijarse en la lite-

ratura y en las formas artísticas de la *Edad Media*, sobre todo del período calificado de «gótico». Así, en plena *Ilustración* se inició este interés por una época entonces tan desconocida y designada como el «*milenio de la barbarie*». Tal sentimiento ha sido considerado una de las notas distintivas del *Romanticismo*, lo que contribuye a hacer aún más indefinibles las fronteras cronológicas existentes entre el neoclasicismo y la época considerada romántica.





TEMA 30

LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Los italianos y los franceses llevarán la iniciativa en la teoría arquitectónica del siglo XVIII. Arquitectos y eruditos teóricos de ambos países condujeron la práctica de este arte hacia una vía cimentada en el racionalismo y lo funcional. Muchos de ellos se contradijeron en el debate entablado entre lo barroco y lo clásico, que inician, manifestándose en realidad como barrocos clasicistas. De lo clásico incorporaron a su repertorio aquello que significa claridad, racionalismo y utilidad; pero llegaron a poner en duda todo el sistema vitruviano y a criticar los abusos que en la época se hacían de las ruinas. Sin independizarse plenamente del sistema anterior cuestionaron del Barroco la ambigüedad de las formas y su camuflaje por medio de la ornamentación excesiva, e identificaron la Belleza con la Razón.

Ya entre 1706 y 1714 el canónigo francés De Corderoy (1651-1722) había afirmado en su *Nuevo Tratado de Arquitectura* que el fin de un edificio debía ser expresado con toda claridad. Iniciaba, así, la crítica al Barroco y a su ambigüedad, y abría el camino al racionalismo arquitectónico y al carácter funcional de la arquitectura, aproximándose al ideal del clasicismo.

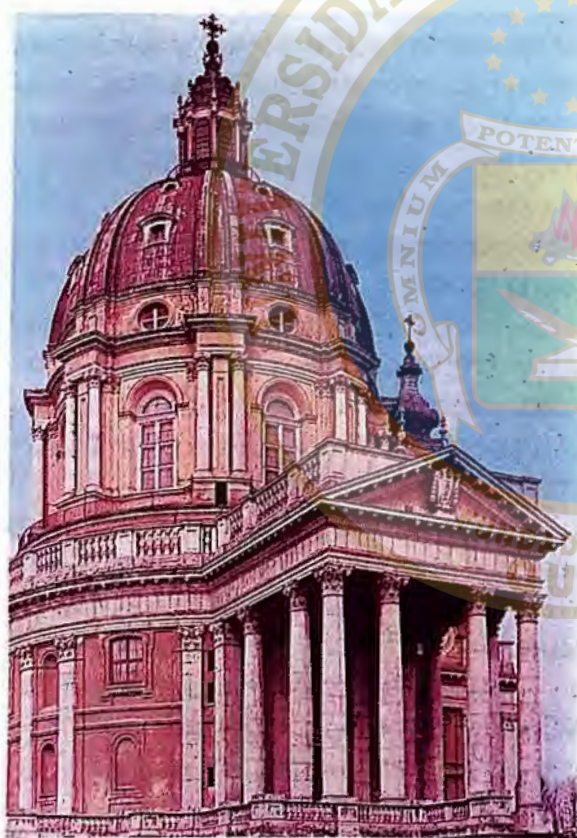
El pensamiento arquitectónico de De Corderoy fue pulido y continuado en Italia, en donde se experimentaban ideas similares, por el franciscano veneciano Carlo Lodoli (1690-1761) hacia 1750 para quien la belleza y el estilo de un edificio dependen de la finalidad. Su sistema teórico funcionalista y de corte socrático —no llegó a escribir ningún libro— fue llevado a la imprenta por sus discípulos Francesco Algarotti, que había estado en Francia y en contacto con la Academia Francesa en Roma, autor de un *Ensayo de Arquitectura* (1756), y Andrea Memmo en los *Elementos de arquitectura lodoliana* (1786), y desarrollada por Francesco Milizia en los *Principios de arquitectura civil* (1781). Este último defendió los postulados racionalistas arquitectónicos dentro de un punto de vista

eclecticista, y criticó a Miguel Angel por haber corrompido e introducido los errores de Borromini y de su escuela.

Italia

Filippo Juvara (1678-1736), Ferdinando Fuga (1699-1782) y Luigi Vanvitelli (1700-1772) son los tres arquitectos italianos más representativos de la primera mitad del siglo XVIII y de los inicios de la época calificada de neoclásica. Aunque suelen ser considerados globalmente como maestros barrocos clasicistas por la historiografía se manifestaron en sus realizaciones con unos matices diferentes ante la continuidad de las tendencias formales del XVII y la apertura hacia el clasicismo.

El primero de ellos, Juvara, asumió el Barroco tardío académico y aportó una nota decorativa, escenográfica, en sus obras de Turín, sobre todo en los edificios de la **basílica de la Superga** (1717-1731) (Fig. 1) y



del **Palacio Madama** (1718-1721), cuya fachada se inspira en la de Versalles. Fuga, quien construyó en Roma y en Nápoles, siguió una línea clasicista purista con aportaciones neomanieristas tomadas de ejemplos del *Cinquecento* tardío, tal y como se puede advertir en su Palacio romano de la Consulta (1732-1737). Por su parte, el napolitano Vanvitelli comenzó en 1752 el enorme Palacio de la Caserta en Nápoles por encargo del futuro rey de España Carlos III, que ha sido calificado como el «canto del cisne» del barroco italiano.

Fig. 1. Juvara (1678-1736). *Basílica de la Superga* (1717-1731). Turín.

La difusión de la arquitectura clásica: Piranesi. El arquitecto y grabador veneciano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), a quien se le puede calificar de «arqueólogo fantástico y lírico», es, no obstante, el artista más significativo de la Italia del tercer cuarto del siglo XVIII. Hacia 1740 viajó a Roma, en donde aprendió la técnica del aguafuerte con Vasi. Establecido definitivamente en esta ciudad en 1745, entró en contacto con los pensionados franceses de la Academia de Francia.

Piranesi publicará a lo largo de su vida una serie de obras con grabados magníficos y originales de las antigüedades romanas que contribuyeron decisivamente al fomento del clasicismo por toda Europa. Pero también fueron una de las causas múltiples del inicio del espíritu romántico por su peculiar visión de las ruinas. El veneciano las manipulaba con un sentido poético para conseguir efectos ilusorios muy artísticos y aportó de este modo una nota personal al desvirtuar la realidad para lograr lo fantástico.

En los aguafuertes de Piranesi de trazos oscuros y vigorosos se manifiesta claramente su interés por lograr el colosalismo de lo representado, por alcanzar lo ciclópeo con el uso de una técnica tan libre como atrevida. Debido a todo esto y al empleo de unas formas aún barrocas proyecta la visión de lo clásico, mostrando su preferencia por lo romano, hacia el Romanticismo en una invitación a la creatividad.

Francia

Roma, plagada de los vestigios de épocas muy diversas, sería en este período el centro más destacado de peregrinación y de inspiración artística, de gestación de la nueva arquitectura en base al clasicismo, aunque la práctica del momento experimentara en esta ciudad una cierta decadencia cuantitativa. Sin embargo, los aspectos poéticos más avanzados y hasta, a veces, más revolucionarios —no en vano nos hallamos ante el siglo de las utopías— se ensayaron en París, y también en Londres, la mayoría de las ocasiones después de contemplar las ruinas clásicas italianas y griegas.

En la ciudad del Sena aún persistía —realmente nunca había terminado— el elemento clásico a través de las manifestaciones artísticas del siglo XVII y de algunas de la primera mitad del XVIII a pesar de las formas rococós. En este sentido es significativo que el proyecto realizado por Bernini para el Louvre en su viaje a París en 1665 fuera rechazado.

Para lograr un estudio más comprensivo de la **arquitectura francesa** de la segunda mitad del siglo XVIII, y siempre de un forma esquemática y convencional, es posible considerar tres momentos y otras tantas maneras de ver esta práctica: una primera fase ecléctica entre el Barroco y el Clasicismo, en la que ya se busca la claridad formal y que se podría enclavar cronológicamente entre 1750 y 1789; una etapa de límites ambiguos «revolucionaria» en el entorno de los años de la Revolución francesa, en donde se va con el uso de una mayor libertad creativa en pos del funcionalismo y del geometrismo formal para llegar a la utopía, al sueño arquitectónico irrealizable, y, por último, un tercer momento coincidente con el Imperio napoleónico, en el cual el Clasicismo se hace oficial y se busca lo monumental y lo grandioso.

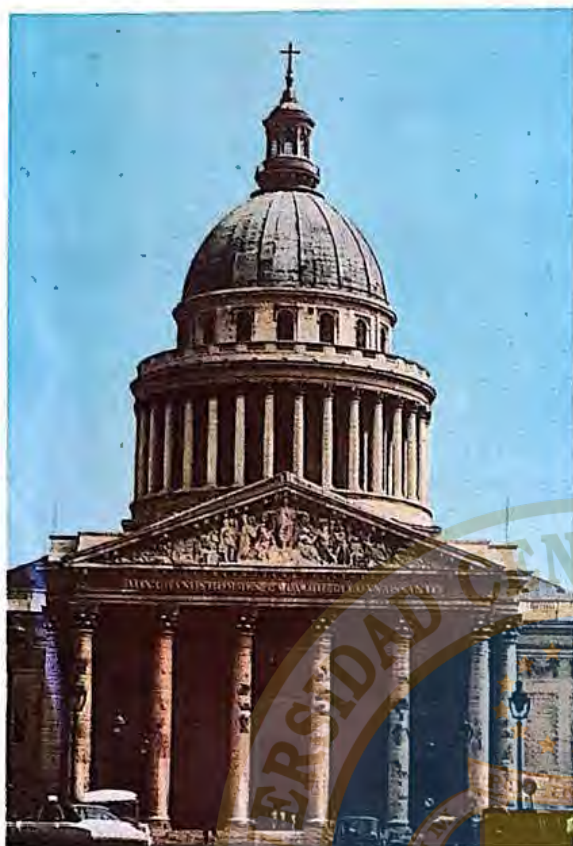
1750-1789: Entre el eclecticismo y la claridad formal. La práctica de la arquitectura francesa durante este período se manifiesta confusa, aunque la nota más característica sea el intento de aproximación a la claridad formal y al funcionalismo. Suele ser una tendencia ecléctica, síntesis de elementos clásicos romanos, especialmente de Vitrubio, y renacentistas, sobre todo palladianos, con la tradición del barroco clasicista francés y la herencia de un **Claude Perrault** con su equilibrio y armonía estructural, manifiesta en la columnata del Louvre de 1667. Se vuelve al uso de la columna exenta que sustituye a la pilastra como elemento sustentante según el canon vitruviano. También hay un retorno a las formas rectangulares y un rechazo de los excesos ornamentales con el inicio de un cierto racionalismo estructural.

Uno de los arquitectos franceses más significativos de este período fue el popular **Jacques-Ange Gabriel** (1698-1782), quien partiendo de un estilo barroco «nacional» derivó en el entorno de 1760 hacia un **heleñismo**. Es, en realidad, el artista que realiza una síntesis de la práctica arquitectónica francesa de los últimos cien años. Construyó numerosos edificios en París (el Ministerio de la Marina y el Hotel Crillon en la plaza de Luis XV de la Concordia, la Escuela Militar, 1751...) y en Versalles (el teatro de la Opera, 1753-1770, y el Petit Trianon, 1762-1764) (Fig. 2). Su tendencia hacia el clasicismo se puede ver en la claridad volumétrica, en el uso del esquema rectangular, en el predominio de las formas rectas y en el empleo que hace de la columna, pero todavía en la línea de la fachada del Louvre, de Perrault y del palacio de Versalles de J. H. Mansart (1669-1685).



Fig. 2. *Gabriel (1698-1782). Le Petit Trianon. Versailles. París (1762-1764).*

Aunque no se pueda considerar propiamente un neoclásico a Jacques Germain Soufflot (1713-1780), quien se preocupó desde su juventud por la arquitectura del pasado, sino un maestro de transición, es un precedente inmediato por su tendencia clasicista, la «simplicidad varonil» y el racionalismo de sus proyectos. En la iglesia monumental de Sainte Geneviève en París (Fig. 3) (llamada después de la Revolución francesa Panteón de Hombres Ilustres de la Nación), su obra más significativa proyectada en 1757 luego de su viaje a Roma y a Paestum, se combinan eclécticamente los modelos romanos y bizantinos con los renacentistas, a los que se superponen las pervivencias del barroco clasicista francés. Con una planta en forma de cruz griega exenta alusiva a Bizancio, emplea en la fachada principal un peristilo gigante de columnas corintias y frontón con esculturas a lo Vitrubio. El crucero se cubre con cúpula hemisférica sobre tambor con columnas, influida por San Pedro del Vaticano y San Pablo de Londres (1675-1710) de Wren con reminiscencias palladianas. Así, por medio de la combinación del pórtico clásico con la cúpula cristiana realizó una simbiosis entre clasicismo y cristianismo, logrando unos efectos de monumental sencillez al estilo de Piranesi. Soufflot siguió la teoría de Laugier que destacaba las virtudes de la arquitectura adintelada; pero, debido a su interés por el gótico, se inspiró en los principios estructurales de este estilo en el abovedamiento.



Los arquitectos revolucionarios. En el entorno cronológico de 1789 vivieron y proyectaron sueños arquitectónicos imposibles una serie de arquitectos, como Boullée, Ledoux y Lequeu, que sin trabajar oficialmente para la Revolución, a veces hostil a ellos, realizaron una práctica y, sobre todo, idearon una arquitectura realmente revolucionaria en su forma y función. Buscaron en la Antigüedad un ejemplo ético más que un modelo formal, como ocurre en la pintura de David, y tuvieron al Clasicismo

Fig. 3. Soufflot (1713-1780). Sainte Geneviève (1758-1789). Panteón de hombres ilustres. Proyecto de 1757. París.

como una simple referencia para recrear nuevos sistemas constructivos. Mostraron también una predilección por las estructuras geométricas más elementales, tales como la esfera, el cubo, el cono, el cilindro y la pirámide, para llegar a un funcionalismo que era un vaticinio de la práctica arquitectónica más avanzada de la primera mitad del siglo XX. Sus obras poseen una enorme carga simbólica, que les acerca al Romanticismo, y suelen identificar las formas con las funciones de los edificios.

El clasicismo monumental al servicio del Imperio napoleónico. Durante el Imperio napoleónico (1804-1815) la arquitectura clásica adquirió un carácter más oficial al ser considerada como el lenguaje arquitectónico que se adapta mejor a su política expansionista. Desde entonces se busca la inspiración, sobre todo, en la Roma de los emperadores por su sobriedad y monumentalidad ingenieril y también en algunos aspectos del Egipto faraónico, a donde Napoleón había llegado en sus expediciones. Hay un deseo manifiesto de emplear la arquitectura del clasicismo con toda su pureza y, así, se toma a la columna como el elemento esencial.

El templo es pensado cual la creación más representativa de ese mundo antiguo; por este motivo los diferentes edificios adoptan su aspecto formal, aunque desempeñen funciones muy diferentes.

Napoleón realizó en París una serie de mejoras arquitectónicas y urbanísticas, que proporcionaron a la ciudad del Sena unas perspectivas más monumentales. En su tiempo, y a imitación de la Roma imperial, se construyeron, o se iniciaron las obras de, columnas como la Vendôme (1804-1810) de Jacques Gondoin y J. B. Lepère, inspirada en la de Trajano, arcos (el del Carrusel, 1806-1808 (Fig. 4), de Percier y Fontaine en el jardín de las Tullerías, y el arco de la plaza de la Estrella, 1806-1837, en los Campos Elíseos, de J. A. Raymond y J. F. T. Chalgrin) e iglesias. Estas fueron tratadas como templos clásicos.



Fig. 4. Percier y Fontaine. Arco del Carrusel (1806-1808). París.

El ejemplo más representativo es la Magdalena (1807-1845) de Pierre Vignon (1763-1828), que el Emperador concibió cual el Templo de la Gloria. Períptero y octástilo se levanta sobre un alto podium de orden corintio, estando su interior abovedado (Fig. 5).

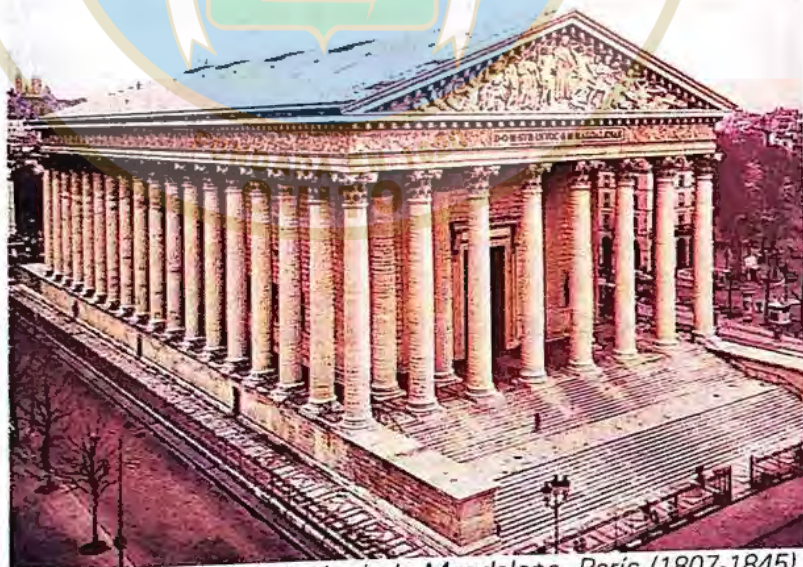


Fig. 5 P. Vignon. Iglesia de la Magdalena. París (1807-1845).

Durand (1760-1834) puede ser considerado como el teórico más representativo de la arquitectura en los inicios del siglo XIX y el precursor de su práctica a lo largo de esta centuria. Profesor y director de la **Escuela Politécnica**, fue el autor de unos *Resúmenes de lecciones de Arquitectura* (1802-5). Sus postulados se basan en el utilitarismo y en la economía dentro de un sistema racionalista estructural.

El palladianismo inglés

El Barroco se desarrolló en **Inglaterra** de una forma aislada del resto de Europa y, tal y como sucedió en **Francia**, de un modo bastante atenuado, pues en este país la influencia del arquitecto **Andrea Palladio** adquirió un auge muy notable sobre todo en la **arquitectura civil** y su práctica se vinculó con la simplicidad formal del Bajo Renacimiento. No obstante, hubo excepciones destacadas como, por ejemplo, **Sir John Vanbrugh** (1664-1726), quien desarrolló en sus edificios (**Castle Howard**, Yorkshire, 1701-1704, y **Palacio Blenheim** en **Oxfordshire**, 1705-1724) grandes efectos pictóricos y pintorescos al adelantar unas masas y retroceder otras con una decoración rica en esculturas.

La línea palladiana fue iniciada, después de su viaje a Italia, por **Iñigo Jones** (1573-1652), que empleó bloques cúbicos puros al estilo de **Palladio**, pero aportando una interrelación entre las partes muy personal. Su influencia se dejó sentir, por lo general, en los arquitectos ingleses más destacados de la primera mitad del siglo XVIII. Por ejemplo, **Burlington** construyó su propia residencia en **Chiswick** (hacia 1717) y el **Tothenhan Park** (1721) inspirándose en las villas paladianas, pero aportando unas notas muy personales de tendencia barroca.

Debido precisamente al arraigo del palladianismo en la arquitectura «barroca» inglesa, no costó demasiados esfuerzos en este país llegar a un acercamiento a lo clásico y, luego, al fusionarse ambas tendencias derivar con mucha facilidad al denominado **clasicismo romántico** de líneas muy libres, elegantes y ligeras. Así, la práctica arquitectónica en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII y de los inicios del XIX se puede considerar como o una síntesis, o una yuxtaposición, o un uso alternativo de tendencias muy diversas: del palladianismo heredado, del nuevo conocimiento de las antigüedades clásicas, de la arquitectura francesa de la época y hasta de **Piranesi**. Pero al mismo tiempo se produce una reafirmación de la revalorización, siempre creciente según se adentra en el diecinueve, del gótico y la llegada, asimilación y difusión del gusto por lo

chino, que fomentaron el pintoresquismo y el redescubrimiento de lo medieval, notas tan immanentes con el espíritu romántico.

Los arquitectos ingleses de la época se manifestaron siempre con un afán cosmopolita, asumiendo el internacionalismo arquitectónico del momento. Por lo general, se formaron en Francia en contacto con la Academia, y en Italia, en donde se dieron cita no sólo con las antigüedades clásicas, sino también, precisamente en Roma, con la élite europea, asumiendo, por otro lado, la visión prerromántica de las ruinas de un Piranesi. Así, es posible ver en la arquitectura inglesa toda la complejidad de corrientes y subcorrientes de la teoría y de la práctica de entonces y una de las claves clarificadoras de ese laberinto de estilos.

La práctica arquitectónica de Robert Adam con sus pequeños edificios de fachadas palladianas es una asociación de numerosas influencias: de Palladio, de las construcciones francesas de la época, de los interiores pompeyanos, de Piranesi, y de los maestros del Renacimiento.

En la obra de Sir John Soane (1753-1837) confluyen una serie de aspectos, tales como su funcionalismo y racionalismo, y el historicismo creativo, que hace posible alinearle por un lado junto a los arquitectos visionarios franceses y por el otro relacionarle con Durand. Partiendo de la consideración de lo clásico, un motivo no imitativo sino creativo, llegó a ser un avanzado de la técnica arquitectónica al usar el cristal con armazón de hierro en la cúpula de la rotonda del Banco de Inglaterra en Londres; pero también se mostró como un historicista clasicista al pensarla a semejanza del templo de Vesta de Tívoli, y un austero decorador con el predominio del blanco, las superficies de yeso recorridas por estrías lineales.

Los museos y las bibliotecas como templos del arte y de la cultura

Los museos, tratados formal e ideológicamente como los templos del arte, y las bibliotecas consideradas como de la cultura, fueron posiblemente dos de los tipos de edificios más característicos de los finales del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX. A través de su estudio puede advertirse la evolución del clasicismo romántico, el gusto por la arquitectura griega, que es su lenguaje formal; pero también el afán de los arquitectos por llegar al racionalismo y a lo funcional por medio del uso sistemático del elemento clásico. Es ahora el período de plena revalorización del gótico y de la reafirmación de lo pintoresco, y algunos maestros puristas se mostraron fieles a lo griego, el *greek revival*, que prefieren a lo

romano; mientras que otros, como por ejemplo el alemán **Schinkel**, trataron de conciliar por separado estos gustos, dando a lo gótico un carácter tipológico religioso y con la aplicación del clasicismo a la arquitectura civil.

Estos museos y bibliotecas, que son proyectados como templos con peristilos de estructuras sencillas con el acento puesto en los órdenes clásicos y con interiores funcionales, amplios y luminosos para la exposición de objetos artísticos, desempeñaron un papel simbólico dentro de la ciudad. Se necesitaba entonces atesorar los restos arqueológicos traídos de los distintos centros culturales del mundo antiguo con un espíritu eminentemente positivista, pero también histórico, ya que se ha producido una revalorización de la Historia como ejemplo ético y estético. Bajo la visión y la influencia de las reformas arquitectónicas y urbanísticas del París napoleónico, en donde se formaron muchos de los maestros ingleses y alemanes y en contacto con Percier y las ideas de Durand tanto como con las ruinas de la Antigüedad, estos edificios sirvieron también para embellecer ciudades; así ocurrió en Londres, Munich o Berlín.

El principal especialista durante la primera mitad del siglo XIX en la construcción de estos «templos del arte» es el alemán Leo von Klenze (1784-1864). Su inspiración en las *Galleries de Durand* se advierte con toda claridad en el interior de su famosa *Glyptoteca de Munich* (1816-1830) (Fig. 6), cuya función era la de guardar las esculturas que procedían del templo de Egina, en la disposición de las salas abovedadas en torno



Fig. 6. Leo von Klenze (1784-1864). La Glyptoteca (1816-1830). Munich.

a un patio iluminadas por lucernarios. Suyos son también el Museo del Hermitage de Peterburgo (1839-1849) y la Alte Pinakothek de Munich (1826-1833), que se deja influir por el Alto Renacimiento.

También en la Alemania del clasicismo romántico, país al cual llegaron continuamente colecciones del arte griego y que destacó por sus arqueólogos, es significativo el Altes Museum de Berlín (1824-1828) del pintor y arquitecto Karl F. von Schinkel (1781-1841). En este edificio de tendencia griega racionalista predomina la horizontalidad en la fachada, en donde se emplea un orden jónico gigante y la estructura de una *stoa* helenística.

Este mismo interés por las bibliotecas y los museos se manifiesta en la Inglaterra de la primera mitad del siglo XIX, la época del neogriego, *greek revival*, tendencia coetánea a la arquitectura neogótica y al pintoresquismo.

Así, Robert Smirke (1781-1867) trazó el British Museum (1824-1847), que cumple ambas funciones (Fig. 7). Su fachada principal está rodeada por una columnata jónica y los lados se destacan del cuerpo central avanzándose. También en Londres, William Wilkins (1778-1839) proyectó la National Gallery (1832-1838), edificio en el que incluyó una cúpula casi bizantina a una larga planta clasicista con peristilo.



Fig. 7. Robert Smirke (1781-1867). Museo Británico (1824-1847). Londres.



UNIDAD DIDACTICA VIII

TEMA 31

**LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XVIII**

TEMA 31

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Numerosas tendencias artísticas, elementos propios heredados y aportaciones foráneas traídas desde Roma y París, confluyeron en la arquitectura española y se materializaron en diversos comportamientos teóricos y prácticos, que muchas veces eran, o parecían ser, contradictorios. No todas las actuaciones fueron congruentes con los nuevos postulados, a pesar de la reacción indudable que entonces se produjo contra los principios barrocos ornamentales por parte de los teóricos academicistas. Estos serían, al principio, una élite con aspiración internacional frente a la popularidad del Barroco, que algunos consideraban como la herencia de la dinastía austriaca y del Imperio hispánico, en contraposición con la aportación borbónica abierta a lo francés y a lo italiano.

Hubo un rechazo de lo ornamental, y una asunción del llamado barroco clasicista tardío de carácter estructural, que era la tendencia arquitectónica traída en un primer momento por los maestros italianos y franceses, llamados por los primeros monarcas borbónicos para trabajar en las obras reales. Después, un grupo de arquitectos, la mayoría de ellos formados con los artistas extranjeros y que viajaron a Italia y Francia, asumieron desde la Academia plenamente la nueva mentalidad internacional; pero siempre con toda su diversidad y complejidad.

Se ha señalado en la década de los años veinte el inicio de la crisis del barroco ornamental y del rococó en España, que se manifiesta por parte de algunos arquitectos, eruditos y políticos como por ejemplo, Feijóo, Meléndez y Sarmiento. Sin embargo, los testimonios de estas autoridades, en un principio voces aisladas que parecían ecos lejanos, surgieron en un momento en el cual se realizaban en la tendencia que algunos historiadores del arte denominan barroco «nacional» (en contraposición al denominado «borbónico» de los maestros extranjeros, más clasicista)

edificios tan «recargados» como, por ejemplo, el Transparente de la Catedral de Toledo (1732) de Narciso Tomé, la Sacristía de la Cartuja de Granada (1732), la plaza mayor de Salamanca (1724-1755) de Alberto de Churriguera y el Hospicio de Madrid de Pedro de Ribera.

El instrumento político y artístico fundamental para lograr la apertura y el cambio de gusto sería la Academia de San Fernando. Esta institución contó como promotores con muchos de los artistas extranjeros: Sacchetti, Bonavía, Carlier, Mengs... Desde ella, como centro de formación de artistas, de control de los proyectos realizados en todo el país y de elaboración de una teoría, se difundieron los principios clasicistas, racionalistas e historicistas.

Las traducciones de una serie de tratados del Renacimiento y de la época desempeñaron un papel decisivo en esta aproximación a lo clásico y a lo racional. La mayoría de tales ediciones fueron promovidas o inspiradas por la Academia. Destacó la labor de Ortiz y Sanz, quien vertió al español los tratados de Vitrubio (1787), Palladio (1797) y Milizia (1787).

La monarquía borbónica desempeñó, asimismo, un papel básico en esta apertura del arte español hacia el clasicismo. Los reyes llamaron a España a numerosos artistas extranjeros para trabajar en las obras reales. Ellos promocionaron en gran medida esta tendencia frente al barroco «castizo» ornamental.

Los palacios reales durante los primeros Borbones

Hay que considerar al palacio como el tipo de edificio más representativo construido durante los reinados de los primeros monarcas borbónicos, quienes no se encontraban a gusto en los viejos e incómodos alcázares reales del tiempo de los Austrias. La política edificatoria de estas residencias se vio favorecida por los incendios del antiguo alcázar madrileño en la nochebuena de 1734 y del palacio de Aranjuez en junio de 1748.

Si el palacio de La Granja es la aspiración versallesca de un Felipe V hipocondríaco, el de Aranjuez (Fig. 8) será la obra de su hijo Fernando VI realizado en el alegre y amplio valle del río Tajo. Por su parte Carlos III significa la consolidación urbanística de estos palacios y del entorno al monasterio de El Escorial.

La visión global de tales edificios, así como la de cada uno de ellos en particular, es fundamental para poder comprender mucho mejor la penetración en España de un lenguaje arquitectónico más clásico, pero aún no

depurado plenamente. El uso alternativo, o conjunto, en él de elementos propios de un barroco estructural clasicista, un rococó y de los inicios de un clasicismo más puro traído de Francia e Italia se oponía, o contrastaba, con el llamado por la historiografía artística barroco «nacional» de ornamentos complejos, inspirados en arquitecturas efímeras, un barroco de apariencia, pictórico, no estructural.

No obstante, a pesar de estas «innovaciones europeístas», las estructuras nucleares de la arquitectura palaciega española precedente fueron respetadas, bien por aprecio a lo que se podría considerar como un significativo lenguaje castizo, con el cual no se quería, o no era posible, romper plenamente, bien por tratarse de reconstrucciones o ampliaciones.



Fig. 8. Ardemans, Bonavía y Sabbatini. Palacio de Aranjuez. Madrid.

El jardín como marco del palacio

Otra novedad, que se repite en los nuevos palacios reales, consiste en la importancia dada ahora al jardín como entorno suyo, susceptible de ser tratado como un conjunto urbano y natural complementario.

El de La Granja fue obra de artistas franceses. Aquí se busca la conjunción entre los elementos arquitectónicos, la naturaleza y el jardín geométrico con sus cascadas, grutas, fuentes y estatuas para tratar de crear perspectivas casi imposibles con el fondo en la fachada italianizante del palacio realizada por Juvara (Fig. 9) y su discípulo Sacchetti. La traza obedece al tipo francés, teniéndose presente el sistema de Versalles; pero ahora hay que respetar a la Naturaleza y a su terreno angosto y en suave pendiente, creándose, así, efectos ya románticos. No obstante, el programa iconográfico escultórico es rococó en la forma, pero contiene continuas referencias mitológicas clasicistas.

En el Real Sitio de Aranjuez, con su carácter de símbolo de la Monarquía absoluta, desempeña la función de centro neurálgico de una población perfectamente urbanizada ya en los tiempos de Carlos III por el arquitecto francés Jaime Marquet, de los jardines y de las huertas tan favorecidas por la fértil vega del Tajo.



Fig. 9. Juvara. Palacio de La Granja. Segovia. s. XVIII.

El Palacio Real de Madrid

Las primeras trazas para la construcción del Palacio Real, que reemplazaría al viejo alcázar madrileño incendiado, fueron diseñadas por el ar-

arquitecto italiano Felipe Juvara en 1735, traído por el rey Felipe V a España para esta finalidad. Presentaban grandes influencias de Versalles, al cual duplicaba en longitud, del irrealizado proyecto de Bernini para el Louvre y de su propio palacio Madama de Turín.

Pero como Juvara muriera poco después, al año de su llegada a Madrid, su discípulo Sacchetti diseñó otro de menor extensión, menos alargado y mucho más alto, de planta rectangular con un patio central cuadrado y cuatro torres en las esquinas, que se marcan en la planta sin sobresalir en la altura (Fig. 10).

Además del interés del edificio considerado en sí mismo, hay que singularizarlo por la función que cumplió como escuela teórico-práctica para la formación de los jóvenes arquitectos españoles en las ideas arquitectónicas francesas e italianas. Primero fue un centro de difusión de un barroco clasicista estructural y de las formas rococós, y después de un clasicismo más depurado. Los aspectos más clasicistas se deben ya a la época de Carlos III y a su arquitecto Sabattini.



Fig. 10. Sacchetti. Palacio Real (1735). Madrid. Fachada meridional.

La generación de 1715-1726

Varios arquitectos nacidos entre 1715 y 1726, como Diego de Villanueva (1715-1774), Ventura Rodríguez (1717-1785) y José de Hermosilla (¿-1776), desempeñaron un papel importante en la penetración y asimilación del mítico lenguaje clásico en España durante las décadas de los años cincuenta y sesenta desde la madrileña Academia, institución que trató de unificar las diversas tendencias artísticas. Sin embargo, cada uno de ellos aportó una lectura, una interpretación personal, del clasicismo, a veces contradictorias, concepto que en ocasiones les hizo polemizar y rivalizar entre sí. Así, Diego de Villanueva se mostró más vinculado a una arquitectura racionalista en la línea de la francesa; Ventura Rodríguez, que no salió de España, se relaciona más con el barroco italiano estructural de un Bernini, Borromini y Fontana, y Hermosilla, quien estuvo becado en Roma, se inspira en los nuevos postulados que se desarrollaron en esta ciudad. Todos ellos se formaron alrededor de los maestros italianos y franceses, que trabajaban para el Palacio Real de Madrid, y desarrollaron una destacada actividad docente en la Academia.

Ventura Rodríguez se mostró como un arquitecto más práctico que teórico. En el panorama arquitectónico de la época aparece cual maestro que intentó aproximar la herencia barroca española y la arquitectura escorialense con la italiana, evolucionando hacia un clasicismo contenido, todavía no asimilado plenamente y un tanto lejano del racionalismo. Durante el reinado de Fernando VI acaparó la inmensa mayoría de las obras importantes de la época y marginó, así, en gran medida a los otros arquitectos de la Academia, en donde intentó imponer su estilo elegante como un lenguaje unificador. Sin embargo, en el reinado de Carlos III cayó en desgracia en Madrid ante el nombramiento del italiano Sabatini como arquitecto real en 1760.

De entre sus numerosas obras, en las cuales se manifiesta con claridad su inspiración en el barroco italiano, destacan la iglesia madrileña de San Marcos (1749-1753) y la capilla-baldaquino de la Virgen del Pilar en Zaragoza (1750), en donde predominan los espacios elipsoides y los efectos espectaculares. Según algunos historiadores del arte, en el entorno de 1760 se percibe en el estilo de Ventura Rodríguez una mayor sobriedad, una cierta influencia escorialense y un acercamiento al clasicismo, tal y como parece ocurrir en el convento de los agustinos filipinos de Valladolid (1759) y en la fachada de la catedral de Pamplona (Fig. 11) con su pórtico tetrástilo.

Por su parte, el ingeniero militar Hermosilla elaboró en Roma un lenguaje arquitectónico sincrético de corte historicista, que parece la consecuencia lógica de los diversos contactos mantenidos en esta ciudad. De haberse seguido los postulados propuestos por él —un técnico que al mismo tiempo se manifiesta como un teórico, un práctico y un hombre culto frente a la capacidad teórica de Diego de Villanueva y la práctica de Ventura Rodríguez— posiblemente se habría encontrado la solución más adecuada a este debate en la Academia, pues su lenguaje parece uno intermedio entre ambas posturas, actualizado e internacional.



Fig. 11. Ventura Rodríguez (1717-1785).
Fachada de la Catedral de Pamplona (1783).

Las mejoras urbanísticas en el Madrid de Carlos III

Carlos III, quien vino como rey de España en 1760 desde Nápoles, realizará durante su reinado una serie de mejoras urbanísticas y arquitectónicas en Madrid, cuya finalidad era la de sanear y embellecer la ciudad para darle el carácter simbólico de capital del Reino. Ahora, el edificio ya no se concibe como una pieza aislada, sino cual una parte integrante de un conjunto urbano geométrico, pensado de una forma más racional, y subordinado a la perspectiva de la urbe.

La política urbanística madrileña de este monarca se materializó principalmente en el trazado regular del Paseo del Prado (1768), que Hermosilla concibió en forma de circo romano, al parecer bajo la influencia de la plaza Navona de Roma. El nuevo paseo se orló con las fuentes de Neptuno, Apolo y Cibeles, diseñadas por Ventura Rodríguez, como una referencia a la antigüedad. Entonces también se construyeron varios arcos de triunfo de ingreso en la ciudad, a la manera romana, desde las principales carreteras: puertas de San Vicente, de Toledo y de Alcalá.

Estas mejoras en la urbanística de la Villa y Corte, dictadas por un monarca ilustrado que había residido en Italia, bajo la idea de uniformidad y de la perspectiva, se completaron con la regulación de la limpieza, la pro-

hibición de enterrar a los muertos en las iglesias, la instalación del alumbrado y con el trazado de numerosos parques y jardines, como el del Retiro y el del Campo del Moro.

Sabattini (1721-1793) desempeñó, junto con Juan de Villanueva, un papel importante en el embellecimiento de Madrid. Carlos III lo trajo de Nápoles; le encargó la mayoría de las obras madrileñas y le honró con toda clase de cargos y honores. Se enfrentó en diversas ocasiones a Ventura Rodríguez, a quien desplazó en el favor del nuevo rey, y a Hermosilla, al que sustituyó en la dirección de la fábrica del Hospital General de Madrid en 1769. El proyecto del italiano de cinco vanos, los tres centrales en arco y los dos extremos adintelados, combinando el granito con el mármol, para la realización de la madrileña puerta de Alcalá (1764-1778), también fue preferido a las trazas diseñadas por ambos arquitectos españoles.

La generación de la década de los años treinta

Cada una de las tres generaciones de arquitectos que trabajaron durante la segunda mitad del siglo XVIII, cumplió una función precisa ante la penetración, asimilación y difusión del clasicismo. La de 1715-1726 puede ser considerada como la del momento de crisis del sistema barroco y de aprendizaje del nuevo lenguaje clásico. Los arquitectos nacidos en la década de los años treinta (Juan de Villanueva y Pedro Arnal) representan la plena asimilación de este «verdadero estilo», que ahora es interpretado y produce los edificios más significativos en España. La generación posterior, de 1760 (López Aguado, González Velázquez y Silvestre Pérez), significa su asentamiento, difusión y hasta el inicio de su transformación hacia otros cauces más libres, ágiles y románticos, que se materializaron en las obras menores, generalmente palacetes del reinado de Isabel II (1833-1868).

Los maestros nacidos en la década de los años treinta son precisamente la consecuencia de la política docente clasicista seguida en la Academia, en donde estudian, luego del debate entablado en ella para hallar una vía factible y suave, que no supusiera una ruptura brusca con la tradición barroca nacional. También resultan los efectos de esos nuevos aires internacionales aportados, sobre todo, por Hermosilla, y por Diego de Villanueva, que llevaron a los jóvenes arquitectos a formarse en Roma (Juan de Villanueva) y Francia (Arenal).

Juan de Villanueva (1739-1811) significa la plena asimilación en España del nuevo lenguaje clásico, pero contemplado desde un punto de vista más personal y libre. Todo ello parece la consecuencia lógica de su formación, en la cual intervinieron múltiples influencias: el funcionalismo, Roma, la poética de las ruinas, de Palladio y El Escorial.

Se ha considerado al Museo del Prado (Fig. 12) como la máxima realización de la arquitectura neoclásica española. Viene a ser la interpretación más significativa, la «patente arquitectónica nacional», de ese nuevo



Fig. 12. Juan de Villanueva (1739-1811). Fachada principal del Museo del Prado.

clasicismo no repetitivo, sino creativo. Compuesto el edificio de una manera simple, racional y funcional, por medio de la yuxtaposición de cubos en cinco cuerpos diferentes, de entre los cuales los dos intermedios, en retroceso, sirven de nexo al central con los dos laterales, que se adelantan, las distintas partes se interpenetran, pero resultan interdependientes entre sí. Villanueva jugó, así, con los contrastes lumínicos al producir fuertes efectos de luz y de sombra muy romántico, y aportó, además, una bicromía en el uso de los materiales con la alternancia del ladrillo con la piedra en columnas y ventanas (Fig. 13).



Fig. 13. Juan de Villanueva (1739-1811). Casita del Principe de El Escorial (1785).





TEMA 32

LAS ARTES FIGURATIVAS DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Los pintores y escultores de la segunda mitad del siglo XVIII y del primer tercio del XIX buscaron su inspiración en la Antigüedad clásica, y, sobre todo, en la escultura grecorromana, pues se habían conservado relativamente pocos vestigios pictóricos significativos. Los relieves sirvieron muchas veces de modelos a los cuadros y, así, la pintura adquirió entonces en múltiples ocasiones una calidad casi escultórica con el predominio del dibujo, de la forma, sobre el colorido.

Los artistas copiaban en Roma las esculturas antiguas, cuyos vaciados luego enviaban a las Academias nacionales para que sirvieran de arquetipos y complementaran las colecciones de originales importados. Los escultores se ocuparon, asimismo, de la restauración de tales antigüedades y lograron, de este modo, cierta estabilidad en su trabajo, favorecido por el auge adquirido entonces por el coleccionismo tanto público como privado, que impulsaría la construcción de numerosos museos.

Los libros de Winckelmann aportaron, además del reconocimiento del arte griego como el momento de máxima realización de la belleza ideal, unas directrices para los artistas de la época. Así, consideró a la forma como uno de los elementos artísticos esenciales para llegar a lo sublime. Aconsejó a los artistas que dieran una importancia básica al estudio de las proporciones, a la simetría y a la armonía, y les motivó para que se aproximaran a la noble sencillez de los antiguos. Según este arqueólogo, el ideal se halla en el cuerpo humano, que es la encarnación de la belleza sublime.

El desnudo, desprovisto tanto de connotaciones eróticas, rechazadas por la crítica de la época, como de las imperfecciones mínimas, era un tema siempre obligatorio para la práctica de los maestros neoclásicos, y una manera de idealizar a las personalidades políticas y culturales de la época, representadas cual si se tratasen de los dioses del Olimpo. Así, el

veneciano Antonio Cánova (1757-1822), quien asumió el clasicismo luego de una primera formación barroca, no dudó a la hora de retratar a Napoleón en presentarle desnudo, de cuerpo entero, como si se tratara de Marte, el dios de la Guerra (Pinacoteca de Breda, Milán, 1809), ni a su hermana Paulina Bonaparte (1808, Galería Borghese) (Fig. 14) similar a una Venus Victoriosa, reclinada en el lecho semidesnuda. Aunque se idealizaba a estos personajes, no por ello se desproveía a sus rostros de ciertos rasgos naturalistas atenuados, pero identificadores.



Fig. 14. Canova (1757-1822). Paulina Bonaparte (1808). Roma. Galería Borghese.

Los escultores, obsesionados por lograr el dominio de la técnica, suelen desposeer a sus obras de toda clase de pasiones, de los sentimientos mundanos —admitiendo únicamente un suave reflejo de melancolía— a fin de lograr el ideal de belleza, el equilibrio del cuerpo y del alma. Hay en las esculturas, que ahora se aíslan de la arquitectura, un premeditado estatismo, aspecto que también contribuye a que los personajes representados parezcan demasiado fríos, quietos e insensibles. Además, el uso casi general del mármol, el material escultórico entonces preferido junto con el bronce, y la falta de cualquier efecto de policromía, pues se pensaba que las obras clásicas carecían de colorido, acentúan esta frialdad estudiada. Asimismo, procuraron lograr en sus esculturas suaves efectos lumínicos y rechazaron los pictóricos y el clarooscuro dramático.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII el tema mitológico, junto con la pintura de historia y los retratos, adquirió un auge extraordinario sobre todo en la escultura, pues se le consideraba como la expresión máxima del espíritu clásico. Ahora el asunto religioso comienza a pasar a un segundo término, hecho que se generaliza durante el XIX. Se concede al mito un cierto carácter educativo, ya que es un ejemplo ético, además de un ideal de belleza.

El Parnaso (1761), pintura en el techo en la galería de esculturas de la villa del Cardenal Albani en Roma, del bohemio Antonio Rafael Mengs (1728-1779), es un auténtico manifiesto de la pintura clasicista de corte historicista, que sigue fielmente el ideal de Winckelmann, su amigo. Inspirado en el Apolo de Rafael en el Vaticano, representa al dios, la figura principal del conjunto, como el Apolo de Belvedere rodeado por las Nueve Musas. Hay en esta obra una aspiración historicista y un deseo ecléctico de hacer una síntesis entre la antigüedad grecorromana y el clasicismo renacentista.

La mitología fue un asunto casi obligatorio para todo escultor neoclásico. Así, Antonio Canova esculpió numerosas obras sobre este tema como, por ejemplo, el célebre grupo Cupido y Psiquis (1783-1793 (Fig. 15), París, Louvre), en donde aún es perceptible un dinamismo casi rococó, y el de Dédalo e Icaro (Museo Correr de Venecia). También el danés Bertel Thorvaldsen (Fig. 16) cultivó este asunto mitológico (Amor y Psiquis, Hebe, 1806).

Aunque en España la iconografía religiosa siguió teniendo gran importancia por requerimiento de la Iglesia, uno de los principales clientes, también hay buenos ejemplares —y muy numerosos— de tema mitológico. En este sentido se puede destacar aquí las fuentes que bajo la inspiración de Ventura Rodríguez se hicieron para decorar el Paseo del



Fig. 15. Canova (1757-1822). *Psique*. Kunsthalle. Bremen.

Fig. 16. Thorvaldsen (1770-1844). *Jason y el vello cino de oro*.

Prado: la de Neptuno de Juan Pascual de Mena (1707-1784), la de Cibeles (1781) (Fig. 17), por Francisco Gutiérrez (1727-1782) y la de Apolo o de Las cuatro Estaciones, de Manuel Álvarez (1727-1797).



Fig. 17. Gutiérrez (1727-1782). Fuente de la Cibeles. Madrid (1781).

El valor educativo de las artes figurativas

Las artes figurativas, que durante la segunda mitad del siglo XVIII reaccionaron contra el arte rococó en extremo sensual y dinámico, adquirieron entonces unas connotaciones racionalistas indudablemente didácticas, pues se procuraba que los motivos representados sirvieran de modelos a la sociedad. Hay, así pues, un compromiso ético entre el artista y el pueblo: los asuntos escultóricos y pictóricos habían de ser siempre unos ejemplos, unas normas para el comportamiento del hombre. Ahora se trata de llamar la atención sobre los valores eternos de la razón, la moral, la disciplina y el orden, de tal forma que los temas elegidos girasen, sobre todo, en torno al heroísmo, al patriotismo y a las virtudes en general.

Así, el concepto postulado por la Ilustración de educar al pueblo, que es una de las aportaciones más características de la época, se hace extensible a las artes figurativas en su calidad de lenguaje, de medio de comunicación, las cuales son juzgadas por la crítica tanto o más por su perfección técnica y su belleza como por su capacidad didáctica; pero, también, por el

contenido pedagógico del tema y su función moral. Este acabará convirtiéndose en una obsesión para los pintores y escultores no sólo de la segunda mitad del siglo XVIII, sino de una gran parte del XIX. Hay, por consiguiente, una aproximación entre la **estética y la ética**.

Para conseguir ese ideal educativo no se duda, en primer lugar, en proporcionar al artista una base cultural tan amplia como erudita. Así, las distintas Academias intentan formarle, además de en las técnicas propias de su arte, con la enseñanza de las matemáticas, la geometría y la anatomía, y, asimismo, de la historia y la geografía. De esta forma se deseaba también que dejara de ser un simple artesano y que tuviera una base teórica y una cultura profunda, la propia de alguien que practica un arte liberal y no mecánico. Pero tampoco se dudaba en acudir a la Historia, maestra de la vida y justificación del presente, como fuente de inspiración y cita de autoridad culta.

El predominio de la forma sobre el colorido

Se ha considerado al predominio de la forma sobre el colorido como una de las notas más distintivas de la pintura de corte clasicista. Esta concedió una función básica al dibujo, que había de ser nítido y perfecto, y que es dotado de un sentido idealizador. Todo ello dio origen a una cierta pérdida del carácter pictórico de las obras por parte de artistas tan significativos entonces como, por ejemplo, David y su escuela, para quienes el color suele desempeñar el papel de elemento secundario en los cuadros, con un sentido casi escultórico. Así, y por lo general, es aplicado cual si se tratara de una simple veladura, una grisalla, y con un carácter totalmente sobrio.

Es posible considerar a tal aspecto como una consecuencia de la influencia ejercida por la escultura clásica en la pintura de la época, pues se la creía monocroma, y, sobre todo, de los relieves, que venían a reemplazar la falta de importantes conjuntos pictóricos legados por la Antigüedad. A este influjo hay que sumar la inspiración en la cerámica lineal griega.

Tal predominio de la forma, del dibujo, sobre el colorido se compagina con la aplicación de composiciones claras, en donde se advierte el realismo, un cierto uso de la ley de la frontalidad y del movimiento forzosamente contenido. En la perspectiva se da preferencia a la geométrica, más sujeta a la buena utilización del dibujo, que a la aérea con la graduación de los tonos y su mayor subordinación al color. La figura humana es siempre el centro de la atención del artista, quien concede, normal-

mente, un interés secundario al fondo, algunas veces un simple telón, un paisaje insinuado o una arquitectura clásica (Fig. 18).



Fig. 18. David (1748-1825). *Madame Recamier* (1800). Louvre, Paris.

No obstante, este precepto, poco menos que obligatorio para el pintor neoclásico, del predominio del dibujo sobre el colorido fue interpretado de una forma diferente por los artistas. De ese modo David (1748-1825) dio prioridad a la línea, vigorosamente griega y con su carácter estatuario; Gérard (1770-1837) la atenúa, contiene y suaviza, logrando unos efectos más agradables, e Ingres (1780-1867) concedió más atención al color, aún sin olvidarse del dibujo como elemento prioritario, acercándose a Rafael y a los pintores del *Quattrocento* (Fig. 19). Por su parte Gros (1771-1835), en su camino hacia el romanticismo, proporcionó mucha más luz a su colorido y rompió con la quietud del dibujo, dotándolo de movimiento.

La pintura histórica

Durante este período se consideró a la pintura histórica como un género pictórico de rango superior, tan sólo comparable con el asunto mitológico y el tema religioso, que entonces inicia una cierta crisis. Menos aprecio, aunque por lo general fuera un medio de vida para el pin-

tor, se tuvo por el retrato. Ahora se inicia ya la revalorización del paisaje, pero siempre en tanto en cuanto se relaciona con la figura humana, equilibrándose mutuamente, aunque todavía relativo que se acentuó a lo largo de la época romántica.

En realidad, en el uso —y aún a veces en el abuso— que se hizo entonces de la pintura de tema histórico, hay una relación muy estrecha y significativa entre el pasado y el presente. Se empleaba para escenificar en ese momento un hecho o una actitud moral memorable, que eran didácticamente aplicables a la actualidad por sus connotaciones éticas y patrióticas.



Fig. 19. Ingres (1780-1867). *El manantial* (1820-1856). Louvre, París.

Se puede apreciar una evolución temática en esta pintura de historia. Mientras que en el entorno cronológico de la Revolución francesa el pasado, por lo general el de Grecia y, sobre todo, el de Roma, se refleja en el presente, lo justifica y se revive, con el advenimiento de Napoleón es la realidad actual la que se magnifica, se hace historia con el Emperador, el héroe semidivino capaz de reencarnar los momentos más gloriosos del devenir de Francia, y se proyecta hacia el futuro con una carga patriótica.

David y la pintura de historia. Fue el maestro francés que mejor supo materializar el espíritu del clasicismo por excelencia. Sus obras caracterizadas por el empleo de una gran simplicidad en los trazos y de esquemas compositivos solemnes y divididos en grupos, encierran ese sentido moral, didáctico y patriótico tan propio del género con la preponderancia del dibujo, casi escultórico y tendente al estatismo, el uso de un colorido frío y apagado, con el empleo de poca materia aplicada como una veladura y la coexistencia equilibrada del naturalismo con el idealismo.

Tanto en la vida como en sus lienzos, en donde hay una cierta influencia de Poussin, se advierte con toda claridad su compromiso histórico y político, primero, con la Revolución y la causa jacobina, y, luego, con Napoleón.

Se ha considerado al Juramento de los Horacios (París, Louvre) (Fig. 20), pintado en Roma en 1784, como el manifiesto de la pintura de historia neoclásica. Es un llamamiento ético, estoico, al sacrificio patrió-



Fig. 20. David (1748-1825). *El juramento de los Horacios* (1784). Detalle. Louvre, París.

tico de los ciudadanos ante un peligro nacional, que rompe formalmente con el Rococó y en su línea han de situarse la serie de cuadros que hizo antes del advenimiento de Napoleón.

De esta manera, su *Bruto* (París, Louvre, 1789) representa por un lado el cumplimiento doloroso del deber, pero también la expulsión del tirano; el *Juramento del Juego de la Pelota* (1791) es la exaltación de la Revolución; en el *Marat asesinado en la bañera* (1793) (Fig. 21) destacó el sacrificio del héroe, la soledad de la muerte y un llamamiento a la razón; la *Interven-*



Fig. 21. David (1748-1825). *El asesinato de Marat* (1793). Museo de Bruselas.

ción de las Sabinas (1799) significa el deseo de reconciliación entre posturas políticas extremas y el rechazo del derramamiento de sangre... Con esta última obra, a una fase inspirada en las formas romanas (Fig. 22), sucede otra etapa «griega».



Fig. 22. David (1748-1825). *El rapto de las Sabinas* (1799). Detalle. Louvre. París.

Napoleón como héroe

Las artes figurativas francesas quizás hereden del clasicismo romano la tendencia al culto al emperador, que en el Imperio, desde Augusto, había sido un rito ineludible. Nadie mejor que David, junto con su discípulo Gros, para solemnizar y, a veces, hasta divinizar la figura del general en cuadros tales como *Napoleón cruzando el puerto de San Bernardo* (1800, Viena), el complejo lienzo sobre la *Consagración de Napoleón* (1807, París, Louvre) (Fig. 23) y la *Distribución de las águilas* (1810). Hay en ellos, además de un indudable rigor histórico que le hizo documentarse exhaustivamente, un valor retratístico, pues las figuras representadas en la consagración son auténticos retratos de las personalidades de la época. Ahora, David parece ya abandonado a un clasicismo que evoluciona de ser didáctico a propagandístico y el color comienza a insinuarse con más fuerza, posiblemente debido a la influencia que le ejerce su propio discípulo Gros.

Si David fue el cronista «cortesano» y de «lujo» de Napoleón, su alumno Antoine Gros será el «oficial» y «militar», pues le seguirá en las

campañas, siendo así espectador y reportero gráfico de sus grandes batallas (Bonaparte en el frente de Arcole, 1796 (Fig. 24); Combate de Nazareth, 1801 (Fig. 25); La batalla de Abukir; Napoleón en Eylau, 1808...). En él ya se advierte una técnica y un espíritu prerromántico con el predominio del color, de la luz y de la atmósfera, el dibujo suelto, y el movimiento, que en tanto como le acercan a Rubens le alejan de su maestro.



Fig. 23. David (1748-1825). *La consagración de Napoleón (detalle)* (1806-1807). Louvre. París.



Fig. 24. Gros (1771-1835). *Napoleón en el frente de Arcole (1796). Detalle.* Louvre, París.



Fig. 25. Gros (1771-1835). *Combate de Nazaret*. Museo de Nantes.

La visión de la historia en Goya

Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828), como su estricto contemporáneo David (1748-1825), no significa para la Historia del Arte un continuador fiel de la tradición pictórica de su país, ni en su caso tan siquiera de su tiempo, sino un destructor de los lenguajes artísticos anteriores y coetáneos, de los cuales, no obstante, partió, destrucción que logra al crear un estilo nuevo muy personal en una evolución lenta, pero continua. Con él se anuncian ya las vanguardias del arte contemporáneo: desde el impresionismo de sus escenas de toros al expresionismo de la pinturas negras y hasta el surrealismo de los Caprichos y Disparates, obras en las que se manifiesta el subconsciente y lo irracional.

Si por la época que le tocó vivir, rica en acontecimientos históricos y culturales, se le podría considerar como un neoclásico, un ilustrado, primero un afrancesado convencido y luego arrepentido y hasta asustado, por la consideración de su vida y aún de su estilo, no sería impreciso ni convencional el reafirmarle cual un romántico visionario, que no místico, que se adelantó a su momento y abrió nuevos caminos.

Para ello partió del barroco español y aún del rococó, se contagió del barroco clasicista de un Mengs con voluntad de neoclasicismo en su estancia en España, y desbordó una y otra tendencia para convertirse en un artista que experimenta toda clase de técnicas y que de continuo

evoluciona hacia nuevas formas de expresar la realidad y el sueño. Así, opuso a la belleza sublime de un David, la fealdad bella; al naturalismo idealizado del francés, la cruda realidad; al dramatismo histórico contenido, la tragedia cotidiana; al predominio del dibujo sobre el colorido, un color deslumbrante; a la norma académica, la libertad como principio...

Si David hizo de la Historia un mito, la ejemplarizó como un sistema moral e identificó la estética de lo bello con la ética, Goya la desmitificó y, rechazando el hecho pasado, se ocupó del acontecimiento coetáneo al que llega a considerar cual un mal ejemplo. De esta forma, frente a la percepción positivista del francés, el español negó su valor como norma de conducta y la ve en el sentido, no de un camino a seguir, sino de lo que no se debe hacer. Coincidió con David en la finalidad moral; pero difiere en el método empleado, tanto en la intencionalidad como en la técnica y la forma al dar preferencia al colorido sobre el dibujo.

El objetivismo cuestionable de David se convierte en el español en subjetividad, abriendo así el camino al romanticismo. Goya proporcionó su propia visión de la historia y tomó partido en contra de los horrores que siempre produce la guerra. Ello se manifiesta claramente, además de en sus grabados, en dos de sus cuadros más famosos: el Dos de mayo o la carga de los mamelucos (Fig. 26), y en el Tres de mayo o los fusilamientos de la Moncloa (Fig. 27). En tales lienzos ya no se idealiza al héroe, sino que se proporciona una visión del antihéroe. Sus personajes, en esta ocasión, carecen de nombre propio y son anónimos. Hay en ellos una óptica antihistórica y se percibe un momento intermedio entre la vida y la muerte, declamando los personajes su exceptismo y su terror ilimitado. El juego de luces en los fusilamientos de la Moncloa contribuye a acentuar esta situación intermedia, en la que los reos parecen ser simples marionetas. Se advierte en ellos un sentimiento de predestinación ya romántico: son las víctimas propiciadas por esa Historia. La idea abstracta se concretiza en un momento determinado con todo su dramatismo.

El retrato

Si el pintor de la segunda mitad del siglo XVIII halló en la pintura de tema histórico y en la mitología las vías principales para realizarse en ese afán por lo sublime, sería, sin embargo, el retrato su medio más adecuado de supervivencia económica ante la disminución continua de los encargos sobre asuntos religiosos.

El pintor y, sobre todo, el escultor neoclásicos intentaron no alejarse de esa meta clasicista en la práctica del retrato. Para lograrlo promovieron



Fig. 26. Goya (1746-1828). *La carga de los mamelucos en el Dos de mayo* (1814). Museo del Prado, Madrid.



Fig. 27. Goya (1746-1828). *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814). Museo del Prado, Madrid.

la idealización de los personajes y también que sirvieran de lección ética, aunque al mismo tiempo se preocuparon por la representación naturalista. Este es el caso, por ejemplo, del escultor Houdon (1741-1824), un extraordinario anatomista, quien procuró ser siempre verídico, tal y como lo demuestran sus retratos de muchas de las personalidades más significativas de su tiempo (Rousseau, Diderot, Voltaire, Napoleón, Franklin, Jefferson y Washington), pero acomodándose de continuo al sistema escultórico clásico.

Dada la extraordinaria complejidad del período y su duración el artista no sólo optó por la idealización del retratado como forma de acercamiento al clasicismo. Otros renunciaron a esta tendencia y eligieron un sistema mucho más naturalista con la pretensión de alcanzar la realidad física y hasta la misma condición social del representado. Muchos se esforzaron para que en esta imagen material se reflejara la psicológica, el carácter (Fig. 28). Algunos, como Goya, expresaron sutilmente en sus lienzos sus simpatías y antipatías personales y se comprometieron críticamente al desposeer al retrato de todo tipo de idealización y buscar la expresión real del rostro y su verdad estética (Fig. 29). Pero casi todos ellos suelen coincidir en un común denominador, que es la finalidad ética. En ocasiones esta tendencia moral, todavía provista de los amaneramientos temáticos y formales rococós, desembocó, sobre todo en Francia, en una concepción sentimentaloides y rousseauniana del género que se hace literario, tal y como lo demuestran muchos de los retratos infantiles y femeninos, por ejemplo, los de Greuze (1725-1805) que a veces resultan de una moralidad ambivalente y hasta dudosa.



Fig. 28. Goya (1746-1828). La duquesa de Alba (1797). Colección de los duques de Alba, Madrid.

Fig. 29. Goya (1746-1828). Autorretrato (1815). Madrid, Academia de San Fernando.



El retrato inglés. Adquirió un auge muy sobresaliente durante la segunda mitad del siglo XVIII, hasta tal punto que puede considerarse a esta época como uno de los momentos más significativos de la práctica artística en este país. Partió del rococó francés y de la herencia ahora reelaborada de dos artistas extranjeros establecidos en Inglaterra: del alemán Hans Holbein el Joven (1479-1543) y del flamenco Van Dyck (1599-1641), quienes fueron respectivamente retratistas de los reyes Enrique VIII y Carlos I. A este legado hay que añadir la influencia de Murillo y de los coloristas venecianos. No obstante, muchos de sus pintores más significativos se inspiraron también en el Renacimiento italiano, sobre todo en Miguel Angel y Rafael, cuyas obras contemplarían en sus viajes a Italia.

Tal vez sería posible indicar aquí varias notas como aportaciones más características de esta pintura retratística inglesa, que fue patrocinada por el rey, la aristocracia y la burguesía como modo de reafirmar su situación social: la tendencia a proporcionar una visión naturalista del retratado, aunque a veces se le embellezca y heroice; su vinculación en muchas ocasiones al género literario crítico y moralizante, tal y como ocurre en Hogarth (1697-1764), y la aparición del paisaje en calidad de fondo de tales lienzos.

Hay que tener en cuenta todos y cada uno de estos aspectos, pero sin olvidarse de la herencia de Van Dyck y de su elegancia tan distintiva, así como que algunas de estas peculiaridades suelen darse más en unos artistas que en otros. Así, Reynolds, artista de moda, parece más vincu-

lado al clasicismo, a pesar de la persistencia barroca de algunos de sus elementos formales, por su tendencia a idealizar y a heroizar al retratado (Fig. 30).

Fig. 30. Reynolds (1723-1792). Retrato de A. Frederica Elliot. Nueva York, Museo Metropolitano.



Hogarth con su afición por lo literario, satírico y la tendencia moralizante se situó a medio camino entre el rococó y el clasicismo e insinuó el realismo crítico y la caricatura social de la segunda mitad del xix (Fig. 31).



Fig. 31. Hogarth (1697-1764). La carrera del libertino: el manicomio (1733-1735). Museo Soare, Londres.

Gainsborough (1727-1788) profetizó la afición romántica por el paisaje al partir del paisajismo holandés del XVII, aunque idealizó a los retratados y siguió a **Van Dyck**, aportando una enorme sensibilidad y capacidad poética, su afán de caricaturizar psicológicamente, la preponderancia del colorido y la factura suelta (Fig. 32).



Fig. 32. Gainsborough (1727-1788). Retrato de Robert Andrews y su esposa Mary (1748-1750). National Gallery, Londres.





TEMA 33

EL ROMANTICISMO Y SU ARQUITECTURA

La palabra **romanticismo** es un término difícil de definir, debido, sobre todo a la diversidad de sus significados, pues este concepto ha experimentado a lo largo de la historia una evolución continua. Derivada etimológicamente del vocablo *romaunt* o *romance*, narraciones caballerescas y fantásticas medievales escritas en verso y en prosa en el idioma vernáculo francés y aparecidas a partir del siglo XII, se le ha dado un sentido múltiple que denota las ideas de píntoresquismo, fantasía, extrañeza, improbabilidad, falsedad... (Fig. 33).

Desde el punto de vista estrictamente artístico es posible considerar al **romanticismo** como una corriente tímida, pero diversa, y más una ac-



Fig. 33. Delacroix (1798-1863). *La libertad guiando al pueblo* (1830). Louvre, París.

titud espiritual, un estado de ánimo y una manera de sentir, como diría Baudelaire, que un estilo específico con caracteres propios. Nacida en el seno mismo de la tendencia clasicista, con la que contrariamente convive, pugna y subyace, se singulariza por su capacidad crítica frente a esta opción histórica y por su propio sentido de contradicción. Podría considerársele, así, a semejanza de un neobarroquismo que pervive y trata de revalorizar todos aquellos elementos artísticos silenciados, y aún rechazados polémicamente, por el neoclasicismo. Esta es, precisamente, una de las dificultades que se hallan implícitas en el arte del período complejo y amplio de 1750 a 1875.

Los principios cuestionados ahora por la «nueva escuela» se reducen a un conjunto de ideas que muchas veces se convierten en tópicos del lenguaje. Así, frente a la preponderancia de la línea recta neoclásica se quiso imponer de una forma un tanto balbuceante el movimiento de la curva; a lo lineal, lo pictórico; a una moderación y a un equilibrio espiritual, la agitación del alma y hasta la contradicción; al héroe semidivino, mítico, de origen clásico, un Dios humano, del período anterior, se contrapuso el individuo en lucha constante contra sí mismo, la sociedad y la adversidad demoníaca...

La Edad Media en la arquitectura romántica

Se ha singularizado al romanticismo por la búsqueda de lo medieval frente a la cultura grecorromana, que, no obstante, pervive y convive con este anhelo. Ambos aspectos fueron la consecuencia lógica del interés siempre creciente por la historia de todos los tiempos, primero por la universal y después por la nacional, manifiesta desde los días de la Ilustración. Las épocas más desconocidas, o las más heroicas, despertaron la atención del hombre romántico. Así, la Edad Media era concebida en este sentido, envuelta por una atmósfera un tanto mágica y por un halo de misterio.

En realidad, ya desde el siglo XVII, y sobre todo durante la segunda mitad de la centuria de las luces, el arte medieval, y de una forma especial el gótico por su reconocida vinculación con los países del norte de Europa frente al clasicismo calificado de mediterráneo, había importado a las personas cultas; pero su actitud ante él era la mayoría de las veces más de repulsa estética o de desconcierto que de alabanza. Sin embargo, a partir del último tercio del dieciocho, y quizás por efecto del auge adqui-

rido por la filosofía positivista y su concepción histórica, se comenzaba a prestigiar eruditamente el arte de la Edad Media, aunque había que valorarle desde una óptica bien distinta a la mentalidad clasicista. Así, las formas góticas eran comparadas con las ramas de los árboles y se las relacionaba de este modo con la naturaleza en un momento durante el cual se avivaba el interés por el paisaje.

Se le consideraba como el estilo que mejor encarnaba el espíritu cristiano dentro de un medio urbano. Su tendencia hacia la verticalidad establecía un nexo estrecho entre la tierra y el cielo. La luminosidad de sus vidrieras y la proyección de la luz a través de ellas en los muros parecía la metamorfosis de la irradiación natural en divina y celestial, un encuentro de Dios con la Naturaleza en medio de un bosque de columnas gráciles y de multitud de colores. El gótico parecía sensación y libertad creativa frente al racionalismo dogmático del sistema clásico, estimulaba la sensibilidad romántica y constituía un vínculo con Dios.

La teoría romántica sobre el gótico

Si Winckelman, Mengs y Lessing avivaron el nuevo renacimiento de lo clásico con sus escritos durante la segunda mitad del dieciocho, las publicaciones de Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc desempeñaron un papel básico y similar en la reaparición, difusión y confirmación de una arquitectura gótica, que en las décadas comprendidas entre 1830 y 1860 adquirió un auge espectacular sobre todo en Inglaterra. En ellas se realiza un análisis riguroso de las estructuras de este estilo medieval, «bárbaro» para muchos neoclásicos, así como de los métodos de construcción empleados; pero también hay en tales libros una gran carga ideológica, que identifica al gótico con el cristianismo, dándole la función de representación eminentemente religiosa. Fomentaron una emulación, una recreación y una técnica de reconstrucción de estos edificios medievales, coordinadas todas ellas que definen este espíritu abierto a lo gótico del siglo XIX, no exento, como es el caso de Viollet-le-Duc, de una enorme carga racionalista, pues recomendó su empleo con el uso del hierro y vio a esta tendencia como un sistema arquitectónico del cual partir para crear nuevas formas, abriendo de este modo el camino al modernismo.

Las realizaciones neogóticas

La arquitectura neogótica adquirió mucho auge en Europa, sobre todo en Inglaterra, Francia y Alemania, países que consideraban a esta tendencia como un estilo autóctono. Además, parecía adecuarse perfectamente a las necesidades geográficas, climatológicas y espirituales de tales naciones, siguiéndose, así, la filosofía histórica determinista del momento, mientras que se pensaba al clasicismo como una realización artística más vinculada con el clima mediterráneo soleado. Pero, en realidad, hubo un debate duro entre los partidarios de uno y otro uso, que polemizaron en base a un racionalismo estructural, en el cual intervinieron asimismo sentimientos subjetivos de simpatías y fobias estéticas y religiosas.

Varias disposiciones legislativas contribuyeron decisivamente al auge adquirido por el neogótico en Inglaterra, como la famosa «Ley para la Construcción de Nuevas Iglesias», de 1818, que concedía una ayuda económica para la edificación de templos en los suburbios londinenses y en otras ciudades del país de reciente industrialización y muy populosas. Este estilo fue preferido al clasicismo, que exigía el uso de pórticos grandes y costosos, por resultar más barato debido al empleo del ladrillo revestido y del hierro fundido en columnas y tracerías.

Sin embargo, y a pesar de las numerosas iglesias construidas entonces, realizadas en solares de dimensiones reducidas por arquitectos poco brillantes, que hacia 1850 las dotaron de efectos policromos al alternar el uso de ladrillos y de otros materiales más costosos de diferentes colores, el edificio más representativo del momento es el Parlamento con las Cámaras de los Lores y de Los Comunes (Fig. 34), que se había incendiado en 1834. Encargado a Sir Charles Barry (1795-1860) en 1836, contó con la participación de Pugin, a quien se le debe la ornamentación exterior propia ya de un gótico tardío. Hay, en realidad, en este edificio tan significativo un auténtico sentido ecléctico entre el estilo pintoresco, el neogótico isabelino y aún el neoclasicismo romántico, tal y como se puede comprobar por la regularidad y simetría de sus fachadas y el predominio de la horizontalidad a pesar de su gran torre del homenaje y sus torreones.

La construcción de nuevos edificios góticos se alternó en Francia y Alemania con la persistencia del elemento clásico, patrocinado por los círculos académicos. En Francia, al mismo tiempo, se siguió una política restauradora de las iglesias medievales, promocionada desde 1834 por la



Fig. 34. Barry (1795-1860) y Pugin (1813-1852). El Parlamento de Londres (1836).

Sociedad francesa de Arqueología y por la Comisión de Monumentos Históricos (1837). Así, se reconstruyeron Saint Denis (1817), las catedrales



de Sens (1817) y de Rouen (1822), y Viollet-le-Duc (Fig. 35) y Dausus restauraron Nuestra Señora de París, obra ensalzada por Víctor Hugo en una novela (1831), que lleva su nombre. En Alemania se concluyó la catedral de Colonia entre 1824 y 1880, que era considerada como uno de los ejemplos más bellos y perfectos del gótico.

Fig. 35. Viollet-le-Duc (1813-1879). Iglesia de Saint Denis (1864-67).

La arquitectura romántica en España

Suele ser habitual el hacer coincidir al romanticismo español con el reinado de Isabel II (1833-1868), aunque sus límites cronológicos reales

resulten indefinibles y sobrepasen ambas fechas. Durante este período coexistieron en la arquitectura el elemento clásico, empleado ahora con una libertad mayor y en la consideración de los modelos renacentistas italianos, y un historicismo medieval múltiple, neogótico y neoárabe, que no se materializó en obras de gran importancia. Esta tendencia tuvo mucho de libresca, pues se divulgó por medio de publicaciones y láminas. También se realizó en las restauraciones de varios monumentos de la Edad Media, que muchas veces fueron desvirtuados por el afán de un purismo excesivo.

Durante este reinado, el neoclasicismo dejó de ser un estilo unívoco y se produjo la crisis de un arte absoluto de corte borbónico dictado por la Monarquía y los órganos de control de ese poder central, como la Academia de San Fernando, que ahora comienza a declinar. En 1844 tuvo lugar la creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y se separaron de aquélla los estudios de arquitectura, desde ahora más técnicos. Ello provocaría, en primer lugar, la remodelación de las diversas academias de Bellas Artes y de las Escuelas establecidas en ellas, pero, asimismo, el inicio de la decadencia del clasicismo, derivándose hacia el eclecticismo historicista y al uso de los nuevos materiales.

Durante el reinado de Isabel II la práctica arquitectónica se secularizó, debido en gran parte a las medidas desamortizadoras eclesiásticas de 1836, que empobrecieron a la Iglesia. La realeza dejaría de ser una de las principales entidades subvencionadoras del arte, papel que fue asumido en este momento por el Estado. Frente a la práctica arquitectónica clasicista, promocionada por el estamento oficial, que asumió un matiz conservador, la libertad romántica se materializó a través de las iniciativas privadas, promovidas, sobre todo, por la burguesía, y las fundaciones de carácter literario, artístico y científico como el Ateneo (1820) y el Liceo (1837) de Madrid.

El clasicismo romántico español

El neoclasicismo persistió en la arquitectura isabelina como la tendencia artística oficial, aunque la Antigüedad fue sustituida poco a poco por el modelo renacentista italiano. El arquitecto se tomará ahora algunas libertades estilísticas en la concepción estructural y decorativa de los edificios, cuyas formas adquirieron cierto movimiento, agilidad y gracia.

Las realizaciones clasicistas españolas más importantes de esta época

se materializan en la **arquitectura oficial**, los edificios para espectáculos y los palacios erigidos por la aristocracia y la alta burguesía. Durante el **reinado de Isabel II** apenas se construyeron iglesias, siendo únicamente destacables las restauraciones de algunos templos medievales. La falta de los medios necesarios, pues las arcas del Estado precisaban todos los recursos económicos para acabar con las **guerras carlistas**, motivaría que varias construcciones religiosas desamortizadas fueran remodeladas para establecer en ellas los organismos oficiales, tal y como ocurrió, por ejemplo, con el **Senado** (Fig. 36) dispuesto en el **antiguo Colegio madrileño de Religiosos Agustinos Descalzos** y con la **Universidad Central** en el **Convento de Noviciado de Jesuitas**. Además, tampoco había en el interior de las grandes ciudades, sobre todo en **Madrid** y en **Barcelona**, cercadas por las **murallas** y **superpobladas**, los solares necesarios para construir obras importantes.

Los dos edificios más interesantes de la época son los **Palacios del Congreso de Diputados (1842-50)** y de **Bibliotecas y Museos (1865-1884)**. El arquitecto **Narciso Pascual y Colomer** realizaría el Congreso con planta axial y simétrica. La fachada principal, construida en piedra calcárea y granito, resulta de tamaño bastante reducido y de altura escasa. Dividida en tres cuerpos y otros tantos pisos, presenta el central un pórtico clásico y saliente sobre una breve escalinata y es hexástilo, con capiteles corintios y fustes estriados, rematándose con un **frontón esculpido** (Fig. 37).

El **Palacio de Bibliotecas y Museos**, aunque su realización corresponde ya a una época posterior, fue proyectado por **Francisco Jareño** en 1865 en una tendencia clásico-renacentista con planta cuadrangular con cuatro patios y dos crujías en cruz. El salón de lectura octogonal se dispone en el cruce de los brazos. El edificio se adapta al desnivel del terreno sobre el que se asienta, teniendo tres pisos la parte dedicada a **Biblioteca Nacional** y tan sólo dos la que ocupa el **Museo Arqueológico**, cuya fachada resulta mucho más clásica que la opuesta, en donde predominan los elementos renacentistas tratados de una forma efectista.

Edificios para espectáculos. Durante el período romántico el teatro adquirió un auge sobresaliente. El desarrollo de este género, coincidente con el de la burguesía, su mejor clientela, así como con el hecho de que muchos de estos teatros fueran administrados ahora por empresas particulares en lugar de los ayuntamientos, originó que se construyeran en el país bastantes edificios destinados a las representaciones literarias y también a las musicales en un estilo clásico, pero ahora tratado con bastante



Fig. 36. Alvarez Bouquel, Palacio del Senado. (Remodelación actual). Madrid.



Fig. 37. Ponzano. Relieve del frontón de las Cortes. Madrid.

libertad. Así, en Barcelona se erigieron el Liceo y el Teatro Principal; en Madrid, el Real, proyectado en 1818 por Antonio López Aguado, cuya inauguración oficial tuvo lugar en 1850; el Principal de Bilbao (1833)...

Los palacios románticos madrileños. Durante el reinado de Isabel II se construyeron en Madrid pequeños palacios, erigidos, ahora por lo general, en las zonas próximas del área del ensanche, en los que se manifiestan ciertas influencias italianas. Suelen ser edificios casi siempre dispuestos de una forma simétrica, no muy altos, de dos y tres pisos como máximo y aún de una sola planta muy alargada. Las fachadas principales de muchos de ellos se adornan con pilastras adosadas según modelos clásicos y también con finas columnatas, orlándose sus zócalos o los pisos interiores con almohadillado.

La influencia medieval en la arquitectura española

La revalorización de los monumentos medievales españoles se debió en gran parte a la curiosidad erudita de los escritores ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII, como Jovellanos, Ponz y Bosarte, y a los viajeros extranjeros por España, quienes los elogiaron en sus libros. Durante el reinado de Isabel II fueron divulgados por medio de publicaciones y a través de las guías e historias de ciudades, en las que se describen y, en ocasiones, se les reproduce en bellas láminas.

No obstante, se construyó con bastante timidez bajo la influencia del gótico, aunque el ambiente cultural fuera tan propicio a los estilos medievales. Esta tendencia se impondría ya notoriamente durante la Restauración de 1875. Lo realizado entre 1833 y 1868 puede considerarse como una serie de ensayos tímidos. El goticismo se materializó en el afán historicista de restauración de varios monumentos, tales como la catedral de León, San Vicente de Avila, San Jerónimo el Real de Madrid..., que de alguna forma fueron desvirtuados. Los arquitectos, en su afán por lograr la perfección, llegaron a la idealización romántica del estilo gótico, pues pretendían que tales edificios presentaran un aspecto totalmente puro, cometiendo también una notoria torpeza al demoler los elementos añadidos en otras épocas y tendencias, olvidándose así del dinamismo histórico-artístico de tales monumentos.

En la monarquía de Isabel II se construyeron algunos edificios de nueva planta en los que ya se advierte esta influencia medieval, tratada

de un modo un tanto personal y ecléctica, y a veces con el empleo de nuevos materiales, como el hierro, y que además no tenían un carácter religioso. De entre todos ellos hay que destacar aquí la Universidad Literaria de Barcelona (1863-1871), cuyo proyecto de 1860 se debe a Elías Rogent. En el exterior se advierte el influjo de los estilos medievales, preferentemente del románico, tratados con un indudable sentido ecléctico. Esta larguísima fachada de 156 metros tiene un tratamiento simétrico con dos torres en los extremos y un cuerpo central destacado, en el que se disponen el vestíbulo y el Paraninfo. En el interior destacan los dos patios, separados de aquéllos por sendos claustros de doble piso, en los que se entremezclan los elementos decorativos románicos con otros góticos y hasta árabes y bizantinos. Rogent ya empleó el hierro en la biblioteca de esta Universidad, lo cual constituye otra novedad importante junto con su sentido eclectista.

Francisco de Cubas (1826-1899) sería el arquitecto más representativo de la tendencia cristiano-medieval. A él se debe el plan para la erección de la catedral de la Almudena de Madrid. En su proyecto, que después fue remodelado, de un goticismo purísimo, se preveía una cripta románica, consagrada ya en 1886, y torres en la fachada principal de 78 metros de altura.

Sin embargo, la aportación más peculiar y significativa de la arquitectura española al eclecticismo fue el haber revitalizado entonces la tendencia mudéjar, tan genuinamente hispánica. Proporcionó esta forma árabe ornamental con estructuras cristiano-medievales, nunca desaparecidas en realidad de las construcciones populares, un cierto realismo social por la baratura de los materiales empleados. El mudéjar del siglo XIX logró una amplia expansión geográfica, siendo su área preferida Castilla y, sobre todo, el Madrid del ensanche, en donde, además de construirse palacios y viviendas de ladrillos oscuros y ornamentos morunos en los barrios nuevos, se erigieron también muchas iglesias y conventos de las órdenes religiosas vueltas a España del exilio en 1875 con la restauración de los Borbones.



UNIDAD DIDACTICA VIII

TEMA 34

LAS ARTES FIGURATIVAS DURANTE EL ROMANTICISMO

TEMA 34

LAS ARTES FIGURATIVAS DURANTE EL ROMANTICISMO

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo, sobre todo en Alemania e Inglaterra, un resurgimiento del paisaje, género que hasta entonces había sido frecuentemente desdeñado y considerado como secundario. Pero el paisajismo clasicista resulta congelado y convencional al ser demasiado ordenado y universalista. Suele tener casi siempre a la figura humana como centro y una intención moralizante. No obstante, a lo largo de la época ilustrada, que también usó este género como modo científico de representación, se intentó independizar al paisaje del ser humano, reduciendo las figuras al máximo y acercándole al naturalismo.

En el paisajismo de la primera mitad del siglo XIX, el elemento sorpresa constituye una de sus notas más destacadas, así como el retorno a la naturaleza en calidad de motivo directo de inspiración. Paulatinamente se abandonaron los escenarios ideales. Muchos de estos pintores, que ya dieron prioridad al colorido sobre la línea, realizaron sus bocetos del natural, aunque los cuadros los hicieron bajo la luz del estudio.

Pero lo que realmente se trataba de expresar por medio de estos paisajes eran los sentimientos y pensamientos personales. Todo ello motivó que se diera preferencia a determinados temas, aquéllos en donde parecía manifestarse más un carácter literario o un movimiento desencadenado en la naturaleza: tormentas, cascadas, incendios, mares embravecidos, abismos, crepúsculos, soledad, silencio, la presencia de Dios en el paisaje...

La diversidad del paisaje romántico

Sin embargo, el paisajismo «romántico», en el que también se halla presente la historia por medio de las representaciones de escenarios, so-

bre todo, medievales, es múltiple y la interpretación dada por los pintores de la naturaleza resulta muy diversa, subjetiva. Así, en base a un sistema representativo naturalista, unos aportaron a sus cuadros un carácter simbólico y hasta visionario, a veces místico (Friedrich), a veces dramático y dinámico (Turner), y otros realista y sereno (Constable), que proporciona, no obstante, una nota poética.

Friedrich (1774-1840), dentro de un concepto pictórico simbolista, concibió a la naturaleza infinita, triste, opresiva, solitaria y silenciosa (Fig. 38). El hombre, ahora representado por lo general de espaldas e inmóvil y extasiado, se pierde en un paisaje místico, en el que la idea de Dios está siempre presente por medio de la misma magnitud de este escenario natural con el encuentro de la tierra con el cielo, la ausencia total de ruidos y el carácter efímero grande y pequeño que parece dar a la existencia. Su paisajismo no real, sino líricamente imaginado y soñado, aunque se base, paradójicamente, en el conocimiento minucioso de la naturaleza y de sus fenómenos. La obra de Friedrich es visionaria y muy bien podría relacionársela con un presurrealismo.



Fig. 38. Friedrich (1774-1840). Naufragio de «El Esperanza» en el hielo. Museo de Hamburgo.

Otro concepto distinto del paisaje es el del inglés Constable (1776-1837), quien, partiendo del paisajismo holandés, no lo concibe en su estado natural, salvaje, sino a través de la labor del hombre, que le modifica y se aprovecha de él. Sus cuadros resultan siempre serenos, sin teatralidad. Mostró gran interés por los efectos atmosféricos y lumínicos, que trata de reflejar con todo realismo (Fig. 39). La representación del cielo, con sus nubes siempre cambiantes, le obsesionó, así como la técnica pictórica con el uso de pinceladas rápidas y sueltas cargadas de gran cantidad de pasta y el empleo de la espátula, precursora del impresionismo, que no obstante era el producto de una elaboración muy racional y acabada.

El inglés Turner (1775-1851) expresó en sus paisajes la violencia de la naturaleza, en cuya visión grandiosa percibió dramáticamente la pe-



Fig. 39. Constable (1776-1837). Catedral de Salisbury.

queñez humana y también muchas veces su heroicidad al tener que luchar contra ese medio hostil. Puede advertirse en sus cuadros la presencia divina, explícita en la obsesión casi continua por la luz, en contacto directo y entremezclada con los elementos tierra, aire y fuego. La técnica de Turner, en evolución continua, resulta abocetada y suelta, y en ella ya se advierte cierto **preimpresionismo**, que a veces llega a ser una premonición del **expresionismo casi abstracto** (Fig. 40). Usó el tema histórico como pretexto para pintar paisajes, en donde se resalta la incapacidad humana ante los fenómenos naturales. Concedió una importancia capital al colorido, desdibujando los contornos de las cosas. Pero en muchos de sus cuadros también aparecen representadas las nuevas máquinas de la sociedad industrial, como trenes y barcos a vapor, que narran líricamente ese es-



Fig. 40. Turner (1775-1851). Incendio del Parlamento (1835). Museo de Cleveland.

fuerzo ciclópeo del hombre por vencer a la naturaleza, al tiempo y al espacio.

En una línea similar a la de **Constable** hay que situar al francés **Corot** (1796-1875), quien, pintando casi siempre al aire libre y siendo un artista viajero, dotó a sus cuadros, muchos de ellos de tamaño pequeño, de gran naturalismo no exento de un halo poético muy melancólico. A ello contribuyó el predominio de los tonos grises y verdes, y hasta su factura rápida, y su luz plateada y transparente. Corot abrió paso a la **escuela paisajística de Barbizon** con su estilo a medio camino entre el **romanticismo** y el **realismo**. Pero también hay que considerarle como un **precursor del impresionismo** (Fig. 41). Buscó los caracteres generales del paisaje sin detenerse en los detalles, que en sus obras están tan sólo sugeridos y difuminados por la luz del sol, su obsesión auténtica.



Fig. 41. Corot (1796-1875). *La Catedral de Chartres* (1830). Louvre, París.

La pintura española no tuvo durante el Romanticismo paisajistas importantes, si bien hay que destacar aquí la excepción de **Genaro Pérez Villaamil** (1807-1854), a quien habría que situar en la línea de **influencia de Turner**. Gustó de lo teatral y literario, de representar en sus cuadros a

la acuarela y al óleo, hechos a base de pinceladas sueltas y colores delicados, los monumentos medievales españoles, buscando siempre el efecto pintoresco y dando su visión personal del paisaje (Fig. 42).

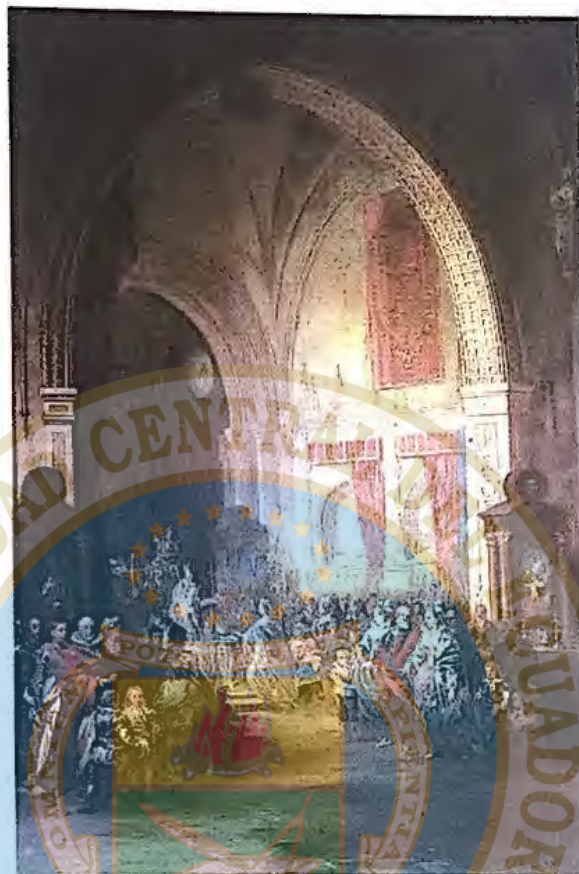


Fig. 42. Pérez Villaamil (1807-1854). Interior de la Catedral de Toledo. Museo del Casón del Retiro, Madrid.

La historia en las artes plásticas

La representación y la interpretación de la Historia siguió siendo uno de los temas obligados en las artes figurativas durante la primera mitad del siglo XIX. Este género pictórico representaba el espíritu del academismo, cuyo círculo social todavía era necesario para que los artistas pudieran consagrarse oficialmente. Sin embargo, se le dio otro sentido formal y su temática evolucionó hacia unos cauces más diversos y libres.

Así, la pintura de historia experimentó una evolución significativa, que afectó tanto a la técnica empleada como a los asuntos. Poco a poco se abandonó la línea pictórica daviniana, que encarnaba el espíritu del

neoclasicismo. El colorido parece desbordar al dibujo, y el movimiento físico y psíquico se impone a la quietud y a la serenidad. Se retorna a los principios compositivos barrocos, adquiriendo auge el sentido naturalista, realismo formal que era necesario para reflejar mejor los estados anímicos, lo excepcional y hasta lo horroroso. El desorden, la aglomeración de los personajes en el escenario histórico, sucede a la claridad compositiva neoclásica, en la que todo está situado racional y metódicamente.

Pero también cambia el sentido que se da a estos cuadros históricos, pues la intencionalidad ética neoclásica no se presenta ya de una forma clara, sino ambigua, confusa, y, a veces, adquieren un simple valor testimonial. Se presta más atención a las emociones que a la función didáctica, al mismo tiempo que la figura del héroe experimenta una variación hacia una mayor diversidad. De esta forma, frente al individuo o individuos concretos que aristocrática y personalmente protagonizan la gesta, el pueblo anónimo, la muchedumbre, logró alcanzar esta consideración, y la desgracia, el hecho trágico y patético, el desastre, se equiparó al glorioso en tanto en cuanto tiene capacidad para emocionar.

El pintor diversificó la elección del tema histórico durante la primera mitad del XIX. Ya no se representan preferentemente los acontecimientos tomados de la Antigüedad clásica, sino que también se introducen las gestas medievales con sus escenarios pintorescos. Así, uno de los artistas más geniales de Francia, Delacroix (1798-1863) pintó *La entrada de los cruzados en Constantinopla en 1204* (Fig. 43). Hay una pintura histórica retrospectiva y otra de asunto actual. Los sucesos contemporáneos se proyectaban hacia el futuro, dándoles muchas veces una cierta intencionalidad política más o menos camuflada. Por ejemplo, en el célebre cuadro titulado *La balsa de la Medusa* (1819) de Géricault (Fig. 44), que se refiere al naufragio en 1816, en su viaje a África, de la *Medusa*, fragata del Gobierno, debido a un descuido de su capitán.



Fig. 43. Delacroix (1798-1863). *Entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840). Louvre, París.



Fig. 44. Géricault (1791-1824). *La balsa de la Medusa* (1819). Louvre, París.

Durante el Romanticismo este género se desarrolló en Francia, primero, en torno a las gestas napoleónicas, representadas magistralmente por Gros, pero con la referencia a las pinturas históricas de David. Posteriormente predominan los asuntos alusivos a la idea de la libertad, bien del pueblo con el pensamiento puesto en la revolución de 1789, como, por ejemplo, sucede en el famoso cuadro de Delacroix titulado *El 28 de julio: la libertad guiando al pueblo*, bien de la independencia de ciertas naciones, en particular de la griega frente a los turcos (*Las matanzas de Scío* (Fig. 45) y *Grecia sobre las ruinas de Missolongi* de Delacroix).

Si durante el neoclasicismo se dio a la pintura de historia un carácter universal, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX se hace más concreto, tratándose de hallar las peculiaridades nacionales. Surge ahora el concepto nacionalista de la historia, promovido a finales del XVIII por el pensador Herder, pero intensificado como una reacción de las diversas monarquías europeas frente al imperialismo napoleónico.



Fig. 45. Delacroix (1798-1863). *Las matanzas de Scío* (abril 1822) 1823-1824. Louvre, París.

El tema histórico también fue asumido por la escultura «romántica», que empleó un tratamiento pictórico de los temas. Se llegó a una ruptura con las normas clasicistas de simetría y de composición, y a una representación totalmente retórica y gestual de los asuntos. Así ocurre con el famoso relieve titulado *La Marsellesa* (1833-1836), que Françoise Rude (1784-1858) esculpió en mármol para el Arco del Triunfo de París (Fig. 46), obra con la cual glorificó la Revolución francesa por medio de la representación de la marcha de los voluntarios de 1792.



Fig. 46. Rude (1784-1858). *La Marsellesa* (1833-1836). Arco de la Estrella, París.

La pintura de historia en España. Este género tuvo en nuestro país un desarrollo desproporcionado durante el siglo XIX al ser protegido por los organismos oficiales. Sería fomentado por medio de las **Exposiciones nacionales de Bellas Artes**, establecidas en 1854 con una periodicidad bienal, en donde era premiado con mucha frecuencia. Tales cuadros, de unas dimensiones enormes y hechos en sentido horizontal, decoraban, por lo general, los edificios públicos. El Estado se convirtió en el

mecenas principal del arte debido al empobrecimiento de la Iglesia por las medidas desamortizadoras. La Monarquía también había perdido capacidad económica.

A lo largo del segundo y del tercer cuartos de la centuria hay una evolución significativa. Así, al predominio de los asuntos históricos universales sucedió el uso de otros más específicos del país. Poco a poco la perfección del dibujo se degrada en beneficio del colorido, la monocromía es abandonada por la policromía y las tonalidades cálidas substituyen a las más frías. La perspectiva lineal cede entonces en favor de la aérea, que se manifiesta por medio de la graduación de los tonos.

El pintor de historia debía ser un erudito, que se informa sobre los asuntos históricos que trata de plasmar en el lienzo, sobre el entorno cultural de la época, las modas y el paisaje, y procura no caer en anacronismos. Por esta razón se documentaba en los antiguos cronicones e historias de la época.

Se pueden destacar aquí de entre el gran número de pintores de historia habidos en España a José Casado del Alisal (1832-1889) con su cuadro *La rendición de Bailén* (Fig. 47) de clara inspiración en *Las lanzas* de Velázquez, y a Antonio Gisbert (1836-1902), quien en *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (Fig. 48) sigue *El tres de mayo* de Goya, asumiendo tanto en la vida como en la elección de los temas el



Fig. 47. Casado del Alisal (1832-1889). *Rendición de Bailén* (1864). Museo del Casón del Buen Retiro, Madrid.

primero un talante conservador y el segundo liberal. También cultivó este género Francisco Pradilla (1841-1921), que representó a Doña Juana la Loca (Fig. 49), inspirándose fielmente en el relato que proporciona la famosa historia de Modesto Lafuente.



Fig. 48. Gisbert (1836-1902). El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros (1885). Museo del Casón del Buen Retiro, Madrid.



Fig. 49. Pradilla (1841-1921). Doña Juana la Loca (1878). Museo del Casón del Buen Retiro, Madrid.

Eduardo Rosales (1836-1873) inició en su obra una técnica impresionista y pintó el célebre *Testamento de Isabel la Católica* (Fig. 50), de gran sencillez cromática y equilibrio compositivo, mientras que Mariano Fortuny (1838-1874) con su estilo preciosista y una pincelada minuciosa,



Fig. 50. Rosales (1836-1873). *El testamento de Isabel la Católica* (1864). Museo del Casón del Buen Retiro, Madrid.

practicó los cuadros llamados de «ocasión» o de «casacón». Estos son representantes costumbristas de escenas del siglo XVIII (Fig. 51), que se oponen a los asuntos teatralmente trágicos y enfáticos de la pintura de historia y que fueron acogidos muy bien por la burguesía.



Fig. 51. Fortuny (1838-1874). *La vicaría* (detalle) (1870). Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Los pintores visionarios

Los artistas visionarios, que transformaron la realidad al tomar elementos suyos y combinarlos muchas veces de una forma paradójica o en sus momentos más atroces, vivieron en plena época de la razón. Sus principales obras fueron hechas en las décadas críticas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, durante las cuales el neoclasicismo parece mezclarse y hasta confundirse con el romanticismo.

Artistas como el inglés Blake (1757-1827) (Fig. 52), el suizo residente en Inglaterra Füssli (1741-1825) y el español Goya (1746-1828) transpasaron esos límites racionales para llegar a la plasmación de la visión, de lo fantástico y de lo onírico tanto en sus cuadros como, sobre todo, en sus grabados. Se opusieron, así, a la normativa clásica y a su concepción de belleza universal y única al ofrecer un nuevo espectáculo en sus



Fig. 52. Blake (1757-1827). El papa Simoniaco (1824-1827). Acuarela. Tate Gallery, Londres.

obras, basado en la fantasía, lo sensible, la diversidad de la realidad y, a veces, hasta en la representación de lo feo, lo horrible y la pesadilla. Hay en ellos un desbordamiento de lo literario, cierto misticismo religioso y un afán casi demoníaco, elementos en los que se entremezclan las formas realistas y las fantásticas con significados simbólicos, de interpretación muchas veces ambigua. Si en Blake se advierte todavía una vinculación con el neoclasicismo en el predominio de la línea sobre el colorido, en Goya se manifiesta en el sentido ético que da a su obra, pero ya no positivo sino negativo, pues indica todo lo que no se debe hacer.

Blake, Füssli y Goya. William Blake fue un poeta y un pintor que gustó de ilustrarse él mismo sus libros como si se trataran de códices miniados medievales y en el que resulta imposible desvincular su pintura de su literatura. De vida excéntrica, usó de la Biblia como fuente principal de inspiración y se embebió con la lectura de Dante, Shakespeare y Milton, libros que luego ilustraría con un estilo siempre muy personal. Visionario y místico se opuso al racionalismo y al clasicismo estático, que veía en la Antigüedad clásica el único ideal de belleza. Frente a la razón opuso la imaginación, que llegó a identificar con la eternidad y hasta con Cristo; y frente al orden contrapuso lo asistemático y lo contradictorio, una de las constantes más significativas de su vida y pensamiento.

La obra de Füssli inspirada en la literatura de Milton y Goethe, en la cual combinó elementos tomados de la realidad de una forma paradójica, es un precedente bastante claro del surrealismo. Como Blake gustó de lo maravilloso y de lo extraño, dando a la sensibilidad la categoría de facultad principal del artista y así representó diablos, elfos, hadas y brujas. En sus temas se percibe la unión del elemento erótico con el mundo onírico y mágico (Fig. 53).

Goya también llegó a la práctica de una pintura visionaria y crítica desde el año 1792, fecha en la cual contrajo una enfermedad tan extraña como terrible durante su viaje a Andalucía, que le dejaría sordo y le recluía en un mundo introvertido, experimentando su estilo un cambio asombroso. Pero el artista aragonés no se inspiró principalmente en los motivos religiosos, en la Biblia como Blake, ni en la literatura, sino que lo hizo en la realidad cotidiana, en el ambiente revuelto que le rodeaba durante esos años difíciles y que interpreta literariamente. De este modo percibió el elemento demoníaco en la vida misma, en lo atroz, en la miseria humana, en el hambre, en la guerra, en la superstición, en la brujería, en la incultura..., sin tener que desplazar su imaginación a una existencia ultraterrenal. En este sentido abrió el camino al romanticismo histórico

y se adelantó al expresionismo, aunque la intención moralizante de su obra le siga uniendo al neoclasicismo. Y todo ello lo realizó por medio, principalmente, de las 80 láminas de *Los Caprichos*, publicadas en 1799, consideradas como la obra clave de su pintura y del arte moderno, así como a través de *Los Desastres de la Guerra*, la serie de pinturas negras (1821-1822) hechas para su finca de recreo a orillas del Manzanares, la «Quinta del Sordo», y los grabados de *Los Disparates* (1815-1824?).



Fig. 53. Füssli (1741-1825). *La pesadilla*. Museo de Detroit.

En la serie *Los Caprichos*, con su matiz agridulce, hay una auténtica crítica social humorística de las costumbres y vicios de la época. Rompió en estas láminas con el antropocentrismo clasicista y con el racionalismo ilustrado, al enseñar por un lado una estética de lo feo y por el otro la irracionalidad humana. Los grabados se acompañan con leyendas o títulos más o menos breves, que a veces tienen un significado casi enigmático. Hay un ataque a la Inquisición y a la Iglesia, que muestran al Goya anticlerical e ilustrado. Las escenas parecen haber sido soñados en una noche de pesadillas, dándose cita en ellas ladrones, brujas (Fig. 54), prostitutas, fantasmas y animales fantásticos.

Los Nazarenos

Varios artistas alemanes, entre ellos Overbeck (1789-1812), Pforr (1788-1812) y Cornelius (1783-1867), inspirados en los lazos establecidos



Fig. 54. Goya (1746-1828). *Escena de brujas*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

entre la religión cristiana y el arte por escritores como los hermanos Schlegel y Wackenroder, decidieron dejar su país, después de haber fundado la Hermandad de San Lucas en Viena en 1809, y establecerse un año más tarde en Roma, en donde se reunían en el convento abandonado de San Isidro. Convertidos al catolicismo y denominados «nazarenos» por su aspecto físico con sus cabellos y barbas largas y sus vestiduras medievales así como por sus costumbres, hay que ver en ellos y en su comportamiento artístico uno de los precedentes de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Unos ideales comunes les animaban a todos ellos en un momento histórico de convulsión europea por efecto de las guerras napoleónicas. Rompieron con el estilo académico de su país y aspiraban al retorno de una práctica artística religiosa, que se inspirase en lo medieval, contribuyendo, así, al renacimiento de un arte cristiano. La idea de llevar una vida piadosa y monacal, dedicada exclusivamente a la oración y a la pintura, también les unía entre sí. Pero una de sus aspiraciones principales era la de recrear un arte nacionalista alemán, en el que se fusionaran la

herencia dejada por el mítico Durero con la perfección de su dibujo, y la influencia de la mejor pintura italiana del Renacimiento. Así, siguen los modelos de Rafael y de los pintores del siglo xv, entre ellos Fray Angélico, Mantegna y Perugino.

Los nazarenos con su eclecticismo estilístico conservan aún muchas notas en común con el movimiento clasicista. Ello ocurre con el predominio del dibujo sobre el color y la tendencia a la monumentalidad de las figuras, así como con la intencionalidad didáctica, aunque en este caso con la pretensión de restaurar una moral católica. Pero les desvinculaban del neoclasicismo esa misma aspiración medievalista, el tema religioso como motivo principal de sus obras y el desprecio por la escultura, al considerarla como un género esencialmente pagano.

Este grupo, que permaneció unido en Roma durante pocos años, pintó conjuntamente una serie de escenas murales sobre la Historia de José (1815-1816) en la casa del cónsul general de Prusia, en donde es posible advertir tales notas comunes. La influencia de Rafael se percibe con toda claridad en el lienzo titulado El triunfo de la Religión en las Artes, que es como el manifiesto final del grupo.

La representación de lo exótico y pintoresco

Durante la primera mitad del siglo xix se puso de moda la representación del tema exótico, oriental, y pintoresco en la pintura europea. Es la época de los viajes, luego de un período tan viajero como fue el neoclasicismo, por efecto de las mejoras experimentadas en los medios de transporte y del espíritu aventurero del romanticismo. Esta afición se había acrecentado en Francia debido a las campañas napoleónicas en Egipto, y en torno a este motivo se realizaron cuadros históricos en medio de escenarios tan poco conocidos. Gros había representado varias batallas de Bonaparte en Egipto y otros artistas, como Girodet (La revuelta del Cairo) y Guérin siguieron esta línea.

Delacroix viajó en 1832 a Marruecos. De esta forma introdujo este asunto en su obra, tan diversa en la temática empleada. Pintó mujeres argelinas, una boda judía, fantasías y cacerías árabes, y numerosos temas animalísticos que sitúa en esos escenarios. En estos cuadros la luz se une poéticamente a un arco iris de colorido y la complejidad de las formas y de las composiciones le aproximan al barroco.

Pero no sería únicamente Delacroix quien usó del tema oriental. Un pintor formalmente tan clasicista como fue Ingres empleó tal repertorio

romántico en lienzos como *El baño tuco* (1859-1863), aunque lo utilizara tan sólo como medio para buscar la belleza femenina desnuda (Fig. 55). Y en España en esta misma línea de tema africano hay que recordar a **Francisco Lameyer** (1825-1877), cuya pintura, de factura fogosa y de composición barroca (Fig. 56), resulta violentamente abocetada, hallándose bajo las influencias de Goya y de Delacroix.



Fig. 55. Ingres (1780-1867). *El baño turco* (1859-1863). Louvre, París.



Fig. 56. Lameyer. *Combate de moros*. Casón del Buen Retiro, Madrid.

Fortuny, corresponsal de la guerra hispano-marroquí en 1860, residió en las cercanías de **Tetuán**. Allí se familiarizó con la luz norteafricana e inicia su serie de temas exóticos, al mismo tiempo que toma numerosos apuntes del natural. Además fue testigo de varias batallas protagonizadas por el general **Prim**, entre las que destaca la toma de esta plaza, motivo de uno de sus lienzos más significativos (*La Batalla de Tetuán*, 1865).

El tema costumbrista en España: Este asunto, tan íntimamente relacionado con lo pintoresco, es posiblemente el género pictórico que se aco-

moda mejor al espíritu burgués y liberal del romanticismo español y con su afán por hallar las peculiaridades pintorescas del país. Es una iconografía íntimamente relacionada con la obra de Goya, bien en sus cartones para tapices, bien de las pinturas y de sus grabados, en los que refleja la España negra. En el reinado de Isabel II, no todo fue arte del color de iconografía folklóricamente amable, aunque ésta sea, por lo general, la idea más representativa. Hubo también, y no poco, sentido esperpéntico, tal y como lo demuestran, por ejemplo, algunos cuadros de Eugenio Lucas (1817-1870) y otros de Leonardo Alenza (1807-1845).

Hay una clara diferencia entre la escuela sevillana (la familia de los Bécquer (Fig. 57), Cabral y Rodríguez de Guzmán), en la cual predomina lo folklórico, y la madrileña, bastante más crítica y hasta agresiva,



Fig. 57. Bécquer, V. D. (1834-1870). *El Baile*. Casón del Buen Retiro, Madrid.

de Alenza y Lucas (Fig. 58). Esta oposición temática se manifiesta técnicamente en una pintura dibujística y otra abocetada. Así, los pintores costumbristas sevillanos, con sus composiciones escenográficas, poseen un cierto carácter más académico que el de los que vivieron en Madrid, obsesionados por Goya y también por Velázquez, mientras que en aquéllos está presente el sentido cromático de un Murillo. Pero ambas escuelas apuntan ya una posición anticlásica y en algo barroca. En la madrileña también se puede hallar la influencia del romanticismo francés; sin embargo, en la de Sevilla el influjo, sobre todo en el retrato, se manifiesta en el matiz de elegancia propio de la inglesa.



Fig. 58. Lucas (1817-1870). Condenados por la Inquisición. Casón del Buen Retiro, Madrid.



TEMA 35

ARTE Y ARQUITECTURA DE LA CIUDAD INDUSTRIAL

La revolución industrial se produjo en Europa coincidiendo cronológicamente con el Neoclasicismo y el Romanticismo. Este fenómeno complejo transformó a la sociedad tanto política, social y económicamente como también al urbanismo, e incidió en la arquitectura con la aplicación de los nuevos materiales derivados de la industrialización. Los inventos tecnológicos y el uso de los nuevos métodos de trabajo ideados durante la segunda mitad del siglo XVIII, la época de la razón, y en el transcurso del primer tercio del XIX, la de lo sensible, posibilitaron la aparición de una sociedad industrial, que, poco a poco, reemplazaría a la artesanal, y con ella la urbe experimentará un cambio continuo y significativo.

Otros factores también contribuyeron a la formación y al crecimiento desmesurado de la ciudad industrial. De entre ellos hay que destacar aquí el demográfico, pues durante el siglo XIX se produjo un fuerte aumento de la población. El incremento de la producción en tales urbes al establecerse en ellas las industrias motivaría una inmigración del campo a estos centros fabriles, que necesitaban una mano de obra barata.

Las ciudades industriales crecieron durante la primera mitad del siglo XIX de una manera totalmente anárquica y en forma de anillos concéntricos en torno a los cascos antiguos. Se produjo entonces una diferenciación clara entre los barrios burgueses y los obreros, que se apiñaban alrededor de las fábricas en viviendas sucias, feas e insalubres. Se carecía de alcantarillado, traída de agua potable y pavimentación, lo cual ocasionó una serie de epidemias.

La situación urbanística de las ciudades industriales y, sobre todo, el peligro continuo de epidemias, que afectaban tanto a la población obrera como a la burguesía, y el riesgo demostrado de las insurrecciones revolucionarias, que solían establecer barricadas en las calles estrechas e irre-

gulares de los cascos antiguos, motivaron la iniciación de una serie de medidas encaminadas a mejorarlas entre los años 1830 y 1850. Ellas dieron lugar al nacimiento del **urbanismo moderno**, basado más en unas normas orgánicas que estéticas.

La reforma urbanística de la ciudad industrial se hizo a lo largo de varias fases: En primer lugar fueron redactados informes y encuestas sobre su situación, a las que siguió la promulgación de una legislación sanitaria y de expropiación de terrenos para realizar grandes obras de interés público, como, por ejemplo, la construcción de las líneas y estaciones del ferrocarril. Las **disposiciones higiénicas** se ocupaban del alcantarillado, traída de agua potable y pavimentación de las vías. Después se arreglaron y embellecieron los cascos antiguos para ocuparse más tarde de la planificación de los **ensanches** de las ciudades con el casi predominio de los **trazados reticulares** de calles rectas cortadas por las grandes avenidas diagonales, que facilitaban los desplazamientos.

La reforma de París como modelo del nuevo urbanismo

La reforma de París es el plan urbanístico más significativo de la Europa del tercer cuarto del siglo XIX, tal y como lo demuestra el hecho mismo de haber servido unas veces de aliciente y otras muchas de modelo para numerosas ciudades de distintos países. Realizada durante el Imperio de Napoleón III (1808-1873), por su iniciativa y en la idea de las mejoras hechas en Londres vistas por él y con la actuación efectiva del **Barón Haussmann** (1809-1891), **prefecto del Sena**, obedeció a la necesidad de modificar la villa con fines estratégicos y militares ante la posibilidad de futuras revoluciones obreras y con el recuerdo puesto en la de 1848. Se pensaba que con esta gran empresa se daría trabajo a los obreros, remediando, así, el problema del paro y de las revoluciones sociales, multiplicaría las comunicaciones promoviendo la agricultura, la industria y el comercio, y atenuaría las desigualdades regionales.

Desde un punto de vista urbanístico esta ambiciosa reforma, que no habría sido posible sin las leyes de expropiación de 1850 y 1852 y sin las grandes dotes de organización y ejecución de las obras de **Haussmann**, se basaba en varias directrices urbanísticas que se pueden resumir en los puntos siguientes:

- Trazado de dos grandes ejes viales Norte-Sur y Este-Oeste.

- Apertura de numerosos y largos *boulevards* diagonales a dichos ejes para facilitar las comunicaciones.
- Remodelación de plazas, a las que se da la función de confluencia de calles, como la de L'Étoile. De ésta partirían doce avenidas, conservándose en el centro el famoso Arco del Triunfo de Napoleón.
- Derribo de numerosos edificios en el casco antiguo, el núcleo más conflictivo por sus callejuelas medievales, estrechas y retorcidas.
- Realización de obras de equipamiento: alcantarillado, traída de agua potable, pavimentación...
- Remodelación o construcción de cuatro grandes parques según los modelos de la jardinería inglesa.
- Construcción de numerosos edificios públicos: mercados centrales, la Opera, hospicios y hospitales, cuarteles, almacenes, nuevos puentes...
- Con una clara previsión de futuro los terrenos periféricos se urbanizaron con el trazado de nuevas retículas viarias.

En la realización de este proyecto se respetaron las leyes de perspectiva y de regularidad. Así, muchas de las nuevas calles se inician o terminan junto a un monumento, que se aísla en función de la vía. Su intención era la de proyectar un punto de fuga monumental a lo largo de las avenidas, sirviendo de referencia visual. Además se impuso una arquitectura uniforme. La altura de los edificios estaba en relación con la anchura de las calles, cuya medida nunca podría excederse.

El urbanismo en España

La preocupación por lograr una urbe más amplia, racional, saneada, bella y cómoda con mejores comunicaciones fue uno de los aspectos más interesantes del reinado de Isabel II. Durante esta época varios ar-

arquitectos e ingenieros idearon una serie de planes para renovar y mejorar la configuración urbana de las ciudades españolas, sobre todo de **Madrid**, como capital de la nación, y de **Barcelona**, por ser una de las más importantes, populosas e industriales. La ciudad condal tenía un trazado anárquico de origen medieval y estaba rodeada por unas fuertes murallas defensivas que asfixiaban a la población sin dejarla desarrollar superficialmente. **Madrid** presentaba un pobre aspecto con sus calles irregulares y estrechas, a excepción de la barroca plaza mayor y del neoclásico Paseo del Prado. El **Madrid** político, militar y burocrático, con su aristocracia, la masa de funcionarios y los obreros dedicados sobre todo a las tareas de construcción, contrastaba con la **Barcelona** afanada en el comercio y la industria, con el predominio de una burguesía firme y de un proletariado fabril.

Fases en el urbanismo de Madrid y Barcelona. Una primera etapa, a la sombra de las medidas desamortizadoras, estuvo marcada por el aprovechamiento de los conventos suprimidos en 1835 para convertirlos en edificios oficiales o destruirlos, y en su lugar abrir plazas y paseos y construir casas para viviendas. Luego se tendió a mejorar los centros urbanos, tal y como ocurrió en la reforma de la Puerta del Sol por Peyronnet en 1856.

El derribo de las murallas y tapias fue precedido y continuado por la realización de los proyectos de ensanche de **Ildefonso Cerdá** (1815-1876) y de **Carlos María de Castro** (1810-1893) para **Barcelona** y **Madrid** respectivamente, que fueron aprobados en 1860.

Principales ideas urbanísticas de estos ensanches. La idea de la nueva ciudad decimonónica, que deriva de los proyectos de ensanches de **Cerdá** y de **Castro**, aunque no se realizaron tal y como entonces se concibieron, podría presentarse como una urbe de trazado ortogonal sujeta a un ritmo uniforme y hasta monótono, cuya base es la manzana cuadrangular, que venía a ser su módulo. En ella las zonas ajardinadas ocupaban cerca de la mitad de la parte edificable, con la aspiración de llevar el campo a la ciudad. Los cascos antiguos eran respetados y aislados, creciendo los barrios de forma concéntrica más allá de las viejas murallas y tapias derribadas, pero con el olvido de su desarrollo histórico de tipo radial.

Los problemas derivados de la circulación fueron objeto de gran atención por parte de estos urbanistas, quienes regularon la anchura de las

calles según el volumen de tráfico y procuraron que fueran amplias y rectas. Cerdá recortó en las intersecciones de las vías las esquinas de las manzanas, que denominó «intervías», para formar plazas ochavadas, a fin de facilitar la circulación de los transportes. Se estableció una proporción entre la altura de los edificios, que no suelen pasar de tres o cuatro pisos o «estratos», y la anchura de las calles con la oscilación entre los 50 o 30 metros y los 20 y 15, según se tratara de principales o secundarias, y del proyecto para el ensanche de Barcelona o de Madrid.

Los urbanistas utópicos

Durante la primera mitad del siglo XIX, al mismo tiempo que la ciudad se degradaba cada vez más por efecto de la industrialización sin control, fueron ideadas una serie de utopías urbanísticas. Aspiraban a la creación de un orden social nuevo y de un *habitat* mejor en la consideración del proletariado no sólo como una clase trabajadora, sino también consumidora, a la cual correspondía una forma de vida más digna y armoniosa. Estas ideas serían expuestas por filósofos y empresarios como Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837), J. B. Godin (1817-1889) y Etienne Cabet (1788-1856), a quienes genéricamente se les suele denominar los «socialistas utópicos», calificándoseles de visionarios. En esta misma línea hay que situar también a Henri Saint-Simon (1760-1825) y a sus discípulos.

En la concepción de tales proyectos prescindieron de la ciudad industrial ya existente, que era considerada imposible de mejorar. Se pensó en otro tipo de asentamiento, por lo general en urbes de pequeñas dimensiones y escasa población, diseñadas según unos principios más racionalistas y utilitarios, y repetidas hasta el infinito.

La mayoría de estas utopías trataron de realizarse, y se vio en la América de los colonizadores el escenario virgen ideal para ello. Así, el empresario de vida apasionante Owen llevó al principio a la práctica su idea con bastante éxito en su fábrica textil de New Lanark (Escocia) y después con más pretensiones en el poblado New Armony, en 1828, en Indiana (Estados Unidos), resultando ahora un completo fracaso. Por su parte, Cabet, agitador y revolucionario francés, pretendió cumplir sus ideas, expuestas en la novela utópica *Voyage en Icarie* (1840) en Corning, Iowa, en donde se fundó en 1860 la casi mítica Icaria.

El nuevo orden social estaría configurado dentro de un espacio también en armonía, que incluye diversas formas urbanísticas y arquitectó-

nicas según el proyecto de cada uno de los urbanistas utópicos: aldeas, palacios-ciudades, pueblos... Así, el *falansterio* de Fourier imita al palacio áulico francés de tres patios y una torre con un cuerpo central en forma de U, en donde se establecen las funciones públicas.

El plan de 1811 para Nueva York

El plan de 1811 para Nueva York puede ser considerado como uno de los proyectos urbanísticos más unitarios y ambiciosos por su capacidad de previsión, pues se ideó para una población futura de dos millones y medio de habitantes. Se adelantaba a las reformas y a los ensanches de las principales ciudades europeas, a las que muchas veces serviría de referencia, bien directa o indirectamente, por el trazado en forma de cuadrícula. La realización del plan era ya una necesidad, exigida por la enorme expansión demográfica, siempre en aumento, de la urbe. En 1800 contaba con 60.000 habitantes, establecidos en la punta de la península de Manhattan, y en 1850 era superior a las 515.000 almas.

Tal proyecto, ideado por una comisión de expertos, que había sido designada por el Estado de Nueva York, resulta en sus líneas generales muy sencillo. Se basa en un sistema de cuadrículas o mallas ortogonales. Toda la península sería recorrida por doce arterias rectas, las *avenues*, en dirección Norte-Sur de una longitud de cerca de veinte kilómetros, designados con las letras del alfabeto. En sentido transversal de Este a Oeste, cortándolas en ángulo recto, se disponían 155 calles, las *streets*, de unos cinco kilómetros de largo, que se numeraban correlativamente. La comisión prescindió prácticamente de las plazas, aunque en el plan se proyectaba una grande, la de Armas, para los desfiles militares; pero no se realizó. Ya en 1858 sería construido el Central Park, que rompía con el ritmo monótono de la cuadrícula.

El módulo de construcción es la manzana de la cuadrícula parcelada según las necesidades arquitectónicas de cada tipo de edificio: viviendas, templos, mercados, edificios públicos... Pero sus dimensiones dependían también de las leyes económicas de la especulación del suelo.

El eclecticismo arquitectónico

El historicismo arquitectónico de diverso signo, secuela del neoclasicismo y del romanticismo, siguió en auge durante la segunda mitad del

siglo XIX. El largo período comprendido entre las dos fechas convencionales de 1750 y 1920 podría considerarse como una fase estilística continua, aunque diversa en matices, que se halla relacionada entre sí por un concepto común: el uso de las imágenes proporcionadas por la historia como modelo. Este fenómeno artístico era la consecuencia de los numerosos estudios teóricos e históricos sobre el arte de todos los tiempos entonces realizados y que contribuyeron a la difusión sin discriminación de las múltiples formas artísticas del pasado; pero ahora el carácter literario y sentimental del romanticismo evoluciona hacia el pragmatismo.

Todo ello originaría la práctica arquitectónica de una gran diversidad de tendencias, el *revival*, pues se construían edificios neoclásicos, neo-románicos, neo-góticos, neo-bizantinos, neo-árabes, neo-renacentistas... Esta misma variedad de opciones, provocaría las sensaciones de escasa capacidad de inventiva, de monotonía historicista y de pesadez erudita, que caracterizan a las construcciones de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, ninguna de estas tendencias se impuso a las otras y todas ellas fueron aprobadas y promovidas por los medios académicos.

Varios teóricos propusieron, inspirados por un espíritu racionalista excesivo, la unificación de las diversas tendencias por medio del uso de elementos arquitectónicos combinados y seleccionados. Se quería crear un estilo propio para la época, síntesis de los mejores elementos del pasado. Esta arquitectura ecléctica también incorporaría a las construcciones el uso de los nuevos materiales derivados de revolución industrial.

Por lo general, se combinaron en este eclecticismo aquellas formas y estructuras que estilísticamente guardan una cierta semejanza entre sí. Hay una síntesis de los lenguajes arquitectónicos internacionales y otra más específica de las peculiaridades artísticas de cada país o región. De este modo en España se retornó al uso del plateresco y del mudéjar, aunque en realidad esta manera constructiva nunca había desaparecido totalmente. Pero también se debe tener en cuenta que muchas veces los arquitectos eran eclécticos en un sentido más tradicional: al usar las diversas tendencias arquitectónicas según fuera la función del edificio o el gusto particular del mecenas. El racionalismo excesivo y un tanto arbitrario de la época llegaría a identificar muchas veces la forma con la finalidad constructiva. Así, en las iglesias se empleaba el gótico; en los edificios oficiales las tendencias clasicistas; en los palacios el arte renacentista, en las plazas de toros el mudéjar...

En el París de Napoleón III, en donde Haussmann estaba realizando su ambicioso programa urbanístico, se construyeron muchas obras en las

que el historicismo y el eclecticismo se confunden. La nueva imagen de la ciudad imperial en armonía con el pasado más glorioso de la nación, necesitaba de estas construcciones, en las que se sintetizan las formas arquitectónicas de los mejores edificios franceses de todos los tiempos. Así lo nuevo, sin renunciar a su época, parecía viejo y no se rompía con la visión unitaria del conjunto urbano.

De este modo, Visconti y Lequeux acabaron de unir el Louvre con las Tullerías por medio de una llamativa fachada. Se reunían en ella las diversas tendencias estilísticas usadas en la construcción del palacio inmenso e interminable durante los muchos siglos que tardó en hacerse. Este sincretismo fue considerado como el estilo específico del segundo imperio.

El debate entre arquitectos e ingenieros y el uso de los nuevos materiales

Durante la segunda mitad del siglo XIX se entabló un debate entre los arquitectos y los ingenieros, que se interferían de continuo en sus respectivas profesiones. Estos últimos se dedicaban preferentemente a erigir puentes, a trazar caminos, a las construcciones de puertos y de fábricas y al trazado de las líneas de los ferrocarriles. Sin embargo, muchas veces también trabajaban en la realización de edificios. Aquellos se habían ocupado, asimismo, de las tareas de los ingenieros dadas las afinidades existentes en su formación y en sus obras.

Pero en el fondo ambas profesiones tenían un cierto sentido corporativo, a pesar de sus muchas coincidencias, pues los arquitectos se sentían artistas, mientras que a los ingenieros les veían como técnicos con un carácter eminentemente pragmático y no esteticista. Esta polémica llegaría a su momento cumbre después de la celebración de la Exposición Universal de París en 1889 cuyos edificios de hierro y de cristal habían sido sobre todo obra de los ingenieros. Así ocurría con la famosa Torre construida por Eiffel con sus 300 metros de altura.

Arquitectos e ingenieros ante los nuevos materiales: El problema de las competencias entre los arquitectos y los ingenieros se agudizó poco a poco con el descubrimiento y la producción masiva y a bajo precio de los nuevos materiales, propiciados por la revolución industrial. Así, se iría imponiendo el uso del hierro fundido, del cristal y del hormigón. El

vidrio, que se producía en hojas de gran tamaño desde 1806, se empleaba en la construcción de invernaderos gigantes, en las nuevas tiendas y en las estaciones del ferrocarril.

El hierro fundido, utilizado por los arquitectos en sus realizaciones al principio de un modo tímido y después decididamente por su capacidad de resistencia, parecía acomodarse mucho mejor a las obras de ingeniería por su carácter funcional, pues tenía una difícil adaptación a la estética historicista dominante. No obstante, su resistencia le convertía en un material útil para las estructuras de los edificios, y su empleo, desde fecha antigua, solía camuflarse entre la piedra y el ladrillo.

Además, el uso del hierro era considerado como un préstamo de la ingeniería, que nunca podría rivalizar con los materiales de apariencia más noble y tradicionales. Los arquitectos, por lo general, solían acomodarlos a la forma de los edificios, mientras que para los ingenieros la forma estaba tan solo en función de esos materiales y de su capacidad de resistencia. Sin embargo, algunos arquitectos como, por ejemplo, Henri Labrouste (1801-1875)



Fig. 59. Labrouste (1801-1875). Sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París (1858-1868).

emplearían el hierro fundido sin ocultarle. Esto ocurría en la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional de París (1862-1868) (Fig. 59).

Las exposiciones universales

La arquitectura de los «ingenieros» sería desarrollada considerablemente por medio de las exposiciones universales desde 1851. El uso de los nuevos materiales se divulgaría con su aplicación en los pabellones de estas ferias, siendo aceptados por unos y criticados por otros. Lo indudable es que su empleo contribuiría a un cambio considerable en la concepción estética al acostumbrarse los espectadores poco a poco y de una manera consciente o involuntaria a contemplar estas nuevas construcciones tan diferentes de los edificios historicistas y tan cercanas a las formas de otras obras más prácticas, como los puentes, las fábricas y las estaciones ferroviarias.

De esta forma el uso del hierro en combinación con el cristal se convertiría en símbolo visual de las exposiciones universales, y con ello de los logros de la tecnología contemporánea. Pero su aplicación no obedecía, al principio, a razones eminentemente estéticas, sino a motivos pragmáticos. Los costos de estos edificios eran más bajos debido a la utilización de piezas normalizadas prefabricadas en serie, el montaje *in situ* y su desmontaje resultaban bastante rápidos con la recuperación de los materiales para otros usos, y, además, con ellos se podían cubrir los grandes espacios necesarios para estas exposiciones de productos industriales. Significaba el triunfo de la ingeniería aplicada a la arquitectura, y el inicio de una vanguardia tecnológica frente al eclecticismo, que abría nuevos caminos y cerraba la época de las añoranzas historicistas.

Estos edificios destacaban por su gran sencillez formal, producida por la claridad volumétrica de sus líneas y el empleo de una ornamentación escasa. El uso del cristal proporcionaba mucha iluminación y producía la interferencia del exterior en el interior, proyectándose en una atmósfera poética las perspectivas visuales más allá de sus límites reales. También asombraban por sus dimensiones extraordinarias, dando la sensación de monumentalidad.

El edificio que iniciaría este cambio estético fue el Palacio de Cristal, proyectado por Joseph Paxton (1803-1865), ingeniero constructor de invernaderos, para la primera Exposición Universal celebrada en Londres en 1851. Su longitud, excepcional, era de 555 metros. La delgadez de los soportes, el uso repetitivo del mismo elemento formal y el empleo del cristal aumentaban ópticamente sus dimensiones.

Ya en la **Exposición Universal de París de 1889** hubo otras novedades técnicas importantes como fueron la construcción de la **Sala de Máquinas** y de la famosa **Torre Eiffel**, que servía de reclamo turístico sin obedecer a una función pragmática específica. En la **Galería de las Máquinas** proyectada por **Dutert (1845-1906)** con sus 420 metros de longitud y 115 de ancho se introduce un nuevo sistema de bovedaje en su nave central sobre arcos apuntados. La Torre, construida por el ingeniero **Gustavo Eiffel (1832-1923)** con una altura de 305 metros, domina visualmente la ciudad siendo perceptible desde cualquier sitio, aunque se levantara cerca del **punto del Trocadero** sobre el Sena en una zona no histórica para no romper así con el conjunto urbano. Hubo de idear un sistema de resistencia al viento con sus tres cuerpos, que se apoyan en cuatro pilares entre arcos.

El realismo y la crítica social

En las décadas centrales del siglo XIX, coincidiendo con el movimiento revolucionario de 1848, se hace más perceptible en las artes figurativas una evolución formal y temática hacia un sistema de representación más realista. Sin embargo, en el fondo aún persistía una emotividad romántica, que impulsaba al artista a tomar partido ante la realidad cotidiana, política y social de su entorno. Así, se denomina **realismo** a la tendencia artística que une y separa al mismo tiempo al romanticismo con las vanguardias artísticas.

La agobiante ciudad industrial, la conciencia de clase, las condiciones inhumanas de los obreros en su trabajo y en su vivienda, que promueven revueltas callejeras y convulsiones político-sociales continuas, y la aparición del socialismo pesan sobre el pintor del tercer cuarto del siglo XIX. Este ya no pretende idealizar a la realidad, sino acercarse a ella objetivamente, como si su retina y su pincel actuaran cual una cámara fotográfica, y reproducirla con exactitud. No obstante, en esta aproximación el artista rodea a sus obras con una atmósfera literaria, heredada del romanticismo, pero ya no lírica sino prosaica.

Tal tendencia calificada de realista aparece, así, como una reacción frente a la pintura heroica y declamatoria, y frente al género histórico y a los temas amables. Con ella se inició el alejamiento de la historia como fuente de inspiración y de los símbolos, y una aproximación a la realidad objetiva del presente con toda su intensidad. El artista ahora ya no elogia, expone y censura, hace la crítica de las miserias humanas, pues de nuevo el hombre se convierte en el protagonista principal de la obra de

arte; pero no se le idealiza, sino que contrariamente muchas veces se le representa con toda su fealdad física y moral.

La pintura realista se irá liberando poco a poco del academicismo más ortodoxo y oficial con su tono de protesta. Desde entonces no se expresará el sentimiento del Estado, sino del pueblo. El pintor se convierte en portavoz de una imagen popular, pero pensada para la burguesía, adquiriendo, así muchas veces este naturalismo unos matices un tanto folletinescos, pues a esta clase le divierte lo anecdótico y hasta su propia caricatura social, y se conmueve con lo sentimental y lacrimógeno.

Las diversas interpretaciones de la realidad: La actitud de los pintores franceses ante la representación de la realidad, pretendidamente objetiva, ofrece una gran variedad de matices muy significativos, que les diferencian con claridad entre sí y en los que se plasman sus visiones personales. Courbet llegó a lo cotidiano como si se tratara de una imagen casi fotográfica, pero trabajosamente construida. Daumier asumió una actitud política muy comprometida y de técnica expresionista. Millet dotó a sus campesinos de un **sentido poético y religioso**. Para el primero el trabajo es poco menos que un castigo; para el último las labores agrícolas resultan una bendición divina (Fig 60), aunque no están exentas de sacrificios. Así, el realismo objetivo parece una utopía, pues en él se interfiere el subjetivismo de cada pintor, quien elige los temas y los enfoca con su mirada peculiar.



Fig. 60. Millet (1814-1875). *Las espigadoras* (1857). Museo del Louvre, París.

Gustavo Courbet (1819-1877) no buscó la belleza sublime con su equilibrio entre el cuerpo y el alma. Trató de representar el mundo tal y como es con su vulgaridad y espontaneidad. Deseaba «inmortalizar», o simplemente reflejar, la escena física cotidiana (Fig. 61). Contraponía de esta forma el presente real, que para él tenía unas connotaciones históricas personales (se autorretrató en muchas de sus obras), al hecho de valor nacional o universal no vivido sino imaginado y reconstruido documentalmen- te. Huyó de toda idealización tanto formal como temática. Pero, a pesar de su rechazo del género histórico con su despreocupación por el tema, construyó muchos de sus cuadros de enormes dimensiones como si se trataran de pinturas de Historia. Así, en *El encuentro*, denominado también *Bonjour, Monsieur Courbet*, quiso conmemorar su llegada a Montpellier en 1854, dando al hecho personal cotidiano un valor transcendental para sí mismo.



Fig. 61. Courbet (1819-1877). *Entierro en Ornans* (1849). Louvre, París.

Quizás sea Courbet, considerado como el teórico del realismo, el artista que encarne mejor este calificativo aproximado de realista, aunque tal denominación no le convenciera plenamente. No obstante usó el término como título de su exposición protesta de 1855 en el París de la Exposición Universal. Manifestó desde sus primeros lienzos una gran preocupación por el tratamiento de la luz y por la técnica, lo que le llevó a estudiar a los pintores holandeses y españoles, sobre todo a Rembrandt, Velázquez y Zurbarán.

La actitud de Courbet frente a la sociedad de la época fue siempre activa y comprometida. Personalmente intervino en la Comuna de 1871, por lo que tuvo que exiliarse en 1873 a Suiza, después de pasar algunos meses en la cárcel. Su compromiso con las clases trabajadoras se reflejó en los temas de varios de sus cuadros, como por ejemplo en *Los picapedreros*.

Honoré Daumier (1808-1879), un visionario de la realidad, partió del mundo político, de la historia presente, para hacer la crítica del gobierno de Luis Felipe y de la sociedad de la época. No rechazó el valor futuro del hecho histórico actual; simplemente le somete a un juicio ético, que la mayoría de las veces resulta jocoso y negativo. En este aspecto se acerca a Goya. Realizó esta labor por medio de litografías, caricaturas expresionistas, que aparecieron, sobre todo, en las revistas satírico-críticas *Caricature* y *Charivari*. Su héroe no es individual, sino colectivo y anónimo, y no ejecuta grandes acciones, sino que sufre el mundo del trabajo y las desigualdades sociales. Evolucionó temáticamente hacia el costumbrismo, tal y como se refleja en sus pinturas, obra de la madurez (Fig. 62). También ilustró temas literarios.



Fig. 62. Daumier (1808-1879). *Ecce Homo* (1850). Essen, Folkwang Museum.



INTRODUCCION

Algunos de los más importantes historiadores del arte han señalado que para entender el arte del pasado se hacía imprescindible el conocimiento del arte de nuestra propia época. Un atento análisis de las diferentes interpretaciones contemporáneas de las manifestaciones artísticas de otras épocas confirmaría, en cierta forma, la exactitud de la mencionada afirmación.

El gran problema que plantea el arte moderno es el de su conflictiva relación con la historia, con los lenguajes y formas de otros períodos, unas veces para negar radicalmente la validez de la tradición, otras para rescatar del olvido artistas y fenómenos habitualmente marginados, y, en otras ocasiones, para entrar en un coloquio sin prejuicios con tipologías y figuras del pasado.

Los orígenes del arte moderno han sido situados por los historiadores en diferentes momentos: en la Ilustración, en la crisis del Romanticismo, en el compromiso decimonónico entre arte y técnica, e incluso en la revolución iniciada con Brunelleschi. La idea convencionalmente admitida hace del Impresionismo y del Modernismo las opciones figurativas a partir de las cuales pueden explicarse las aportaciones y actitudes de las primeras vanguardias. Aún considerando, como así se viene haciendo con frecuencia, esos movimientos específicamente decimonónicos y conscientes de que es en torno a mil novecientos cuando se formulan las diferentes historias paralelas e imbricadas del arte moderno, la propia estructura de este texto y su carácter introductorio han aconsejado mantener algunas convenciones, aunque el propio tratamiento de los temas asume las críticas que se han realizado a las mismas.

La complejidad figurativa, la enorme cantidad de propuestas, imágenes, teorías, grupos, tendencias y artistas hacen del arte moderno uno

de los períodos más apasionantes de la historia. Los compromisos con la política, con la ciudad o con la industria, proporcionan a estas manifestaciones artísticas caracteres muy especiales; así como la negación del arte y del valor de los objetos artísticos, la crítica a su mercantilización o a la permanencia del carácter artesanal de la producción de imágenes en una época en la que el cine, los comics, el cartel o la televisión inundan cualquier actividad social, contribuyen a enriquecer con planteamientos polémicos todo un debate aún abierto.

Las críticas a elementos tradicionales, a veces extendidas a toda la tradición, son contemporáneas, sin embargo, de una reutilización consciente de la propia historia del arte. (Fig. 1). Por todo ello es posible entender el panorama del arte del siglo xx como una sucesión imbricada de múltiples historias, en absoluto reconducibles a una única opción hegemónica trabajosamente conseguida.

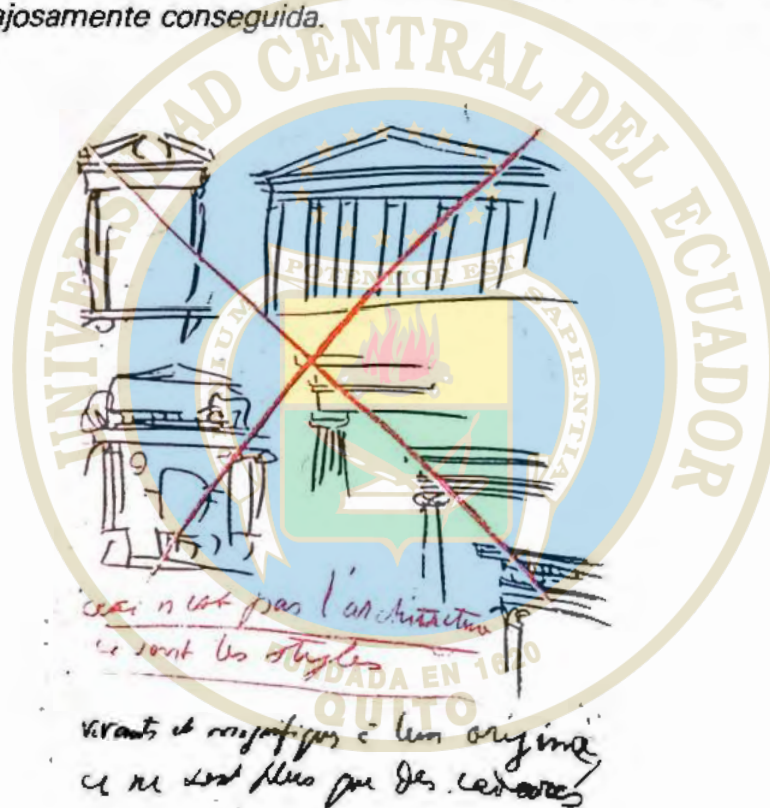


Fig. 1. Le Corbusier. Dibujo, 1929.

Esta falta de unidad del arte contemporáneo, mantenida como verosímil, sin embargo, en los momentos heroicos por artistas e historiadores, constituye una de sus características básicas que, por otra parte, se hace aún más elocuente al estudiarlo cronológicamente, como en parte se ha pretendido en esta breve aproximación. Lo que, a la vez, pone en evidencia la parcialidad de quienes han visto en el arte del siglo xx el apropiado a nuestra época, como si la multiplicidad de imágenes y propuestas pudieran ser reducidas a un hipotético estilo.





UNIDAD DIDACTICA XI

TEMA 36

EL ESCENARIO DE LA MODERNIDAD

TEMA 36

EL ESCENARIO DE LA MODERNIDAD

En el marco de las enormes transformaciones productivas y urbanísticas de las grandes ciudades, en las que las consecuencias de la revolución industrial se presentan afectando a diferentes fenómenos y estructuras, es donde encuentran su explicación los primeros gestos de la modernidad. El espectáculo de la gran ciudad implica al espectador en una serie de reacciones que van desde la negación crítica a la seducción de las simples apariencias, pasando por distintos tipos de compromiso con su transformación, figurativa o estructural.

El urbanismo, la arquitectura, las posibilidades que ofrecen el desarrollo tecnológico y los nuevos materiales como el hierro o el hormigón, tienen la oportunidad de enfrentar, desde nuevos supuestos, la resolución de los problemas que plantea la gran ciudad. Pero ésta, a su vez proporciona inagotables estímulos temáticos y formales a la producción artística. El espectáculo de lo cotidiano tiene, entonces, que ser traducido por el artista, por el intelectual, unas veces para negarlo angustiadamente, otras para, aceptando su dramaticidad, buscar un compromiso y, finalmente, también para representarlo en su fugacidad, atendiendo a lo específico de las sensaciones.

La modernidad y la vanguardia se encontrarán irremediamente sometidas a las tensiones de la gran ciudad. En este sentido, fenómenos como el de el arte por el arte o las utopías radicales que intentarán no sólo transformar el ambiente, la forma de la ciudad y de los objetos, sino también la sociedad, son caras de la misma moneda.

Ya se ha visto, al estudiar el siglo XIX, cómo la Revolución Industrial afectó a la morfología de la ciudad histórica y cómo nuevos tipos de edificios, consecuencia de las nuevas necesidades metropolitanas, hicieron su aparición convirtiéndose, a la vez, en monumentos a la técnica y en sím-

bolos de una nueva estructura social y económica. Y los ejemplos podrían multiplicarse desde los edificios de viviendas a los inmuebles comerciales y de negocios, así como a las estaciones de ferrocarril, las construcciones de las exposiciones universales y los asentamientos industriales.

En este contexto, la falta de racionalización y el privilegio de los intereses económicos del capitalismo favorecieron una rápida degradación de las ciudades, en las que la ausencia de equipamientos urbanos y de una infraestructura capaz de controlar el crecimiento ocasionaron numerosos atentados contra los que no tardaron en levantarse, desde distintas opciones ideológicas, críticas, análisis, estudios e iniciativas legislativas para reformar lo que, incluso como imagen, era considerado intolerable por la propia burguesía.

El Impresionismo

Louis Leory, en una crítica publicada con motivo de la primera exposición independiente, celebrada en París en 1874, de un grupo de artistas críticos con el arte oficial y con los canales institucionales de exhibición, utilizó despectivamente el término **impresionistas** para definir la forma de entender y hacer la pintura de ese grupo de pintores que, por otra parte, se definían a sí mismos como **realistas**. Camille Pissarro, Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Edgar Degas, Alfred Sisley y Berthe Morisot estaban entre los expositores.

Las razones del escándalo y de las críticas que originaron los cuadros de esos artistas provienen de diferentes aspectos y no sólo de que esa forma de pintar supusiera una ruptura con la tradición académica. Es más, la verdadera aportación a la pintura moderna se encuentra en las obras de pintores que sólo parcialmente estuvieron vinculados a los impresionistas, quienes, por otra parte, presentaban enormes diferencias entre sí.

La tradición paisajista francesa, el uso del color de Delacroix, los nuevos temas y técnicas introducidos por pintores **realistas** como Courbet y Corot y la intransigencia demostrada por las autoridades académicas para aceptar cualquier innovación que tuviera en cuenta esos elementos u otros nuevos crearon un clima de protestas que tuvo su punto culminante con motivo de la celebración del Salón de 1863, en el que fueron rechazados varios cientos de cuadros. Ante las críticas se organizó un Salón paralelo con esas obras. Entre ellas destacó y fue violentamente criticada una pintura de **Eduard Manet** (Fig. 2), *Le déjeuné sur l'herbe*.

La obra representaba una escena campestre, con antecedentes en Rafael y Giorgione, pero renunciando a su aspecto mitológico. Manet tuvo la osadía de colocar a personajes normales de la burguesía parisina vestidos con ropas de la época y con un desnudo femenino como protagonista de la escena: el retrato, el desnudo, el bodegón, el naturalismo costumbrista y el paisaje, entendidos como géneros se unen en una composición insólita como si el pintor hubiera querido resolver de una vez los complejos problemas que esos géneros pictóricos han planteado para iniciar así un nuevo camino, el de la pintura moderna. Además, el tratamiento del color y los contrastes entre manchas negras y claras en el centro de la composición constituían un atrevimiento, unido a una reducción del modelado para sustituirlo por superficies planas de color.

Este cuadro supone no sólo una manifestación de la autonomía de la pintura frente a la realidad — es decir, plantea la composición en función



Fig. 2. E. Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863.

de los elementos específicos del color y la superficie bidimensional de la tela—, sino que, a la vez, inaugura una meditación teórica sobre la propia pintura. Planteamientos semejantes, que abren, sin duda, el recorrido de la pintura moderna, se encuentran en obras de Manet como en la *Olympia*, de 1863, *Música en los Jardines de las Tullerías*, de 1862, o en el insólito juego de espacios propuestos en (Fig. 3) *Un bar en el Folies-Bergère*, de 1882. Los problemas de la pintura, aunque representados en

un espacio tradicional, eran resueltos en términos específicamente pictóricos: el sujeto o los temas eran secundarios para Manet y la realidad sólo una excusa para hacer pintura.



Fig. 3. E. Manet. Un bar en el Folies-Bergère, 1882.

Manet, pintor apasionado por la pintura clásica y por la española, contó entre sus amigos a Baudelaire y Zola, quienes creyeron descubrir en él al intérprete idóneo de la vida moderna gracias a la presencia de temas cotidianos en sus cuadros, pero su verdadera importancia radica no en su interpretación de lo real sino en su distanciamiento como pintor. A pesar suyo, sus obras fueron muy criticadas y, sin embargo, nunca renunció a participar en los Salones oficiales que entendía eran el mejor medio para hacer triunfar su pintura.

Manet estuvo vinculado con los pintores impresionistas desde el comienzo de sus actividades como grupo, más o menos coherentes, pero mientras éstos aspiraban a captar la verdad de lo real a través de las sensaciones de luz y color, el primero manipulaba la realidad con indiferencia con el fin de imponer los principios de la pintura. Es más, aunque hubo semejanzas técnicas entre ellos, como la utilización libre de la pincelada haciéndola evidente para obtener sensaciones de instantaneidad, e incluso temáticas o de procedimiento, como la práctica de la pintura al aire libre defendida por los impresionistas, Manet nunca expuso en las muestras organizadas por el grupo entre 1874 y 1886.

Lejos de ser una pintura de transición entre la tradición y la supuesta revolución impresionista, la obra de Manet hay que entenderla como un salto espectacular sobre el sentido mismo de la pintura que sólo se vería continuado por las investigaciones analíticas y simbólicas de pintores como Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne y Georges Seurat. Aunque es cierto que estos últimos participaron de las ideas de los

impresionistas muy pronto desarrollaron poéticas diferentes y de consecuencias más renovadoras.

Los pintores relacionados con el Impresionismo compartían supuestos técnicos y conceptuales semejantes, aunque cada uno profundizó en algún aspecto concreto con lo que los resultados finales eran en ocasiones divergentes. En todo caso siempre estuvieron interesados en representar las sensaciones de la realidad no tanto como una forma de conocimiento de aquélla sino de la propia pintura. Defendían la pintura al aire libre (Fig. 4) frente al trabajo en el estudio, lo que les obligaba a una rápida ejecución y a la utilización de pequeños formatos para conseguir la impresión de un momento fugaz e irrepetible. Rechazaron el color negro y el modelado. Las sombras siempre eran de colores, la pincelada suelta, los contornos de las imágenes no los proporcionan las líneas sino el color, es más, los objetos se plasman en función de la luz y del ambiente que modifican tanto su forma como su color. No abandonaron la perspectiva lineal tradicional, aunque la modificaron con nuevos procedimientos que introducían insólitas alteraciones significativas. Exploraron también los temas cotidianos y los banales: escenas de café, urbanas, nocturnas, paisajes o bodegones, anécdotas de la vida moderna. Con frecuencia varios pintores pintaban a la vez el mismo paisaje, o realizaban series sobre un mismo objeto iluminado a diferentes horas del día —como ocurre con la



Fig. 4. C. Monet. *Impresión, sol naciente*, 1872.

Catedral de Rouen, de Monet— con lo que la pintura ahondaba en su valor decorativo y conceptual, ajena a los contenidos. Este fue el camino que posibilitó el ensimismamiento en los problemas formales, espaciales y de color y que tendría importantes consecuencias para el arte posterior.

En todo caso, muchos de estos aspectos no fueron invariablemente practicados por los impresionistas (Fig. 5), incluso la pintura al aire libre acabó siendo reelaborada en el taller para profundizar en sus contenidos específicos y autónomos, sobre todo con el color y sus complementarios armónicos.

Los paisajistas como Monet, Pissarro o Sisley, componían con líneas de horizonte alto, como en los grabados y dibujos japoneses, o desde posiciones nuevas, mientras un Degas (Fig. 6), que nunca renunció a la narración de acontecimientos protagonizados por personajes en acciones cotidianas, ofrece una nueva perspectiva de estos temas alterando los encuadres en composiciones angulares, oblicuas, y escorizadas, desplazando del centro de la composición a los protagonistas y situándose el propio artista dentro de la escena. Renoir, por su parte, estudió composiciones en pri-



Fig. 5. A. Renoir. *Le Moulin de la Galette*, 1876.

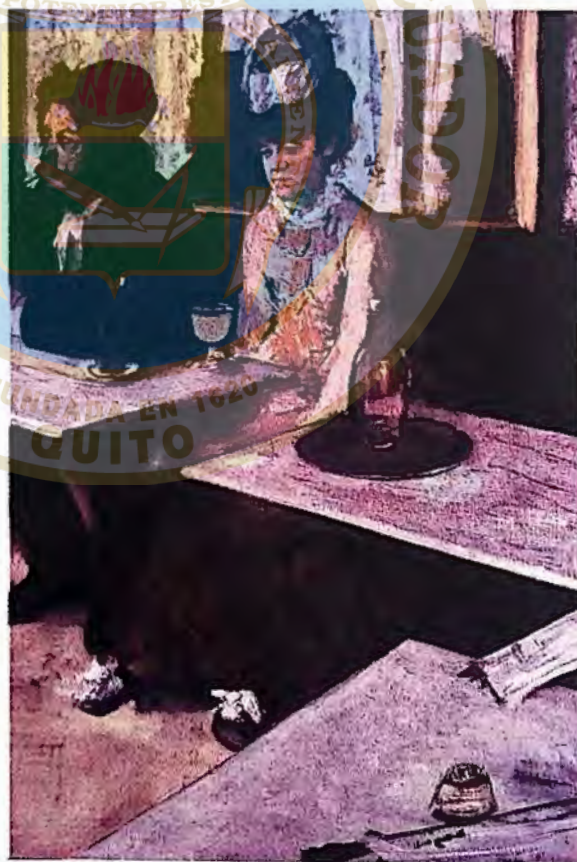


Fig. 6. E. Degas. *Bebedores de ajeno*, 1876.

meros planos organizados por una disposición monofocal de la imagen haciendo que el escenario se convierta en un apoyo circunstancial y bidimensional de ese primer plano.

En la década de 1880 el grupo de pintores impresionistas, que había logrado modificar la habitual relación entre artista y público, avanzó hacia soluciones individuales y nuevas experiencias en las que tuvieron un papel decisivo los nuevos pintores que se acercaron tímidamente a ellos. Por otra parte, aunque el Impresionismo es un movimiento netamente francés, su influencia en otros países fue grande, al menos desde el punto de vista técnico.

Postimpresionismo y simbolismo

El término **postimpresionismo**, utilizado por vez primera en 1910 por el crítico de arte inglés Roger Fry, no responde a una nueva opción artística, más o menos vinculada con las aportaciones del Impresionismo, sino a un ámbito temporal en el que se suceden diferentes formulaciones individuales que comportarán rupturas de distinto signo con la tradición y plantearán problemas fundamentales para el desarrollo del arte del siglo XX. Tampoco existe unanimidad a la hora de establecer cuáles fueron los artistas que pueden entrar bajo este amplio y ambiguo término. En un principio, Cézanne (Fig. 7) aparecía como el eje básico alrededor del cual se aglutinaban las experiencias postimpresionistas para, posteriormente, reducir el fenómeno a la actividad de Van Gogh, Gauguin y Seurat. Pero esta estricta clasificación no tiene en cuenta la compleja interrelación de estos pintores con los **simbolistas**, que constituyen la otra cara del fenómeno.

La referencia a la realidad y la idea de la pintura como ventana abierta a lo exterior, fueron constantes de las obras del Impresionismo que numerosos pintores rechazaron a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XIX y principios del nuestro. Unos, centrando sus investigaciones sobre la propia pintura y sus espacios y colores, otros, sobre los contenidos simbólicos que esos elementos pueden plantear como expresión de la propia experiencia del pintor y, por último, un amplio número de pintores buscaban expresar el mundo de los sueños, de la imaginación y de lo fantástico sin ataduras a lo convencional y con procedimientos tradicionales.

Cézanne participó en las primeras actividades de los impresionistas pero muy pronto se retiró a Aix en Provence para construir una obra

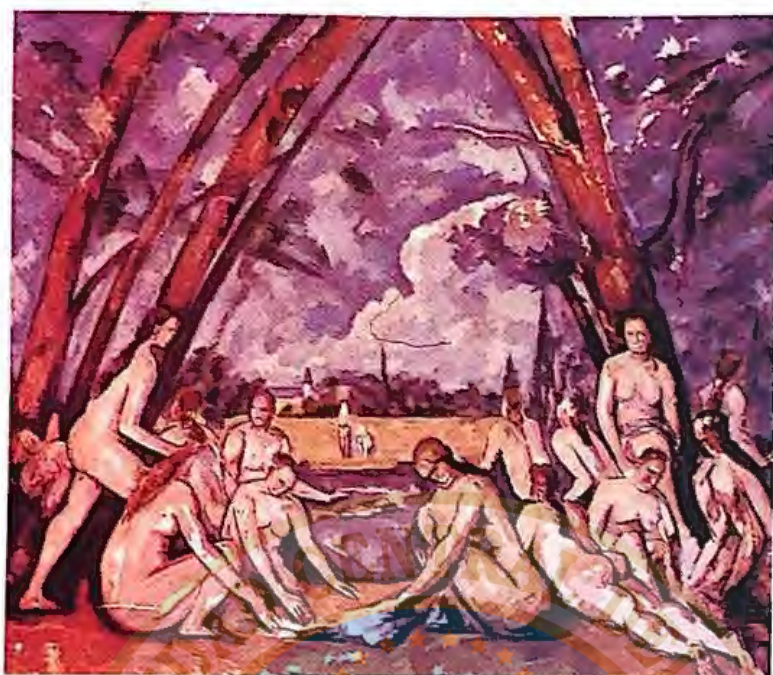


Fig. 7. P. Cézanne. Las «grandes baigneuses», 1898.

larga, meditada y lenta en la que el esfuerzo del pintor por lograr una absoluta coherencia en la creación de una nueva naturaleza se evidencia en sus cuadros. Su pintura ha sido acusada de agria, pobre, brutal, áspera, ruda o clásica a la manera de los pintores venecianos, sin embargo, Cézanne plantea sin duda los grandes temas de la pintura moderna. Descompone los objetos en planos de color que guardan una relación armónica con el resto de los colores de la superficie lo que supone plantear la pintura en su realidad matérica, es decir, haciéndola partícipe de su realidad como objeto bidimensional sobre el que se disponen los colores. Esto le lleva también a una radical ruptura con el espacio perspectivo, aunque no lo resolviera del todo: los planos en profundidad deberían resolverse con el color en una superficie bidimensional, los objetos no se reducen por su proximidad o alejamiento del motivo central, sino que esa distancia se realiza a través de pequeñas pinceladas de color sobre cada objeto. Esto le permite y le obliga a pintar montañas azules o cielos verdes: el color sólo responde ante el resto de los colores dispuestos en la superficie. En otros casos, cada objeto es visto desde un punto focal diferente y, sin embargo, el resultado final es siempre plano. Estas indicaciones, unidas a su observación de que la naturaleza puede reducirse a la esfera, el cono y el cilindro, le situaron como modelo para las investigaciones cubistas, pero también para el Fauvismo.

El Neoimpresionismo de Seurat y Paul Signac constituye otra alternativa sobre la autonomía de la pintura, esta vez, a diferencia de Cézanne, basada en criterios científicos sobre la percepción del color derivados de las investigaciones de Chevreul y Charles Henry sobre los colores complementarios y los contrastes simultáneos. En lugar de la pincelada arbitraria de los impresionistas, Seurat, en obras como *Un domingo en la Grand Jatte* (Fig. 8)(1886), utiliza pinceladas uniformes de color puro que el espectador mezcla ópticamente y no los recibe manipulados de la paleta del pintor. En este sentido, la pintura puede ser reducida a un método para organizar el color sobre una superficie con independencia del tema que pasa a ser un dato estructural más de la composición.



Fig. 8. G. Seurat. *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte*, 1885.

Pero esta opción analítica de la pintura no es la única que se desprende de la actividad de los postimpresionistas. La dramática experiencia de Van Gogh (Fig. 9), que terminó con su suicidio, puso el acento de la pintura en el color, que debía traducir la luz, las líneas y los estados de ánimo, ya fuera de los protagonistas del cuadro o del propio pintor ante los objetos. Su simbolismo expresivo se construía a partir de referencias reales, las distorsiones espaciales eran fruto del predominio del color como portador simbólico de la experiencia del artista.

Aunque, como a Van Gogh, a Gauguin le preocuparan problemas semejantes, sobre todo los del color puro y sus dimensiones en el espacio y



Fig. 9. V. van Gogh. La noche estrellada, 1890.

sueño, en el espíritu, sin embargo, utiliza el color en un sentido más abstracto, circunscribiéndolo en recintos de líneas, que son los perfiles de las imágenes, que articulan la composición, pero que en su pureza y extensión modelan el espacio. Son colores irreales (Fig. 10), no tienen ninguna vinculación con la naturaleza, sino que se presentan como símbolos primitivos capaces de organizar la superficie de la tela y, a la vez, narrar una idea o un sentimiento. Ese primitivismo emocional y el alto valor decorativo que concedía al uso del color puro le hizo abandonar cualquier vinculación con la tradición europea y abandonó Francia para empaparse del incontaminado e instintivo mundo de Tahití o las Islas Marquesas.



Fig. 10. P. Gauguin. Visión después del sermón, 1888.

Estas valoraciones decorativas o emocionales del color tuvieron importantes protagonistas en otros simbolistas como Henri de Toulouse-Lautrec, Edward Munch, Emil Nolde, James Ensor o el grupo de los Nabis —profetas— al que pertenecían Edouard Vuillard y Pierre Bonnard. La vertiente más importante del simbolismo, sin embargo, hay que buscarla en los contenidos imaginarios, literarios y mitológicos de pintores como Puvis de Chavannes, Edward Burne Jones o Gustave Moreau, que se presentan en ensoñaciones, alegorías, mundos enfermizos o sublimes y recreaciones intelectuales.

Entre los escultores que sintonizan con estas nuevas propuestas, impresionistas y postimpresionistas, aunque desde supuestos distintos, ya que la especificidad de la escultura no permitía una fácil aplicación de determinados planteamientos pictóricos, destacan (Fig. 11) Auguste Rodin, Medardo Rosso y Aristide Maillol.



Fig. 11. A. Rodin. *Los burgueses de Calais* (detalle), 1884-86.

Las polémicas sobre la ciudad

La política de ensanches decimonónica supuso un paso importantísimo en la conformación de una verdadera teoría de la ciudad capaz de articularse con instancias de orden racional que obedecían a una concepción liberal y progresista, básicamente burguesa. Zonas residenciales que obedecían a una especialización de la ordenación urbana, los ensanches constituían también una operación mercantil y representativa basada en la capacidad de proyectar en abstracto garantizando un desarrollo bastante libre de las tipologías.

Análisis positivista de los elementos urbanos, atención a las soluciones de carácter higiénico y preocupación por el trazado circulatorio son elementos que caracterizan las nuevas teorías urbanísticas que se desprenden o anticipan a las realizaciones de ensanches en las ciudades durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, esos elementos también se pueden encontrar en otras hipótesis de organización urbana que niegan cualquier relación ya sea con la ciudad histórica o con los nuevos espacios generados por la implantación de algún complejo industrial: es el caso de la ideología antiurbana que se desprende tanto de las utopías sociales, tan en boga en esa época, como de los proyectos para la ciudad-jardín de E. Howard. (Fig. 12).

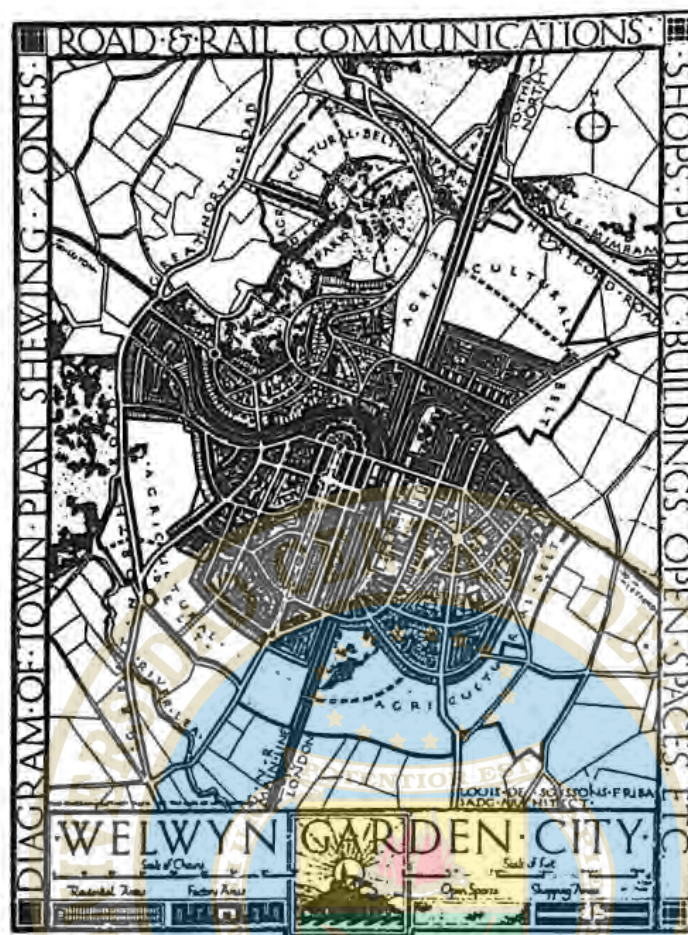


Fig. 12. E. Howard. Esquema de la ciudad-jardín, 1898.

Paralelamente a las opciones descritas, los mecanismos del proyecto en el momento de enfrentar el problema de la ciudad presentan una enorme complejidad. Así, no es infrecuente que métodos de intervención urbana propios del siglo XVIII sigan siendo utilizados durante todo el siglo XIX. Es más, una concepción clásica de la ciudad no llegaría a ser incompatible con la ciudad industrial (Fig. 13) como demostraría T. Garnier a principios del siglo XX. El problema de la utilización de modelos y métodos tomados de la historia para intervenir en la gran ciudad no siempre se solucionó con un compromiso ideal, con una aceptación esteticista de la industria. El academicismo defendido por P. Geddes a principios del siglo XX suponía negar el contenido político, social y económico de cualquier proyecto urbano, en beneficio de una idea de la ciudad que la reducía a su presencia figurativa. Una lectura nostálgica de esa actitud fue la planteada años antes por C. Sitte que buscaba en la ciudad medie-



Fig. 13. T. Garnier. *Une Cité Industrielle*, 1917.

val los elementos que propiciaran una relación orgánica entre lo nuevo y lo viejo capaz de afectar y modificar el caos metropolitano.

Una peculiar e interesantísima propuesta es la de la Ciudad Lineal, (Fig. 14), teorizada y construida, al menos parcialmente, en Madrid, por A. Soria y Mata a finales del siglo XIX. Esta propuesta se apoyaba, por un lado, en una confianza optimista en el progreso y en la industrialización y, por otro, negaba cualquier relación con la ciudad histórica y con la metrópoli al plantear un trazado lineal que sirviera para ruralizar la ciudad y urbanizar el campo logrando, al tiempo, una gestión productiva del territorio. Se trata, como señaló el mismo Soria, de "una sola calle de 500 metros de anchura y de la longitud que fuera necesaria (...) tal será la ciudad del porvenir, cuyos extremos pueden ser Cádiz y San Petersburgo, o Pekin y Bruselas». Las consecuencias de esta idea fueron importantes, aunque contradictorias, no sólo en Madrid, sino en la URSS, Hispanoamérica y Europa.

De todas estas teorías, la que tuvo una mayor influencia y la que sirvió de soporte ideológico y metodológico a numerosos nuevos asentamientos urbanos, fue la de la ciudad-jardín, sistematizada por Ebenezer Howard entre 1898 y 1902. Se trataba de eliminar la gran contradicción de la metrópoli, la de la oposición radical entre campo y ciudad, inaugurando un nuevo tipo de relación entre zonas residenciales, industriales y agrícolas capaces de articular asentamientos urbanos autosuficientes, li-

mitados en el número de habitantes. El esquema del trazado de la ciudad-jardín modelo era circular, dividido por avenidas radiales; alrededor de la ciudad estaría el cinturón agrícola y en el centro un edificio que era a la vez invernadero y centro comercial. El crecimiento de la ciudad estaba previsto con la implantación de dispositivos semejantes comunicados por ferrocarril. El peligro de la metrópoli quedaba así eliminado, devolviendo el carácter orgánico al artificio urbano.

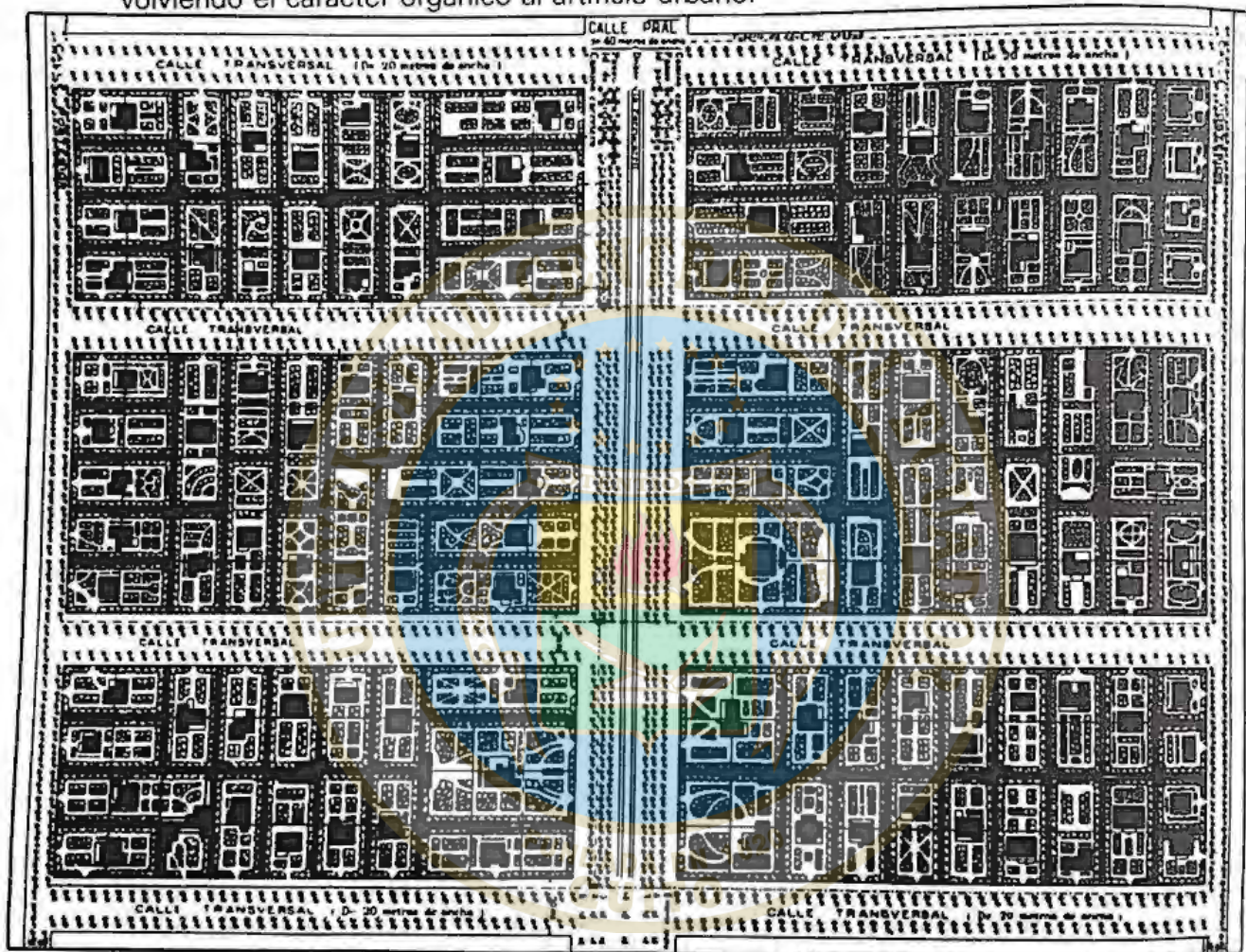


Fig. 14. A. Soria. Planta y sección de la Ciudad Lineal, Madrid.

A lo largo de los primeros años del siglo se construyeron en Inglaterra varias ciudades, siguiendo estas ideas, como Letchworth o Welwyn. Por otro lado, la forma de crecimiento prevista por Howard facilita el control del territorio y así fue entendida por la política inglesa de las News Towns, después de la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de todo, el problema de la ciudad y de la metrópoli seguía intacto y a lo largo del siglo XX se sucederán las propuestas más dispares

para enfrentarlo, ya sea entendiéndolo como un elemento de la producción, reduciéndolo a un problema formal capaz de solventarse a través de una planificación global, interviniendo en la construcción de barrios-modelo o previendo, como hizo la **Carta de Atenas**, publicada en 1943 por el CIAM, una zonificación por actividades. En todo caso, estas iniciativas no sólo tendrán una enorme repercusión en la sociedad y en la economía, sino también en los proyectos utópicos y figurativos de las vanguardias.

El Modernismo

El importante proceso de cambio e indecisiones que afectaba a la arquitectura y a las artes figurativas encontró, alrededor de 1900, una solución que con afanes de internacionalidad formuló contradictoriamente alternativas nacionales figurativas que suponían una interiorización esteticista frente a las agresiones de la gran ciudad. Planteándose como un nuevo estilo, tal vez el último del siglo XIX, el fenómeno modernista conoció un importante desarrollo en Europa, apoyado por una burguesía que aspiraba a crear un marco definido por la calidad formal y por su carácter distintivo frente a la realidad.

El Modernismo, que recogía sin duda la tradición decimonónica del racionalismo y la relación entre arte e industria tal como la había formulado el movimiento de las **Arts and Crafts**, recibió diferentes denominaciones y ofreció distintas variantes: **Art Nouveau**, en Bélgica y Francia; **Liberty**, en Inglaterra; **Sezession**, en Austria; **Jugendstil**, en Alemania, o **Modernismo**, en España. (Fig. 15).

Considerado un punto de engarce entre la tradición y las formulaciones del racionalismo del Movimiento Moderno y de las vanguardias, sin embargo, hay que entender el **Art Nouveau** como una opción autónoma con voluntad de estilo, aunque sin modelos referenciales precisos, basado en valores perceptivos, ritmos formales orgánicos y con un carácter artesanal y muy cualificado, capaz de afectar desde al más pequeño objeto cotidiano —cuberterías, cristalerías, joyas, carteles, etc.— al más complejo edificio. La confianza puesta en la artisticidad comportaba además una idea de la ciudad en la que su reforma pasaba por una acentuación de los elementos decorativos de mobiliario urbano.

Arte y vida cotidiana parecían, gracias a la iniciativa de la burguesía industrial, conciliarse a través del diseño de la casa, considerada como un artefacto coherente en el que todo dependía de una idea rectora desde las cornisas a las telas y papeles pintados; desde los pasamanos a los

muebles, vidrieras y vestidos. El diseño industrial, basado en la cualidad formal, resolvía la tradicional oposición entre artesanado e industria y su vinculación a la moda favorecía su reproductibilidad. La arquitectura se planteaba como un problema sustancialmente formal entre composición y naturaleza, persiguiendo un equilibrio ambiental con la utilización de los más diversos materiales y colores.



Fig. 15. O. Wagner. Iglesia de Steinhof. Viena, 1905-1907.

La negociación de modelos históricos suponía la formulación de imágenes y líneas que responden, unas veces, a motivos tomados de la naturaleza y, otras, a ritmos geométricos absolutamente nuevos. Todo ello sin renunciar a las posibilidades que ofrecía una utilización racional de los nuevos materiales con el fin de crear espacios insólitos.

En Bélgica las obras de Víctor Horta y Henry van de Velde constituyen las primeras manifestaciones de este fenómeno artístico. Especial interés tiene la Casa de Pueblo, construida por el primero en Bruselas en 1895, verdadero paradigma del nuevo estilo. Una variante lineal y geométrica, diferente de la producción belga, puede verse en la obra desarrollada en Escocia por Charles Rennie Mackintosh, sobre todo en su Es-

cuela de arte de Glasgow, de 1897. Una alternativa de importantes consecuencias para el arte posterior es la de la Sezession vienesa, en la que a la investigación tipológica y ornamental hay que unir una no ocultada



pasión por la tradición clásica. El maestro de esta escuela fue **Otto Wagner**, cuya excepcional poética puede apreciarse en obras como la Banca Postal de Viena, de 1905, o la Iglesia de Steinhof, de 1906. Entre sus discípulos y miembros más activos de la Sezession estuvieron **Joseph Maria Olbrich**, autor de la Casa de la Sezession, construida en Viena en 1897, **Joseph Hoffmann** y el pintor **Gustav Klimt**. (Fig. 16).

Fig. 16. Ch. R. Mackintosh. Escuela de Arte. Glasgow, 1898-1909.

Antoni Gaudí y el **Modernismo** catalán constituyen, sin duda, un momento culminante de este movimiento. Modernidad y atención a la tradición urbana, elocuencia figurativa y citas del pasado, naturaleza y fantasía, son elementos frecuentes en estas obras, sobre todo en Gaudí. En sus construcciones, como, en cierta medida, en las de **Lluís Domènech i Montaner** o **Josep Maria Jujol**, existe la conciencia de estar formulando, a través de imágenes sorprendentes, símbolos nacionales y autorrepresentaciones de la burguesía catalana. De ahí que motivos tradicionales de carácter constructivo, virtuosismo formal y proyecto cultural y político nacionalista, confluyan como supuestos fundamentales de este movimiento. Sin embargo, y no sólo en Cataluña, bajo el término **Modernismo** coexisten opciones muy diferentes. Gaudí construye su estilo en oposición y polémica con los modos considerados canónicos del **Art Nouveau**: erudición en las citas, atrevimiento en la composición y en la estructura, lenguaje ornamental entendido como respuesta a los problemas puntuales, distintos en cada caso, que podía presentar un edificio y un enriquecimiento sin fin de soluciones figurativas, pueden encontrarse sin dificultad en sus obras entre las que merecen destacarse la Casa Milà, de 1910, el Parque Güel, de 1914, La Casa Batlló, de 1906, o el templo de la Sagrada Familia, realizado entre 1891 y 1926, aún sin concluir (Fig. 17).



Fig. 17. A. Gaudí. Parque Güell. Barcelona, 1900-1914.

La arquitectura en los Estados Unidos

El desarrollo acelerado de la industrialización en los Estados Unidos, durante la segunda mitad del siglo XIX, fue acompañado por un importante proceso de urbanización de nuevas tierras en el que el ferrocarril cumplió, además, un decisivo papel en el control económico del territorio.

Los nuevos asentamientos industriales fueron con frecuencia acompañados por una rica experiencia urbanística que va desde el tradicional trazado ortogonal a modelos más complejos que reproducen en su ordenación la jerarquía de las relaciones de producción imperantes en las fábricas. El capitalismo americano pensaba que alejando a las clases trabajadoras de las grandes ciudades para instalarlas en nuevos asentamientos se conseguía una mayor integración y un menor grado de conflictos.

Es el ejemplo de las numerosas *company towns* creadas en los últimos decenios del siglo pasado y de las poblaciones filantrópicas construidas como verdaderas ciudades ideales que pretendían ser el espejo modélico de las relaciones de producción de las industrias a las que debían la iniciativa, como ocurre con Pullman Town, de 1880, cerca de Chicago. Estos asentamientos aportaban soluciones al problema de los servicios y equipamientos, así como ilustraban un equilibrio, perseguido por muchas utopías europeas, entre la ciudad y el campo.

Una importante alternativa a la relación entre arquitectura y naturaleza en el seno de las grandes ciudades es la planteada por el Park Move-

ment, configurado gracias a la iniciativa de arquitectos y paisajistas que defendían la integración de la naturaleza en la ciudad como la mejor forma de atacar la ocupación irracional del suelo. El ejemplo, posteriormente imitado en muchas ciudades, fue el proyecto para el Central Park de Nueva York realizado por Frederick Law Olmsted en 1862.

Una consecuencia importante de este fenómeno, incorporando una valoración historicista, monumental y representativa de la arquitectura y enfrentándose al funcionalismo de la Escuela de Chicago, será el movimiento de la *City Beautiful*, formulado a partir de la Feria de Chicago de 1893. (Fig. 18).



Fig. 18. L. Sullivan. Auditorium. Chicago, 1890.

La reconstrucción acelerada de Chicago, después del incendio que destruyó la ciudad en 1871, facilitó el planteamiento de nuevas soluciones basadas en la utilización de nuevos materiales, como el hierro y el hormigón, y en la investigación de nuevas tipologías, como las de los edificios comerciales y de oficinas, cuya altura venía además favorecida por el descubrimiento del ascensor. Muy pronto se convertiría en tópico el conocido lema de la «forma sigue a la función». Louis Sullivan, el arquitecto más representativo de la escuela afirmaba en 1896 que el «edificio ha de ser alto. Ha de poseer la fuerza y el poder de la altura, la gloria y el orgullo de la exaltación».

La síntesis formal depurada de estos edificios redujo el problema del lenguaje a una expresión de la estructura técnica y acabaría planteándose, con la sustitución del muro por el cristal, como una composición monumental de líneas horizontales y verticales. El ornamento debía ser orgánico en el sentido de que debía estar propiciado por la propia estruc-

tura de los materiales, aunque es habitual encontrar citas historicistas en los pisos más bajos, como si la presencia imponente de los «rascacielos» no reuniera suficientes atributos que afirmaran su carácter artístico. (Fig. 19).

Le Baron Jenney institucionalizó el nuevo lenguaje al consolidar la estructura metálica de los edificios como argumento constructivo, como ocurre, por ejemplo, con su **Leiter Building** de 1891. El problema de la forma quedaba supeditado al empleo de materiales prefabricados con el **Reliance Building**, de 1895, obra de Daniel H. Burnham y John Root. La figura más importante de la Escuela de Chicago fue sin duda Sullivan no sólo por sus aportaciones tipológicas sino también por la codificación de un personalísimo repertorio ornamental como puede comprobarse en su **Auditorium Building**, de 1890. Sus construcciones mantenían un coloquio formal interno entre el ritmo monótono de las líneas y la delicada utilización de la decoración, que nunca afectaba a la imagen funcional de la composición. El ejemplo que mejor ilustra esta tensión es su conocido **Carson, Pirie & Scott Building**, de 1899. (Fig. 20).



Fig. 19. W. Le Baron Jenney. **Leiter Building**. Chicago, 1891.



Fig. 20. L. Sullivan. **Almacenes Carson, Pirie & Scott**. Chicago, 1899.



TEMA 37

LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

Ya se ha visto cómo bajo la denominación de **Postimpresionismo** aparecían opciones y artistas muy diferentes. Ese período complejo y confuso, a caballo entre dos siglos, se prolonga durante el primer decenio del actual no tanto con una coherencia nueva cuanto con una actitud más decididamente de vanguardia.

En efecto, la representación de la realidad era considerada un elemento secundario y no se plantea tampoco una nueva forma de mirar lo exterior a la propia pintura. Los problemas tradicionales del espacio y del color sólo podrán encontrar una nueva solución en la superficie plana del cuadro. La autonomía de la pintura y la consideración disciplinar del soporte y de la superficie como los únicos elementos sobre los que volcar la práctica del arte, se convierten en el objetivo radical de las primeras vanguardias.

El Fauvismo

· Como en tantos otros fenómenos de la modernidad, el nombre de **fauvismo** proviene del comentario irónico de un crítico. Con motivo del **Salón de Otoño**, celebrado en París en 1905, un grupo de artistas, entre los que se encontraban **Henri Matisse, Albert Marquet, Maurice Vlaminck, André Derain** y **Kees van Dongen**, presentaban sus obras en una sala en la que había un busto tradicional y ante esa imagen, **Louis Vauxcelles** observó: «*Donatello chez les fauves!*».

Casi todos estos artistas, a los que hay que añadir a **Georges Braque** y **Raoul Dufy**, provenían de la tradición postimpresionista, pero muy pronto, y por caminos independientes, comenzaron a construir una nueva

imagen del color que estaba en las antípodas del naturalismo y del impresionismo: como señalara Derain, «los colores eran para nosotros cartuchos de dinamita».

Aunque expusieron en algunas ocasiones juntos, el Fauvismo no presenta los caracteres de un grupo coherente con un programa común; el único que escribió y pintó con una voluntad de sistema fue Matisse. (Fig. 21). La utilización del color en sus obras tiene un sentido más decorativo que expresionista. Las referencias de la realidad —objetos, naturaleza o figuras humanas— no son la excusa para exaltar la expresión sino



Fig. 21. H. Matisse. *El lujo*, 1907.

para hacer del color y de su composición el argumento del cuadro. El equilibrio entre los colores se consigue en muchas ocasiones modificando las relaciones entre los objetos: lo que es expresivo es la composición de los colores y los objetos que allí se encuentran están subordinados a ella. Se trata de cubrir la superficie del cuadro eliminando cualquier diferencia entre forma y contenido. Lo narrado no es el acontecimiento sino la primacía de

los colores. En ocasiones, la preeminencia de un color invita a todas las figuras y colores a acercarse gradualmente a él.

El pintor que mejor representa estos supuestos es Matisse (Fig. 22) y basta señalar algunas obras que son una ilustración elocuente de lo señalado, como *Lujo, Calma y Voluptuosidad*, de 1905, *La Danza*, de 1909, *La Mujer del sombrero*, de 1905, o *La alegría de vivir*, de 1906. Vlaminck, sin embargo, era más intuitivo en la utilización del color empleándolo más como interpretación de una experiencia que con un sentido autónomo que sólo encuentra su razón en la superficie del cuadro y en el propio hecho de pintar.



Fig. 22. H. Matisse. *Armonía en rojo*, 1908.

De modo parecido, indeciso entre lo específico de la pintura y la traducción sensorial de la naturaleza, pintan Derain o Van Dongen. (Fig. 23). Sin embargo, el color ya nunca será una consecuencia de la luz exterior sino que su propia disposición en el cuadro iluminará el espacio bidimensional.

El sentido decorativo del color tenderá así, simplificándose al máximo, a anular la expresión o la emoción del contenido, todo lo contrario a lo mantenido por los pintores del Expresionismo alemán que, en estos mismos años, desarrollan su actividad.



Fig. 23. R. van Dongen. Payaso rojo, 1905.

El Expresionismo

El término Expresionismo plantea numerosos problemas a la hora de determinar con exactitud el ámbito figurativo e histórico al que puede hacer referencia; sin embargo, se tiende a considerarlo como un fenómeno vinculado a las primeras vanguardias del siglo veinte y que puede dar cabida a actividades de diferentes grupos y artistas centroeuropeos.

Antiimpresionista y antinaturalista, el Expresionismo presenta similitudes y diferencias con el Fauvismo francés. Se trata de dos opciones coetáneas y con antecedentes pictóricos parecidos en cuanto a la definición del espacio por medio de una utilización expresiva y simbólica del color. Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Munch o Nolde (Fig. 24) se pueden citar entre las referencias comunes más significativas, pero frente al grupo francés los expresionistas alemanes no reducen el color a un elemento de composición con un marcado carácter decorativo sino que en la defensa de su autonomía del mundo exterior le hacen portador de caracteres emocionales y simbólicos que provienen tanto de la propia experiencia del artista como de su interpretación de la realidad.

Por un lado, una nueva verdad interior intentaba hacerse realidad a través de la pintura. En su misticismo, muchos artistas y teóricos criticaban al arte del siglo XIX su falta de «alma» y no es extraño, por tanto, que recurran a modelos figurativos que, frente a la tradición clásica, se consideraban paradigmas de esa síntesis, como el arte medieval o las culturas primitivas. Por otra parte, la crítica ideológica y el compromiso político de muchos expresionistas ayudaban a que las deformaciones figurativas y la

violencia cromática de sus obras se llenasen de contenidos simbólicos; la burguesía, la guerra, la religión o la miseria eran ferozmente analizados. La realidad cotidiana sólo podía servir de excusa a un interminable desfile de máscaras y rostros desencajados. Se trata de una nueva concepción de las relaciones entre el arte y la vida que debía pasar por una distinta experiencia de la existencia y de la estética. De esa forma, el gran mito romántico de la «obra de arte total» encontraba un nuevo cauce a través de la idea de la unidad de todas las artes bajo un espíritu común.

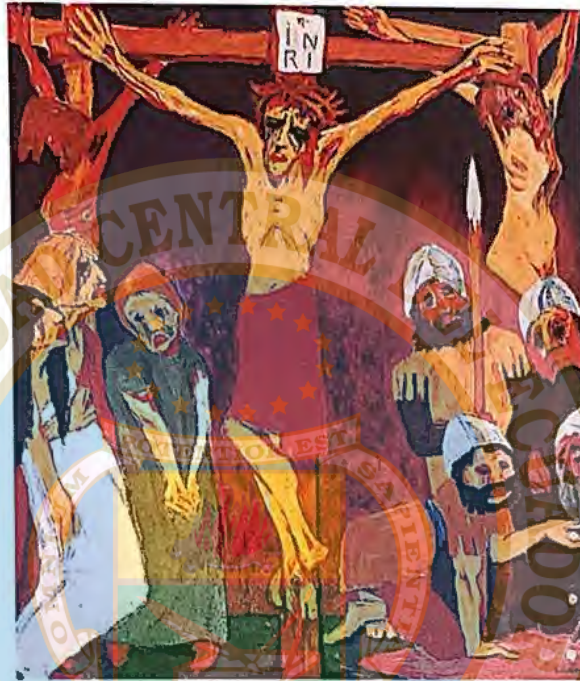


Fig. 24. E. Nolde. Crucifixión, 1912.

El Expresionismo no tuvo un programa común e incluso la relación entre los grupos y artistas distaba mucho de obedecer a supuestos semejantes. Las primeras manifestaciones coinciden con la fundación en Dresde, en 1905, del grupo Die Brücke —El puente—, en el que se aglutinan Ernst Ludwig Kirchner (Fig. 25), Erick Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl, a los que se unieron esporádicamente Emil Nolde y Max Pechstein, entre otros. Realizaron algunas publicaciones de grabados —técnica que les apasionó por su expresividad— y varias exposiciones, disolviéndose en 1913. El «arte negro», Van Gogh, Matisse, un enorme desprecio por la forma y la exaltación emocional del color hacen de sus cuadros ilustraciones de un primitivismo intencionado y de una voluntad de deformar emocionalmente lo representado.

Si la referencia a la realidad exterior a la pintura nunca desapareció de la actividad de estos artistas no ocurre lo mismo con los miembros de otro grupo importante del Expresionismo antes de la Primera Guerra Mundial, el *Der Blaue Reiter* —El Jinete Azul—. Fundado en 1911, en Munich, por Wasili Kandinsky (Fig. 26) y Franz Marc, tiene un carácter más internacional, invitando con frecuencia a sus exposiciones a artistas franceses y rusos. Mantienen una indiferencia ante el problema de la forma y, en efecto, las obras que realizan presentan resultados muy diferentes. Su defensa del arte puro les lleva a plantear el problema formal como resultado de una experiencia espiritual. Se trata, como el mismo Kandinsky señala, de representar el sonido interior de la pintura de tal forma que una simple mancha de color, una línea o un punto se hallen liberados de representar nada que no sean ellos mismos, es decir, «su fuerza interior íntegra». El resultado final, en resumen, debería expresar la necesidad interior del artista.

Esa indiferencia por el problema de la forma le llevaría a sus *Composiciones* e *Improvisaciones* abstractas, ya comenzadas desde 1910. Sin



Fig. 25. E. L. Kirchner. *La calle*, 1913.



Fig. 26. W. Kandinsky. *El arco negro*, 1912.

embargo, esas pinturas las definía el pintor como realistas ya que las referencias objetuales de la pintura son anecdóticas y tan abstractas como su ausencia; sólo obedecen al espíritu creador del artista.

En la posterior experiencia de Kandinsky en la Bauhaus, con otro expresionista vinculado al Jinete Azul, Paul Klee, no haría sino confirmar teóricamente esas ideas. El Expresionismo tuvo también en Viena importantes protagonistas, aunque muy diferentes entre sí, como Egon Schiele, Oskar Kokoschka o Gustav Klimt, que provenía de una concepción simbolista y modernista del arte.

Formas y colores del nuevo espacio: del cubismo al futurismo

La pintura de Cézanne, el neoimpresionismo o el arte negro se citan con frecuencia como antecedentes de la revolución artística llevada a cabo por el Cubismo. Sus consecuencias han sido decisivas para muchas tendencias del arte del siglo XX al plantear la negación más radical de la tradi-

ción y de la historia y al proponer no sólo una nueva concepción del espacio del cuadro sino de los objetos, con la introducción de nuevos elementos que acabarían afectando al propio carácter artístico de las obras.

Las investigaciones simultáneas de Braque y Picasso a partir de 1907 llegarían a su apogeo durante los dos años siguientes en los que sus obras son difícilmente diferenciables. Se ha insistido en que el primer cuadro cubista, *Las Señoritas de Avignon* (Fig. 27), pintado por Picasso en 1907, supuso una negación de la profundidad espacial, la incorporación de los procedimientos de la escultura africana y una nueva valoración de la relación de las figuras entre sí basada en la estructura bidimensional del cuadro y no en un espacio convencional. Esta última observación implicaba además una nueva construcción de las imágenes en las que partes diferentes y opuestas se observan simultáneamente.



Fig. 27. P. Picasso. *Las señoritas de Avignon*, 1907.

Aunque no cabe duda de que muchas de las soluciones del cubismo se hallaban ya presentes en esa obra, la más exacta formulación del mismo no empieza a ser planteada hasta los paisajes pintados por Braque (Fig. 28) y Picasso en el año siguiente en *L'Estaque* y *Horta de Ebro*. La multiplicidad de puntos de vista, la reducción de la realidad a volúmenes geométricos, la negación del ilusionismo en favor de la construcción del espacio autónomo del cuadro y la insinuación de que el objeto representado tiende a configurarse a partir de la propia pintura y no de la realidad, es decir, tiende a convertirse en un objeto autónomo, son elementos sobre los que profundizarán en los años siguientes, los del denominado cubismo analítico. En esta época, los temas representados —retratos y naturalezas muertas— sólo son una excusa para la investigación pictórica: no sólo se niega la existencia del espacio tridimensional, sino que la relación espacial bidimensional entre las imágenes es presentada como un objeto más, el color se reduce casi hasta la monocromía, las imágenes se ven simultáneamente de perfil y de frente o superpuestas, los elementos de identificación se desplazan o aíslan entre líneas y planos como sencillos testigos del nacimiento de un nuevo objeto que se refiere sólo a sí mismo.



Fig. 28. G. Braque. *Guitarra y frutas*, 1909.

A partir de 1911-12 con las primeras manifestaciones del *collage* —procedimiento que consistía en pegar al cuadro los objetos y materiales más diversos y con la vinculación de Juan Gris (Fig. 29) al movimiento se produce un cambio de importantes consecuencias. Este período, hasta 1914 aproximadamente, ha recibido el nombre de cubismo sintético. Se incorpora una gama más rica de colores y la composición del espacio del cuadro partía de él mismo, no de una referencia exterior, y de los elementos y materiales que lo componían. Sin duda la introducción del *collage* fue decisiva: cartones, maderas, hierros, palabras impresas, letras, papeles pintados o vidrios, contribuían a afirmar el carácter objetual de la pintura, rompiendo con la tradición de una forma definitiva. Los objetos encontrados, fragmentos o desperdicios, eran parte de la nueva reali-

dad de lo artístico y su introducción en un contexto nuevo reducía los límites entre el arte y la vida cotidiana.



Fig. 29. J. Gris. *Naturaleza muerta*, 1914.

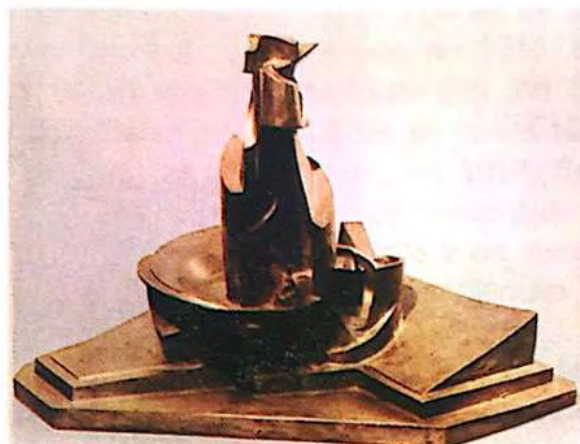
Las innovaciones del cubismo fueron asumidas y profundizadas por artistas y grupos de vanguardia posteriores. Desde los que entendían que la consecuencia lógica del movimiento debería ser la **abstracción**, como Robert Delaunay, Fernand Léger o Piet Mondrian, o los que, como los pintores futuristas, encontraron en ese lenguaje la posibilidad de dar forma a sus ideas de movimiento y velocidad en la pintura, a los artistas vinculados a **Dadá** que supieron intuir y desarrollar la importancia del *collage* como una respuesta radical al arte, la referencia al Cubismo se hizo ineludible para el arte del siglo xx.

También en la escultura y en relación a algunos elementos figurativos de la arquitectura racionalista, el cubismo cumplió un papel innovador.

Las esculturas de un Duchamp-Villon, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Julio González y, con un carácter más independiente, Constantin Brancusi, intentan la formulación de una nueva relación entre forma y espacio, ya sea aplicando las descomposiciones geométricas del cubismo analítico, fragmentando o introduciendo huecos en los bloques monolíticos de los objetos o empleando nuevos materiales. Es más, el carácter objetual que el cubismo proporcionó al arte a través de la utilización del *collage* se extrapola también a la escultura cuya única referencia llegaría a ser precisamente la construcción de un nuevo objeto a partir de elementos dispersos y ocasionales.

Una distinta valoración del cubismo en escultura será la planteada por Umberto Boccioni al criticar el carácter estático y descriptivo de las investigaciones cubistas para formular el concepto de **dinamismo plástico**. El ejemplo más conocido de ese concepto es su *Evolución de una botella en el espacio* (Fig. 30), de 1912: el movimiento, la velocidad o la configuración de un ambiente que define el objeto en su expansión en el es-

Fig. 30. U. Boccioni. Evolución de una botella en el espacio, 1912.



pacio, son elementos que, a la vez, caracterizarán la poética defendida por el Futurismo italiano.

Tommaso Marinetti publicó en París, en 1909, el primer *Manifiesto del futurismo*, y la actividad de los artistas a él vinculados se mantuvo relativamente homogénea hasta el final de la Primera Guerra Mundial, aunque sus manifestaciones se extendieron hasta los años cuarenta. El Futurismo es sin duda el primer movimiento de vanguardia que reúne y activa las características que definirán los movimientos radicales posteriores. Si el Cubismo, el Fauvismo o el Expresionismo habían circunscrito sus innovaciones al campo específico del arte, con el Futurismo asistimos a la primera formulación de un compromiso del arte con la construcción de una nueva sociedad; sus propuestas no hacían distinción entre la literatura, la política, la música, la pintura, la arquitectura o el teatro; negaban radicalmente el pasado; estaban apasionados por el maquinismo, la nocturnidad de las grandes metrópolis y la velocidad. El monumento, el museo y las obras de arte, eran despreciadas en favor de construcciones dinámicas, permanentemente vueltas a rehacer y móviles. Las actividades iban acompañadas del escándalo, de los manifiestos provocadores y de una defensa apasionada de lo nuevo y de lo sorprendente.

El lenguaje artístico del Futurismo no tuvo, sin embargo, un inicio coherente y fue formulado progresivamente gracias a las aportaciones de los diferentes pintores, escultores y arquitectos que intentaron adecuarlo a los principios teóricos diseñados por Marinetti, Ardengo Soffici, Gino Severini, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Boccioni, Antonio Sant'Elia (Fig. 31), Enrico Prampolini o Luigi Rossolo, se encuentran entre los miembros que más activamente contribuyeron a definir la imagen visual del Futurismo. Una imagen que debe muchísimo a las investigaciones cubistas, aunque modificadas en una poética diferente que se declaraba joven, an-



Fig. 31. A. Sant'Elia. La ciudad nueva, 1914.

tiacadémica, apasionada por la velocidad, que debería entrar en los cuadros haciendo al espectador el centro de los mismos.

El dinamismo, la materialidad de los cuerpos destruida por el movimiento, la emoción, frente al hombre o al desnudo, por los destellos de



Fig. 32. C. Carrá. Los funerales del anarquista Galli, 1911.

una lámpara eléctrica o por los vestidos modernos, eran algunas de las características que incorporaban a sus obras aquellos que, en 1910, se autodefinían como los «primitivos de una nueva sensibilidad» (Fig. 32). La nueva realidad debería nacer de materiales mecánicos, de alusiones técnicas —«¡El abrirse y cerrarse de una válvula —escribía, en 1912, Boccioni— crea un ritmo tan bello, aunque infinitamente más nuevo que el del párpado de un animal!»—, de la pasión por la línea recta y las líneas de fuerza en su pintura, de las palabras en libertad, pero también de la exaltación de la guerra y de los movimientos de masas.

La influencia de este movimiento en las poéticas de las vanguardias posteriores fue muy importante, desde Dadá al Constructivismo soviético e incluso en las utopías megaestructurales en arquitectura.





TEMA 38

LA CRITICA RADICAL DE LAS VANGUARDIAS

Los diferentes caminos abiertos por las primeras vanguardias afectaron, fundamentalmente en la pintura y en la escultura, a la propia especificidad del lenguaje artístico y a un nuevo modo de percepción de los objetos que acabaría modificando las relaciones entre el espectador, la obra y el artista. Esa intromisión en los hábitos convencionales de la percepción no tardó, en una Europa sometida a importantes convulsiones sociales, políticas y económicas, en formular un sueño, una utopía, de intervención y guía de esos procesos externos al propio lenguaje artístico.

La vocación política de la vanguardia artística ocasionó numerosas contradicciones pero permitió la apertura de nuevas vías de investigación en las que los problemas formales intentaban proporcionar la nueva imagen de los procesos productivos y sociales. La necesidad de hacer evidente esa relación dialéctica entre la vanguardia artística y la política hizo aparecer en escena una enorme cantidad de manifiestos y proclamas que, convertidos en un nuevo género literario, nos ayudan a conocer mejor el sentido de las críticas figurativas y formales así como su capacidad y compromiso con una transformación del mundo que se veía íntimamente unida al mismo fenómeno en el campo visual.

La disolución del arte en la producción, en la arquitectura y en el urbanismo, propuesta por algunas tendencias y movimientos, se vio acompañada también por la negación de la propia existencia del arte o por su alejamiento al mundo de los sueños y de las utopías. En todo caso, la crítica de las vanguardias, entre los años diez y treinta del siglo, se hizo desde planteamientos radicales, provocadores o comprometidos.

El racionalismo en arquitectura

La formación del **Movimiento Moderno** en la arquitectura se ha presentado tradicionalmente como una evolución desde la tradición ecléctica del siglo XIX hasta su depuración ornamental y tipológica en los años veinte. En ese proceso, conceptos como los de **racionalismo**, **funcionalismo**, unidad de arte y técnica y negación de la historia y de los modelos del pasado eran asumidos, con mayor o menor entusiasmo, por arquitectos y grupos. El valor histórico de estos últimos, y el de sus obras o teorías, venía estudiado en función de su carácter anticipador del racionalismo del Movimiento Moderno, es decir de las obras de **Le Corbusier**, **Gropius** o **Mies van der Rohe**, entre otros.

Esta línea argumental de una obra repleta de héroes y pioneros ha sido cuestionada rigurosamente en los últimos años. Si la actividad de un **William Morris** o la de los artistas y arquitectos de los distintos **modernismos** europeos ha podido ser entendida como una crítica radical al historicismo, como punto de partida de nuevos compromisos sociales y de una nueva concepción del proyecto que debería afectar desde los objetos cotidianos a la arquitectura, es más exacto analizarlos como consecuencia de las tradiciones decimonónicas, como el «último estilo», más que en un sentido anticipador. Es más, la arquitectura y las teorías de los dos primeros decenios del siglo XX, denominados equivocadamente **protorracionalistas**, suponen una opción, una tendencia, con distintos hábitos figurativos, en la que elementos tradicionales y nuevas soluciones lejos de ofrecerse como propios de un momento de transición lo hacen de una manera autónoma y paralela a las primeras formulaciones del racionalismo y del funcionalismo.

En todo caso, en las obras de esta época encontramos mezcladas hipótesis nuevas y referencias o citas de la tradición y también en las tendencias racionalistas, que proponen una reducción radical de la forma y de las tipologías arquitectónicas hasta su configuración más elemental y fácilmente reproducible, se puede observar una secreta aspiración a construir un nuevo clasicismo.

Al lado de la influencia de los nuevos materiales, de los motivos figurativos derivados de la precisión de la máquina y de la técnica, y del intento de vincular arte y producción como una manera de dar forma a la ciudad y a la vida, la arquitectura tenía que aceptar su propia tradición y, a la vez, proponer una fórmula operativa que en numerosas ocasiones pasaba por una geometrización del diseño y del proyecto, entendida como

la más idónea para su estandarización. Pero entre las filas de los racionalistas no tardarían en levantarse dudas y así un crítico tan importante como Adolf Behne podía preguntarse, en 1926, si realmente eran «las formas cuadrangulares las más funcionales desde un punto de vista social».

Buena parte de estos problemas comienzan a plantearse en Alemania con la fundación del **Deutscher Werkbund** en 1907. En él coinciden políticos, empresarios, intelectuales, artistas y arquitectos que intentan un compromiso entre el desarrollo tecnológico, la producción industrial y la investigación de un nuevo concepto de diseño capaz de dar respuesta no sólo a los intereses inmediatos de una competitividad industrial basada en el prestigio de la forma sino también a la arquitectura y a la ciudad. Esta utopía de formalizar los objetos afectará a casi todas las tendencias del Movimiento Moderno. Sin embargo, en el Werkbund ese fenómeno no partía tanto de los motivos visuales derivados de la técnica cuanto del afán de proporcionarles una imagen nueva.

Hermann Muthesius, Emil y Walter Rathenau, Henry Van de Velde, Walter Gropius, Peter Behrens, son algunos de los industriales y arquitectos que coinciden en el Werkbund a partir de 1907. **Muthesius y Behrens** son las figuras más representativas, el primero en el sentido de intérprete de la tradición inglesa de las Arts and Crafts y el segundo como proyectista de la AEG, a la que es llamado por Rathenau precisamente en 1907. (Fig. 33). Pero si éstos pueden presentarse como exponentes típicos de la ideología del Werkbund, la enorme heterogeneidad



Fig. 33. P. Behrens. Fábrica de turbinas AEG. Berlín, 1909.

de sus componentes supone la existencia de un importante debate. Para algunos, como Van de Velde o Gropius, la investigación formalista, la defensa del artesanado y de la cualidad atribuida a sus productos y el sentido crítico con el que veían la relación con la industria constituían elementos suficientes como para defender la artisticidad de los objetos frente a las ideas de tipificación, reproductibilidad y compromiso con la producción que mantenían Behrens o Muthesius.

A pesar de todo, los proyectos arquitectónicos de Muthesius permiten entender que su idea de tipificación también pasaba por una defensa a ultranza de la pasión por la forma como la mejor manera de sentar las bases normativas de un nuevo clasicismo; algo que también le ocurría a Behrens, para quien la tipificación era un procedimiento de análisis tipológico. En el Congreso del Werkbund, celebrado en Colonia en 1914, Muthesius señalaba que «un signo característico propio de las artes arquitectónicas debería ser la tendencia a lo típico... La tipificación rechaza todo lo que es insólito, busca lo común». Contra esta idea se levantaron numerosos arquitectos y entre ellos Van de Velde que respondía afirmando que mientras existieran artistas en el Werkbund «protestarán contra toda propuesta de establecer un canon o tipificación».

En la exposición celebrada en 1914, con motivo del mencionado congreso se construyeron varios edificios en los que la sugestión de la máquina era aceptada como una aportación figurativa, como un problema de lenguaje. Así, el Pabellón del vidrio (Fig. 34), de Bruno Taut era un canto a las teorías expresionistas de la arquitectura de cristal; la Fábrica modelo de Gropius era una síntesis entre la valoración artesanal de los materiales y la meditación sobre una arquitectura contradictoriamente vinculada a los procesos industriales; el Teatro de Van de Velde se presen-



Fig. 34. B. Taut. Pabellón del vidrio. Colonia, 1914.

taba como una valoración expresiva, no típica, de una tipología tradicional; el pabellón de Hofmann recurría a una abstracción del clasicismo con la utilización de pilastras acanaladas y frontones.

La coherencia ideológica del **Werkbund** se ofrecía más como una declaración de intenciones que como un programa, aunque no se puede negar la enorme importancia de estos planteamientos. Llamadas a la utopía y retrocesos compositivos parecen formar parte de un mismo proyecto. En este sentido, la fábrica de Gropius y Meyer, de 1914, puede leerse como una renuncia si se tiene en cuenta un proyecto suyo anterior mucho más ambicioso, la Fábrica Fagus, en Alfeld (Fig. 35), de 1911, en la que el uso de nuevos materiales y las esquinas de hierro y cristal suponían un atrevimiento compositivo y formal que, sin embargo, hay que entender también como algo lejano a una hipotética estética tecnológica. En ambos casos, como en sus contradictorias defensas del artesanado y de la negación de la individualidad o el apoyo a lo repetitivo, lo que se encierra es el ideal de la forma pura como garantía de una nueva arquitectura.

Las contradicciones que se han mencionado tienen una brillante comprobación en la obra de dos importantes arquitectos, **Peter Behrens** y **Adolf Loos**. El primero, protagonista indiscutible de las actividades del **Werkbund** y con un estudio por el que pasaron **Le Corbusier**, **Gropius** y **Mies van der Rohe**, intenta equilibrar el mito de la unidad entre arte y técnica con una composición simplificada de carácter clasicista, como ocurre, por ejemplo en su **Fábrica de Turbinas AEG**, construida en **Berlín** en 1909, verdadero templo del trabajo que resuelve en términos de fachada con una alusión tan clasicista como la relación entre pilastra, arquitrabe y frontón.

Adolf Loos (Fig. 36) es, sin duda, uno de los arquitectos más brillantes de este período. Sus arquitecturas y sus escritos tuvieron una notable influencia en el Movimiento Moderno, pero no tanto porque anticipase soluciones racionalistas sino por sus afirmaciones radicales contra el modernismo de la **Sezession** vienesa y el historicismo decimonónico. Su polémica contra el ornamento —entendido como un «impulso de de-



Fig. 35. W. Gropius y A. Meyer. Fábrica Fagus. Alfeld, 1911.

lincuentes y degenerados»— no suponía un enfrentamiento arbitrario con la tradición. Es más, defendía la «romanidad» de la arquitectura y el modelo de la Antigüedad clásica. En resumen, no apoyaba tanto el racionalismo funcionalista como la «razón» clásica. Pero su clasicismo es abstracto, depurado, disciplinar, de tal forma que la imagen de la arquitectura no es sino el resultado de un atento estudio de los espacios interiores. Entre la ironía de su proyecto para el *Chicago Tribune*, de 1922, consistente en un rascacielos de granito negro en forma de columna dórica o las citas clasicistas de la casa de la Michaelerplatz, de 1911, lo que Loos propone es una concepción nueva del clasicismo que ya nunca más debería ser entendido como arte sino como construcción.

Los arquitectos del denominado **protorracionalismo** (Fig. 37) planteaban una alternativa muy diferente de la de las vanguardias racionalistas en las que la revolución figurativa de las artes plásticas cumplió un importante papel. Las consecuencias del cubismo y del futurismo en la arquitectura, por otra parte, no habían sido sino una aproximación efímera, de máscara, a una práctica convencional. Las vanguardias radicales de los años veinte y el racionalismo partirán de nuevos supuestos como se podrá comprobar. (Fig. 38).

Dadá

Uno de los movimientos más radicales de las vanguardias es sin duda el **dadaísmo**. «DADA tiene la mirada azul —escribe Picabia en 1920—, su rostro es pálido, sus cabellos rizados; tiene el aspecto de los jóvenes deportistas ingleses... DADA tiene el culo de porcelana al estilo francés».

Dadá, señalaban sus propios protagonistas, no significa nada. Más que una nueva opción artística, es un estado de ánimo. Como otros grupos de vanguardia se enfrentaban radicalmente con la historia y con el arte del pasado, pero también lo hacían con el **futurismo**, el **cubismo** o el **expresionismo**. Su objetivo final era la destrucción del arte, no para proponer un nuevo código artístico sino para construir una categoría única: el **antiarte**.

No intentaban hacer arte, lo negaban todo y, sin embargo, nos quedan objetos hechos por dadaístas y numerosos textos y crónicas de sus actividades. Dadá surgió simultáneamente, y sin ningún contacto, en Zurich y Nueva York, en 1916, y aunque no asume ninguna de las aportaciones de las vanguardias, existen algunos antecedentes aislados como los ro-



Fig. 36. A. Loos. Casa de la Michaelerplatz. Viena, 1911.



Fig. 37. Van de Velde. Casa Springmann. Hagen, 1913.

Fig. 38. A. Loos. Casa Steiner. Viena, 1910.



mánticos malditos o algunos planteamientos de artistas que entendían el arte como campo autónomo de la historia y de la vida. En 1913, Marcel Duchamp (Fig. 39) había construido su primer *ready-made*, una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete: la ironía no podía ser más elocuente al ofrecer como arte una arbitraria manipulación de objetos cotidianos.

Las primeras manifestaciones se realizan en el Cabaret Voltaire de Zurich, en 1916 y en ellas participan Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck y Hans Arp, entre otros: la obscenidad, la provocación, el escándalo, la ironía y la destrucción se presentaban intencionada e incoherentemente en su crítica negativa de la burguesía, de la guerra, del arte, de las convenciones. Con el traslado de algunos de sus protagonistas a Francia y Alemania, después de la guerra, se extiende Dadá a los focos más importantes de la vanguardia. En 1917, en la Great Central Gallery, los dadaístas americanos y europeos del grupo de Nueva York

organizan una escandalosa exposición en la que Duchamp presenta su famosa Fuente, un urinario firmado con el seudónimo de Mutt.



Picabia y Tzara comienzan su actividad en París en 1918; coinciden allí con algunos dadaístas que provienen de Nueva York, como Duchamp, Man Ray o Arthur Cravan. Sus atentados y experimentos afectan desde el teatro a la fotografía, el diseño y la invención de objetos ya producidos. La absoluta negación de todo y su demoledora crítica de cualquier tipo de género o código artístico produjo, sin embargo, una innumera-

Fig. 39. M. Duchamp. La fuente, 1917.

ble sucesión de objetos extrañados, de comportamientos difíciles de transmitir y de contactos dispares con técnicas insólitas e imágenes críticas. Bajo una actitud común comienzan a aparecer posiciones ideológicas diferentes, sobre todo en los grupos dadaístas alemanes, en los que la crítica se extiende y articula con los movimientos revolucionarios.

En Berlín, Richard Huelsenbeck, que provenía del grupo dadaísta de Zurich, Raoul Hausmann, George Grosz y John Heartfield, entre otros, logran una síntesis radical a la que no es extraña la revista expresionista *Die Aktion*. Aunque en principio sus actividades no se diferencian sustancialmente de otros grupos, no tardan, en medio de la crisis revolucionaria alemana, en enfrentarse a los objetos abstractos o casuales de aquéllos. Atacarán el expresionismo abstracto, el misticismo compositivo e intuitivo de algunos pintores e intentarán construir una vía más pedagógica de la actividad Dadá, basada en la utilización combinada de nuevos materiales y disciplinas diferentes, como el fotomontaje o el fotocollage, capaces de alcanzar un compromiso político más coherente. El antiarte del grupo berlinés más que negar la producción de objetos los volvía militantes, pero también aquí la ironía, el nihilismo, la provocación, el azar, eran elementos decisivos.

En todo caso, los objetos contruidos por los dadaístas presentaban (Fig. 40) diferencias enormes entre ellos. Así, entre el Gran Vidrio, de Duchamp, realizado entre 1915 y 1923 —tal vez una de las obras del arte contemporáneo que más interpretaciones ha recibido— y el Merzbau (1923-1943), de Kurt Schwitters, del grupo dadaísta de Hannover, exis-



Fig. 40. M. Duchamp. *Gran Vidrio*. 1915.

ten diferencias insalvables. El silencio conceptual y formal que impone el primero se convierte en elocuencia tradicional en el segundo. El *Merzbau* es una obra construida a base de desperdicios, objetos inútiles y recuerdos que crecían interminablemente; aspiraba a convertirse en una obra de arte total, en la mejor tradición romántica y expresionista. Es más, para Schwitters «Dadá es el estilo de nuestro tiempo».

Los distintos grupos dadaístas tuvieron una vida efímera, aunque la riqueza de sus propuestas y su consciente renuncia a la existencia de cualquier principio habrían de tener una enorme influencia en todo el arte del siglo XX, hasta el punto de que sus objetos inútiles pasarán a convertirse en piezas de museo o en motivo de meditación estética para muchas tendencias posteriores. Es decir, todo lo contrario de lo que pretendían. (Fig. 41).

El agotamiento rápido del dadaísmo en sus diferentes versiones tuvo un final inesperado en París. En efecto, a la actividad de Picabia y Tzara no tardaron en sumarse algunos jóvenes escritores como André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, editando la revista *Littérature*. El inicial entusiasmo por organizar actos provocadores y simulacros de acti-



Fig. 41. F. Picabia. *Desfile amoroso*, 1917.

vidades consideradas serias se convirtió en un agrio debate entre Picabia y Tzara y Breton. Este último encabezaba una idea positiva del arte en la que la imaginación y el sueño aparecían como una alternativa de vanguardia. En 1924, Breton publicaba el primer manifiesto del Surrealismo: Dadá, sin embargo, se reía de su propia desaparición. (Fig. 42).

De Stijl y el neoplasticismo

El grupo holandés De Stijl —«El Estilo»—, fundado en 1917, plantea, con una actitud radical, algunos de los problemas más debatidos por las vanguardias históricas: la relación del arte con la historia; su disolución en la ciudad; la negación de la naturaleza, de la expresión y de la tragedia; el equilibrio compositivo basado en elementos asimétricos y disonantes; la instauración de un nuevo código del arte que se acercó en ocasiones a la lógica matemática. El procedimiento utilizado consistía, en términos generales, en estudiar las posibilidades combinatorias de la línea recta y los colores puros. (Fig. 43).

Estas propuestas tuvieron una enorme influencia y numerosos puntos de contacto con las investigaciones desarrolladas contemporáneamente por los constructivistas soviéticos y por los artistas de la **Bauhaus**, incluso con algunos dadaístas. En este sentido, en 1922, y como consecuencia de las relaciones que mantenían muchos artistas de estos grupos, Theo van Doesburg y El Lissitzky fundan la **Internacional Constructivista**, en cuyo manifiesto se podía leer: «Arte es, en el mismo sentido que la ciencia y la tecnología, un método de organización que se aplica a la vida como un todo». Sin embargo, las diferencias figurativas, conceptuales e ideológicas existentes, como tendremos ocasión de comprobar, entre estos artistas y arquitectos fueron muy importantes.

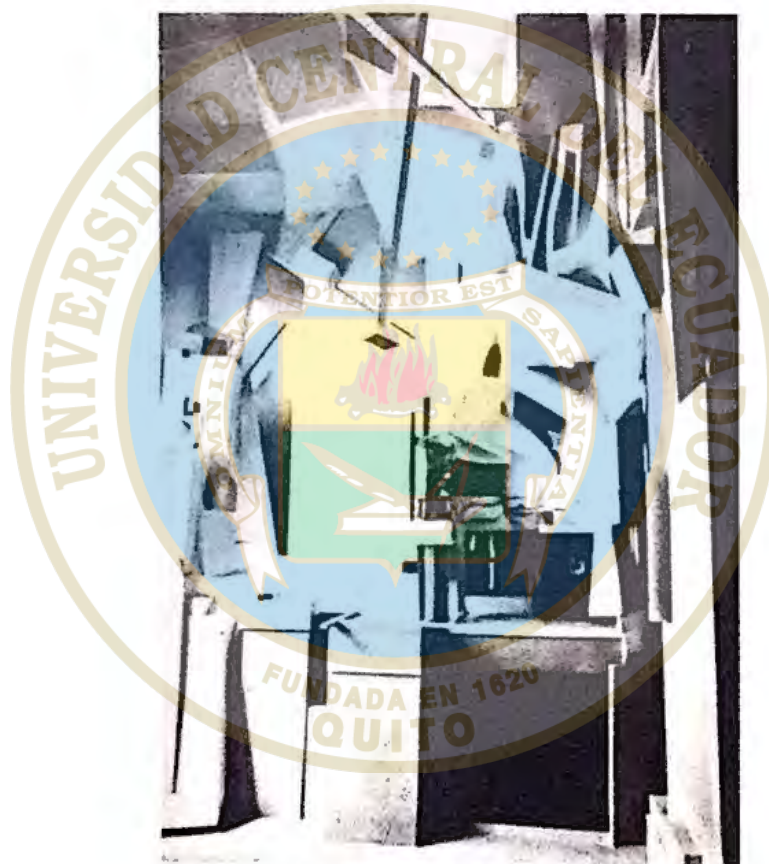


Fig. 42. K. Schwitters. Merzbau, 1923-1943.

Protagonistas de la aventura de De Stijl fueron pintores y arquitectos como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Pieter Oud, Georges Vantongerloo, Gerrit Rietveld o Cor van Eesteren. El grupo editará una revista con el mismo nombre y en sus páginas irán apareciendo los

supuestos teóricos que defendían, aunque no todos con el mismo interés: los líderes indiscutibles fueron Van Doesburg (Fig. 44) y Mondrian. La consecución de un arte puro, neoplástico, y la negación de la historia, del pasado y de cualquier sentimiento trágico, constituyen las bases desde las que iniciar una producción cuyo fin último era conseguir un equilibrio entre lo



Fig. 43. P. Mondrian. Cuadro II, 1921.



Fig. 44. T. van Doesburg. Estudio, 1922.

universal y lo individual: el arte y la vida ya no serán contradictorios, hasta el punto de que en el futuro no puedan distinguirse.

Enfrentados con el expresionismo y con el naturalismo, aceptaron algunas de las consecuencias del cubismo, sobre todo la de la descomposición de los volúmenes en planos, pero negando cualquier evidencia del espacio tridimensional. El espacio bidimensional de la pintura y del cuadro eran una misma cosa. De todos modos, el objetivo final, como en otras tendencias de vanguardia, era el compromiso de la investigación formal con la ciudad y con la arquitectura. Para ellos, la pintura separada de la arquitectura no tenía justificación. Se trataba de encontrar una armonía, un equilibrio, de las tensiones originadas por la combinación de «elementos primarios de expresión». Así, las asimetrías geométricas, las diferencias en la percepción de los colores puros y el entramado de líneas negras debían aspirar a un resultado plano, abstracto, a una superficie única. Con un procedimiento semejante intentaban dar forma a la arquitectura, a la ciudad, a la vida.

Uno de los ejemplos más conocidos de arquitectura neoplástica es la Casa Schröder, construida por Rietveld (Fig. 45), en 1924, en Utrecht, en la que las diferencias entre interior y exterior desaparecen y la planta es libre pudiéndose subdividir según las necesidades.



Fig. 45. G. Rietveld. Casa Schröder. Utrecht, 1924.

Van Doesburg, a mediados de la década de los años veinte, se plantea una nueva postura frente al dogmatismo del neoplasticismo, lo que le ocasionaría la ruptura con Mondrian. En efecto, el primero, rechaza el estatismo y la rigidez de los planteamientos anteriores, defendiendo una nueva relación entre elementos estáticos y dinámicos lo que supone la crítica del «método ortogonal» en favor de la inclusión de «diagonales» y

«disonancias» de color. Mondrian, sin embargo, continuaría fiel al nuevo clasicismo compositivo de los primeros años, al menos hasta la década de los años cuarenta.

Las nuevas ideas de Van Doesburg tuvieron ocasión de ponerse en práctica en la remodelación del Cabaret Aubette, de Estrasburgo, en 1928, en el que la eficacia del color y de las diagonales debía favorecer una percepción asimétrica y anticúbica.

La influencia del neoplasticismo en la arquitectura europea fue importante, sobre todo gracias a la actividad divulgadora de Van Doesburg: Oud, Mies van der Rohe y algunos artistas de la Bauhaus supieron entender las consecuencias formales de la defensa de un arte puro.

El expresionismo arquitectónico

Frente al Neoplasticismo y las tendencias constructivas de los años veinte, los arquitectos expresionistas planteaban una opción muy diferente ante los problemas figurativos y tipológicos de la nueva ciudad, de la nueva sociedad. En vez de negar lo trágico, lo asumen como un dato inevitable, aunque no olvidan proporcionarle un compromiso moral que debía conducir a un nuevo modo de vida.

Los momentos que vive Europa en la primera postguerra estuvieron siempre presentes en las distintas formulaciones utópicas de las vanguardias. A un común afán por vincular, sin contradicciones, arte y vida, los distintos grupos plantean opciones diferentes. El Expresionismo arquitectónico no busca la codificación de un nuevo lenguaje ni pretende dar forma a lo caótico, tampoco busca un compromiso con la industria y con la técnica como medio idóneo de solucionar los problemas sociales. Recupera, sin embargo, elementos rituales; lo sagrado vuelve a aparecer en relación al arte; busca un reencuentro entre el arte y la vida a partir de modelos nostálgicos y antiurbanos; la naturaleza y lo artificial deben establecer un acuerdo a través de la iniciativa de unos «iniciados» de nuevo tipo: los artistas.

El Expresionismo arquitectónico es un fenómeno exclusivamente alemán. Su actividad tiene relación con los grupos Die Brücke y Der Blaue Reiter, pero el compromiso con la reconstrucción de Alemania tiene unas consecuencias muy distintas. Es más, y esa es la gran riqueza que aporta este movimiento, muchos de sus protagonistas estarán presentes en los debates racionalistas, fundamentalmente en la Bauhaus, aún cuando su propuesta ideológica parezca alejarse conscientemente de la realidad.

A finales de 1918, en medio de las convulsiones políticas y sociales de la Revolución de noviembre, nace el **Arbeitsrat für Kunst** —Consejo de Trabajo para el Arte—, que defiende la unidad entre arte y pueblo: el arte, del que se exalta su autonomía, debía, como la revolución, liberar al hombre. El socialismo es sublimado en un regeneracionismo cósmico. Aunque la duración del grupo fue breve, hasta 1921, su influencia fue grande y entre los artistas y arquitectos a él vinculados estaban **Walter Gropius**, **Bruno Taut** (Fig. 46) y **Wassili Luckhardt**. Taut, que fue su principal animador, escribía en 1918 que todas las disciplinas artísticas deberían conducir a una unidad «bajo las alas de una nueva arquitectura». Pero esa arquitectura era incompatible con las metrópolis y estaba obligada a proporcionar la felicidad al pueblo. Arquitectura y sociedad, de nuevo, aparecen como indisolublemente unidas, sin embargo, esa unidad era extraña a la propuesta por los grupos constructivistas, que la entendían en estrecha relación con la gran ciudad y con el desarrollo industrial y técnico.

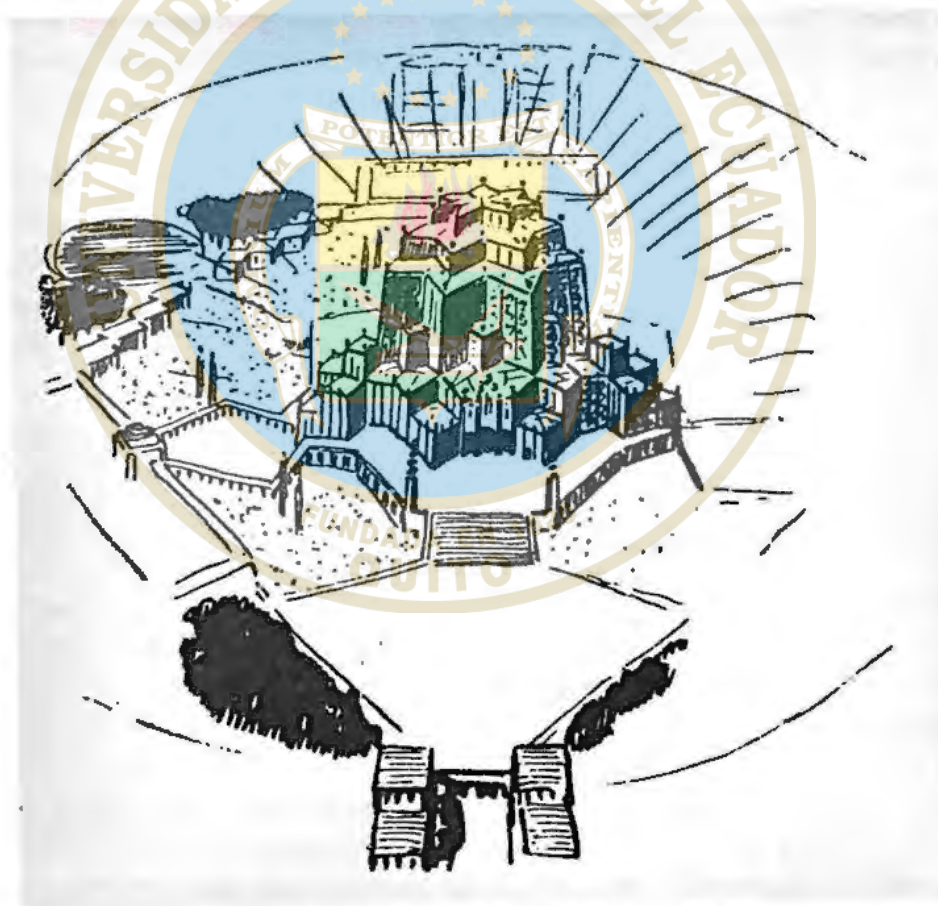


Fig. 46. B. Taut. Casa del cielo, 1919.

Para los arquitectos visionarios del Expresionismo (Fig. 47) el propio concepto de sociedad debería ser sustituido por el de comunidad: los modelos culturales del gótico y la exaltación del artesanado serían dos consecuencias inevitables. Gropius, posteriormente líder del racionalismo arquitectónico, señalaba, en 1919, que se trataba de hacer renacer «aquella unidad espiritual que erigía el milagro de las catedrales góticas».



Fig. 47. W. A. Hablik. Pabellón, 1924.

Mesianismo y misticismo confluían en sus visiones de la ciudad del futuro: la luz y el vidrio debían definir su imagen. Estas ideas, desarrolladas por el escritor Paul Scheerbart en su *Arquitectura de cristal* (1914), tuvieron una enorme influencia en Taut, por ejemplo en el pabellón de 1914 para la exposición de Werkbund en Colonia: «La superficie de la Tierra —escribe Scheerbart— cambiaría considerablemente si la arquitectura de ladrillo fuese desplazada de todas partes por la arquitectura de cristal. Sería como si la Tierra se enjoyase y vistiese de esmaltes y diamantes».

El cristal y la luz, pero también el hierro y el hormigón, permitirían a los arquitectos visionarios negar la primacía del muro vertical. Lo importante era la imagen de la arquitectura, en perjuicio de su disposición o de la articulación funcional de los espacios. En 1920 realizan una exposición, titulada **Nueva Arquitectura**, en la que aparecen los temas más frecuentes de estos arquitectos: Taut defenderá en sus dibujos la disolución de la ciudad, Finsterlin presentará diseños orgánicos que igual pueden cobijar una casa que una ciudad.

Paralelamente a las actividades del grupo y a imitación de las sectas iluminadas, doce artistas y arquitectos, dirigidos por **Bruno Taut**, forman la **Cadena de cristal**, que consistía en un intercambio secreto de cartas y dibujos. Los arquetipos figurativos de valor antropológico eran utilizados incansablemente: pirámides, montañas sagradas, Torre de Babel o catedrales góticas.

Entre los arquitectos expresionistas más afortunados, aunque se viera obligado a reducir la utopía a un problema exclusivamente formal, se encuentra **Erich Mendelsohn** (Fig. 48). Su conocida Torre de Einstein en Postdam, de 1924, o sus famosos almacenes Schocken, en Stuttgart y Chemnitz, de 1926 y 1928, son ejemplos de una arquitectura que privilegiaba el edificio aislado como un «paréntesis» en la movilidad de la gran ciudad. Renunciaba así a la nueva ciudad y restablecía un tímido coloquio con la realidad metropolitana, tan criticada por los expresionistas. Romanticismo, eclecticismo y monumentalidad aparecen en edificios de otros arquitectos que, en su defensa de la imagen artesanal de la arquitectura, simplificaban la utopía visionaria de este movimiento.



Fig. 48. E. Mendelsohn. Dibujo, 1918.

El Constructivismo

Las intenciones de las vanguardias de transformar la vida y la ciudad con un arte nuevo encontraron en la Revolución Soviética de 1917 una oportunidad para comprobar la eficacia de sus planteamientos. En efecto, uno de los grandes mitos defendidos por las vanguardias históricas era el de conseguir la transformación social a través de un nuevo lenguaje artístico: las contradicciones de esta utopía tuvieron un apasionante desarrollo en la URSS durante los años veinte.

Las distintas opciones del **constructivismo** tienen además una importante vinculación con las primeras formulaciones de la vanguardia en Rusia desde el **simbolismo** al **cubofuturismo**, el **rayonismo** o el **formalismo lingüístico**. Los debates internos entre los distintos grupos no sólo provenían de aspectos formales o disciplinares sino que encontraban su justificación última en el mayor o menor compromiso con la construcción del socialismo. Así, las investigaciones formalistas sobre los componentes elementales del lenguaje artístico podían ofrecer un nuevo método para acercarse a la arquitectura y la ciudad entendidas como un enorme objeto social o podían plantearse como una defensa de la autonomía del nuevo arte, alejado de cualquier contaminación.

En un primer momento, el **futurismo** ejerció la más importante influencia en la vanguardia soviética: negación del pasado, del arte burgués y compromiso con la revolución fueron elementos comunes a actividades frecuentemente dispares entre sí. Durante los años veinte se suceden los grupos y asociaciones de artistas y arquitectos. Los manifiestos y exposiciones intentan dar forma al «hombre nuevo» que ha de surgir de la construcción del Socialismo. El **Suprematismo** de Malevich, basado en la reducción del lenguaje a la pureza originaria del plano y del color —como, por ejemplo, su composición *Blanco sobre blanco*, de 1918—, aspiraba a convertirse en «volumen de la nueva construcción arquitectónica», según él mismo escribía en 1920. En este mismo año se crea el INCHUK (Instituto para la Cultura Artística) en el que figuran algunos de los más importantes artistas de vanguardia como Tatlin, El Lissitzky (Fig. 49) o Malevich y en 1923 el grupo radical del Productivismo, el LEF (Frente de Izquierda de las Artes), inicia su actividad criticando la pintura de caballete, abogando por la muerte del arte y su disolución en la arquitectura y en la producción.

Malevich había anunciado que el **Suprematismo** debería abandonar rápidamente su carácter de experiencia de laboratorio para construir el es-



Fig. 49. El Lissitzky. Proun 99, 1924.

cenario del «mundo nuevo». El Lissitzky, en ese sentido, propone la conquista del espacio renunciando tanto a «pintar paredes» como a «colgar cuadros». Sus diseños pueden ser, a la vez, entendidos como composiciones autónomas o proyectos arquitectónicos. El principio formal, único capaz de organizar la vida, no de adornarla, se convierte en argumento básico del Constructivismo. Los objetos, posteriormente entendidos como esculturas, de Naum Gabo y Antoine Pevsner, son una consecuencia lógica del carácter formalista del movimiento. Sin embargo, los aspectos más intere-



Fig. 50. V. Tatlin. Monumento a la Tercera Internacional, 1919.

santes del mismo provienen de su afán por hacerse construcción. (Fig. 50) El Monumento a la III Internacional, proyectado por Tatlin en 1919, es una obra hecha de «hierro, vidrio y revolución» destinada a acoger grandes salas de congresos y oficinas: este enorme objeto, a diferencia de los Gabo y Pevsner, se convierte en la otra imagen del Constructivismo, comprometido con la revolución, con la técnica y con las nuevas tipologías arquitectónicas que el «modo de vida nuevo» exige.

Precisamente los arquitectos y artistas más comprometidos con la revolución profundizan en esa última dirección en un doble sentido: por un lado, en la investigación tipológica con el fin de configurar nuevas construcciones que permitan estimular hábitos colectivos, como es el caso de la casa-comuna, el club obrero o las nuevas ciudades. Por otra parte, en el apoyo de la estandarización e industrialización de los elementos constructivos. En este último sentido, los productivistas del LEF declaraban su rechazo de la artesanía, de las artes aplicadas y ornamentales, defendiendo que el arte se debe volcar «a la construcción de la cultura material de la sociedad, en estrecha relación con la industria».

Melnikov, Leoníдов, los hermanos Vesnin (Fig. 51) y Guinzburg tie-

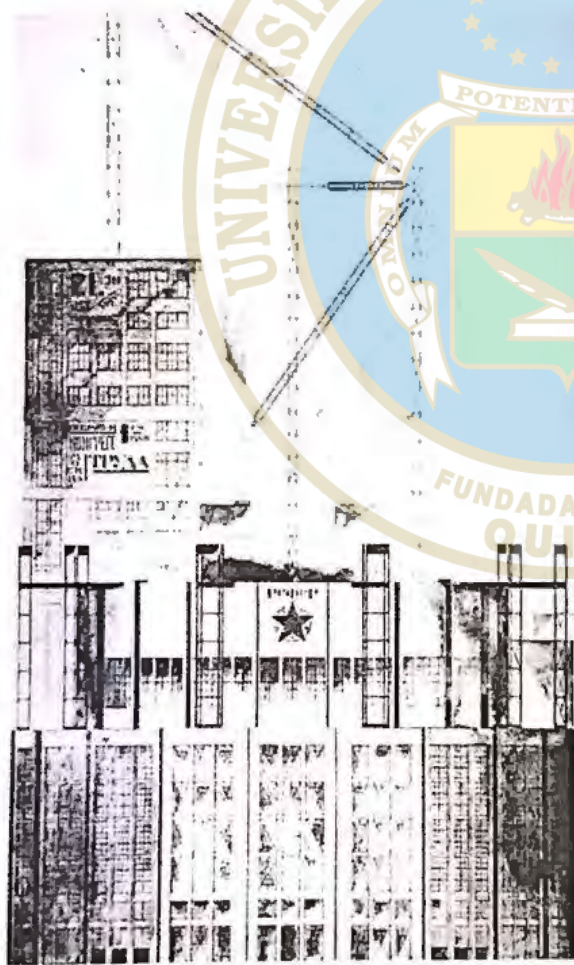


Fig. 51. A. y V. Vesnin. Proyecto para el Palacio del Trabajo, 1923.

nen la oportunidad de realizar diseños y construcciones en los que se pone a prueba la capacidad analítica del proyecto al enfrentarse no sólo con los estímulos de la máquina o de la técnica, sino también con los problemas sociales, políticos y económicos derivados del proceso revolucionario. En última instancia, las teorías sobre la ciudad del socialismo serían las que obligarían a replantear los problemas de la arquitectura al presentarse como elementos que debían secundar toda una política planificadora de la economía y de los comportamientos.

Urbanistas y desurbanistas son las dos tendencias fundamentales que disputan la alternativa metodológica a la ciudad capitalista. Los primeros pretendían aplicar las hipótesis de la casa-comuna a la ciudad, mientras que los segundos, al defender la supresión de la oposición entre la ciudad y el campo, propugnan una descentralización territorial de las ciudades. Sin embargo, hay que señalar que a partir de los años treinta son urbanistas y arquitectos europeos los que son llamados a construir la ciudad socialista. Nombres como May, Meyer, Lurçat, Taut o Le Corbusier presentan proyectos y gestionan la planificación urbana: las vanguardias europeas veían en la URSS el lugar idóneo para hacer efectivos los nuevos métodos y para comprobar la pertinencia del compromiso entre vanguardia artística y vanguardia política (Fig. 52).

Fig. 52. A. Golosov. Club. Moscú, 1929.

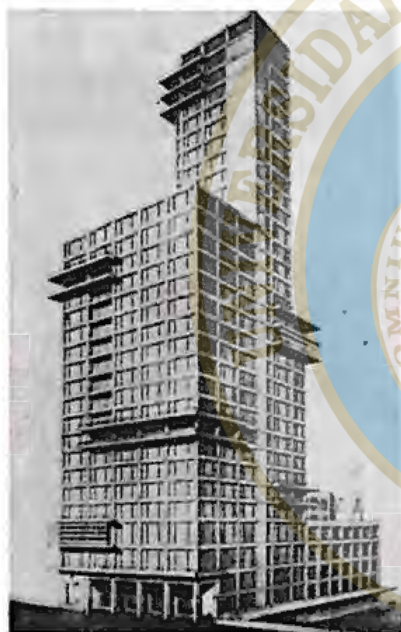


La Bauhaus

La escuela de la Bauhaus, fundada por Walter Gropius en 1919 en Weimar, ha sido presentada con frecuencia como una de las realizaciones más rigurosas y coherentes de las vanguardias. Sin embargo, son numerosas las contradicciones que se desprenden de las actividades de esta escuela de arte y construcción, nacida en el ambiente de la utopía radical del Expresionismo y seducida por el racionalismo y el compromiso con la producción industrial.

La escuela dirigida por Gropius se presentaba como el lugar donde podían confluír las vanguardias y sus proyectos ideológicos, mientras que los resultados precisos confirman que en ella las ideologías revolucionarias debían permanecer a la entrada para configurar un nuevo estilo, una nueva academia en la que los supuestos del arte puro y la defensa de lo intuitivo y lo místico difícilmente podrían convivir con la técnica y con la arquitectura y el urbanismo racionalistas.

La ambigüedad política no pudo articular nunca su relación con lo productivo; los intentos de codificar un diseño racional —desde los objetos cotidianos a la arquitectura— fueron reducidos a la defensa de un nuevo estilo que sirviera de cobertura ideológica a las leyes de la metrópoli y de la producción. La Bauhaus, en resumen, lejos de ser una aportación fundamental a la arquitectura del Movimiento Moderno, hay que entenderla como una experiencia sintomática de la enorme riqueza que escondían las propuestas de las vanguardias de los años veinte.



El *Programa de la Bauhaus*, escrito por Gropius (Fig. 53) en 1919, sintonizaba perfectamente con las teorías del Expresionismo arquitectónico: el fin último de toda actividad figurativa debía ser la arquitectura, defendía el artesanado y afirmaba que la arquitectura debía convertirse en un «símbolo cristalino». Ya conocemos la importancia del cristal en la poética de los arquitectos visionarios expresionistas y la cubierta del programa de la Bauhaus presentaba precisamente una catedral de cristal, obra de Lyonel Feininger.

Fig. 53. W. Gropius y A. Meyer. Proyecto para el «Chicago Tribune».

En estos primeros años, Gropius pretendía que en su escuela se construyera la «catedral del futuro», la obra de «arte total», pero a través de la experiencia del taller. En todo caso, hasta 1927 no se comenzó a enseñar arquitectura en la Bauhaus.

Los profesores llamados por Gropius en 1919 procedían, casi todos, del Expresionismo. En los primeros años artistas como Feininger, Johannes Iten, Gerhard Marcks, George Muche, Paul Klee, Oscar Schlemmer, Wassili Kandinsky o Laszlo Moholy-Nagy, desarrollaron

una importante labor en los distintos cursos de la **Bauhaus**. En los tres primeros años la figura decisiva fue **Itten**, responsable del curso preliminar. En él, los alumnos debían liberar sus facultades creadoras con el estudio de los materiales y sus propiedades formales y de los colores y sus combinaciones. A partir de 1923, los enfrentamientos entre **Itten** y **Gropius**, que había iniciado un proceso para que el arte y la técnica construyeran una nueva unidad a partir de las experiencias formales del **Neoplasticismo** y del **Constructivismo**, terminaron con el abandono de aquél y el nombramiento de **Moholy-Nagy** como responsable del mencionado curso. Sin embargo, las poéticas expresionistas no perdieron nunca importancia en el planteamiento docente de la escuela y así lo confirman los cursos de **Kandinsky** o **Klee**.

La necesidad de vincularse con la realidad y proporcionar una salida a los objetos diseñados en los talleres, retomando planteamientos del **Werkbund**, sería el origen de numerosas tensiones internas. La nueva orientación era descrita con crítica y amargura por **Muche**, en 1926, señalando que el cuadrado se había convertido en el símbolo de la confianza en lo funcional y en una figuración constructiva; que se miraba airadamente a los que «amaban el arte por el arte». Acusaba también a la nueva metodología arquitectónica de esforzarse en la construcción de un estilo en el que «la línea recta se ha convertido en el idioma formal del arquitecto» (Fig. 54).



Fig. 54. M. Breuer. Sillón de tubos de acero, 1925.

Significativamente, en 1926, Gropius construye la sede de la Bauhaus en Dessau, ciudad a la que fue trasladada la escuela un año antes, siguiendo las directrices atacadas por Muche. La existencia, en el seno de la escuela, de frentes bien diferenciados se intentó presentar como un elemento positivo hasta el punto de que Schlemmer pudo escribir que «la historia de la Bauhaus se identificará con la historia del arte moderno». Por otra parte, la actividad arquitectónica de Gropius, como su proyecto para el concurso del *Chicago Tribune* de 1922, parecía no afectar al programa didáctico de la escuela.

En Dessau, los contactos entre las experimentaciones del diseño con la producción industrial conocen una relación más intensa: la hegemonía de Moholy fue decisiva y afectó a la imagen formal del diseño gráfico, de los objetos de consumo y muebles y a la arquitectura. En 1927, Gropius llama a Hannes Meyer para que se haga cargo de la enseñanza de la arquitectura. La vanguardia radical, al aparecer en escena, aporta un cambio decisivo e impone la renovación del profesorado: el simbolismo y la intuición son sustituidos por el constructivismo y el compromiso ideológico con la técnica y con la transformación social.

Para el formalismo de Gropius construir significaba hallar formas que se adapten a la vida, mientras que Meyer definía la construcción como un problema de organización social, técnica, económica y psicológica. Con Meyer aparecen arquitectos radicales como Hilberseimer o Mart Stam: la arquitectura es entendida como un momento técnico y funcional en el proceso productivo. En 1928, Meyer es destituido y el nombramiento de Mies van der Rohe (Fig. 55) sólo sirve para acompañar la disolución de la Bauhaus hasta 1932, dotándola de su enorme prestigio profesional.



Fig. 55. L. Mies van der Rohe. Casa en el barrio Weissenhof. Stuttgart, 1927.



TEMA 39

LA CONSTRUCCION DE UN ESTILO Y LAS CITAS DEL PASADO

La idea de que el estilo de la arquitectura del siglo XX estaba siendo formulado figurativamente y de que su imagen productiva permitía una aplicación universal de sus soluciones en cualquier ámbito no se hizo esperar. El período de las vanguardias comenzaba a verse, equivocadamente, como un largo proceso de tanteos y depuraciones para alcanzar un modo canónico, una normalización de elementos y tipologías, de formas y figuras. La existencia, sin embargo, de alternativas que intencionalmente utilizaban la tradición y se referían al pasado citándolo con un nuevo sentido, así como las enormes diferencias que puedan constatar en las imágenes que proporcionan los artistas y arquitectos, forman parte de todo un complejo fenómeno en absoluto homogéneo. No se trata tanto de la recuperación de un orden cuanto de la afirmación del desorden que comporta la aventura del arte moderno.

Tradición e historia en la arquitectura

No toda la arquitectura moderna compartía los supuestos de las vanguardias históricas ni los del racionalismo funcionalista. Se ha podido ver que durante los primeros años del siglo XX aparecen distintas opciones que, si bien aceptaban algunos supuestos nuevos, mantenían una alternativa en la que la tradición clásica o la seducción por un clasicismo de nuevo tipo eran elementos polémicos y autónomos.

Por un lado continua existiendo una valoración monumental de la arquitectura, de carácter tradicional, aunque utilizando lenguajes nuevos y aprovechando las nuevas posibilidades técnicas y los nuevos materiales. El tratamiento romántico y expresionista de los materiales de un Max Berg o un Hans Poelzig, quienes utilizaban estos procedimientos para

atenuar el monumentalismo de sus proyectos, se presentaba como una excepción bastante frecuente, como ocurre en el **Jahrhunderthalle** de **Breslau**, realizado por el primero en 1913, o el **Grosse Schauspielhaus**, construido en 1919 por el segundo en **Berlín**.

Pero mientras que para **Poelzig** el lenguaje y la composición eran la consecuencia lógica de un atento estudio del tema y los materiales, para otros arquitectos las estructuras y los materiales lo eran de un detallado estudio de la composición en el que la tradición y los elementos clásicos cumplían un importante papel. Es el caso de arquitectos como **Tony Garnier**, **Auguste Perret** o **Heinrich Tessenow**. Sin embargo, también entre estos arquitectos seducidos por lo clásico las diferencias eran grandes. Si **Garnier** apoyaba en su arquitectura la idea de claridad y legibilidad con un helenismo solapado, **Tessenow** hacía del orden, la regularidad y la simetría la oportunidad de formular una arquitectura de los orígenes que sigue entusiasmando hoy día, y, por último, **Perret** (Fig. 56), pionero en la utilización del hormigón armado, hacía de la intuición el método de una arquitectura clasicista depurada. Es más, propuso en 1922 una ciudad de rascacielos en hormigón en los que cada cuerpo reproduce tipologías y columnas clasicistas.



Fig. 56. A. Perret. Teatro de los Campos Elíseos. París, 1914.

En otros casos, la defensa de una tradición constructiva o el respeto a un ambiente definido por la singularidad de las permanencias históricas de la ciudad sirve de excusa a una arquitectura moderna conscientemente no vanguardista, aunque comparta muchos planteamientos. Verda-

deros acontecimientos arquitectónicos, esas obras niegan la metrópoli: el espejismo de un equilibrio figurativo y formal todavía era creíble. Es el caso de la obra del holandés Hendrik Petrus Berlage, vinculado a la vanguardia, admirador de Wright y teórico de las relaciones entre arte, sociedad y producción, quien en su Bolsa (Fig. 57) de Amsterdam, de 1903, plantea una relectura de las formas románicas con un respeto por el muro desornamentado capaz de producir la impresión de calma propia de las plazas medievales, ahora interiorizadas en el espacio interno de un edificio.



Fig. 57. H. P. Berlage. Bolsa de Amsterdam, 1903.

El respeto por lo viejo se convertía en la oportunidad de revitalizarlo en una nueva cualidad. Pero también existían arquitectos como el vienés Josef Hoffmann (Fig. 58), discípulo de Wagner y miembro de la *Sezession*, que decanta las formas clásicas, las geometriza de una manera abstracta y, sin embargo, nunca «cita» explícitamente, aunque no puede evitar que Palladio, la arquitectura popular mediterránea y las articulaciones

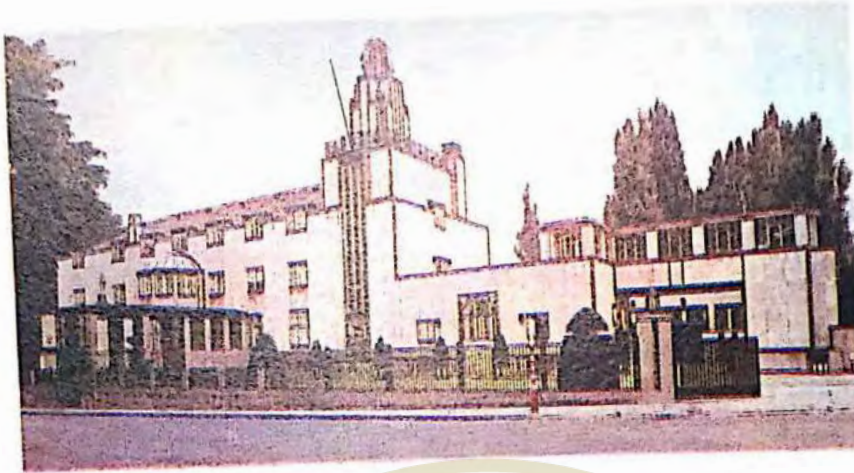


Fig. 58. J. Hoffmann. Palacio Stoclet. Bruselas, 1911.

clásicas de basamentos rústicos, frontones, pilastras acanaladas y otros elementos aparezcan como un nuevo orden clásico que, incomprensiblemente ha sido definido como anticipación del racionalismo. La villa Ast, de 1911, y la villa Skywa, de 1914, ambas en Viena, son una prueba elocuente de una opción rigurosa y lógica.

Elementos del clasicismo que, hay que señalarlo, también aparecen reinterpretados en muchas obras de las vanguardias racionalistas más radicales.

El orden del movimiento moderno: la arquitectura de los grandes maestros

Sería más exacto hablar de los **desórdenes** de los Movimientos Modernos, no sólo porque los lenguajes utilizados por la nueva arquitectura son muy diferentes sino porque parece demostrado que es más riguroso plantear la existencia de varias historias, paralelas e imbricadas, de la modernidad y de la vanguardia.

Es cierto, sin embargo, que detrás de imágenes diferentes existen temáticas comunes que, formuladas a lo largo de los primeros veinte años del siglo, actúan como propuestas metodológicas a las que dar un sentido y proporcionarles una función eficaz en la metrópoli: la unidad entre arte y técnica, la disolución del arte en la arquitectura y en la producción, el control y planificación de la ciudad, la estandarización de las tipologías y elementos constructivos, la oposición al pasado y el compromiso moral y social atribuido a los lenguajes, entre otros aspectos.

A pesar de todo, la idea de que las respuestas a esos problemas debían tener un carácter unívoco desde un punto de vista figurativo era la consecuencia lógica de una voluntad de hacer universal el nuevo lenguaje. Fueron muchos de estos arquitectos los propios interesados en presentar, ya a principios de los años treinta, como verosímil la idea de un International Style. La utopía, los compromisos políticos y los intentos de transformación de la ciudad para construir un nuevo modo de vida eran eliminados en favor de la coherencia de un nuevo estilo. Sin embargo, las obras de esos mismos arquitectos desmentían la pertinencia de semejante análisis. Es más, cuando, a través de la codificación de ese pretendido **Estilo Internacional**, parecía que se consolidaba el Movimiento Moderno aparecen las primeras críticas y autocríticas al mismo.

Reducido a un problema formal, el racionalismo, en vez de ordenar el caos estaba obligado a adornarlo, negando así los supuestos básicos de su propio origen. En efecto, cuando Wright, Mies, Le Corbusier o Gropius son llamados a construir en la gran ciudad la posibilidad transformadora de sus proyectos sólo puede presentarse con un carácter testimonial. La mejor forma de entender ese fracaso es analizando los lenguajes utilizados por los grandes arquitectos del Movimiento Moderno ya que expresan con precisión las contradicciones entre el hombre y la metrópoli.

Una de las síntesis más apasionantes de la arquitectura contemporánea es la realizada por **Le Corbusier**. En sus obras confluyen los temas figurativos de la vanguardia y el carácter radical de sus propuestas, pero también la tradición clasicista francesa, así como las ideas del **Werkbund** y de Behrens. Fruto de todos estos estímulos es su conocido texto *Vers une Architecture*, en el que el mito de la máquina, el rechazo de la historia o la defensa de los volúmenes puros se convierten en la base de sus aforismos. El Partenon y el transatlántico tienen el mismo valor y la coherencia del nuevo diseño y su capacidad de dar respuesta urgente a la realidad aparecen como alternativa a la revolución.

La ambigüedad política de Le Corbusier (Fig. 59) y su confianza en que la arquitectura sería capaz de dar una solución técnica a los problemas sociales están en el origen del fracaso de sus grandes proyectos. Antihistoricista pero no anticlásico, pensaba que la objetividad del proyecto podía proporcionar los datos de una nueva teoría, de un nuevo tratado de arquitectura: desde sus células mínimas de habitación a los proyectos para ciudades el procedimiento requerido es el mismo.

En 1914 presenta su proyecto de la **Maison Domino** —versión moderna de la cabaña primitiva vitrubiana— como el origen de los inva-



Fig. 59. Le Corbusier. Villa Savoye. Poissy, 1931.

riantes elementales de la arquitectura y de la ciudad: el hormigón armado y el hierro, fáciles de reproducir estandarizadamente, proporcionan una tipología estable y un concepto libre del espacio. La idea de fijar una vivienda útil, una casa tipo, le llevará a proponer el concepto de la casa como una *machine à habiter*.

A través de su relación con las tendencias postcubistas participará en la formulación del Purismo, entendido como corrección de las deformaciones del cubismo y apoyando la investigación de las invariantes también en el ámbito de la pintura.

Para Le Corbusier la casa debería estar concebida y organizada como un autobús o la cabina de un barco y posteriormente pasaría a formar parte de sus *Inmeuble Villas* que deberían articular la ciudad del futuro que él mismo propone, en 1922, para una ciudad de tres millones de habitantes. Organizada a partir del módulo de la célula elemental de la vivienda, su proyecto de ciudad destruía la idea de calle corredor.

En 1926 codifica los invariantes de la nueva arquitectura que resume en cinco puntos: la utilización de *pilotis*, realizados en hormigón, que permiten la elevación de la casa sobre el suelo; el empleo de la terraza-jardín sobre un tejado plano; la defensa de la planta libre; el uso de la ventana longitudinal en la fachada y, por último, la disposición y el concepto de fachada libre. Los dos ejemplos clásicos de la aplicación de estos cinco puntos son la villa Stein, (Fig. 60) en Garches, de 1927 y la villa Savoye, en Poissy, de 1929-31.

Durante estos años proyecta numerosos edificios y construye varias unidades residenciales, así como presenta varios planes urbanísticos, unos de carácter teórico como la Ville Radieuse y otros con una intención práctica como el Plan Obús para Argel, de 1931. En 1928, Le Corbusier funda, en unión de otros arquitectos, los Congresos Internacio-

nales de Arquitectura Moderna (CIAM), que quieren convertirse en portavoces cualificados de los nuevos planteamientos, con la voluntad de servir de mediación entre las instituciones y la sociedad.

Fig. 60. Le Corbusier. Villa Stein. Garches, 1927.



Muy distinta es la trayectoria de otro de los grandes arquitectos modernos, Mies van der Rohe, cuya utopía consistía en reducir la arquitectura y sus significados al mero hecho de construir: la intervención tecnológica e industrial en la construcción serían los datos definitivos a tener en cuenta. La perfección formal de su obra sólo se planteaba como modelo, no pretendía transformar la ciudad ni la vida. También Mies van der Rohe, como Le Corbusier, buscaba un código invariante del nuevo lenguaje, pero aún más elemental —«lo menos es lo más», solía repetir—.

Admirador de Schinkel, colaboró con Behrens y estuvo vinculado con los movimientos de la Alemania de los años veinte y con la Bauhaus. La simplificación figurativa de su arquitectura derivaba de la propia estructura de la construcción; su pasión por el vidrio, de claras connotaciones expresionistas, estaba motivada por el hecho de que ese material no aceptaba intromisiones estilísticas, aunque cuando utilizaba otros, como el ladrillo en el Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, (Fig. 61) de 1926, siempre reducía la forma a pura construcción.



Fig. 61. L. Mies van der Rohe. Monumento a K. Liebknecht y R. Luxemburg. Berlín, 1926.

Su defensa de la planta libre más que un nuevo tipo de organización era la excusa para demostrar la existencia del espacio vacío, como ocurre en el Pabellón Alemán, de Barcelona (Fig. 62), realizado en 1929, o en la Casa Tugendhat, en Brno, de 1930. Espacio vacío, simplificación formal y silencio figurativo son elementos que definen tanto su arquitectura como sus reformas urbanísticas, como ocurre con la articulación de los grandes edificios acristalados en su proyecto, para la transformación de la Alexander platz de Berlín, de 1928. Su posterior actividad en los Estados Unidos no hará sino confirmar esta trayectoria.

Una tercera posibilidad de enfrentar la arquitectura desde nuevos supuestos pasaba también por un rechazo de la metrópoli y del mito de su control formal y de su transformación, pero a la vez haciendo de ese

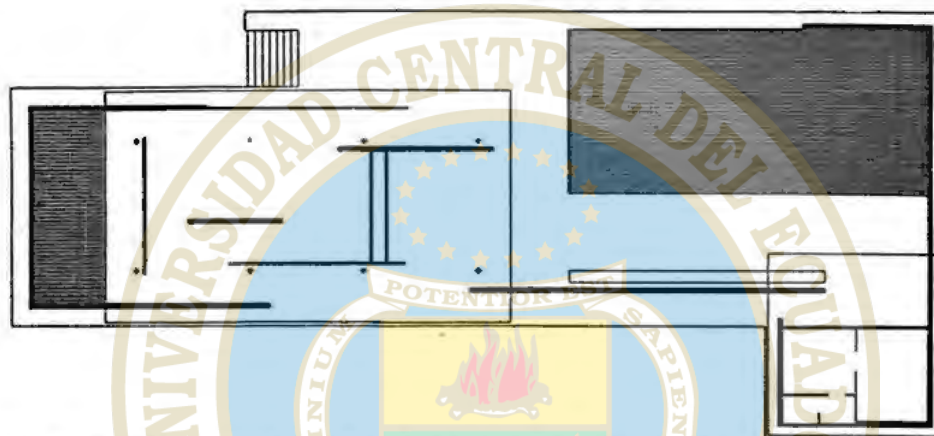


Fig. 62. L. Mies van der Rohe. Pabellón alemán en la Exposición de 1929. Barcelona.

rechazo un dato fundamental para el proyecto. Es el caso del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright: su arquitectura, en última instancia, sólo puede ser comprendida a través de un coloquio distanciado con la gran ciudad.

El objetivo más importante de Wright era salvar al individuo de esa «irrazonable ratonera de monstruosas dimensiones» que era la ciudad. El lenguaje de su arquitectura tuvo una importancia notable en las vanguardias europeas a través de su imagen figurativa. Ya en 1901, señalaba que la máquina debía proporcionar la verdadera libertad al individuo y su integración en la comunidad; pero su defensa de la máquina y de la industrialización sólo tenía sentido si se establecía un diálogo permanente con la naturaleza, con el mito americano del «retorno a la tierra». Esta «ideología agraria» de Wright suponía introducir un elemento ajeno a las vanguardias europeas, el de la naturaleza como único lugar no corrompido capaz de dar cabida a un nuevo modo de vida.

Wright era básicamente antihistoricista y anticlásico y las sugerencias del mundo de la máquina sólo le interesaban en cuanto confirmaran estos supuestos. El normativismo de las tendencias racionalistas, por tanto, no podía afectarle y, sin embargo, su revolucionaria concepción del espacio y del lenguaje sí afectó al racionalismo funcionalista europeo.

Después de su formación con arquitectos de la Escuela de Chicago dedicó varios años a la formulación de la tipología de viviendas residenciales, verdaderas «casas de la pradera», que le proporcionarían las claves para sus investigaciones posteriores encaminadas a construir un espacio abstracto armonizado con la naturaleza. Esa arquitectura orgánica, como él mismo la definió, acentuaba y extendía los planos horizontales, la estructura provenía de los materiales utilizados así como su decoración y valoraba la ventana como elemento compositivo. La armonía con la naturaleza la conseguía también descomponiendo los volúmenes en planos y articulándolos asimétricamente, como ocurre en la (Fig. 63) Casa Robie, de 1909.

Fig. 63. F. Lloyd Wright.
Casa Robie. Chicago, 1909.



Cuando Wright se enfrenta con construcciones en la ciudad las aísla del entorno en coherencia con su ideología antiurbana, como ocurre con la impermeable fortaleza del Larkin Building, edificado en Buffalo en 1904. Su enfrentamiento con el racionalismo no puede ser más evidente y después de un viaje por Europa y Japón se encierra aún más en su utopía: la naturaleza es la única medida de la arquitectura. Son los años en que proyecta su ciudad antiurbana Boadracre City y construye su conocida Casa Kaufmann (Fig. 64) en Bear Run, de 1936. El anticapitalismo romántico de Wright estaba formulado como un nuevo lenguaje.

El racionalismo europeo, sin embargo, se consolidaba como tendencia a través de la actividad de arquitectos y grupos que realizaban nuevas aportaciones y lecturas. En España, por ejemplo, destaca la obra de Luis



Fig. 64. F. Lloyd Wright. Casa Kaufmann. Bear Run, 1936.

Lacasa, Fernando García Mercadal, Rafael Bergamín o José Luis Sert y las actividades del GATEPAC.

El surrealismo y las imágenes de la modernidad

El Surrealismo nace como un movimiento fundamentalmente literario y, sin embargo, es sólo a través de su contradictoria relación con la pintura como mejor puede valorarse su tortuosa aventura. Frente a las vanguardias históricas del siglo XX las propuestas figurativas y objetuales defendidas por el Surrealismo, o mejor por los surrealistas, eran lo suficientemente ambigüas como para aceptar resultados opuestos, aunque partícipes de una modernidad que asumía como histórica la tradición reciente de las vanguardias. En este sentido, el propio André Breton, fundador y defensor permanente de la «ortodoxia» del Surrealismo planteó a lo largo de sus escritos una verdadera revolución historiográfica al negar, en el arte moderno, la existencia de una línea en progreso, descubriendo la increíble riqueza de motivos, temas e imágenes que aquél encierra.

De este modo, cuando Breton defiende la pertinencia de una pintura surrealista lo hace, por un lado, recuperando la idea de Alberti del cuadro entendido como una ventana, pero, por otra parte, esa ventana lejos de

descubrirnos el horizonte de la realidad nos muestra algo que va más allá de lo visible y que tiene su origen en la representación interior de esa realidad. La coincidencia con las imágenes dobles propuestas por Salvador Dalí (Fig. 65) en las que un objeto es a la vez representación de otro objeto absolutamente diferente, parece evidente. En su estudio sobre Manet, otro escritor vinculado al surrealismo, Georges Bataille, ofrece una imagen más completa de este fenómeno al señalar que la importancia del autor de la Ejecución de Maximiliano no consistió únicamente en devolver la autonomía a la pintura, sino que su indiferencia ante el acontecimiento representado le permitía hablar de otros problemas.



Fig. 65. S. Dalí. *Venus con cajones*, 1936.

Los objetos pintados, verdaderos «objetos surrealistas», traicionan siempre su propia forma y su hipotética pertenencia al mundo de lo real. Es más, las relaciones internas que descubre la nueva ventana surrealista entre los objetos son alteradas, sus funciones confundidas e incluso las escalas de tamaño y dimensión simbólica se presentan incontroladas. Cuando Magritte representa una pipa y debajo escribe que «esto no es una pipa» está planteando la exclusión de cualquier referencia a la realidad: los objetos sólo alcanzan su significación en sus relaciones internas. No puede extrañar, por tanto, que Breton considerase que el surrealismo en pintura habría de pasar por el camino recorrido y por recorrer de Pablo Picasso.

En todo caso, es necesario reconocer que la pintura surrealista encuentra sus momentos más lúcidos con la obra de Max Ernst y la de Joan Miró (Fig. 66) quienes lejos de «pintar sueños» actúan de un modo diferente. El primero, a partir de la técnica del *frotage* (Fig. 67) que consiste en frotar con materiales blandos sobre un lienzo apoyado en superficies con relieve, descubre imágenes insólitas sobre las que soñar un escenario. Poesía y raptó permanente de la realidad son los procedimientos a partir de los cuales elabora Miró sus composiciones. El carácter descriptivo de algunas pinturas de sueños o lo insólito de algunas asociaciones de imágenes y objetos no son, por tanto, las únicas claves de la



Fig. 66. J. Miró. Interior holandés, 1928.

Fig. 67. M. Ernst. Surrealismo y pintura, 1942.

pintura surrealista. Y, sin embargo, con ellas aparece un elemento decisivo en la imagen convencional del surrealismo como son las arquitecturas en las que transcurren las escenas y, en este sentido, la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (Fig. 68) cumplió un papel fundamental: la codificación de un lugar ideal y nuevo, sintomáticamente vacío, lleno de referencias clásicas en las que perspectiva era reutilizada como la mejor forma para dejar que el pensamiento ocupase los espacios estaba ya formulada. Muchos pintores citaron insistentemente los elementos típicos de la obra de De Chirico, quien lograría aglutinar, en Italia, a algunos otros artistas que compartían esa poética del silencio del crepúsculo, relativamente ajena al Surrealismo.



Fig. 68. G. de Chirico. *El vidente*, 1915.

Entre la defensa del automatismo psíquico, procedimiento básico desde el que producir una literatura surrealista, realizada por Breton en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924), o la negativa de otros miembros del grupo a aceptar la posibilidad de un surrealismo pictórico, pero también entre la voluntad revolucionaria y el compromiso político del grupo, siempre tentado a diluirse en la práctica de comportamientos radicales, y el método paranoico-crítico de Salvador Dalí, se suceden las

insólitas imágenes de la pintura surrealista. Es más, en las publicaciones del grupo, así como en sus primeras exposiciones, los nombres y obras de Picasso (Fig. 69) De Chirico, Man Ray, Arp, Miró o Ernst aparecen en la esfera de una poética cuya imagen final iba desde la nueva valoración del objeto y de su relación con el inconsciente hasta el automatismo psíquico de los cadáveres exquisitos, juego consistente en componer un dibujo o un texto entre varias personas sin un conocimiento previo de lo realizado por los demás.



Fig. 69. P. Picasso. *Bañista sentada*, 1930.

El escenario del delirio, de lo imprevisto, de lo banal, de los objetos inútiles surrealistas estaba en la base de la actividad de muchos artistas, desde Oscar Domínguez, Roberto Matta o Paul Delvaux hasta las esculturas de Alexander Calder, Henry Moore o Alberto Giacometti. La enorme extensión de las técnicas artísticas y de sus comportamientos propiciados por el surrealismo, tendrían una enorme influencia en las nuevas tendencias después de la Segunda Guerra Mundial. Además, la puerta quedaba abierta a la recuperación de procedimientos tradicionales, tan radicalmente negados por las vanguardias históricas, y a la indiscriminada utilización de imágenes y citas de la historia del arte que incluidas en contextos nuevos permitían la aparición de efectos insospechados, incluso irónicamente academicistas.

Con el Surrealismo, el ciclo abierto por Manet parecía, como señalara Bataille, completarse: la crítica a las vanguardias y al Movimiento Moderno colocarían al arte y la arquitectura ante un nuevo comienzo que, a pesar de todo, ya no podrá renunciar a la tradición de lo nuevo y sólo podrá articularse a través de un coloquio continuo y autobiográfico entre ambos.





TEMA 40

LA MEMORIA DE LA VANGUARDIA Y LAS NUEVAS TENDENCIAS

Después de la Segunda Guerra Mundial el arte contemporáneo se ha visto obligado, por un lado, a mantener un intenso e inquietante debate con la tradición reciente de las vanguardias, con su compleja herencia figurativa, y, por otra parte, a abrir nuevas experiencias que, a veces, estaban planteadas en polémica con esa misma tradición. Los espejismos de la utopía de una capacidad transformadora atribuida a las soluciones formales, acabaron encerrándolas en un ensimismamiento capaz de convertirlas en simple narración del propio acontecimiento creador.

Volver a plantear, entonces, el verdadero sentido disciplinar e histórico del arte y de la arquitectura suponía iniciar una nueva lectura del pasado sin olvidar las experiencias de unas vanguardias que modificaron tan radicalmente el propio concepto de lo artístico. Por otra parte, las numerosas y diferentes imágenes y lenguajes legados por esa tradición han servido como fuente de estímulos para nuevas alternativas.

La pintura de acción, el informalismo y los nuevos procedimientos de la abstracción

Durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores son numerosos los artistas europeos que se desplazan a los Estados Unidos. Nueva York se convierte en el centro más importante del nuevo arte de vanguardia y los jóvenes artistas norteamericanos no tardan en dar un nuevo sentido a la herencia directa que reciben de los maestros europeos.

La tradición expresionista, la abstracción postcubista y el automatismo psíquico surrealista se convierten en elementos básicos a partir de

los cuales iniciar un nuevo camino. En todo caso, la tradición europea es despojada de cualquier implicación de contenidos: el gesto expresionista de estos pintores ya sólo nos habla del propio artista, el automatismo no propone una iconografía del sueño o del delirio sino el mismo acto de pintar como elección psíquica del artista. Este movimiento, denominado expresionismo abstracto, tuvo su inicial formulación en pintores como Arshile Gorky y Willem de Kooning, quienes sirvieron de engarce entre la pintura europea y las propuestas más radicales de otros expresionistas abstractos como Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Tobey o Robert Motherwell. Pollock (Fig. 70) sería el principal protagonista de la pintura de acción, elaborando obras a partir de la técnica del *dripping* —chorreo de la pintura sobre el lienzo, directamente del tubo—, en las que la velocidad de ejecución y el propio hecho físico del movimiento del artista logran una pintura indeterminada, casual, expresión íntima del ejecutor, que plantea la negación de profundidad y la extensión de una práctica que puede traducirse en comportamientos.

La primacía del color, del gesto, de la acción y la utilización, cada vez más frecuente, de grandes lienzos eran características del expresionismo abstracto que muy pronto se verían modificadas por la abstracción cromática de Barnett Newman, (Fig. 71) Mark Rothko o Ad Reinhardt. Estos pintores eliminan la textura, la materialidad de la pintura, los gestos,



Fig. 70. J. Pollock. *Catedral*, 1947.

para reducir las obras a grandes superficies con dos o tres colores que hablan sólo del espacio del lienzo. Este cromatismo puro, en el que las pinceladas sólo aparecen para marcar alguna orientación en la superficie se iría radicalizando, durante los años sesenta, para tomar sólo en cuenta el soporte, el color y el campo visual que definen. La coincidencia con las obras de un antiguo profesor de la Bauhaus, Josef Albers, son significativas, aunque la actividad de pintores como Reinhardt, Barnett Newman



Fig. 71. B. Newman. La palabra, 1950.

o Frank Stella tiende a considerar la pintura como algo intraducible, donde el gesto, la vida o la comunicación no existen; es más, las pinceladas se aplican de tal forma que borren su rastro con el fin de conseguir una superficie plana, pura, sin espacio y, como el propio Reinhardt señalara, «no fotografiable» —de ahí sus obras monocromas en negro—. Una última consecuencia de esta abstracción post-pictórica, tan fría, tan excesivamente centrada en las relaciones entre el formato del lienzo, su superficie y el color, sería la exploración de formatos no rectangulares para el cuadro, con lo que todo el proceso de negación histórica de la pintura llegaría incluso a la forma del lienzo.

Esta posición encontraría una salida en el **Minimal Art** (Fig. 72) o **Estructuras Primarias**: el afán de neutralidad y la negación absoluta del ilusionismo, la mínima complejidad buscada y el máximo orden, llevarían a la elaboración de objetos puros en los que lo fundamental era la idea, ya que, en muchas ocasiones, los artistas encargaban sus obras a compañías industriales. Escultura y pintura parecen coincidir en sus propósitos.

En Europa, donde el expresionismo abstracto norteamericano tuvo una importancia notable, no tardan en aparecer diferentes tendencias en esa misma línea de autonomía de la pintura y del gesto. Esta nueva abs-

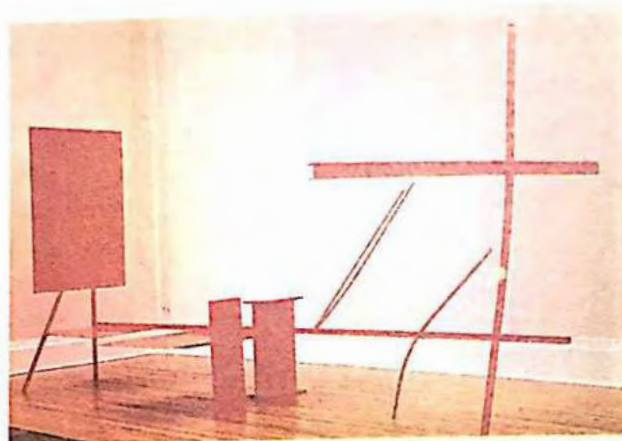


Fig. 72. A. Caro. *Una mañana temprano*, 1962.

tracción recibió el nombre de **Informalismo**, aunque ese término engloba opciones distintas, unas marcadas por un acentuado lirismo en los colores utilizados, otras por una apasionada defensa del gesto y de la acción y otras volcadas en el empleo de la materia como origen de la composición e introduciendo contenidos simbólicos y críticos. Entre los pintores más importantes de la valoración gestual de la pintura destacan Hans Hartung, el grupo Cobra, Emilio Vedova y, en España, el grupo El Paso. La defensa de la pintura y del signo como componentes de un formalismo no expresionista aparece en las obras de Nicolas de Staël o Fernando Zóbel.

Antoni Tàpies, Alberto Burri y Manolo Millares se encuentran entre los pintores que practican un informalismo matérico que supone la recuperación de un elemento fundamental de las vanguardias como era el *collage*, con la incorporación de todo tipo de materiales hasta hacerlos protagonistas autónomos de la obra, pero abren también el camino de nuevas experiencias críticas sobre los objetos de la sociedad de consumo, sobre la naturaleza y los comportamientos.

Paralelamente, a lo largo de los años sesenta, tanto en los Estados Unidos como en Europa, se asiste a un progresivo auge de las tendencias concretas y constructivistas, si bien despojadas, aunque no en todos los casos, del proyecto ideológico que les acompañaba en el período ya histórico de las vanguardias. Volver a proporcionar un orden perceptivo basado en leyes combinatorias del color y de la forma era la finalidad del Op art practicado por Víctor Vasarely o Julio Le Parc. La introducción del movimiento en estos efectos ópticos y la configuración de espacios con objetos tridimensionales que abandonan el espacio del cuadro y se construyen con materiales plásticos, máquinas musicales o tubos de neón, serán características del Arte Cinético.

Entre la imagen y el objeto

No sólo como reacción sino también como consecuencia de la hegemonía de las tendencias abstractas, tanto en Europa como en los Estados Unidos, aparecen diferentes movimientos que recuperan las imágenes o inician un nuevo diálogo con los objetos ya producidos por la sociedad de consumo.

En el mismo marco del Expresionismo Abstracto y del Informalismo surgen obras que recuperan imágenes en las que la poética del gesto permite la aparición de figuras atormentadas y deformadas por la propia pintura. Sin embargo esas referencias no definen un nuevo espacio sino que colaboran eficazmente en la composición del cuadro. Aunque los matices que diferencian a los artistas que realizan este tipo de obras son importantes, no cabe duda de que con esas imágenes la pintura matérica y gestual del informalismo adquiere nuevos elementos dramáticos que establecen un nuevo tipo de relación con el espectador. Entre los pintores que han cultivado esta opción destacan Antonio Saura, Jean Dubuffet, Jean Feautrier, Karel Appel, Asger Jorn o Pierre Alechinsky.

El problema de la incorporación de las imágenes a la pintura no podía hacerse, sin embargo, sin renunciar a las revoluciones sobre el concepto de arte llevadas a cabo por las vanguardias. A pesar de todo, no han faltado pintores y teóricos que han visto en este fenómeno la oportunidad de criticar la tradición moderna, considerando inevitable que la pintura debía volver a representar acontecimientos. Esto supuso, además, que algunos pintores que nunca habían abandonado las referencias a lo real, como Balthus, adquiriesen un protagonismo importante. Por otra parte, un pintor como Francis Bacon (Fig. 73) ha elaborado obras en las que las imágenes son consecuencias del uso del color en espacios agobiantes determinados, a su vez, por el movimiento violento de aquéllas. El artista expresa así sus miedos, angustias e ironías a través del nuevo protagonismo concedido a la figura. (Fig. 74).

Estos fenómenos también han servido, utilizando aportaciones compositivas, figurativas y espaciales de las vanguardias, para formular un realismo crítico de contenido político y social como ocurre en los casos de los españoles Juan Genovés, Rafael Canogar, Eduardo Somoza, Eduardo Arroyo, el Equipo Realidad o el Equipo Crónica: la tradición del Guernica de Picasso no estaba demasiado lejos.

La nueva valoración de las imágenes y de los objetos de la sociedad de consumo no sólo ofrecían posibilidades a la pintura a través de la re-



Fig. 73. F. Bacon. Figura echada con jeringuilla hipodérmica, 1963.



Fig. 74. K. Appel. Pintura, 1953.

presentación, sino que tomados como datos físicos podían iniciar una relación distinta con la realidad. De este modo, recuperando el principio del *collage*, vemos a algunos pintores vinculados al Expresionismo abstracto incorporar objetos cotidianos a sus cuadros, como en el caso de **Robert Rauschenberg** (Fig. 75) o **Jasper Johns**, o convirtiendo esos objetos en obras de arte como ocurre con la conocida *Cama*, realizada por el primero en 1955, colgada y manchada de color. Este tipo de actividad fue definida como **Neodadaísmo** y tuvo en el **Nuevo Realismo** europeo sus expresiones más interesantes a partir de la utilización del *collage* y del *ensamblaje* de objetos y desperdicios de consumo. El mismo **Duchamp** criticó esta reutilización de sus *ready-mades* con una finalidad estética.



Fig. 75. R. Rauschenberg. *Estado*, 1963.

Estos componentes también forman parte de un movimiento más amplio y complejo como es el **Pop-art**, que tuvo su desarrollo más importante durante los años sesenta, fundamentalmente en **Inglaterra** y en los **Estados Unidos**. Las imágenes derivadas de los medios de comunicación de masas, como los *comics*, el cartel, la publicidad o los objetos cotidianos pasaron a protagonizar la pintura no como **objetos encontrados**

sino como experiencias artísticas autónomas que alcanzaban su significación en el hecho de aparecer en contextos nuevos y frecuentemente ajenos a su medio y soporte habituales. Las célebres latas de sopa Campbell o las series sobre Marilyn Monroe, de Andy Warhol, los fragmentos publicitarios de James Rosenquist, las viñetas de *comics* convertidas en enormes lienzos de Roy Lichtenstein, los objetos blandos, como mesas, hamburguesas o máquinas de escribir, o la conversión de elementos cotidianos diminutos en objetos monumentales, de Claes Oldenburg, están entre las manifestaciones más conocidas del Pop-art, que nunca enfrentó críticamente esa realidad sino que le proporcionó un estatuto artístico al proponer una meditación sobre la percepción de los objetos.

La crítica al movimiento moderno

Se ha podido comprobar anteriormente cómo algunas de las razones de la crisis del Movimiento Moderno se encuentran en el fracaso de sus propios planteamientos y en las autocríticas de sus protagonistas. Despojada de su ideología y ante la imposibilidad reconocida de transformar la vida y la ciudad en base a criterios de forma normativos, la vanguardia arquitectónica se presentaba o banalizada en la vulgarización del Estilo Internacional o silenciosa y autobiográfica en la lucidez de algunos de sus más importantes representantes.

En los años cincuenta, Le Corbusier inicia una de las propuestas más sugestivas de la arquitectura contemporánea basada en una profundización sobre el lenguaje tratando de agotar las posibilidades figurativas y tipológicas encerradas en el racionalismo y en su propia trayectoria. En la iglesia de Nôtre Dame du Haut (Fig. 76), en Ronchamp, construida entre 1950 y 1955, las citas de las vanguardias se utilizan simbólicamente en un espacio retórico. Lo que a primera vista podría parecer un gesto irracional, no es sino una meditación sobre la historia, consciente de que su utopía ya sólo puede ser un **fragmento formal** que aspira a convertirse en un objeto insólito. Sus grandes proyectos urbanos y sus sueños sobre la reorganización de las grandes ciudades quedan reducidos a sacar todas las posibilidades expresivas y formales de los materiales y de la experimentación con el lenguaje. Otros ejemplos de esta actitud de Le Corbusier son su Unité d'Habitation, construida en Marsella en 1952, el Convento de la Tourette, en Evieux, de 1960 y sus trabajos para Chandigarh, en la India, realizados entre 1951 y 1960. La modulación escultó-

rica del hormigón, el uso de la memoria y un enriquecimiento figurativo aparecen en estas obras, que no tardarían en crear escuela, desde Estados Unidos a Japón.



Fig. 76. Le Corbusier. Iglesia de Ronchamp, 1955.

Muy diferente es la actitud mantenida por Mies van der Rohe en los Estados Unidos, donde mantuvo una defensa orgullosa de la ortodoxia del racionalismo, aunque sin ningún compromiso con la ciudad. Su arquitectura se presentaba inalcanzable, a pesar de sus innumerables seguidores, pero también silenciosa en su perfección constructiva y compositiva: la forma, para él, era el resultado de consideraciones exclusivamente funcionales y la imagen final podría de esta manera pertenecer al reino del arte puro. El mimo en los detalles, lo exquisito de sus articulaciones, la serenidad compositiva, la pureza de los volúmenes, son características esenciales de la arquitectura de Mies, como ocurre en el *campus* del I.I.T. en Chicago (Fig. 77), en la casa Farnsworth, de 1950 o en el conocido Seagram Building de Nueva York, de 1958. Volúmenes puros, elevación sobre el suelo, equilibrio entre horizontales y verticales, utilización del muro-cortina a base de cristal, son componentes de un nuevo clasicismo que se presenta siempre aislado de la gran ciudad.

Entre el manierismo propiciado por Le Corbusier y la sublimación racionalista de Mies van der Rohe, comienzan a surgir durante la segunda postguerra diferentes alternativas al Movimiento Moderno, aunque es cierto que muchas de ellas nunca pudieron renunciar a una herencia tan inquietante. Así se abren paso distintas posturas, desde las consecuencias



Fig. 77. L. Mies van der Rohe. Crown Hall. Chicago, 1952-56.

planteadas por la labor de algunos maestros como Louis Kahn, que recurre a la historia y la composición tradicional para crear nuevos espacios de calma, o Alvar Aalto, que realiza una síntesis entre las tradiciones vernáculas locales y las poéticas del racionalismo, hasta la utilización de la obra de Wright como bandera de una opción orgánica y antirracionalista de la arquitectura. Mientras tanto la obra de Wright recorre aspectos insospechados y gestuales como ocurre con la espiral, convertida en objeto, del Museo Guggenheim (Fig. 78), construido en Nueva York en 1959.

En Italia, la constatación del agotamiento del Movimiento Moderno



Fig. 78. F. Lloyd Wright. Museo Guggenheim. Nueva York, 1959.

abre dos vías absolutamente opuestas; así, si el Neorrealismo de Ludovico Quaroni o Mario Ridolfi aspira a un nuevo tipo de compromiso social del lenguaje respetando las tradiciones nacionales y populares, el Neoliberty, con Roberto Gabetti, Aimaro d'Isola o Paolo Portoghesi entre sus partidarios, propone una relectura de la historia, buscando entre los elementos desplazados por la línea canónica del racionalismo la razón de una nueva experiencia con el lenguaje y la oportunidad de reconsiderar la misma profesión de arquitecto. (Fig. 79).



Fig. 79. L. Quaroni, M. Ridolfi y M. Fiorentino. Barrio Tiburtino. Roma, 1950.

Pero es tal vez entre los herederos más directos de la tradición de los C.I.A.M. y del Movimiento Moderno donde se encuentran las alternativas más coherentes al asumir las consecuencias del reciente pasado pero ensayando una nueva relación con la sociedad y recuperando elementos antropológicos y morfológicos tradicionales frente a la idea de la ciudad defendida por los C.I.A.M. que proponía su división en zonas funcionales de producción, residencia o consumo. En este sentido, el último Le Corbusier se convertirá en referencia ineludible. Se recupera el concepto de lugar, de calle, de plaza, se bucea en las sugerencias figurativas de la vanguardia y se profundiza no sólo en las posibilidades expresivas y simbólicas de la arquitectura sino también en la definición de su propia especificidad. En esta amplia tendencia podemos reconocer la labor de arquitectos, en ocasiones opuestos entre sí, como Giancarlo de Carlo, Aldo van Eyck, Peter Smithson y el Nuevo Brutalismo inglés o Kenzo Tange y el grupo Metabolism japonés.

A pesar de todo, en esta misma época de los años cincuenta y sesenta, la tradición funcionalista plantea una huida hacia adelante confiada en la tecnología como la única capaz de realizar la utopía. La solución del caos metropolitano no es ya una cuestión política sino técnica y científica. En este sentido se suceden los proyectos en los que el diseño incorpora

como datos esenciales la técnica y la ciencia alejando así las incertidumbres de lenguaje de la arquitectura. La arquitectura se disuelve en las grandes megaestructuras urbanas: la imagen final no es la de una investigación tipológica ni formal, quedando reducida a la presencia ostentosa de la técnica. Una investigación irónica sobre estos supuestos es la desarrollada en los años sesenta por el grupo Archigram: sus organismos presentan aspectos zoomorfos y biomorfos, son móviles y permanentemente renovables.

Arte conceptual y nuevas tendencias

Desde la segunda mitad de los años sesenta y como consecuencia de los caminos abiertos por las tendencias anteriores se suceden una interminable serie de movimientos que persiguen no sólo cuestionar el arte sino reducirlo o ampliarlo a una presentación de los propios mecanismos y procesos de creación. El objeto artístico pierde cualquier valor frente a la primacía del concepto, de la idea. (Fig. 80).

Esto suponía, a la vez, contestar los canales de comercialización y el sistema de relaciones sociales: el happening, el body-art, el land-art, el fluxus, el arte povera o el arte conceptual son otras tantas manifestaciones de ese fenómeno. La creación de ambientes efímeros, la intervención sobre el propio cuerpo del artista, la exhibición de materiales pobres y perecederos, el empaquetamiento de rocas, la presentación de tierras o maderas, la alteración de paisajes naturales, o los textos y declaraciones filosóficas, son elementos presentes en esa disolución del arte y del artista. Sin embargo, y a partir de la segunda mitad de los años setenta, son numerosas las tendencias que han reaccionado frente a esa radical negación del objeto artístico proponiendo la recuperación disciplinar de la



pintura y de la escultura atendiendo a estímulos figurativos y formales absolutamente eclécticos que van desde los nuevos clasicismos a los expresio-

Fig. 80. R. Long. 119 piedras, 1976.

nismos más radicales o a la relectura de aspectos considerados no agotados como los de la abstracción postpictórica norteamericana y los de otras vanguardias históricas. En este ámbito, como en el de la arquitectura, la condición post-moderna aparece como una definición llena de incertidumbres y ambigüedades.

Racionalismo e historia en la arquitectura

El panorama de la arquitectura moderna de los últimos veinte años constituye sin duda un atractivo laberinto de propuestas e imágenes. Se relanzan problemas marginados por la línea canónica del Movimiento Moderno como los de la relación con la historia de la disciplina, la recuperación simbólica de los lenguajes o el estudio de las tipologías en relación con la morfología urbana.

La pérdida de identidad de la disciplina arquitectónica se intenta paliar estudiando cuáles son los procedimientos autónomos y específicos del acto de proyectar. Composición, lenguaje e historia —desde las citas de la tradición clásica a la de las vanguardias— son componentes de una nueva forma de entender la arquitectura. El rechazo a la tradición más reciente se haría cada vez más violento.

Entre los proyectos de Louis Kahn, desde sus complejos tipológicos, por ejemplo el Instituto Biológico Jonas Salk en California, de 1965, que recuerdan modelos como la villa de Adriano o su formulación de un nuevo «orden compuesto» consistente en la utilización de segmentos de arco de ladrillo con tirantes de cemento armado, y la recuperación de las permanencias urbanas como datos a partir de los cuales proyectar, devolviendo un carácter civil a la arquitectura, se suceden multitud de propuestas críticas y llenas de nuevos significados. La arquitectura para recuperar su propia tradición disciplinar sólo debe, por tanto, atender a los datos de lo arquitectónico: las ideologías, los compromisos con la transformación social pasan a ser elementos secundarios. Es más, en la tradición clásica se descubre un universo racionalista y lógico que debe ser recuperado, aunque también es utilizada para ilustrar con citas arbitrarias espacios insólitos e imágenes retóricas y metafóricas.

La arquitectura ya no pretende disolverse en la ciudad sino que es ella misma la que la construye y articula. La aparición a mediados de los años sesenta de algunos textos decisivos, como los de Robert Venturi, Aldo Rossi o Giorgio Grassi, plantean un vuelco importante en la orientación y en la práctica de la arquitectura.

Para Venturi, la arquitectura debe recuperar la complejidad y la contradicción, lo ambiguo y lo híbrido, frente al puritanismo racionalista, y propone una imagen pop basada en el modelo publicitario de la ciudad de Las Vegas. Muy diferente es el caso de James Stirling, que plantea una manipulación neovanguardista de citas y materiales tradicionales acentuando el carácter formal del lenguaje, como en su Facultad de Historia de Cambridge, de 1967. Una distinta manera de entender el formalismo es la planteada por los Five Architects, entre los que se encuentran Peter Eisenmann, Richard Meier o Michael Graves, cuya actividad supuso, durante los años setenta, un nuevo acercamiento al purismo funcionalista anterior desde una visión más disciplinar y autónoma de la arquitectura. En relación con la actividad de estos arquitectos americanos se ha hablado de **postfuncionalismo**.

Es, sin embargo, por el camino de un nuevo coloquio con la historia como surgen las propuestas más ricas en consecuencias para el momento actual. Aunque es cierto que ese coloquio se formula desde posiciones opuestas: citas descontextualizadas y meditaciones sobre viejos problemas compositivos y tipológicos se convierten en elementos básicos del proyecto arquitectónico.

En este contexto los intentos de clarificación más rigurosos provienen del análisis de la relación entre racionalismo y clasicismo y entre arquitectura y permanencias urbanas con el fin de incorporar el concepto de lugar y los elementos lógicos de la composición al proyecto. Protagonistas de este fenómeno son arquitectos como Aldo Rossi, (Fig. 81) Grassi o Massimo Scolari, para quienes la arquitectura debe controlar la construcción de la ciudad asumiendo la historia urbana y las tipologías históricas desde la especificidad y autonomía de la disciplina. En sus obras no hay metáforas ni citas alegóricas sino un vacío formal exclusivamente lógico: los significados los ha de proporcionar el uso colectivo, de ahí que recuperen la idea de calle tradicional, de plaza o de monumento. Claridad, orden, sencillez, simplificación, simetría, unidad, lógica de las relaciones entre los elementos de la composición, son conceptos que surgen de obras como el Cementerio de Modena, construido por Rossi en 1979.

En esta compleja relación con la historia no todo se reduce a un coloquio con los elementos racionales e invariantes de lo clásico sino que, como ya se ha indicado, abre la posibilidad a las manipulaciones más arbitrarias y ricas de significados eruditos y retóricos, intimistas, nostálgicos o académicos. En este sentido, cabe recordar las nuevas propuestas de órdenes, las relecturas de tipologías históricas, la mezcla, en una fachada, de columnas salomónicas, dóricas o jónicas, o su iluminación estructural

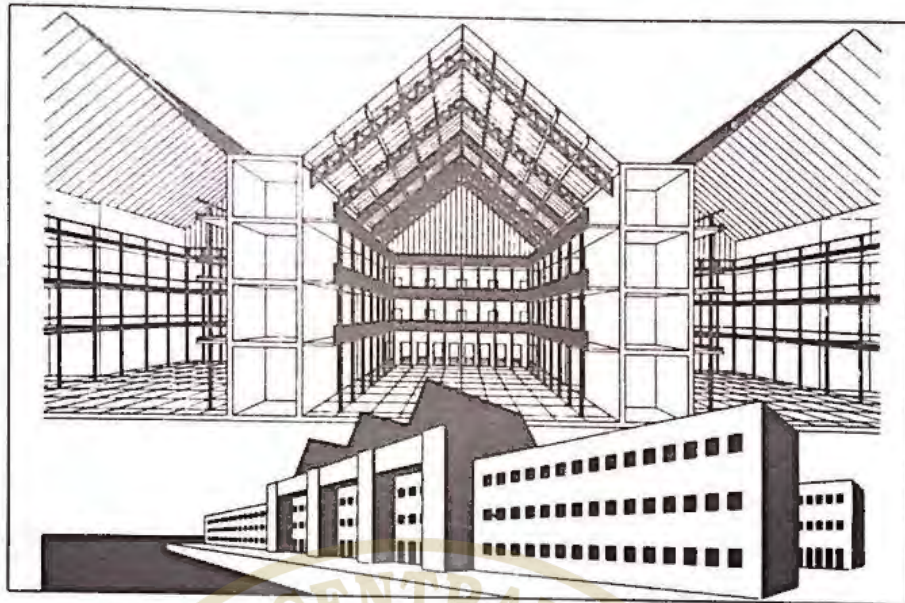


Fig. 81. A. Rossi. Proyecto para el Palazzo della Regione en Trieste, 1974.



Fig. 82. Ch. Moore. La Plaza de Italia. Nueva Orleans, 1979.

como en la Plaza de Italia en Nueva Orleans, obra de Charles Moore en 1979 (Fig. 82), el empleo de elementos clasicistas e historicistas en edificios de viviendas de un Ricardo Bofill, o la reutilización de las imágenes del barroco propuesta por Portoghesi. La negación radical del Mo-



Fig. 83. Ch. Jencks. *Garagia Rotunda*. Wellfleet, 1977.

vimiento Moderno y de su dietario está formulada, por tanto, a través de estos nuevos planteamientos del lenguaje y de la disciplina que forman parte de una amplia y ambigua noción como es la de Postmoderno. (Fig. 83).



INTRODUCCION

Numerosos son los pueblos y las culturas que se han desarrollado en nuestro planeta al margen del arte occidental. Sus aportaciones artísticas son ricas y variadas, habiendo influido en no pocas ocasiones en el arte europeo, preferentemente en este último siglo.

Dada la magnitud geográfica y temporal que abarca este capítulo nos vemos obligados, por razones espaciales, a simplificar al máximo la exposición del milenario arte oriental, del enigmático arte americano o del aparentemente primitivo arte africano, a pesar de las sugestivas manifestaciones artísticas que cada uno de ellos nos ha legado. Así pues, damos paso al análisis pormenorizado de cada uno de ellos comenzando por el arte americano para continuar con el de Asia y Africa.



TEMA 41

EL ARTE DE AMERICA PRECOLOMBINA

Introducción geográfico-cultural

El continente americano se diferencia del resto de los continentes por su peculiar estructura, estando formado por dos grandes masas terrestres unidas en su centro por un estrecho puente de tierra firme. De esta forma, es la extensión de tierra más alargada del planeta, abarcando desde la zona Ártica hasta la Antártica, lo que hace que podamos encontrar en ella una gran abundancia de climas y paisajes tales como el desierto polar, las grandes llanuras y praderas norteamericanas, el bosque tropical lluvioso de la cuenca del Amazonas, el desierto costero del Perú, la fría puna de Perú y Bolivia, etc. (Fig. 1).

En él apenas hallamos elevaciones montañosas de importancia que le atraviesen en sentido de este a oeste, mientras que, por el contrario, su estructura orográfica está determinada por la existencia de un gran sistema de cordilleras que lo recorre de norte a sur, casi sin interrupción, a lo largo de la vertiente del Pacífico. Esto da origen a la aparición de inmensas llanuras en la parte oriental que se hallan recorridas por grandes sistemas fluviales, cuyo caudal les sitúa entre los más importantes del planeta. Otra característica a destacar es su aislamiento con respecto a los demás continentes, debido a la existencia de dos grandes océanos, el Atlántico y el Pacífico, que la separan prácticamente del resto del mundo, salvo por el noroeste en que se aproxima al continente asiático a través del estrecho de Bering y de las Islas Aleutianas. No obstante, dadas las características climatológicas de esta región no puede decirse que este lugar sea una zona de tránsito normal para los habitantes de ambos continentes. Este factor de aislamiento es decisivo desde la perspectiva cultu-



Fig. 1. Mapa con las principales culturas arqueológicas de Mesoamérica y Suramérica.

ral, hasta el punto de que sus diversas manifestaciones son, en buena parte, autóctonas, restando pequeñas influencias procedentes de otras culturas del planeta.

La multiplicidad y diversidad que caracteriza a América queda de manifiesto, asimismo, en la gran variedad de razas que la pueblan, lo que paralelamente implica una gran variedad lingüística y cultural.

Con respecto a la época precolombina nos vemos obligados a hacer una gran síntesis de las culturas más florecientes de las diversas áreas geográficas, sin por ello menospreciar todas aquellas que, debido a limitaciones espaciales, nos es imposible reflejar.

Así pues, hemos establecido un reparto de tipo espacial y temporal de las mismas, dividiendo el continente en cuatro amplios bloques cuyo desarrollo artístico contemplaremos desde sus inicios hasta la llegada de los conquistadores europeos.

Epoca inicial. El paleolítico

El continente americano se pobló con posterioridad al resto de los continentes, habiéndose hallado en él tan solo restos de *Homo sapiens* que llegaron a estas tierras procedentes del norte de Asia, a través de las tierras, entonces emergidas, del estrecho de Bering. De esta forma, las tierras de Alaska estuvieron en contacto con las del norte de Asia, favoreciendo el paso de gran cantidad de animales hoy en día desaparecidos, así como de pequeños grupos humanos de ascendencia mongoloide que vivían de la caza y de la recolección de frutos salvajes.

Se supone que la primera inmigración pudo producirse entre los 40.000 y los 25.000 años a.C. siendo sus gentes cazadores-recolectores, portadores de una cultura muy primitiva con utillaje muy tosco, cultura que ha sido denominada como *lítica sin puntas de proyectil*. Se desconoce si los cazadores especializados que aparecen en el décimo milenio a.C. constituyen una evolución de los grupos anteriormente citados, o si, por el contrario, se trata de nuevos inmigrantes venidos desde Siberia, Alaska o Canadá occidental, siendo su nivel cultural similar al de las poblaciones neolíticas superiores de Europa occidental. Se trata ya del Horizonte con puntas de proyectil, cuyos grupos humanos se dedicaban

como actividad fundamental a la caza de mamuths, de bisontes y de otros mamíferos hoy extintos. Su utillaje consistía en puntas de flecha talladas, con acanaladura por ambas caras en la parte inferior que posibilitan su sujeción al dardo o lanza, denominadas Clovis.

La desaparición de los grandes mamíferos obligó a los grupos humanos a especializarse en la caza de animales más pequeños, adaptando al tiempo sus utensilios y fabricando una punta de flecha más pequeña y con bordes finamente tallados denominada Folsom. Del grupo de cazadores-recolectores surgieron dos importantes adaptaciones culturales: los pescadores y los recolectores de mariscos, cuya trascendencia no es preciso comentar.

La antigüedad de estos grupos es menor a medida que nos aproximamos al sur del continente, pudiendo deberse quizá a su lento desplazamiento.

Del nomadismo de los primeros grupos de cazadores-recolectores, y a través de un largo proceso evolutivo, se pasó al sedentarismo mediante el cultivo de plantas, actividad que en un principio complementó la caza y la recolección de frutos dando lugar a grupos de economía mixta, cuya cronología oscila aproximadamente entre el 10000 y el 2000 a.C. El proceso de agriculturización se desarrolló con independencia del que tuvo lugar en el Viejo Mundo, siendo el resultado de una evolución cultural propia.

Norteamérica

Dada la gran cantidad de tribus que poblaron la parte norte del continente americano, estimamos conveniente agruparlas por zonas más sobre la base del tipo de organización económica que predomine en ellas. Hemos de destacar, no obstante, que una gran parte de las tribus que existieron con anterioridad a la conquista tenían como base económica la caza, la pesca y la recolección de frutos salvajes, mientras que tan sólo en las llanuras del centro y del este, así como en las tierras semiáridas del suroeste, se desarrollaron civilizaciones de carácter agrícola.

Area esquimal

Los esquimales fueron los únicos pobladores de las inhóspitas tierras árticas, encontrándose geográficamente establecidos desde la costa oriental de Siberia hasta Groenlandia. Sus orígenes no son totalmente conocidos, calculándose la edad de la cultura esquimal antigua, desarrollada en la región más oriental de Siberia, en unos 2000 años. Esta es la razón por lo que se piensa que el origen de este pueblo puede hallarse en la zona noreste del continente asiático, ya que algunos de los rasgos de esta cultura aparecen a lo largo de la costa norte de Siberia, dando sus primeras muestras en la región del sur del mar de Bering.

Su economía está fundamentada en la pesca y en la caza de grandes mamíferos marinos y terrestres, salvando las dificultades propias del medio gracias a su gran inteligencia e ingenio. Sus armas y sus embarcaciones son técnicamente obras maestras destinadas a obtener el alimento que permite su supervivencia; así, el arpón articulado, el *kayak* o embarcación individual, y el *umiak* o embarcación colectiva y de transporte, son una prueba de ello.

Su arte, se halla desarrollado fundamentalmente en el área del noroeste. Es allí donde han existido culturas tan importantes como la de Orvik, Ipiutak, y la antigua cultura del mar de Bering entre otras. Es este un arte a veces realista y otras veces sin significación conocida, destacando las figuritas de marfil que en ocasiones recuerdan a las venus del Paleolítico europeo.

Entre las culturas del área oriental tenemos la cultura Dorset y la cultura Thule, con un arte basado en dibujos incisos muy simples, y en esculturas exentas en hueso, marfil o madera de gran realismo y de temática humana o animal (Fig. 2). Por último, en el área del suroeste están la



Fig. 2. Marfil esquimal del siglo XVIII.

cultura Aleutiana, la de Koniag y la de la Bahía de Kachemak. En las dos primeras encontramos excelentes grabados, así como máscaras esculpidas o pintadas en madera que representan generalmente rostros humanos. En la tercera de estas culturas predominan las pinturas rupestres en las que se plasma el género de vida de sus gentes.

Tribus subárticas

Sus habitantes pertenecen a dos familias lingüísticas: los dené o atapascanos, con las agrupaciones de los navajos y los apaches, entre otras, en el noroeste, y los algonquinos en el sureste.

Son todos ellos preferentemente pueblos cazadores-recolectores. Fundamentan su régimen familiar en el matriarcado, siendo todos pueblos totemistas.

En el arte de estas gentes destacan los delicados bordados de cerdas y púas de puercoespín y de pelo de alce teñidos en colores, así como cinturones, fundas para cuchillos, cajitas de corteza y otros objetos.

Costa del Noroeste

Los pueblos del noroeste se extendieron por la costa del Pacífico desde Alaska a los Estados Unidos. No es un grupo homogéneo destacando por su arte los tinklits y los ahidas, entre otros.

Estas tribus, sin abandonar la caza y la recolección, vivían fundamentalmente de la pesca del salmón. En esta región fría y lluviosa las casas son de madera y están decoradas con mástiles totémicos esculpidos en troncos de cedro (Fig. 3).

Su arte es rico y variado abarcando, entre otros objetos, máscaras y sonajeros de danza de madera tallada y pintada con vivos colores, canoas, cofres, mazas para la pesca del salmón ricamente decoradas y mantas tejidas con fibras vegetales y de pelo de cabra. Los trabajos de cestería son de gran importancia entre estos pueblos que desconocen la cerámica.



Fig. 3. Casa y totem de los indios Haida. Costa Noroeste EE.UU.

Región del Suroeste

En ella se dio la civilización de los anasazi o pueblo, ocupando sus gentes la región comprendida desde Texas a California y desde Utah a Zacatecas.

Los indios pueblo reemplazaron en la región a los denominados *basketmakers* o cesteros, que vivieron en ella entre los años 100 y 700 d. C. Como su nombre indica este pueblo se caracterizó, al desconocer la cerámica, por la realización de trabajos de cestería, simples en sus comienzos y de gran perfección y bellos diseños en la época final. Los indios pueblo sustituyeron las construcciones subterráneas de los cesteros por grandes casas compuestas de viviendas yuxtapuestas con varias habitaciones y cuartos ceremoniales denominados *kivas*. Su cultura se halla dividida en cuatro fases que abarcan desde el año 700 al 1700 d. C. De ellas, la

fase III (1100-1300 d. C) marca el momento de apogeo cultural, hallándose construcciones grandiosas y complicadas ubicadas en grandes cuevas abiertas a los acantilados del cañón del Colorado. Su cerámica es rica y variada y se adorna con temas geométricos en negro sobre blanco, figuras antropomorfas y zoomorfas estilizadas, así como con escenas policromadas (Fig. 4).



Fig. 4. Cerámica de los indios Pueblo. Región del Suroeste de los EE.UU.

Grandes llanuras centrales

La inmensa región situada entre las montañas Rocosas y el río Mississippi, de oeste a este, y desde Saskatchewan y el río Arkansas, de noreste a sur, estuvo ocupada por tribus nómadas dedicadas a la caza de grandes animales, fundamentalmente de bisontes que existían en grandes cantidades.

Son los que tradicionalmente se han venido denominando indios de las praderas. De los huesos y cueros de los animales que cazaban fabricaban sus armas, utilizando además su cuero para la realización de utensilios domésticos, vestidos, cubiertas de las tiendas cónicas que les servían de viviendas, etc. Su arte también está ligado a las pieles de estos animales que eran decoradas con pintura y con bordados, formando motivos geométricos y escenas diversas con personajes estilizados en las que predomina un variado y simbólico colorido (Fig. 5).



Fig. 5. Piel de bisonte de los indios de las Praderas.

Llanuras y costa del Este

Las llanuras y el oriente de Norteamérica estuvieron pobladas por numerosas culturas locales que difieren entre sí, cuyos habitantes combinaban la caza del bison con el cultivo del maíz. Los sioux y los iroqueses son algunos de estos pueblos.

La zona del sureste se caracteriza por unas construcciones de tierra de diferentes tipos que se han denominado *mounds* o montículos, de carácter funerario.

Destaca en la primera fase, que tiene lugar entre los años 100 y 500 d.C., la cultura Adena, y en la segunda fase, que se desarrolla entre los años 500 y 900 d.C., la cultura Hopewell. Las artes tuvieron un marcado sentido de la especialización, tales como la talla en madera, la cerámica o el trabajo de los metales, llegando a convertirse en los mejores metalúrgicos de Norteamérica. La cultura de los Montículos Efigie se distingue por realizar este tipo de enterramientos a lo largo de los ríos, representando esquemáticamente diversos animales. El Período de los Montículos con Templos es el último de la evolución de los pueblos del este de Norteamérica conectándose ya con la llegada de los europeos. En él las construcciones básicas son pirámides o montículos que sirven de base a los templos, perdiendo éstas el carácter funerario que hasta entonces habían tenido.

Centroamérica

Mesoamérica

Las cuatro grandes fases en que podemos dividir el desarrollo cultural de México antes de la llegada de los españoles son:

- a) Una Etapa formativa en la que se pasa del tipo de vida de los cazadores paleolíticos al inicio de la agricultura.
- b) El Período Preclásico (2500 a. C.-1 d. C.) que abarca desde la consolidación de la agricultura hasta la proliferación de las culturas urbanas con una organización estatal de tipo teocrático.

- c) El Período Clásico (1-900 d. C.) verdadera Edad de Oro de las culturas mexicanas.
- d) El Período Postclásico (900-1500 d. C.) en el que, debido a la llegada de pueblos bárbaros y de las agitaciones políticas consiguientes, tienen lugar parciales retrocesos culturales. Es en este momento cuando los aztecas fundan un amplio imperio cuya capital, Tenochtitlan, es hoy la ciudad de México.

La historia del arte de esta zona es bastante compleja, existiendo varios estilos divergentes que se superponen tanto en el tiempo como en el espacio. Por ello esbozaremos la inmensa mayoría de ellos, abundando tan sólo en los que tradicionalmente se han considerado los más significativos.

a) Etapa formativa

La primera población de México, al igual que las restantes del continente americano, fue muy tardía, debiendo entrar al continente durante la última glaciación, tal como indicamos en el apartado dedicado al Paleolítico. Eran cazadores especializados en la captura de grandes animales que convivieron con grupos de cazadores-recolectores y mariscadores-recolectores, de cultura y economía poco especializada pero muy adaptados al medio ambiente. Con el transcurso del tiempo y con la observación del crecimiento de determinadas plantas útiles fueron seleccionando las más productivas, hasta llegar a dominarlas y poder plantarlas. De esta forma se van logrando cultivos tales como la calabaza, la judía y un primitivo tipo de maíz. Todas estas especies se mejoran y amplían, de tal forma que al final del Neolítico se logra el cultivo y utilización del maíz que conocemos actualmente, convirtiéndose en la base de la alimentación y de la economía de estos pueblos.

b) Período preclásico (2500 a. C.-1 d. C.)

En el Período Preclásico Antiguo (2500-1250 a. C.) se perfecciona la agricultura lográndose por hibridación una nueva mejora de la calidad del

maíz, se inician los primeros trabajos hidráulicos para el cultivo y aparece la cerámica.

En el Período Preclásico Medio (1250-400 a. C.) surge en la región del Golfo de México, la **cultura Olmeca**, siendo la cultura madre cuyos rasgos característicos pervivirán en las posteriores.

Las divinidades son, más que dioses, principios religiosos que con algunos cambios se mantendrán a través de toda la época precolombina, estableciéndose el culto a la divinidad de rasgos felínicos a través del cual se logra una integración de todos los habitantes de esta cultura que se expande por gran parte de Mesoamérica.

El arte reflejó las ideas religiosas y la autoridad real. Es un arte monumental y simbólico en el que destaca la gran escultura en piedra y la pequeña escultura en jade y piedras semipreciosas (Fig. 6). Algunas poseen un gran naturalismo y dinamismo, mientras que en otras destaca una rígida frontalidad y simetría. Dentro de la gran escultura en piedra sobresalen colosales cabezas en las que destaca el ceño fruncido, la nariz aplastada y los labios gruesos. Es también notoria la escultura en arcilla de figuras huecas que suele representar a un niño con boca de felino. La Venta, Tres Zapotes, San Lorenzo y Laguna de los Cerros son los yacimientos mejor conocidos de esta cultura cuyos materiales de construcción, al igual que la piedra empleada en la fabricación de las cabezas colosales, fueron traídos de muy lejos.



Fig. 6. Pectoral de jade de la cultura Olmeca.

En el Período Preclásico Reciente (400 a. C.-I d. C.) decae el predominio olmeca formándose culturas regionales que derivarán en estados o reinos poderosos. En el actual estado de Oaxaca se funda Monte Albán, ciudad de origen zapoteca, que será su capital y el lugar en que se inició la escultura jeroglífica. En la zona central de México surge Teotihuacán

como ciudad-estado y centro ceremonial, y cuyas numerosas y bellas figuritas de arcilla relacionadas con el culto a la fecundidad destacan dentro de la producción artística.

En el occidente de México, en la costa del Pacífico, surge la cultura de Occidente, que no sigue las pautas olmecas, cuyo arte gira en torno a la idea de la muerte y su ritual. Produce así vasijas con finalidad funeraria en las que se representan figuras humanas y de animales, así como figurillas que muestran escenas de la vida cotidiana, siendo famosas las de Nayarit y Colima.

c) Período Clásico (I-900 d. C.)

Durante el Período Clásico Antiguo que tiene lugar entre los años I-400 d.C. surgen los estados como forma predominante de organización, teniendo la clase militar un papel preponderante.

En esta época mejoran las técnicas de cultivo, se desarrolla la ingeniería hidráulica y se crean extensas redes comerciales.

La ciudad de Teotihuacán aumentó su población notablemente, organizándose su trazado urbano y construyéndose las famosas pirámides del Sol y la Luna, así como otros edificios (Fig. 7).



Fig. 7. Pirámide del Sol. Teotihuacán. México.

En el Período Clásico Medio (400-700 d. C.) Teotihuacán vive su momento cumbre. Su arte es sobrio y se caracteriza por esculturas monumentales, máscaras funerarias en piedras duras o recubiertas de mosaicos, así como por un bello arte mural.

Después de la caída de Teotihuacán, durante el Período Clásico Tardío (700-900 d. C.) surgen culturas regionales influidas por esta ciudad. En la costa del golfo de México destaca El Tajín, con un arte personal en el que sobresale el recinto para la práctica ritual del juego de pelota, así como su pirámide con cuatro caras caladas por innumerables nichos.

Por lo que respecta a Monte Albán, capital de los diversos grupos zapotecos, continúa su prosperidad y su declive.

Destacan en el arte zapoteca las construcciones arquitectónicas de su capital, las estelas de piedra con personajes e inscripciones, collares y objetos de adorno, así como innumerables urnas funerarias modeladas en cerámica, de gran belleza, que representan a divinidades y personajes ricamente ataviados (Fig. 8).



Fig. 8. Urna funeraria de la cultura Zapoteca. México.

El Período Clásico es el momento cumbre de la cultura Maya que se desarrolló desde el Preclásico en las tierras del sur de México, península de Yucatán y Guatemala. El centro principal fue la ciudad de Tikal, sede de una dinastía real que fue conquistando a las demás. La erección de estelas y altares conmemoran acontecimientos relevantes de la vida de sus gobernantes, cuya ascendencia divina era utilizada como medio de consolidación de su poder.

Su arte abarca tanto obras arquitectónicas, como escultóricas y pictóricas, destacando en todas ellas por igual (Fig. 9). Los deslumbrantes centros ceremoniales sobresalen por la magnificencia de sus construcciones, siendo en los primeros que se utiliza el abovedamiento por aproximación de hiladas. Tikal, Palenque, Chichen-Itza y Uxmal corresponden a nombres de algunas de sus ciudades más destacadas. En su arquitectura sobresale la erección de grandes pirámides escalonadas, extremadamente empinadas, en cuya parte superior se sitúa el templo.



Fig. 9. Escultura de arcilla de la cultura Maya. México.

Las superficies de las edificaciones se recubren con bellos relieves decorativos, figurativos o geométricos, sobre los que se aplicaban vivos colores. Son famosas también sus estelas en piedra, algunas de las cuales poseen una gran belleza y fuerza expresiva.

En pintura, los frisos de Bonampak, en los que se nos muestran escenas de tipo religioso y profano de gran belleza, poseen escenas ejecutadas en vivos colores y con un estilo realista (Fig. 10). La técnica pictórica se utilizó igualmente para la realización de códices así como para decorar las vasijas cerámicas.

d) Período Post-clásico

El hecho de ser una época de agitaciones políticas hace que se desarrolle el carácter militarista de la sociedad. Es en este momento cuando



Fig. 10. Frescos mayas de Bonampak, México.

hace su aparición la metalurgia procedente de Suramérica, a través de la zona del occidente de México.

En el Período Post-clásico Antiguo (900-1200 d. C.) la cultura maya se repliega desde el Petén a Yucatán, con Chichen-Itza como ciudad principal. Esta ciudad tuvo estrechos contactos con la zona central de México, concretamente con Tula, centro principal tolteca, en el que se desarrolla un arte grandioso, del que sus atlantes son una muestra. En ambas ciudades y en otras fue de gran importancia el culto a Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada.

La ciudad de Tula, fue conquistada a comienzos del Postclásico-Tardío (1200-1500 d. C.) por las invasiones de pueblos bárbaros del norte, los chichimecas, de los cuales los aztecas eran unos de ellos. Estos últimos fundaron a mediados del s. XIV la ciudad de Tenochtitlan, capital de su imperio. Fue éste un imperio basado en la guerra y en la conquista como fuente de obtención de tributos. Sus conquistas se extendieron rápidamente hasta la llegada de los españoles que aprovecharon el descontento de los pueblos por ellos sometidos para acabar con su poderío.

El arte azteca combina elementos de diversas tradiciones, destacando fundamentalmente en la escultura lítica, tanto de tipo religioso como profano. Algunas de ellas poseen un realismo y una expresividad descono-

cida hasta este momento, mientras que otras sobresalen por los elementos deshumanizantes de que está formada su estructura. Tal es el caso de la escultura de la diosa Coatlicue, algunos de los cuales evocan los ritos sangrientos que se realizaban para asegurar la continuidad de los dioses y del mundo (Fig. 11). Las representaciones de Quetzalcoatl, de Xochipili y del gran calendario azteca destacan entre las esculturas de tipo religioso. Entre las profanas hay figuraciones de jefes, hombres y animales. Además fueron constructores destacados realizando templos y residencias reales, si bien no fueron especialmente originales. Realizaron también obras de cerámica y plumería y cultivaron la pintura tanto en los muros como en la cerámica y en los manuscritos.



Fig. 11. Escultura azteca de la diosa Coatlicue. México.

Baja Centroamérica

Comprende los actuales países de El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. Es un área de intercambios y de transición cuya zona norte refleja el influjo mesoamericano, al tiempo que se da un alto grado de regionalismo cultural patente en la diversidad cerámica.

En el Período Postclásico tuvo importancia la zona de la actual Nicaragua y suroeste de Costa Rica en la que sus habitantes, los chorotegas, produjeron obras de arte tales como joyería en jade y jadeíta, piedras de moler esculpidas, cerámica diversa en la que predomina el vaso trípode, y una gran estatuaría lítica. Por lo que respecta a la cerámica destaca la policroma de Nicoya en Costa Rica, cuyas variadas formas y temas decorativos hacen que sea una de las más importantes de América Central.

El Caribe

Incluimos en este área tanto las islas y archipiélagos de las Antillas como la costa norte de Suramérica que mira a este mar, ya que es éste el lugar de origen de los primeros habitantes que poblaron las Antillas.

Entre el 5000 y 3000 a. C. encontramos pueblos cazadores-recolectores y mariscadores que vivían en pequeños bandos. Se trata de los ciboneyes que perviven en pequeños enclaves hasta la llegada de los españoles. Posteriormente llegaron pueblos procedentes de la amazonía norte pertenecientes al tronco lingüístico Arahuaque, instalándose en las islas. Estos pueblos se extendieron sobre todo por las Antillas mayores, arrinconando a los ciboneyes y desarrollando formas culturales propias, como la Taíno, hasta la llegada de los españoles, mientras que las Antillas menores estaban pobladas por los caribes pueblo más guerrero que los taínos. Estos últimos fueron destacados artistas trabajando fundamentalmente la escultura en madera y piedra. Destacan los *duhos* o asientos ceremoniales y las piedras de tres puntas con representaciones de rostros humanos, los collares de piedra, las hachas monolíticas, etc. La cerámica sigue la tradición arahuaca presentando formas y decoraciones diversas.

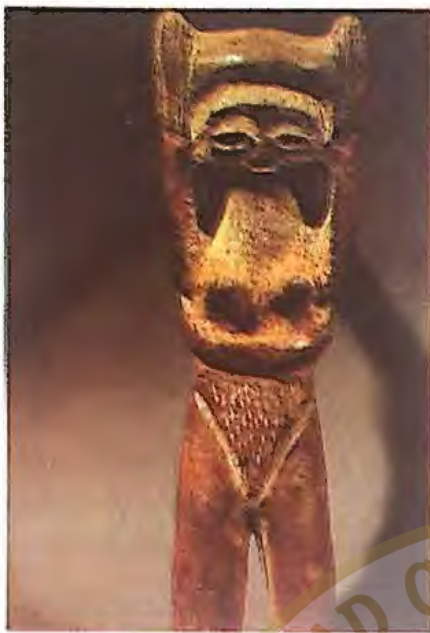
Suramérica

Area Andina norte

Incluimos bajo este epígrafe las manifestaciones culturales que tienen lugar en los actuales países de Colombia y Ecuador, zona relacionada con el sur de la Baja Centroamérica, con la parte venezolana del Caribe y con el Perú.

En el *Período Formativo Antiguo* (3800-1300 a.C.) tiene lugar un acontecimiento de gran trascendencia con anterioridad, incluso, a la introducción de la agricultura: la aparición de la cerámica en la cultura Valdivia en la costa central de Ecuador (Fig. 12). Además de una cerámica de notable calidad, si tenemos en cuenta su antigüedad, existen en Valdivia figuritas antropomorfas que representan mujeres desnudas asociadas al culto a la fertilidad, fechadas con posterioridad a las vasijas, en el 2300 a. C., cuyo origen está aún por determinarse.

En el *Período Formativo Reciente* que se desarrolló entre los años 1300 y 500 a.C. destaca en Ecuador la cultura chorrera que también destacó por la perfección de la industria alfarera.



Del 500 a.C. a 500 d.C. tiene lugar el desarrollo de los centros urbanos como consecuencia del desahogo económico que supuso la perfección de las técnicas agrícolas, almacenándose excedentes alimenticios. Es el denominado *Período de Desarrollos Regionales*, en el que se fomentan importantes centros ceremoniales y el arte se despliega elaborando excelentes cerámicas, tejidos, esculturas y trabajos de orfebrería.

Fig. 12. Escultura en arcilla de la cultura Valdivia. Ecuador.

Entre las realizaciones artísticas destaca la escultura monumental en piedra del centro ceremonial de S. Agustín en Colombia (Fig. 13). Los *quimbayas* colombianos sobresalen fundamentalmente por sus trabajos de orfebrería. Utilizaron para la fabricación de sus objetos de oro una mezcla de este material con cobre, lo que se denomina *tumbaga*, de manera que éstos tienen la apariencia de haber sido realizados totalmente en oro, albergando tan sólo de este material una pequeña parte, no superior al 20 por 100 del total del metal empleado.



Fig. 13. Escultura monumental de S. Agustín. Colombia.

Finalmente, el *Período de Integración Regional* (500-1500 d.C.) completa el panorama cultural de este área. Las construcciones públicas tienen mayor importancia y se obtiene un mayor rendimiento de las tierras gracias al desarrollo de la ingeniería hidráulica. El arte se sigue desarrollando llegando a una auténtica especialización artesanal. En este momento tienen lugar el desarrollo de las culturas **Milagro, Quevedo, Cañari y Manteña**, en Ecuador, esta última con una excelente cerámica de cocción reductora.



En Colombia destacan en este momento las culturas Quimbaya histórica, Chibcha y Tairona. Los chibchas desarrollaron una cultura de gran brillantez alcanzando con ellos las diversas artes un notable desarrollo. Destacan sus cerámicas y tejidos, pero donde verdaderamente sobresalen es en el trabajo de los metales, siendo famosos sus objetos de oro (Fig. 14).

Fig. 14. Orfebrería Quimbaya. Colombia.

Area Andina Central

Este área que abarca tanto la costa como la sierra y el altiplano peruano es, junto con Mesoamérica, uno de los núcleos de desarrollo cultural del continente Americano.

Hacia el 6000 a.C. hay ya claros indicios de la existencia de cultivos agrícolas, siendo más antiguos en la sierra que en la costa.

Entre el 2000 y el 1000 a.C. aproximadamente tiene lugar el denominado *Período Arcaico*. En él debido al aumento de la producción agrícola, los pequeños asentamientos se convierten en poblados más desarrollados.

Las manifestaciones artísticas más significativas de este momento giran alrededor de la cestería, las calabazas y el tejido. Es en este período en el que surgirá la cerámica, aproximadamente mil años después que en la cultura Valdivia de Ecuador.

Horizonte Antiguo abarca desde el 1000 al 300 a.C., caracterizándose por el auge de algunos centros ceremoniales que difunden a otros lugares los avances en el terreno agrícola y artístico. El más importante de estos centros fue el de Chavín de Huántar, situado en la zona central de la cordillera andina, caracterizado por la monumentalidad de sus edificaciones en piedra así como por una escultura lírica singular, de grandes proporciones y calidad artística (Fig. 15). Las formas creadas por el arte de Chavín y el simbolismo religioso que encierran perdurarán a lo largo de la gran mayoría de las culturas peruanas, siendo ésta una cultura que tendrá tanta repercusión como tuvo la cultura olmeca en el área Mesoamericana.



Fig. 15. Escultura de el Lanzón. Chavín de Huántar. Perú.

Entre el Horizonte Antiguo y el posterior Período Intermedio Temprano (300 a.C.-600 d.C.) existen una serie de culturas que surgen en los valles costeros entre las que destacan las de Vicús, Salinar y Virú en la costa norte, y la de Paracas, necrópolis en la costa sur. En general en ellas el arte experimenta notables innovaciones técnicas, tanto en la arquitectura como en la cerámica y en los textiles.

Dentro de este período destaca en la costa norte la cultura **Mochica**, cuyos pobladores eran belicosos a juzgar por las escenas representadas en sus cerámicas (Fig. 16). Su arquitectura se caracteriza por la construcción de grandes edificios macizos, de forma piramidal, fabricados en adobe, denominados posteriormente Huaca del Sol y Huaca de la Luna.

La cerámica que nos ha legado este pueblo, de tipo funerario, destaca por el notable realismo de las representaciones y por su carácter descriptivo.



Fig. 16. Cerámica de la cultura Mochica. Perú.

Otra gran cultura que se desarrolló en la costa sur paralelamente a la mochica es la Nazca. Su cerámica está entre la más bella del Perú precolombino, si bien no es escultórica, como la mochica, sino que destaca por las escenas pintadas en vivos y variados colores cargadas de simbolismo. Sus textiles son los mejor fabricados con anterioridad a la llegada de los españoles, tanto desde el punto de vista técnico como del diseño.

Entre los años 800 y 1200 d. C. aproximadamente tenemos el denominado *Horizonte Medio*, en el que surgen dos centros urbanos de vital importancia: Tiahuanaco y Huari.

Tiahuanaco, situado en el altiplano boliviano cerca del lago Titicaca, tiene un desarrollo urbano y ceremonial de gran importancia. Sus edificios están contruidos con grandes piedras perfectamente trabajadas (Fig. 17). Al igual que Chavín, extendió su influencia tanto por la costa como por la selva y la sierra. En Huari se sintetiza la anterior cultura nazca con los ca-



Fig. 17. Detalle de la puerta del Sol. Tiahuanaco. Perú.

racteres de la cultura tiahuanaco, de fuerte influencia religiosa, llegando Huari a dominar rápidamente tanto la sierra como la costa del Perú, si bien el enclave de Tiahuanaco permaneció independiente. Surge, pues, el horizonte Tiahuanaco-Huari cuyas manifestaciones artísticas más importantes están en el campo de la arquitectura propagando nuevos conceptos urbanísticos, la cerámica de vivos colores y variadas formas, las esculturas en piedra y turquesa y la metalurgia (Fig. 18).

Período Intermedio Tardío (1200-1470 d. C.). Con posterioridad a la caída del imperio Huari y Tiahuanaco surgen diversos reinos y señoríos regionales, entre los que destaca en la costa norte el reino Chimú, asentado en el valle de Moche y cuya capital, Chan-Chan, se extendió sobre una superficie de aproximadamente 18 km² (Fig. 19). Su arte se distingue por un notable aumento de la producción artesanal, especialmente comprobable en la cerámica y en la orfebrería. Los temas que nos han legado son múltiples y sus vasijas tienen un característico color negro.

Hacia 1470 aproximadamente los chimús fueron conquistados por un pueblo serrano, los incas, los cuales no solamente anexionaron sus territorios sino que absorbieron su legado cultural.

Horizonte Tardío (1438-1532 d. C.). Es este el momento en que se desarrolla la cultura Inca, de la que nos restan numerosos relatos al tener lugar su desarrollo en los años anteriores a la conquista española. Los incas supieron asimilar las culturas de



Fig. 18. Fardo funerario de la cultura Huari. Perú.



Fig. 19. Vista parcial de la ciudad de Chan-Chan. Perú.

sólo impusieron una lengua oficial, el quéchua, y una religión oficial con culto al dios creador Viracocha y posteriormente al Sol, estando vinculado este culto solar con sus dinastías.

En el terreno del arte destacan las realizaciones arquitectónicas, construyendo palacios y edificios religiosos de cantería cuidadosamente trabajada en los que alternan piedras de pequeño tamaño con las de gran dimensión, de superficie almohadillada (Fig. 20). Además fueron grandes constructores de andenes o terrazas de cultivo que cubren las laderas de las montañas. Trabajaron también los metales, la escultura en piedra y madera (*keros* y *pajchas*) la cerámica y el tejido, encontrándose estas artes muchas veces vinculadas a la tradición artística de los pueblos por ellos conquistados.

Además de las culturas hasta aquí citadas existen en Suramérica otras que tradicionalmente se han denominado **culturas Marginales**, en las que se engloban las que se desarrollan en el área amazónica y en el sur de la cordillera andina, las cuales omitimos debido a los imperativos espaciales de esta obra.



Fig. 20. Conjunto del torreón. Machu Pichu. Perú.



TEMA 42

EL ARTE DE LA INDIA

Dentro de la gran masa del continente euroasiático la India es un país complejo determinado por su configuración geográfica, cuya forma corresponde a un vasto triángulo rodeado de mar por dos de sus caras y montañas casi inaccesibles en la tercera que la separan de la China y del Tibet. Su territorio presenta tres regiones naturales claramente diferenciadas: la cordillera del Himalaya al norte, donde se encuentran las montañas más altas del mundo; la llanura indo-gangética situada al este entre la cadena montañosa anteriormente citada y los montes Vindya; por último, la península del Deccán cuyas altas mesetas están encuadradas por los Ghat orientales y occidentales (Fig. 21).

Dada la gran variedad geográfica los climas que presenta este país son muy diversos, variando éstos de un extremo a otro. El régimen de los monzones proporciona una estación calurosa, en la que pueden registrarse temperaturas que oscilan en torno a los 50° C, y una estación fría, en la que el termómetro puede descender por debajo de los 10°C. bajo cero. En el conjunto del territorio las precipitaciones son abundantes en algunas regiones y casi inexistentes en otras, lo que conforma un paisaje que fluctúa entre la flora exuberante de los bosques del Himalaya e inmensas zonas desérticas, con una gran gama intermedia de vegetación tropical húmeda que constituye el soporte de un sin fin de animales que pueblan todos estos lugares.

La India está surcada por ríos gigantescos de régimen irregular y de curso inestable que provocan grandes crecidas, entre los cuales el Ganges y el Indo, cada uno con sus afluentes, son los más importantes.

La existencia de gran variedad de razas y el mestizaje de todas ellas hace que presente una gran diversidad no solamente étnica sino también lingüística, habiendo llegado a contarse más de ciento setenta lenguas y casi seiscientos dialectos.



Fig. 21. Mapa de la India.

En la India tanto el pensamiento como la cultura están impregnados de lo sagrado, siendo esta la característica principal de su arte.

La primera manifestación religiosa en la India es el vedismo, denominado posteriormente hinduismo y también brahmanismo. La región hindú es esencialmente monoteísta; sin embargo este monoteísmo tiene carácter polimorfo, siendo esta la razón de la multiplicidad de dioses del panteón hindú. Así, el ser principal tiene tres aspectos bajo la advocación de Brahma, Visnú y Siva; el primero es el aspecto creador de Dios, el segundo es el aspecto conservador y el tercero es el aspecto destructor. Junto a estas grandes divinidades hallamos sus contrapartidas femeninas o *saktis* que representan su energía creadora, su poder y su dinamismo. Además, existen en el panteón hindú numerosos genios femeninos, hadas y demonios junto a las divinidades principales. La concepción casi humana de la divinidad que tiene este pueblo hace que los dioses se presenten en un mundo realizado a imagen y semejanza del mundo terrenal, y que incluso reaccionen de la misma forma que lo habría hecho un ser humano.

En el siglo VI a. C. aparecen en el norte de la India dos nuevos fenómenos religiosos de origen no ario: el budismo y el jainismo que dejarán profunda huella en el arte.

Estética hindú

El arte indio es un arte ante todo sagrado, no existiendo más que en función de una concepción cosmológica y simbólica. Sin embargo, a primera vista la intención mística o religiosa es difícil de descubrir dado el acento profano de muchas de sus escenas. Incluso los temas parecen tomados de la vida cotidiana, por lo que es difícil distinguir a un dios de un hombre.

El origen de este arte sólo puede comprenderse a través de los textos literarios, los códigos artísticos y las leyes que le confieren su unidad esencial, jugando la tradición un papel fundamental en todo ello. El arte indio tiene un gran gusto por la codificación dando lugar a alteraciones curiosas y transformando la espontaneidad creadora en un ritualismo basado en el dominio de la técnica. Esta codificación tiene lugar fundamentalmente a partir del siglo VIII d. C. Hasta entonces el arte había presentado una tendencia descriptiva y narrativa muy fuerte, llegando al punto de que a veces es difícil ver en él la intención mística o religiosa de que anteriormente hablábamos. A partir de este siglo las imágenes

historiadas se reemplazan por esculturas aisladas, ordenándose los personajes por categorías iconográficas más definidas y poseyendo todos ellos un mayor hieratismo. Tan sólo en la miniatura se mantiene el gusto narrativo durante la influencia musulmana, en los siglos XIII y XIV.

Uno de los caracteres más destacados del arte indio, a la vista de un occidental, es la opulencia y sobrecarga decorativa que presentan sus monumentos. Esto es especialmente evidente en los estilos del sur, mientras que en los del norte prima más la simplicidad y la pureza de la línea. No obstante, existe una marcada tendencia a suprimir el vacío y a utilizarlo decorativamente en todos ellos. La expresión estética en el norte de la India es más seca y rotunda, mientras que en el sur es más ligera y exuberante. La diversidad de estilos se debe más a particularidades locales, al material empleado y a la evolución que hayan sufrido las leyes primitivas que al espíritu propiamente creador del artista. Este es una persona que no sólo debe poseer los conocimientos técnicos necesarios sino también otra serie de ellos ligados con el ritual —tales como la música, la danza y la filosofía— que hagan de él un artista completo. Además debe tener unas cualidades morales especiales ya que la obra de arte es tanto para el artista como para el que la contempla, una vía de salvación.

El arte hindú desde los comienzos al año mil

Descubierto en el año 1920 el emplazamiento prehistórico de Mohenjodaro en el que aparecieron sellos con pictografías y el emplazamiento de Harappa se puso de manifiesto la antigua civilización del Indo (Fig. 22).

Entre estos testimonios y las primeras manifestaciones artísticas de la civilización Maurya existe una gran laguna que no ha podido aún salvarse.

El primer período histórico abarca desde el siglo III a.C. hasta el siglo I d.C. En él el arte es claramente realista, interesándose por la vida cotidiana y por los animales.

Arquitectónicamente se caracteriza por realizar al principio edificios en las rocas, cuyos dos tipos principales los constituyen los santuarios o *chaitya* y los monasterios o *vihara* (Fig. 23). Como ejemplo de chaityas y viharas pueden citarse los conjuntos de Bhaja y Ajanta.



Fig. 22. Diosa Madre procedente de Mohenjo-Daro.

Es en este momento cuando el budismo comienza a adaptar las formas arquitectónicas de la madera a la piedra creando el *stupa* (Fig. 24), cuyo origen puede estar en el túmulo funerario. Está constituido por una cúpula semiesférica (*anda*); formada por hileras de ladrillos o de piedras, se halla rodeada de una balaustrada (*vedika*). Dicha cúpula se dispuso sobre un basamento cuadrado (*harmika*) y sobre ella se colocó un mango en forma de parasol (*chhatravala*) coronado por un vaso destinado a recoger el agua de la lluvia. La balaustrada con que se rodea este monumento presenta puertas que suelen coincidir con los puntos cardinales, adornándose a menudo con altos pórticos. Los más famosos de estos *stupas* son los de Bharhut y Sanci (Fig. 25).

Por lo que respecta a la escultura su papel es de primer orden for-

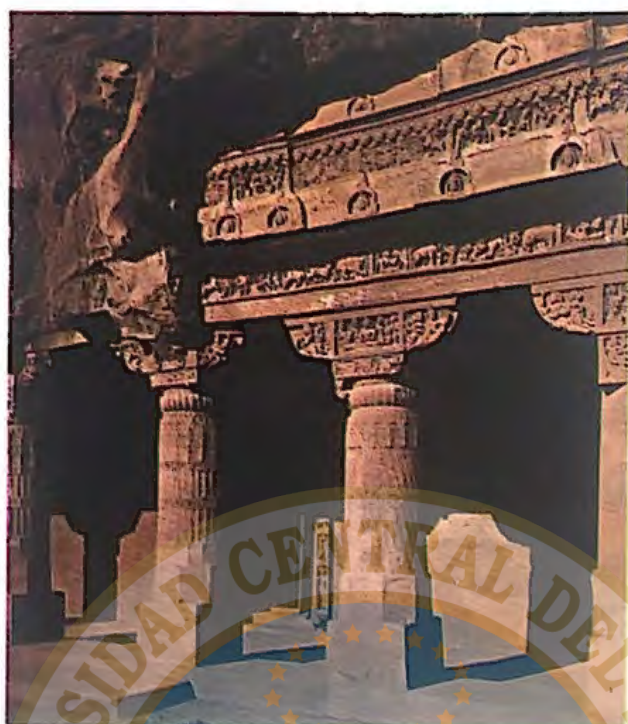


Fig. 23. Vihara de Ajanta.



Fig. 24. Stupa de Sanci.



Fig. 25. Escultura de época Gupta.
Deogarh.

mando, generalmente, parte de la arquitectura y siendo a veces más importante que ésta. Hay que dividirla en dos tipos: el bulto redondo, para las imágenes del templo, y los bajorrelieves, que ilustran las leyendas piadosas. En la época maurya la estatuaria se caracteriza por la pesadez de las formas y el hieratismo. A partir del siglo II a.C. la figura se aligera pierde rigidez y el modelado es más suave. Destacan los relieves búdicos de Bharhut.

La pintura mural aparece en los monumentos más antiguos y ya en Bharhut y Sanci sobresale por su maestría, realizándose las pinturas al fresco y acabándose al seco.

Entre los siglos I y V d. C. surgen una serie de *estilos de transición*, correspondientes a las escuelas de Mathura, Amaravati y Gandhara, que destacan fundamentalmente en el terreno de la escultura. Son estas tres escuelas búdicas, en las que la iconografía de la imagen de Buda se modifica y adquiere gran riqueza.

La *escuela de Mathura* deriva de los estilos anteriores de Bharhut y Sanci, mostrando un gusto por lo pequeño, unas formas femeninas redondas y flexibles y unos rostros sonrientes en los que puede rastrearse una fuerte influencia iraní.

En la *escuela de Amaravati* vemos composiciones complicadas en las que las siluetas se idealizan, se alargan y adquieren un mayor dinamismo. Las figuras femeninas son alargadas, nerviosas y llenas de una gran sensualidad.

La *escuela de Gandhara* tiene varias obras escultóricas maestras, destacando la figura de Buda, ascético, demacrado y esquelético que es exclusivo de ella. Sus escultores son maestros en las proporciones del cuerpo humano y poseen un gran talento narrativo.

Entre los siglos IV y XII de nuestra era tiene lugar el momento de mayor clasicismo del arte hindú. Los estilos Gupta (S. IV-VI) Post-Gupta (S. VI-VIII) y Pala-Sena (S. VIII-XII) marcan diferentes fases dentro del desarrollo artístico.

En el *estilo Gupta* se continúa la tradición anterior de excavar los edificios en la roca y de construir monumentos, culminando su evolución y

llegando a un alto grado de clasicismo. Es este el momento en que el budismo comienza a perder fuerza en favor del brahmanismo, si bien a nivel artístico los parentescos son tales que apenas pueden diferenciarse. No obstante, la sencillez, el gusto narrativo y la predilección por lo pintoresco y cotidiano del budismo con el tiempo se perderá, ya que el hinduismo, que es como a partir de ahora se llamará el brahmanismo, siempre tuvo preferencia por lo fantástico antes que por lo real. Sus divinidades serán numerosas y bastante artificiales. A medida que los siglos fueron transcurriendo los caracteres del estilo Gupta se fueron modificando.

En el *estilo Post-Gupta* las obras son monumentales, y en determinadas composiciones murales, como la de Mavallipuram con el Descenso del Ganges puede hallarse aún una observación directa de la naturaleza que prolonga, en cierta medida, la estética del budismo.

No obstante, en estos siglos puede verse ya el gusto por lo colosal y el dinamismo de las formas que caracterizará al hinduismo. Es ahora cuando para marcar más las diferencias entre los dioses y sus asistentes se potencia una diferencia de tamaño entre ambos. En las composiciones primarán, en adelante, las diagonales y el movimiento sin límite. Al estatismo del dios Vishnú se opone el dinamismo del dios Shiva como ejecutante de una danza cósmica, cuyos más bellos ejemplos fueron esculpidos en las grutas de Ellora.

El *estilo Pala-Sena* es un estilo conservador que asume personajes tipo establecidos durante la época Gupta y perpetuados durante la Post-Gupta. Los budas poseen la misma silueta rechocha. A pesar del gran cuidado que emplean en la ejecución de las figuras, éstas no responden más que a las prescripciones canónicas. No es un arte de creadores sino de virtuosos, pero sin espontaneidad.

El arte de la India medieval

El arte de la época medieval comprende tres momentos diferenciados que están en función de los pueblos que se instalaron en su territorio. El primero de ellos estaría constituido por el arte de las dinastías anteriores a la invasión musulmana; el segundo por la época en que los musulmanes invadieron el territorio; y el tercero por el arte de los mogoles, pueblo que desplazó a los musulmanes del territorio de la India.

Dentro del primer momento hay que destacar la gran importancia que en el arte hindú tuvo el templo, que en esta época adquieren un desarrollo y unas proporciones gigantescas. El templo es ante todo la réplica de la residencia divina que en los textos antiguos se representa como una montaña. Es pues el monte cósmico, eje del universo, que arquitectónicamente se traduce a un templo con techumbre de forma piramidal, cuyos escalones corresponden a los diversos pisos que en la cosmología divina sostienen las moradas de los dioses.

Las partes de que consta un templo indio son: amplios recintos cuadrangulares en donde se disponen puertas monumentales que permiten el acceso; santuario en el centro del recinto; edificios anejos. Esta disposición coincide con la concepción del mundo de la tradición india y con los diagramas o *mandala* del budismo. El santuario contiene la estatua o el símbolo del dios, y su ubicación está protegida por los espacios y recintos que le rodean.

El templo hindú tiene bastante semejanza con una ciudad, dada la gran cantidad de personas que, bien de forma sedentaria como los sacerdotes, músicos y bailarines, o bien de forma pasajera como los fieles, comerciantes y mendigos, lo ocupan.

Es en esta época cuando los templos comienzan a formar conjuntos cada vez más extensos. Tal es el caso del recinto del templo de Lingaraja en Bhubanesvar que tiene 164 x 140 metros (Fig. 26). Los materiales



Fig. 26. Templo de Lingaraja. Bhubanesvar.

que fundamentalmente se utilizan en esta época son la piedra y el ladrillo, los cuales posibilitan la gran extensión de estos recintos así como su desarrollo en altura.

Existen dos tipos de santuarios que se corresponden con diversas formas en cuanto a las cubiertas: de planta cuadrada o rectangular con techumbre piramidal —*vimana*— que se hallan sobre todo en el Dekán; de planta cuadrada y techumbre curvilínea —*shikhara*— ubicados en la zona norte del país y hasta la región de Madrás. Concebidos según un plan romboidal derivan hasta tomar un aspecto cruciforme.

Si bien estos son los dos tipos fundamentales existen numerosas variantes que, sin embargo, no afectan a la zona clave del templo, el santuario, que siempre es de pequeño tamaño, y va precedido del antecuerpo, sala, vestíbulo o bien un simple corredor de entrada.

Las cubiertas de los dos tipos citados están formadas por la multiplicación de los mismos elementos repetidos, de tal forma que llegan a obtenerse edificios gigantescos.

A veces es tal la complicación del plan del santuario, por la adición de redientes a la planta, que la base acaba por inscribirse en un círculo, viéndose igualmente afectada la techumbre. Un ejemplo típico es el de Keshava en Somavathapura.

Para finalizar la definición de algunas de las partes fundamentales que posee el templo hindú citaremos las puertas monumentales de los recintos, denominadas *gopura*, que caracterizan los templos de la India meridional (Fig. 27). Su función es la de atraer las miradas de los fieles hacia el templo. Un ejemplo de estas puertas monumentales las del templo de Madurai, llegando a tener cerca de 50 metros de altura.



Fig. 27. *Gopura* del templo de Minakshi. Madurai.

La escultura de la época medieval está claramente integrada en la arquitectura, salvo cuando se trata de estas imágenes sagradas, si bien conservan un aspecto funcional. Especialmente ahora la escultura se recarga y tapiza por completo las paredes de los templos, así como sus pilares, tal como ocurre en Kajuraho. Son importantes los broncees realizados en el sur según la técnica de la cera perdida, entre los que destacan las imágenes de Siva bailando (Fig. 28).

Dentro de la escultura en piedra las representaciones eróticas que albergan algunos templos hindúes han gozado de una gran difusión en el mundo occidental, desvirtuándose en ocasiones su significado original.



Fig. 28. Siva danzando.

Las parejas amorosas o *maithuna* abundan en las paredes de los templos construidos a partir del siglo VIII, si bien ya existían con anterioridad. Esta unión de los sexos en el plano humano responde a la unión divina de los principios masculino y femenino, hasta el punto de que algunos cultos como el tantrismo habían llegado a introducir el acto sexual mismo dentro de su ritual. Así pues, a los ojos del indio de aquella época la unión legítima de los sexos era un importante medio para llegar a la salvación, constituyendo las esculturas de estos templos un bello ejemplo de lo anteriormente expuesto (Fig. 29).

La pintura de esta época desciende en cuanto a calidad con respecto a la de la época anterior, si bien algunos ejemplares como las del Vimana de Tanjur son de gran calidad artística.

La India musulmana

Aunque la conquista musulmana comenzó en los albores del s. VII, hasta los siglos X y XI la India no fue realmente invadida por el Islam.



Fig. 29. Pareja divina.

El arte de esta época pone de manifiesto la adaptación de dos civilizaciones fundamentadas en principios diferentes que no llegaron a cohesionarse nunca, ya que el panteón de la India permanece dentro del terreno de lo figurativo mientras que la decoración del Islam es abstracta, geométrica o floral. La India busca la tercera dimensión e idealiza la naturaleza; la decoración del Islam es plana, descuidando el aspecto real y estilizando los temas. Arquitectónicamente la función de los recintos sagrados es distinta, siendo en el caso hindú la morada del dios y en el musulmán el lugar de oración de los fieles. A pesar de todas estas diferencias, en la India occidental surge un estilo claramente conciliador, denominado indomusulmán, al cual pertenece el Qutab Minar de Delhi (Fig. 30).

La escultura se relegó a un plano meramente ornamental siendo sus temas geométricos o florales. En el campo de la pintura destacan las ilustraciones de manuscritos.

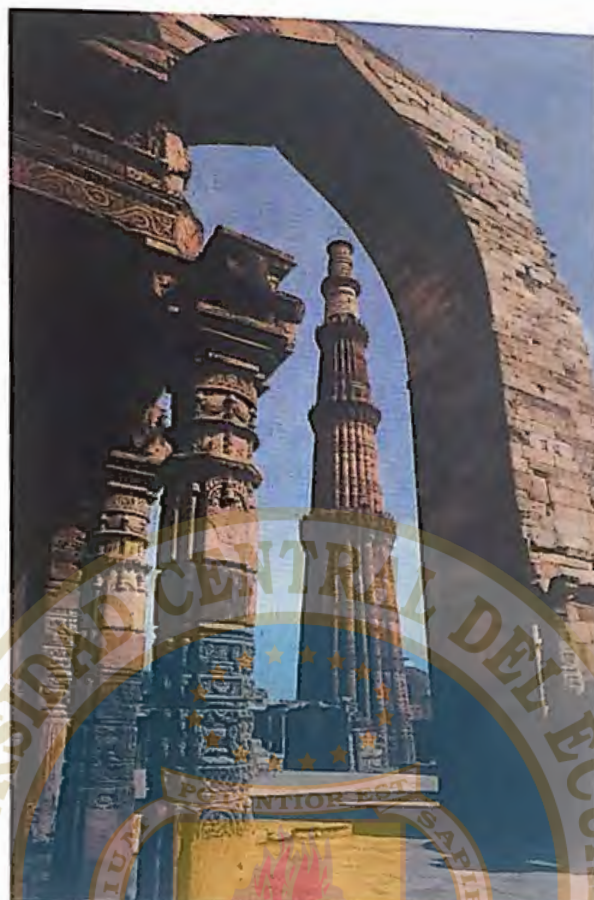


Fig. 30. Qutab Minar. Nueva Delhi.

La India mogola

El arte mogol propiamente dicho se inicia a mediados del s. XVI, perdurando hasta comienzos del siglo XVIII. La ocupación mogola supuso ante todo la influencia de Irán en el suelo indio, si bien al final primó la influencia occidental.

Arquitectónicamente existen vínculos muy fuertes con los estilos hindúes, y aunque la mezquita tiene una estructura diferente al templo hindú pueden establecerse paralelismos entre algunas partes. El mausoleo del Taj Mahal en Agra es uno de los monumentos más bellos que existen, siendo realizado en esta época (Fig. 31).

Las artes menores tuvieron gran desarrollo junto con la miniatura, destacando el trabajo de la madera, del marfil, de los esmaltes y de los tejidos.

Mucho tiempo después de la desaparición de la dinastía mogola su estilo artístico pervivió, decayendo poco a poco las obras de arte debido al cada vez mayor contacto con Occidente.

La complejidad de la cultura hindú, consolidada a través de los siglos, se expandió fuera de su territorio sin por ello perder coherencia y unidad. Esto se debió a la especial concepción del arte hindú como un todo, sin distinguirse especializaciones y sin desconectarse de los conceptos espirituales, religiosos y sociológicos que lo motivaron. La causa primordial de dicha expansión fueron los factores económicos, por lo que nada se impuso a la fuerza. Debido a los caracteres del presente texto nos vemos imposibilitados para profundizar en el arte de los pueblos que se hallan bajo dicha influencia, los cuales crean a su vez un arte con caracteres propios que le diferencian del arte de la metrópoli.



Fig. 31. Taj Mahal. Agra.



TEMA 43

EL ARTE DE LA CHINA

China, al igual que la India, se halla situada dentro del continente euroasiático, limitando al norte con la URSS y Mongolia; al este con la URSS y la RDP de Corea y el Océano Pacífico; al sur con Vietnam, Laos, Birmania, India, Bhután y Nepal, y al oeste con la India, Pakistán, Afganistán y la URSS. País de una gran superficie y población posee una abundante diversidad de climas y paisajes. Las cadenas montañosas que partiendo del Tibet se dispersan en dirección Este y Sur la dividen en tres regiones naturales: la septentrional y la central, de suelos fértiles, y la meridional, fundamentalmente montañosa (Fig. 32).

Su territorio está atravesado por ríos de largo recorrido. El principal es el Hoang o río Amarillo, de régimen variable, lo que provoca grandes inundaciones. Su clima está sometido al influjo de los monzones. En el Norte es extremo y en el Sur tropical, cálido y húmedo. En el Tibet y estepas occidentales es extremado, con grandes descensos en invierno.

Primeras manifestaciones artísticas

La cultura china del período postneolítico, que tiene lugar durante el segundo y primer milenio antes de Cristo, se caracteriza fundamentalmente por el desarrollo de las artes del bronce y del jade.

La *Dinastía Chang* (1300-1028 a. C.) es la primera de la que tenemos datos precisos, si bien la aparición de sus fundadores sigue siendo un tema de difícil explicación. Los *Chang* establecen su capital en *Nganyang*, a orillas del río Amarillo, construyendo allí grandes palacios decorados con mármol.

Los primeros bronceos tienen como motivo fundamental el tema de

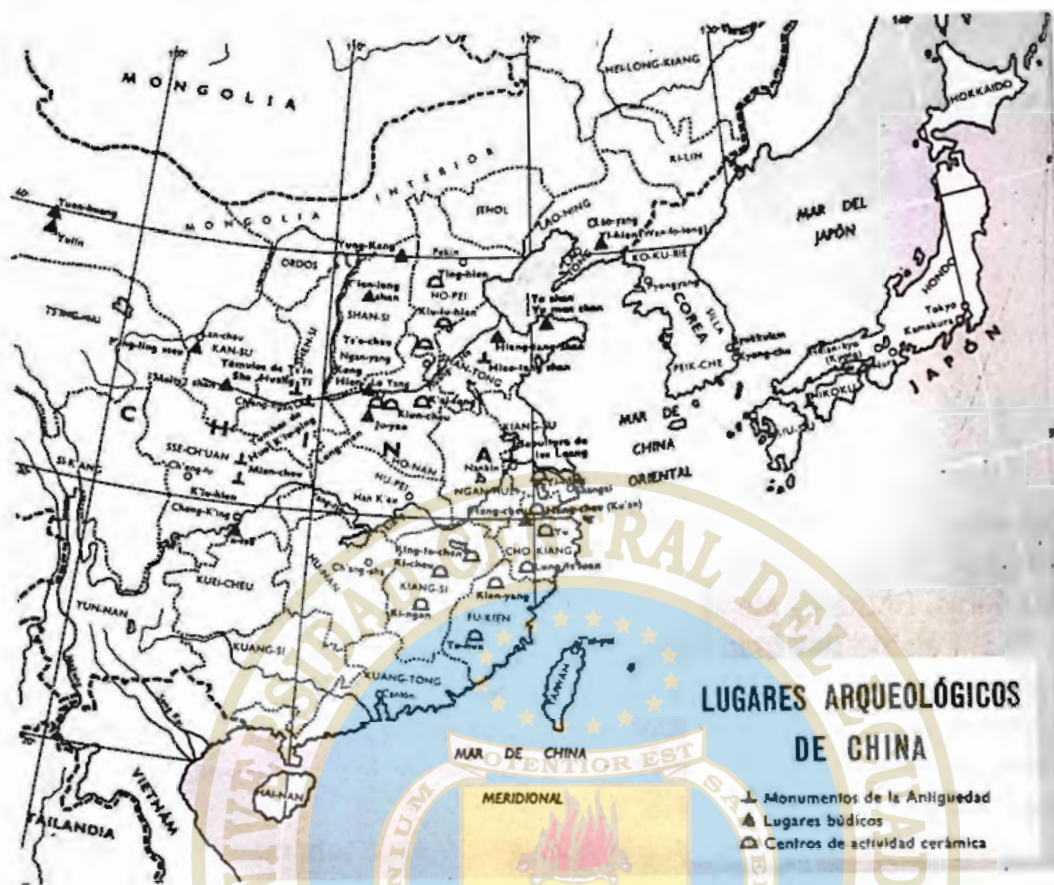


Fig. 32. Mapa de la China.

una bestia cuyo rostro carece de mandíbula inferior y posee grandes ojos rematados por cejas muy espesas, adquiriendo todo el conjunto forma de máscara. El tema de estos monstruos *t'ao-t'ie*, que están realizados en al-torrelieve y ocupan por lo general la totalidad de la superficie de los vasos fabricados entre los siglos XIV y XI a. C., aparece combinado con motivos de meandros y espirales. Su finalidad es funeraria, siendo el soporte de las ofrendas que los familiares hacían al difunto (Fig. 33). Los artistas chinos de esta época no se limitaron a la producción de objetos de bronce sino que trabajaron también la madera, la piedra y el jade, materiales todos ellos en los que se encuentran los temas iconográficos que aparecen en los bronce. De todos estos materiales el jade es el más importante, considerándose en China piedra preciosa; de esta manera se convirtió en símbolo de pureza, belleza, incorruptibilidad y, en consecuencia, de poder real. Se fabrican diferentes adornos en los que los temas

geométricos se combinan con los animalísticos, destacando unos discos con orificio central de significación desconocida.

La época de los Chang destacó asimismo por el notable desarrollo que experimentó la escritura. Este hecho es de gran trascendencia ya que posteriormente la caligrafía evolucionará de tal forma que se convertirá en un arte próximo a la pintura.



Fig. 33. Vaso ritual de bronce de época Chang.

En el año 1028 a. C. la dinastía Chang sucumbe ante una tribu de raza similar, *los Cheu o Chou*. Los cuales conquistan la capital y acaban con los anteriores. Su arte continúa la tradición artística de los Chang, desarrollando una iconografía animalística peculiar de carácter menos genial que el de sus predecesores en la cual los temas se simplifican y geometrizan (Fig. 34).

Si bien su poder perduró hasta el siglo III a. C., la prosperidad y el crecimiento territorial hicieron que en su seno surgieran rivalidades entre los di-



Fig. 34. Elefante de época Cheu.

versos principados, por lo que hay desde el siglo VIII a. C. una época de gran inestabilidad y agitación, jalonada por numerosas y sangrientas luchas intestinas, que se ha denominado *época de los Reinos Combatientes*. En este momento el arte chino aparece influenciado por el arte de las estepas, hallándose separados más claramente los adornos de las decoraciones. La elaboración de objetos de metal se perfecciona, especialmente los de oro y plata, fabricándose bronce con incrustaciones de estos metales y de piedras preciosas. Se sigue trabajando el jade y la cerámica, desarrollándose especialmente los trabajos de laca. Es un arte más profano que el de épocas anteriores en el que, a pesar de la belleza de sus obras, comienzan a aparecer los primeros síntomas de decadencia.

Desarrollos artísticos posteriores

Dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.). Tras el período en que reinó la casa de los Ts'in comienza en el año 206 a. C. el mandato de la dinastía Han, cuyos gobernantes amplían las fronteras del imperio por medio de nuevas conquistas, iniciándose una política exterior expansiva que supuso un acercamiento al mundo occidental. El enlace entre estos dos mundos diferentes se llevó a cabo a través de la Ruta de la Seda, lo que supuso un gran desarrollo del comercio al tiempo que fue ésta una ruta de penetración e intercambio de saberes.

Surge ahora, pues, el humanismo, apareciendo una nueva clase social, la de los letrados, que tuvo gran importancia en el destino del imperio. Se creó el confucionismo y la cultura de esta época fue la base del pensamiento chino hasta tiempos modernos.

El arte Han unifica la herencia del pasado con elementos nuevos que crea y que toma de todos los puntos de su imperio, haciendo una verdadera labor de síntesis. Se continúa la tendencia realista iniciada en la época anterior humanizándose cada vez más los temas animalísticos, si bien perviven aún elementos geometrizarantes. Comienzan a aparecer escenas destacadas sobre un fondo de paisaje, entendiéndose éste como localización espacial de las formas vivas.

La arquitectura que se ha conservado se reduce a las tumbas las cuales imitan la arquitectura civil, mostrando grandes techumbres voladizas que descansan sobre muros y columnas y cuyas cubiertas presentan decoraciones zoomorfas.

Los trabajos de laca y de cerámica, fundamentalmente, adquieren un notable desarrollo. Son famosas las estatuillas funerarias de cerámica, fa-



bricadas para formar parte del ajuar funerario, en las que el esquematismo y el movimiento son rasgos intrínsecos (Fig. 35). Los temas abarcan tanto individuos que han venido denominándose brujos o danzantes, como animales o construcciones arquitectónicas en miniatura.

Los Han desaparecieron en el año 220 d. C. debido a las intrigas de la Corte y a las revueltas campesinas. Tras un período en el que el país estuvo dividido en tres reinos, sufriendo la invasión de los hunos y de los protomongoles, surge en el norte la *casa de los Wei* (398-550 d. C.), de origen turco. Posteriormente la *dinastía* china de los Sui

Fig. 35. Figurita funeraria de cerámica. Época Han.

(598-618 d. C.), reconstruye la unidad del país hasta que en el año 618 surge la poderosa *dinastía Tang* que reinará por espacio casi de tres siglos hasta el año 907 d. C. El hecho más significativo del momento anterior a la dinastía Tang es la aparición del budismo, procedente de la India, debido a los contactos comerciales.

En época Tang la arquitectura tradicional se adaptó a las exigencias del ritual búdico, convirtiéndose el estupa en una pagoda de ladrillo o piedra de planta cuadrada con pisos y techos superpuestos. Además se construyen santuarios rupestres que destacan más por su escultura que por las construcciones propiamente dichas, siendo un ejemplo el de Long-men.

La influencia del budismo se deja notar con más fuerza en las hasta entonces hieráticas esculturas, dejando paso a otras con actitudes más suaves y dulces cuyos ligeros ropajes muestran el torso de las figuras libre según la moda india y cuya actitud corporal obedece a las leyes de la triple flexión o *tribhanga*. Contrastando con estas figuras las que representan a los guardianes de los templos son de un realismo violento que a veces raya en la caricatura. Las famosas grutas de Long-men y de Tien-long-chan son un ejemplo de la escultura Tang (Fig. 36).

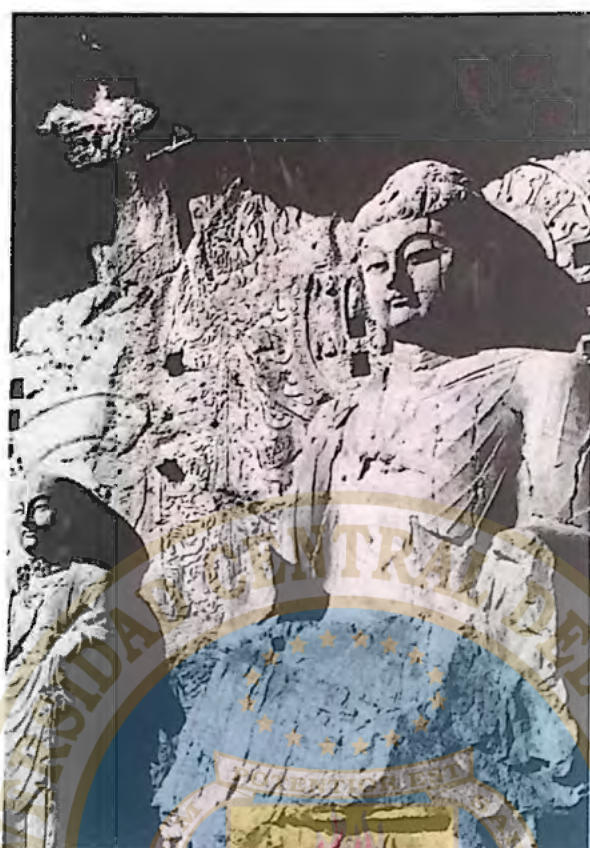


Fig. 36. Escultura de Buda de uno de los templos rupestres de Long-Men. Dinastía Tang.

En pintura cabe destacar la importancia que adquiere el paisaje, sobresaliendo Li Seu-hium, creador de paisajes panorámicos y polícromos, en la escuela del Norte, y Wang Wei, fundador de la escuela del Sur, que realiza paisajes monocromos. Además hay una serie de pintores de flores, retratistas y animalistas, temas que proliferarán en épocas posteriores. La producción de sedas, cerámicas, muebles y objetos lacados completan la producción artística de este momento, artesanías todas ellas en las que se logra un alto grado de perfección.

En el año 906 d. C. cae la dinastía Tang a la que sucedieron las denominadas *Cinco Dinastías* hasta el año 960 en que se emprende de nuevo la unificación de China bajo la dinastía Song, que reinará hasta fines del s. XIII. En este momento el papel oficial del budismo decae, perviviendo su influencia en la vida popular, ocupando su lugar el neoconfucionismo, doctrina que prolongará su influencia hasta comienzos del s. XX.

Dinastía Song (960-1279 d. C.). Existe en esta época una gran demanda de objetos artísticos como consecuencia de la prosperidad económica, generalizándose en ella el uso de la impresión lo que permitió una mayor difusión cultural. El arte de los tejidos y de la cerámica se desarrolla ostensiblemente, influyendo en esta última la utilización generalizada del té, hecho que favorece el aumento de la producción alfarera (Fig. 37).

La arquitectura Song presenta innovaciones que afectan tanto a las plantas de las construcciones como a las decoraciones, predominando en ellas la verticalidad y los detalles ornamentales tanto en pintura como en escultura, si bien esta última carece de la grandeza de las épocas anteriores.

El arte pictórico pasa a ocupar el primer lugar dentro de las artes. Surge una pintura académica y oficial que prefiere las composiciones coloreadas sobre las monocromas, abarcando tanto la representación de paisajes como de flores y pájaros. A esta corriente pertenecen pintores como Li Long-mien, Wen T'ong y Mi Fei.



Fig. 37. Cerámica de época Song.

Paralelamente a la pintura oficial hay una serie de pintores aficionados que difunden la pintura monocroma de paisajes a la tinta china. King Hao con sus composiciones en altura y Li Cheng, pintor de las amplias llanuras, son artistas del Norte, mientras que Tong Yuan y Kiu Jan son pintores del Sur (Fig. 38). A fines del s. XI surge una generación de pintores que intenta renovar el paisaje realizando composiciones más libres. Destacan Li T'ang, Li Song y Lieu Song-nien, entre otros.



Fig. 38. Paisaje de Tong-Yuan, Epoca Song.

Dinastía Yuan (1279-1368 d. C.) A comienzos del s. XIII los mogoles habían penetrado en China del norte. El arte se vio renovado en algunas de sus formas y temas iconográficos, al tiempo que se encontró desprovisto del sustrato intelectual que le había guiado durante milenios. La producción artística experimentó un gran auge en detrimento de la calidad, debido a la demanda cada vez mayor de productos. La decoración gana en importancia a expensas de la pureza de las formas, si bien objetos como las lacas son de gran belleza. La cerámica anuncia ya cierta deca-

dencia mostrando una copiosa decoración pintada en azul cobalto y blanco.

La arquitectura y escultura sufren innovaciones debido a la influencia del lamaísmo tibetano, y la pintura, rebajada al rango de artesanía, experimenta notables cambios.

El rasgo y la caligrafía toman un mayor interés, desapareciendo el lirismo de las anteriores composiciones paisajísticas y retornando al estilo monumental de los s. X y XI. La Corte muestra preferencia por obras en las que brille el colorido. Chao Mong-fu es el artista oficial, mientras que el resto de los pintores se refugian en el sur del país reaccionando varios de ellos contra el yugo mogol. Así Ts'ien-siuan pinta composiciones florales de carácter arcaizante, mientras que Huang Kong-wang, Wu Chen, Wang Mong y Ni Tsan renovaron el paisaje a través de elaboradas composiciones que marcarán las pautas de los pintores posteriores.

Dinastía Ming (1368-1644 d. C.). En 1368 surge una nueva dinastía de carácter nacionalista, los Ming, tras haber expulsado a los mogoles más allá de la Gran Muralla. El fuerte nacionalismo unido al absolutismo e inmovilismo de sus soberanos hizo que China permaneciera totalmente aislada del mundo exterior, desconociéndole e infravalorándole. En esta época se trasladó la capital a Pekín. En este un momento de gran desarrollo urbanístico, construyéndose nuevas ciudades perfectamente planificadas y reconstruyéndose otras, al igual que la Gran Muralla. La gran realización de esta época la constituye la ciudad de Pekín, con bellos y coloreados edificios (Fig. 39). No obstante, su funcionalidad cede paso a una abigarrada decoración cuya belleza oculta en ocasiones la falta de espiritualidad del momento.

La vuelta por parte de los Ming hacia fórmulas anteriores hizo que, a pesar de la belleza de algunas de sus obras de arte, éste acabara perdiendo fuerza.

La escultura muestra una decadencia manifiesta, realizándose obras primorosas pero desprovistas de fuerza y expresión. La pintura es abundante y diversa, volviéndose a concentrar los artistas en las provincias del Sur, creando obras de tipo ecléctico tanto en cuanto a la técnica como en el terreno de la inspiración. Existen varias escuelas, como la de Wu, cuyo representante Shen-cheu recoge la herencia de época Yuan creando bellas y equilibradas composiciones. La escuela de Cho se distingue por aunar pintores cuyas obras se caracterizan por tener una hermosa apariencia y una gran libertad de pincel.

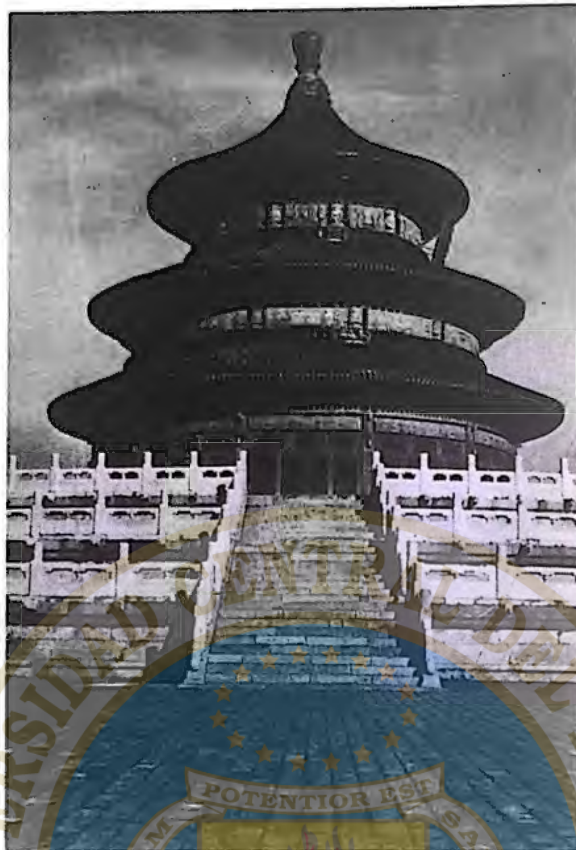


Fig. 39. Templo del Cielo en Pekín. Época Ming.

La cerámica sigue destacando notablemente, si bien las formas pierden importancia con respecto a la decoración que sustentan. Los encargos siguen girando en torno a los géneros azul y blanco surgidos a finales de la época anterior.

Asimismo en esta época aparecen las primeras estampas grabadas en madera, siendo sus principales centros de producción las imprentas de Su-cheu y Nankín.

Época Ts'ing (1644-1911 d. C.). Tras la conquista de Pekín en el año 1644 por los manchúes éstos accedieron al trono imperial con el nombre de Ts'ing, anexionando el territorio de Mongolia, sometiendo Vietnam del Norte e imponiendo su soberanía en el Tibet, los cuales reinarán hasta la instauración de la República Popular China a comienzos del s. xx. Apoyados en el neoconfucionismo restablecieron el orden y la economía en un primer momento, si bien los últimos gobernantes perdieron su autoridad acabando con el poderío de la dinastía.

El devenir artístico corrió paralelo al histórico. El arte oficial, como en otras ocasiones, careció de fuerza y originalidad, preocupado más por la forma que por el fondo.

Arquitectónicamente continúa las pautas de la época Ming, si bien la decoración se vuelve más copiosa. Se introduce la afición a realizar jardines, algunos de inspiración europea, en medio de los cuales se construyen residencias más simples que los palacios oficiales. El gusto del emperador K'ien-long por lo exótico le llevó a la búsqueda de nuevos efectos, lo que, unido a la demanda europea de objetos de arte chino, hizo que se produjera un acercamiento y adecuación del gusto chino al europeo, en un principio con fines comerciales. Esto acabó por influir en el gusto de los artistas de este país en detrimento de su milenaria calidad artística.

Las cerámicas alcanzaron un gran perfeccionamiento técnico, si bien las creaciones se vieron obligadas a pasar por múltiples manos que rebajaron su calidad. La forma se sacrificó de nuevo en favor de la decoración, a pesar de lo cual se crearon bellas obras pertenecientes a las denominadas familia verde, familia rosa, familia amarilla y familia negra, según sea el color que predominara en ellas, volviéndose incluso a realizar piezas monocromas como en épocas anteriores.

Como en etapas precedentes será el género pictórico donde el arte conservó su calidad y fuerza en mayor medida, continuando la tradición de los pintores Ming. Los pintores del Sur siguieron fieles a sus tradiciones sin someterse al gusto europeo como hicieron los pintores de la Corte. En sus obras destaca el color y la anécdota, agrupándose los más importantes en la escuela de Lu-tong. Destacan Wang She-min, su fundador Wang-Kien, Wang Huei y Wan-Yuan-K'i cuyas composiciones agradaron a la Corte donde se imitó su estilo (Fig. 40).



Fig. 40. Pintura de Wang Yuan-K'i de época Ts'ing.

Existe otro grupo de pintores menos clásicos, entre los que están Chu Ta, She-T'ao, K'uen-ts'an y Kong Hien cuyas obras tienen un marcado matiz individualista y una gran libertad, siendo estas las últimas en las que puede verse reflejado el arte de la antigua civilización china.



TEMA 44

EL ARTE DEL JAPON

El imperio japonés está constituido por un archipiélago con más de cuatro mil islas, situadas al oriente del continente asiático. Sus límites son: al norte el mar de Ojotsk, al este el océano Pacífico, al sur el mar de China, y al oeste el mar del Japón.

Toda la región es de naturaleza volcánica, siendo las cumbres de la gran cadena montañosa, que recorre las islas en dirección longitudinal volcanes pertenecientes al cinturón de fuego del Pacífico (Fig. 41).

Los ríos son de poca longitud a causa de la estrechez de las islas y están cortados por numerosas cascadas. Su caudal crece súbitamente con las lluvias del monzón estival. Su clima es diverso, desde el siberiano de la isla de Hokkaido hasta el casi tropical de la región meridional. El resto del archipiélago posee un clima suave y marítimo, influido por los monzones y las corrientes marinas.

Racialmente el pueblo japonés se compone de elementos dispares que lo poblaron en sus orígenes. En su formación cultural influyeron fundamentalmente la cultura china y coreana.

Primeras manifestaciones artísticas

Aparecen en el paleolítico superior como respuesta a concepciones religiosas. De una economía fundamentada en la caza el hombre pasa, debido a su paulatina escasez, a desarrollar la actividad pesquera y de recolección de mariscos, así como al logro de un cierto grado en la domesticación de animales. Es en este momento cuando tiene lugar la aparición de la cerámica, lo que supuso un cambio en las costumbres alimenticias

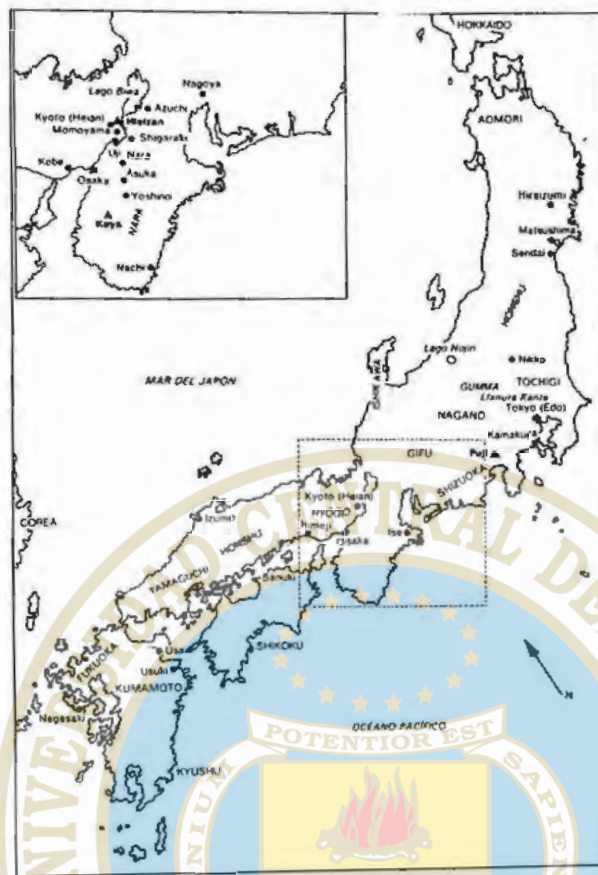


Fig. 41. Mapa de Japón.

permitiendo en los primeros momentos la cocción de los diversos alimentos y posteriormente su almacenamiento.

Existen numerosos restos cerámicos que muestran una gran variedad decorativa y formal con anterioridad a la aparición de la agricultura, teniendo en común todos ellos el estar adornados con impresiones de cuerda (Fig. 42). Este término se tradujo literalmente por *jo-mon*, utilizándose posteriormente esta denominación para designar a todo este gran período que cronológicamente comienza en torno al 9000 a. C. y finaliza en el 350 a. C. En el s. II a. C. las costas japonesas se ven alcanzadas por emigrantes chinos que, a través de Corea, introdujeron el arroz y los metales en las islas utilizándose a partir de ese momento el bronce para objetos ceremoniales y el hierro para instrumentos cotidianos y de trabajo. Ambos acontecimientos cambiaron notablemente el modo de vida de sus habitantes que pasaron de ser cazadores-recolectores a cultivadores,

superponiéndose a la antigua *cultura de Jomón* la nueva *cultura de Yayoi* que nos ha dejado abundantes restos de bronce. Entre ellos destacan numerosas campanas destinadas a ser enterradas en los campos, posiblemente para favorecer su fertilidad. Algunos de estos objetos se hallan decorados con relieves filiformes de gran belleza.

La cerámica de este período difiere de la de Jomón tanto en las formas como en el color, la temperatura de cocción y la finalidad para la que eran fabricadas.



Fig. 42. Figuras en arcilla de forma humana. Período Jomon.

Desarrollos artísticos posteriores

Desde el s. III al s. VI d. C. tienen lugar diversas inmigraciones desde el continente asiático y desde Corea. En el s. IV un clan procedente de la isla de Kyushu se establece en Yamato, adquiriendo cada vez más importancia política, eliminando la *cultura de los constructores de túmulos* para fundar el primer estado japonés. El nombre de esta cultura se debe a las grandes sepulturas de sus jefes en forma de túmulos monumentales. En las tumbas del s. V comienza a aparecer un nuevo y rico ajuar funerario compuesto por cerámica, adornos para el vestido, elementos usados por jinetes, coronas de oro y una serie de esculturas de arcilla para las tumbas llamadas *haniwa* y que constituyen un claro exponente del arte japonés de este período. Se trata de grandes figuras de hombres, caballos y objetos diversos que se entierran con el emperador y que sustituyen al séquito que, con anterioridad al s. III acompañaba obligatoriamente al difunto en el más allá (Fig. 43).

En el s. IV se formó el estado Yamato estableciéndose las relaciones clásicas entre el sistema imperial y las familias nobles. Este recibirá a través de Corea el budismo a mediados del s. VI. No obstante, los ritos budistas se superpusieron a las ceremonias tradicionales, ya que un des-



plazamiento de éstas era impensable, y el Japón se vio enriquecido en el campo de la cultura, la sociedad y el arte con esta nueva religión.

La *etapa del Yamato* (s. VI-794 d. C.) a su vez se halla dividida en tres fases, disponiéndose en un comienzo la capital en Nara. A partir de este momento adquieren un notable desarrollo las construcciones de templos, tomándose como modelo el palacio chino.

Fig. 43. Haniwa con forma de guerrero. Período de los constructores de túmulos Kofun.

El conjunto de templos estaba rodeado por un muro y tenía un claustro interno, siendo la pagoda el centro místico y edificio principal. La torre para la campana y un almacén para los rollos de escrituras seguían en importancia a ésta. Además de las construcciones oficiales del templo existían otras destinadas a albergar a los monjes, trabajadores, visitantes y peregrinos, así como talleres artesanales, estudios de escritura y pintura y otras dependencias. Los edificios de Horyu-ji y las pagodas de Hokki-ji, Horiin-ji y Shitenno-ji son representativos de este período (Fig. 44).

La escultura se ve influenciada directamente por la de los escultores coreanos, que a su vez seguían el estilo de la dinastía china de los Wei. La estatuaria se realiza tanto en metal como en madera, revestida esta última, generalmente, de laca o de yeso policromado. Tori surge como el escultor más importante de la época al que, además de la imagen monumental de Buda para el Asuka-dera de los Soga y el Buda Yakushi, se atribuyen las pinturas murales de Shitenno-ji.

Las pinturas, menos numerosas, revelan influencias similares destacando las de la Sala de oro del templo de Horyu-ji, en las que se representa a la divinidad Amida entre dos *bodhisattvas* en el paraíso.

Epoca de Heian (794-1185 d. C.). En el siglo IX tuvo lugar la subida al poder de la familia Fujiwara que reinó hasta el siglo XII. En esta época la aristocracia tuvo un papel preponderante en el gobierno y la capital se desplazó desde Nara a Heian-Kyo, la actual Kyoto.

Desde mediados del siglo IX las relaciones con China se fueron haciendo cada vez menos frecuentes, favoreciendo este acontecimiento la



Fig. 44. Pagoda del Horyu-ji de Nara. Etapa del Yamato.

aparición de un arte nacional. La influencia de nuevas sectas religiosas influyó en la concepción de los santuarios que abandonaron el trazado simétrico de la época anterior. A partir de este momento la estrecha unión entre estos edificios y el paisaje que los rodea va a ser una de las características fundamentales del arte japonés. Su tamaño se reduce, mientras que la decoración adquiere un notable desarrollo. El Byodo-in de Uji es uno de los edificios más bellos creados en esta época (Fig. 45).

Escultóricamente hallamos numerosas obras realizadas en talleres dirigidos por un maestro que aplicaba el principio de división del trabajo. De esta forma, en vez de tallar las estatuas en un solo bloque se realizaban mediante piezas de madera unidas. En general estas obras descuidan el volumen en favor de la línea por lo que resultan más bidimensionales que las de la época anterior. La estatua de Buda Amida realizada por el escultor Jocho y situada en el Byodo-in de Uji constituye una de las obras más bellas y refinadas del momento, destacando su figura sobre una orla calada y cincelada.

La pintura adquiere cada vez más fama y desarrollo, surgiendo el denominado *Yamato-e*, o pintura nacional, en contraposición al *Kara-e*, o es-



Fig. 45. Byōdō-in de Uji. Epoca de Heian.

tilo chino. Esto implica una nacionalización de los temas y una adaptación de la técnica, de forma que a partir de este momento se pintaron paisajes del Japón con el repetido tema de las cuatro estaciones en las que la naturaleza constituía el marco familiar, siendo concebidos a escala humana. Este estilo nacional, se aplicaría en la ilustración de obras literarias como son los rollos del Shigisan Engi o el Genji Monogatari (Fig. 46).

Período Kamakura (1185-1333 d. C.). A comienzos del siglo XII el poder de los Fujiwara comienza a debilitarse. Tras sangrientas luchas en 1185 los Minamoto suplantarán a esta dinastía creando en Kamakura un gobierno de tipo militar en el cual la nobleza cortesana perdió su poder y riquezas. En este momento de nuevo Japón vuelve sus ojos hacia China, descubriendo el arte de los Song e iniciándose en la Secta budista contemplativa Ch'an que, bajo el nombre de Zen, influirá decisivamente en la

estética japonesa de los siglos posteriores. Es ahora cuando surge un gran interés por reconstruir los viejos templos de Nara, algunos de los cuales se habían casi reducido a cenizas.



Fig. 46. Detalle de los rollos pintados del Genji Monogatari. Epoca Heian.

El pabellón de las Reliquias o Shariden del Enkakuji en Mamakura es un claro exponente de este momento. Por lo que respecta a las esculturas predomina en éstas un realismo que las aproxima a modelos vivos, al igual que en el arte de la pintura donde encontramos bellos retratos como el de Minamoto Yoritomo o el retrato ecuestre de Ashikaga Takauji (Fig. 47).

Además de estas artes tanto en la época Heian como en el Período Kamakura las denominadas artes menores adquieren un notable desarro-



Fig. 47. Retrato ecuestre de Ashikaga Takauji. Periodo Kamakura.

llo, destacando la decoración con pinturas de abanicos y vestidos, así como la producción de pequeños objetos de laca decorados con incrustaciones de nácar y la de espejos de bronce y de cerámicas de inspiración china.

Período Muromachi (1334-1573 d. C.). Ashikaga Takauji, tras suplantarlo al emperador Go-daigo, instala su residencia en el barrio de Muromachi. A finales del s. XV se creó una situación de gran anarquía surgiendo diversos personajes que logran hacerse con el poder durante un tiempo, hasta que a finales del s. XVI, Hideyoshi se hace con él, iniciándose el período denominado Momoyama en el que se libraron intensas batallas para decidir el dominio del país.

En un período como este de revueltas y confusión tuvo gran influencia la secta religiosa Zen, cuya búsqueda de acercamiento por parte del hombre hacia la naturaleza influyó de manera decisiva en la estética artística. Asimismo, se propiciaron de nuevo los contactos comerciales con los países del sureste asiático, especialmente con China, a través de los monjes Zen, teniendo lugar además en el s. XVI la llegada de los portugueses, así como de San Francisco Javier.

Arquitectónicamente las influencias chinas hicieron su aparición mezclándose con las tradiciones locales y con el estilo Zen de los monasterios, influyendo en la distribución de las estancias interiores de los edificios. Algunos de éstos se alzan sobre plataformas en el agua de un canal natural. En ellos priman las decoraciones que tienen como base la madera natural, los tabiques de papel, los tonos neutros y la luz tamizada. Los monjes de la secta Zen introdujeron además en el Japón un tipo de jardín chino sin agua, compuesto por rocas y por guijarros que la susti-



Fig. 48. Jardín seco de Ryoan-ji de Kyoto. Período Muromachi.

tuyen simbolizando el cosmos. Es famoso entre ellos el del Ryoan-ji de Kyoto (Fig. 48).

Este tipo de edificios, compuestos fundamentalmente por pabellones de recreo, se vieron sustituidos por sólidos castillos en cuyas torres se instalaron las residencias principescas durante el *Período Momoyama* (1574-1614) lujosamente decoradas. El palacio de Nijo en Kyoto o el castillo de Himeji en Hyogo constituyen un buen ejemplo de ellos.

La escultura del período Muromachi gira en torno a la arquitectura, por lo que tiene un carácter fundamentalmente decorativo en el que prima el virtuosismo y la policromía a la manera China de los Ming.

El arte de la pintura se ve también influido por este país, desarrollándose fundamentalmente las composiciones a tinta en la que las caligrafías juegan un papel destacado. Kanō Motonobu crea la escuela de Kanō en la que a la pintura a tinta se unen vivos colores destacados sobre un fondo de oro o de plata. Es frecuente encontrar este tipo de composiciones adornando los biombos o las puertas correderas de los palacios.

Tras el período Momoyama, desde comienzos del s. XVII hasta 1868 tiene lugar el último período del arte del Japón que unos autores han denominado como *Epoca de Tokugawa* y otros como *Período Edo*, ateniéndose bien al nombre del primer *shogun* o general jefe, o bien al nombre de la ciudad en que éste estableció su gobierno. Ieyasu fundó en el año 1603 el shogunado de los Tokugawa ejerciendo un gobierno de tipo dictatorial basado en la estratificación social. Los Tokugawa para evitar la intromisión de pueblos extranjeros cerraron sus puertos, autorizando tan sólo la llegada a Nagasaki de navíos chinos y holandeses. Sin embargo, a finales del s. XVII las presiones extranjeras llevaron a negociar una serie de tratados comerciales con otros países. En 1867 una serie de rebeliones locales contra estos señores devolvieron el poder al emperador Meiji que permaneció en él hasta 1912, año de su muerte, teniendo lugar durante su mandato el proceso de modernización de todos los aspectos de la vida japonesa.

Arquitectónicamente el Período Edo o Tokugawa no supuso ningún cambio, construyéndose funcionales viviendas según la estética Zen. No obstante Ieyasu Tokugawa creó importantes edificios, tales como el Toshogu en Nikko cuya función era la de albergar sus restos tras su muerte. La profusión escultórica y decorativa está claramente en función de la arquitectura y la abundancia ornamental está directamente emparentada con el gusto chino (Fig. 49). Los pintores de la escuela de Kanō siguen ejerciendo su influencia en la corte de Kyoto y en la de los shogun, si bien su arte no evolucionó. El género de la estampa se perfeccionó du-



Fig. 49. Interior de la sala de piedra del Toshogu en Nikko. Período Edo.

rante el s. XVIII dando lugar a bellas obras. El progreso de la imprenta permitió a los comerciantes el acercamiento a la cultura, apreciando sobre todo un tipo de arte de carácter realista. En este aspecto las bellas composiciones de animales y flores de Maruyama Okyo triunfan entre esta clase burguesa enriquecida. Por último, el arte popular del *Ukiyo-e*, cuya temática aparece en el s. XVI sigue aportando bellas obras, si bien nunca llegó a formar parte de la pintura oficial (Fig. 50).

Durante el s. XVIII y la primera mitad del XIX gran cantidad de artistas se adaptan a los gustos de la clientela europea, ávida de sus pinturas, en detrimento de la calidad de sus obras. El apogeo de la clase artesana y comerciante hizo que la artesanía se convirtiera en una fuente de comercio, adquiriendo gran desarrollo y produciendo bellas obras cerámicas, así como objetos de laca con incrustaciones de nácar.

Con la incorporación de Japón al sistema de vida occidental las artes tradicionales pervivirán en el s. XX como una pálida muestra de su antiguo esplendor.



Fig. 50. Xilografía de Kitagawa Utamaro.
Período Edo.



TEMA 45

EL ARTE DE AFRICA

El continente africano es un vasto territorio con una extensión de más de 30.000.000 de Km² y un paisaje sumamente variado, en el que pueden encontrarse grandes desiertos como el del Sahara, inmensas llanuras secas como la del Sudán, húmedas sabanas como la del Congo, estepas salitrosas como la del Kalahari, grandes selvas vírgenes que se extienden a lo largo de la costa atlántica desde Senegambia hasta el Congo y la gran jungla africana en la zona del Ecuador.

Las grandes corrientes fluviales que surcan el continente, como las del Congo, Nilo, Níger y Zambeze, constituyen importantes fuentes de riqueza y sirven como vías de comunicación e intercambio cultural. Con todo, la navegación ha jugado siempre un papel secundario dada la dificultad de penetración que ofrecen estos ríos desde el mar hacia el interior, y dado que los tramos navegables suelen ser escasos por quebrarse súbitamente alguno de ellos en grandes cataratas (Fig. 51).

El clima es diverso y, junto con la altitud, constituye un elemento determinante que configura el aspecto del continente. El inmenso calor que le caracteriza aumenta o disminuye conforme a la altitud de sus diversos puntos.

Las zonas de vegetación se corresponden con las climáticas, habiendo bosques vírgenes en la zona ecuatorial, sabanas de altas hierbas en las zonas tropicales, bosquecillos de arbustos y árboles de poca altura en las zonas templadas, y careciendo de vegetación en las zonas desérticas. En estas últimas hay oasis coincidentes con lugares en donde existe el agua. La fauna es variada y rica, albergando una amplia gama de especies que le son propias.

A pesar de las dificultades que Africa puede presentar sus habitantes conquistaron y poblaron sus, a veces, inhóspitas tierras, desarrollándose



Fig. 51. Mapa de Africa.

un amplio número de culturas que se asentaron preferentemente en la zona sub-sahariana y que se extendieron hacia el Sur por todo el continente. Existe una clara frontera étnica, situada en el borde meridional del desierto del Sahara, que separa la denominada «Africa blanca», que se extiende desde el Mediterráneo hasta ese lugar, y la denominada «Africa negra» que abarca el resto del continente a partir del extremo meridional del citado desierto, existiendo poblaciones mixtas, como los etíopes, en las zonas de contacto.

La evolución cultural que tuvieron los diferentes grupos que poblaron el Africa negra y la mezcla de unos con otros produjeron una gran familia de lenguas, entre las que destacan las lenguas sudanesas, las bantúes y las bosquimanas. La diversidad de grupos produjo también una gran variedad de culturas y creencias, ofreciendo un amplio panorama de difícil interpretación para el hombre occidental, que no siempre ha sabido comprender sus manifestaciones socio-culturales y artísticas, ya que sus artes son el vehículo a través del cual se manifiesta una concepción general del universo, de sus orígenes, y de su funcionamiento y destino.

Caracteres generales del arte negro africano

El arte africano a pesar de carecer de un apoyo documental es un arte que responde a una serie de signos valederos en sí mismos. La religión rige la vida de los pueblos, estando al servicio de un dios creador del que procede la vida, el cual se encarga de salvaguardar los valores morales del hombre. Toda la creación, incluso los desaparecidos, forma una comunidad muy íntima en la que todos participan de la misma fuerza perenne que envuelve la vida del grupo.

Es pues un arte al servicio de la religión por lo que antes de realizarse una obra deben observarse numerosas reglas. En este sentido la obra de arte forma parte de un conjunto en el que la religión, la magia y el ritual, manifiesto fundamentalmente en las fiestas, permanecen íntimamente unidos al resto de las actividades humanas. Su finalidad no es la puramente estética, si bien existe una tendencia en todas las tribus africanas a adornar incluso los utensilios de uso cotidiano, así como el propio cuerpo.

Toda obra de arte africano tiene un destino, bien sea religioso o social, y participa de una serie de convencionalismos característicos de la cultura en que surge. Las imágenes de los antepasados son un símbolo, una efigie en la que reside una fuerza sobrenatural aunque ya no existan, fuerza que comunican a todos los que viven. A pesar de la gran importancia que tiene para el negro el dios creador, el artista nunca lo plasma en sus obras, lo que no ocurre con los fundadores de una estirpe o tribu o con los héroes mitológicos que a veces llegan a tener rango divino. El artista negro realiza también esculturas de animales, si bien éstos tienen una función secundaria. Dichos animales son elevados a la categoría de símbolos, con lo que el artista aspira a plasmar en ellos el poder de toda una especie. Es frecuente encontrar en una misma pieza elementos tomados de varios animales con el fin de lograr un conjunto más poderoso.

Uno de los rasgos fundamentales al pensamiento y a la vida africana es el ritmo, el cual impregna tanto ésta como las obras de arte. No olvidemos que gran parte de los objetos artísticos que conocemos, entre los que destacan las máscaras, no son sino esculturas que adquieren su pleno desarrollo cuando se hallan en movimiento.

En Africa no existen obras que no sean producto de un encargo, de manera que el arte tiene una función rigurosamente social y está estrechamente relacionado con la vida religiosa. Con todo, el artista debe encontrar recursos propios de forma que impresione al que contemple su

trabajo. El arte Africano es pues, generalmente, un arte tribal, si bien en ocasiones puede ser un arte cortesano. En los países donde existen monarquías de origen divino el arte deja de ser religioso y sagrado convirtiéndose en meramente decorativo, estando destinado a honrar la memoria del monarca. Así, el artista depende del mecenazgo real debiendo acomodar sus ideas a los deseos del soberano.

El material que, preferentemente, utiliza el artista negro es la madera, si bien utiliza también el hueso, el marfil, las calabazas, la piedra, la arcilla, los metales, el cuero y las fibras vegetales, según sea el objeto que piensa realizar. La piedra es un material raramente utilizado en Africa y el marfil era considerado como una materia noble. La industria de la arcilla, al igual que la cerámica, depende de las mujeres. Con respecto al oro, si bien se tiene noticia de los legendarios tesoros de los viejos imperios de Ghana, Mali y Darfur, así como de los adornos de oro del reino de Ashanti y del Monomotapa o Señor de las Minas apenas han llegado muestras hasta nosotros salvo alguna pieza aislada.

La escultura africana

El arte africano se centra fundamentalmente en la escultura. Existen dos tendencias claramente diferenciadas en función del grado de abstracción o de naturalismo que muestren las piezas. De esta forma tenemos estatuillas y máscaras cuya factura y sistema compositivo tiende hacia la geometrización de los elementos, y otras tendentes claramente hacia el naturalismo. Entre las obras encontramos figuras de antepasados, máscaras, fetiches y otros objetos de culto, así como figuras profanas, representaciones de animales y objetos de uso corriente.

La escultura de bulto redondo es fundamentalmente tridimensional, esquemática y con un acusadísimo y personal sentido del ritmo, característica esta última que se manifiesta por igual en su música y en sus danzas. Asimismo, puede verse en ella la valoración de determinadas partes del cuerpo sobre el resto, tales como la cabeza, los ojos, el ombligo y los órganos sexuales, debido a estar éstas ligadas a una potencialidad superior de orden supraterrrenal. Predomina en ellas el eje vertical, que a veces se cruza con el horizontal, así como la simetría y la actitud de reposo. Con todo, la plástica recta y estilizada prevalece en el Sudán occidental, Guinea, Camerún, el Congo y el Africa Ecuatorial Francesa, mientras que la plástica redonda y más naturalista puede observarse en las obras de Sierra Leona, Costa de Oro, Costa de Marfil, Dhomey pra-

deras de Camerún y en la región oeste y sur del Congo, diferenciándose entre sí ambas plásticas en el grado mayor o menor de traducción de la formas de la naturaleza.

Dentro de la escultura en bulto redondo, las figuras fetiche no son en ningún caso objeto de veneración sino portadoras de determinadas potencias mágicas. Estas obtienen su poder a través de las operaciones realizadas por un ser dotado de facultades sobrenaturales, el *nganga* o sacerdote, de modo que son simples soportes conductores de la fuerza mágica. El *nganga* puede utilizarlas con fines de brujería para provocar a distancia la enfermedad o la muerte, o también con fines benéficos, como por ejemplo curar algún tipo de enfermedad. En cualquier caso, estos objetos suelen ser de mediocre calidad artística, estando trabajados por lo general solamente la cabeza y los brazos, mientras que el resto del cuerpo permanece frecuentemente sin configurar y sirve para albergar clavos que deben hincar los acusados para demostrar su inocencia.

Además de las esculturas en bulto redondo existe una serie de bajorrelieves, situados en las puertas y postigos de los palacios de los reyes de Benin y Dahomey, cuya temática está asociada a los valores sociales, políticos y religiosos de los que el soberano es el soporte o la encarnación. En general las dimensiones reales de los seres y de las cosas no son respetadas en estos bajorrelieves cuya misión es exaltar al soberano y sus hazañas guerreras, estando determinadas por el simbolismo de las proporciones.

En contraposición a las figuras de los antepasados que representan un principio estático, las máscaras ofrecen un aspecto dinámico. Cuando el negro se siente amenazado por los malos espíritus se realizan ritos nocturnos en los que se invoca al espíritu para que se manifieste a través de las máscaras. Tienen lugar así las danzas de máscaras, cuyo atuendo se completa con vestidos fantásticos, en las que los sacrificios con derramamiento de sangre y el ritmo desenfrenado de los tambores crean una atmósfera tensa propicia a la manifestación del espíritu. Además, se utilizan en el curso de ceremonias agrarias o funerarias en las que los iniciados participan como actores y los habitantes del poblado como espectadores. En general protege a quien la lleva y está destinada a captar la fuerza vital que se escapa de un animal o de un ser humano en el momento de su muerte, fuerza que si se dejara errar inquietaría a los vivos. Las máscaras pueden utilizarse también para proteger a la sociedad de malhechores y brujos. Pero sobre todo su finalidad es recordar los acontecimientos notables de los orígenes cuyo resultado es la organización del mundo y de la sociedad.

La máscara no es un objeto aislado sino un accesorio de la danza, por lo que es imprescindible verla en movimiento para entenderla en toda su dimensión y para que adquiera todo su significado. Los temas que reflejan son múltiples, mezclándose en ocasiones rasgos humanos y de animal en una misma pieza. Entre sus múltiples formas tenemos: máscaras de hojas y cestería, máscaras yelmo, máscaras limitadas al rostro, máscaras de chapa, máscaras coronadas por esculturas, y esculturas situadas en la parte superior del tocado.

Distribución del arte africano

Podemos hacer una primera división del arte africano en función del momento en que éste surgió estableciendo una serie de culturas cuyo desarrollo tuvo lugar con anterioridad a la llegada de los europeos a este continente y de las que la arqueología ha aportado importantes documentos. Nos referimos a la civilización de Chad y a las civilizaciones de Nok e Ifé.

Arte antiguo africano

Civilización de Chad

Los restos encontrados de esta civilización corresponden a urnas funerarias, estatuillas y otros objetos procedentes de los enterramientos. Las estatuillas de tierra rosada representan a antepasados divinizados o enmascarados. Poseen también un arte de la fundición cuyos adornos están realizados fundamentalmente en bronce, consistiendo en ajorcas, pendientes, colgantes, cuentas para ensartar y otros.

Civilizaciones de Nok e Ifé

Nigeria es uno de los países claves para el estudio de las culturas africanas habiéndose hallado en su territorio los restos de una de las más antiguas.

Los vestigios encontrados de la civilización de Nok, cuyo desarrollo tiene lugar entre los siglos V y I a. C., coinciden con el emplazamiento de

las minas de estaño del norte del país. El arte de Nok muestra una gran unidad estilística al mismo tiempo que una diversidad formal. Su obras manifiestan una inclinación hacia la simplificación de los rasgos faciales, cuyos elementos esenciales se estilizan, al mismo tiempo que un sensible modelado con tendencia naturalista (Fig. 52).

Aproximadamente un milenio después de la cultura Nok surge en el mismo territorio la civilización de Ifé, entre los siglos X y XIV de nuestra era.

Con Ifé se llega al punto culminante de un desarrollo artístico, de carácter eminentemente cortesano, que se inició con la cultura Nok. Sus artes presentan un estilo bastante homogéneo, abarcando fundamentalmente el barro cocido y el bronce. Sus esculturas de terracota y sus cabezas de bronce presentan una marcada idealización de los rostros (Fig. 53).



Fig. 52. Cabeza de terracota. Civilización de Nok. Nigeria.

Fig. 53. Cabeza de bronce. Ifé. Nigeria.

El reino de Benin

La herencia política de Ifé la recogió Benin, reino en las inmediaciones de la desembocadura del río Níger. Es hacia el s. XIII y XIV cuando se forma este rico reino, cuya decadencia se inicia en el s. XVII y cuyo fin tiene lugar en el s. XIX con la invasión británica.

Toda la vida social, religiosa y artística de Benin estaba encaminada a divinizar a su soberano, el *Oba*, que era reencarnación del fundador de la dinastía y de la divinidad. Este dominaba el ritual y tenía el monopolio del comercio controlándolo todo.

El arte de Benin está especializado en trabajos de metal, fundamentalmente bronce. Su escultura deriva del arte de Ifé, no existiendo trabajos ni en barro ni en piedra (Fig. 54). La madera y el marfil estaban reservadas para los artesanos. A partir del s. XVI con la llegada de los portugueses el arte de Benin pierde calidad y delgadez, duplicándose incluso el peso de las obras y aumentando el número de ellas debido a la afluencia de este metal al reino, el cual cambiaban los portugueses al *Oba* por esclavos.

Durante los s. XVII y XVIII se funden las placas que se clavan en los pilares cuadrangulares del palacio, los cuales constituyen una crónica con los principales episodios de la vida civil, religiosa y militar del *Oba* y su corte. En general estos relieves poseen una tendencia al naturalismo y unos volúmenes cuidadosamente modelados que son el resultado de una larga tradición que entronca, a través de Ifé, con la civilización de Nok.

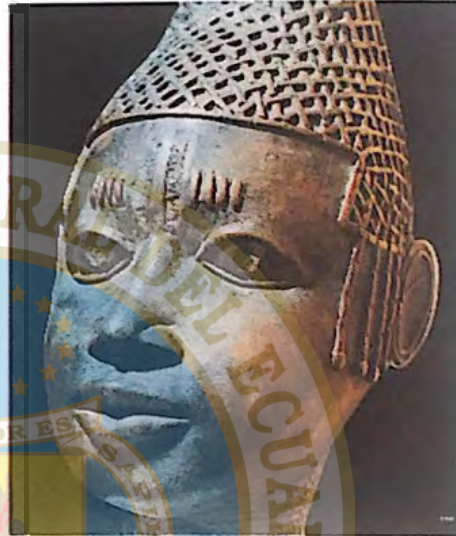


Fig. 54. Cabeza conmemorativa de bronce. Reino de Benin. Nigeria.

Civilización de Zimbabue

Si bien sus comienzos pueden remontarse al s. IV d. C., las inmensas construcciones arquitectónicas que la caracterizan parece ser que surgieron en los s. XV y XVI. A esta cultura están vinculadas centenares de ciudades abandonadas situadas entre los ríos Zambeze y Lompopo. La arquitectura realizada en granito es de tipo monumental, alcanzando el grosor de algunos de sus muros hasta cuatro y cinco metros. Constituye la expresión del poderío del Monomotapa o «Señor de las Minas».

Arte reciente africano

Está dominado por la escultura, de tal modo que en este género parece ser que es donde mejor ha podido expresarse el artista negro. A par-

tir del s. XIX el arte de este inmenso continente ha despertado el interés del mundo occidental lo que ha hecho que surjan inmensas colecciones de arte. Dada la gran profusión de poblaciones diferentes que existen hemos realizado una selección por áreas de las que consideramos que pueden ser más representativas del arte de esta última época, a sabiendas de que esto supone la aplicación de criterios subjetivos sin por ello infravalorar el arte de las poblaciones restantes.

El material empleado fundamentalmente es la madera, utilizándose rara vez la arcilla o la piedra. El arte de los metales nunca llegó a igualar el desarrollo anteriormente alcanzado en los reinos de la costa del Golfo de Guinea, y el trabajo en marfil se reduce igualmente a esta región y a la del Congo.

Región Sudanesa

Los pueblos sudaneses se dicen surgidos de una región más o menos legendaria, el Mandé, razón por la que se les aplica también este nombre. Son sociedades de tipo federativo en las que los artistas no intentan representar los signos del poder político ni los personajes que lo ostentan, sino que representan los acontecimientos míticos que constituyen su cosmogonía. La escultura, pues, remite a los mitos de origen y su diversidad es debida a que cada pueblo expresa el mito a su manera. Las obras tienen una apariencia por lo general arcaica que no corresponde con una antigüedad cronológica y tienden hacia el geometrismo y la abstracción.

Entre las culturas más destacadas de esta área está la de los *Dogon*, que habitan la zona del Sudán Occidental. Las representaciones de Aru en hombros de su hermano muestran fielmente la plasmación de los temas míticos sobre el origen de este pueblo. Son características también las figuras de jinetes así como las figuras denominadas *tellem*, las solemnes figuras que representan espíritus de sus antepasados y las máscaras de tipo yelmo (Fig. 55).

Los *Bambara* es otro de los grupos que viven en la zona correspondiente al actual Malí. Su arte nos ha legado una gran cantidad de obras en las que predomina la abstracción de la forma natural y el geometrismo. Son características sus figuras femeninas y masculinas, que significan respectivamente la fecundidad y el principio masculino de la creación, así como sus máscaras con forma de antílope (Fig. 56).

Los *Senufo* habitan las sabanas del norte de la Costa de Marfil y en las zonas limítrofes de Malí y Alto Volta. Al igual que en otras pobla-



Fig. 55. Figura de antepasado de los Dogón.



Fig. 56. Máscara con forma de antílope de los Bambara.

ciones del Africa Occidental las alianzas secretas juegan un papel fundamental. Son típicas las llamadas *debles*, figuras de mujer de un metro de alto utilizadas en las ceremonias de iniciación de estas alianzas secretas. Tienen el tronco estirado del que sobresalen las mamas y el ombligo como si fueran picos, los brazos colgantes y las piernas paralelas acentuando la idea de verticalidad (Fig. 57). Las máscaras de rostro humano rematadas por cuernos con gran despliegue escultórico son frecuentes en este pueblo.

Región Guineana

El arte de esta región está influido por el país Yoruba y por el arte del antiguo reino de Benin. Este se aligera y humaniza, impulsando los talleres reales una serie de artes menores que giran en torno a los tesoros del soberano.

Los Baulé, habitantes del centro de la Costa de Marfil, desarrollan un tipo de arte destinado al culto a los antepasados consistente en figuras erectas o sedentes en las que moraban las almas de los muertos. Son características de ellos la actitud serena, la existencia de cicatrices corporales dispuestas de forma decorativa en diversos lugares, el peinado en

forma de diadema y la barba trenzada. Sus máscaras muestran rasgos faciales refinados, cicatrices y un tipo de peinado similar al de las esculturas (Fig. 58).

Los *Akan*, habitantes del actual Estado de Ghana, se agrupan bajo los *Ashanti* durante los siglos XVII y XVIII constituyendo un poderoso reino. La base del poder real se asentaba en un cuerpo militar bien estructurado, reforzándose con el comercio de oro y esclavos, monopolio de la casa reinante. Si bien el oro se convirtió en un símbolo del poder real han sido escasas las muestras de este tipo llegadas hasta nosotros, ya que sus tesoros fueron vendidos o fundidos. Estas obras tienen una tendencia al naturalismo aunque los rasgos aparecen ligeramente esquematizados.



Fig. 57. Deble o figura de mujer de los Senufo.

Región Congoleña

En general el arte de esta zona es naturalista y refinado, si bien en algunos de los pueblos que integran esta área presenta una tendencia al



Fig. 58. Máscara de los Baulé.

geometrismo. El sistema político y la organización interior favorecen el desarrollo de un arte cortesano que agrupa a artistas calificados que tienen asegurado un encargo concreto, el cual actúa de forma moderada sobre el estilo artístico propiamente dicho.

Dada la gran cantidad de pueblos que habitan en este área vamos a analizar tan sólo algunos de los más significativos.

Los Bakuba están regidos por una monarquía absoluta de carácter divino cuyo poder estaba limitado por una asamblea de funcionarios que representaban los intereses nacionales. El interés que siente el pueblo bakuba por las crónicas se manifiesta artísticamente en las esculturas de tipo conmemorativo que nos han legado de sus reyes. Estas esculturas encarnan los valores míticos, dentro de una línea de sucesión temporal, y muestran a los soberanos sentados sobre un zócalo cúbico con los lados labrados. Son de reducido tamaño y algunas se acompañan de un atributo

personal que caracteriza el personaje representado. La expresión del rostro es de serenidad y el artista se ha preocupado de caracterizar a estos personajes individualmente, si bien todas ellas tienen una unidad estilística (Fig. 59). Realizan además diversos tipos de máscaras así como bellísimas copas de madera y figuritas de hierro fundido.



Fig. 59. Estatua conmemorativa de un soberano Bakuba.

Los *Baluba* ocupan la zona sureste del Congo central y es también un reino de origen divino que gobierna una sociedad de tipo aristocrático. Sus esculturas tienen formas fluidas y redondas y suelen ser retratos de personas muertas y figuras de antepasados, cuya finalidad es apaciguar su espíritu. Predominan en esta cultura las figuras femeninas dado su carácter matriarcal. Es frecuente encontrarlas de soporte de respaldos y en banquetas a modo de cariátides (Fig. 60).

El reino *Bakongo* participa de una estructura similar a la del reino anterior. Esculpen en piedra imágenes de los jefes de poblado que denominan *mintadi* o guardianes. Estas esculturas permanecen en el seno de la familia mientras ésta no se haya extinguido, yendo a parar a la tumba del último de los descendientes. Son características también las figuras de maternidades, talladas en piedra y las figuras fetiche (Fig. 61).

Los *Bena-lulua* poseen una estatuaría de gran elegancia cuyo tema más característico lo constituyen figuras masculinas de los jefes con casco y armas. Su función era velar por el grupo en los momentos en que éste estaba ausente ocupándose de la caza o de la guerra. También nos han legado figuras femeninas en las que las cicatrices del cuerpo están fielmente representadas, cuyo rostro se caracteriza por tener los párpados semicerrados, la boca pronunciada y una delicada nariz (Fig. 62).



Fig. 60. Trono de los Baluba.



Fig. 61. Figura fetiche de los Bakongo.

Finalizamos hablando de los *Bakuele*, tribu que habita en el interior de la República del Congo, cuyas máscaras de gran belleza se caracterizan por la simplicidad, la gran abstracción y el equilibrio de las formas, alternando zonas elevadas con zonas rehundidas y en las que, en ocasiones, el motivo central se aplica reducido como decoración en los ángulos (Fig. 63).

Con motivo de la situación colonial y del contacto con la civilización occidental las artes del Africa negra han decaído de forma alarmante. Esto se debe a que, aún en los lugares en que las estructuras tribales han permanecido, el escultor no ha podido realizar de igual manera su trabajo al no estar exonerado de realizar otro tipo de actividades, como lo estaba antiguamente, y tener que pagar el impuesto al colonizador. De esta forma, tanto el aprendizaje como su actividad profesional se redujo, a la vez que la enfocó a la realización de obras de baja calidad pero de fácil venta en el mercado turístico, con lo que la maestría de las obras de la época antigua ha desaparecido probablemente para siempre.



Fig. 62. Mujer con niño de los Bena-lulua.



Fig. 63. Máscara de los Bakuele.



BIBLIOGRAFIA

Arte prehistórico

GIEDION, S.: *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid. Alianza Editorial, 1981. Col. Alianza Forma, n.º 16.

LEROI-GOURHAN, A.: *Prehistoria del arte occidental*. Barcelona. Gustavo Gili, 1968.

UKO, P. J., y ROSENFELD, A.: *Arte paleolítico*. Madrid. Guadarrama, 1968.

Arte egipcio

ALFONSO, E.: *El Egipto hermético*. Madrid. Ed. Eyras, 1984.

CENIVAL, J. L.: *Egipto*. Barcelona, 1966.

LISE, G.: *Cómo reconocer el arte egipcio*. Barcelona. Ed. Médica y Técnica, S. A., 1980.

MICHAILEWSKI, K.: *El arte egipcio*. Barcelona. Gustavo Gili, 1968.

Arte del Oriente antiguo o Asia Anterior

BLANCO FREIJEIRO, A.: *El arte antiguo del Asia Anterior*. Sevilla. Universidad de Sevilla, 1972.

FRANKFORT, H.: *Arte y arquitectura del Oriente antiguo*. Madrid. Manuales de Arte Cátedra, 1982.

GHIRSHMAN, R.: *Persia. Protoiranos. Medos, Aqueménidas*. Madrid. Ed. Aguilar, 1964.

MOSCATI, S.: *Cómo reconocer el arte mesopotámico*. Barcelona, Ed. Médica y Técnica, S. A., 1980.

PARROT, A.: *Sumer*. Madrid. Ed. Aguilar, 1969.

—: *Asur*. Madrid. Ed. Aguilar, 1970.

Arte minoico-micénico

BAUMANN, H.: *Puerta de los Leones y Laberinto*. Barcelona. Ed. Juventud, 1970.

Arte ibérico

GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte ibérico en España*. Madrid. Espasa Calpe, 1980.

Arte griego

BLANCO FREJEIRO, A.: *Arte griego*. Madrid. C.S.I.C., 1971.

CHARBONNEAUX, J.; MARTÍN, R. y VILLARD, F.: *Grecia Arcaica*. Madrid. Ed. Aguilar, 1969.

—: *Grecia Clásica*. Madrid. Ed. Aguilar, 1970.

—: *Grecia Helenística*. Madrid. Ed. Aguilar, 1971.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *Raíces griegas de la cultura moderna*. Madrid. UNED, 1976.

Arte etrusco

BIANCHI BANDINELLI, R.: *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*. Madrid. Ed. Aguilar, 1974.

PALLOTTINO, M.: *Etruscología*. Buenos Aires. EUDEBA, 1965.

Arte romano

BECATTI, G.: *El arte romano*. Méjico. UTEHA, 1964.

BIANCHI BANDINELLI, R.: *Roma. Centro del poder*. Madrid. Ed. Aguilar, 1970.

—: *Roma. El fin del arte antiguo*. Madrid. Ed. Aguilar, 1971.

ROBERTSON, D. S.: *Arquitectura griega y romana*. Madrid. Ed. Cátedra, 1985.

Orígenes del arte cristiano

GRABAR, A.: *El primer arte cristiano (200-395)*. Madrid. Ed. Aguilar, 1967.

KIRSCHBAUM, E., y otros: *La tumba de San Pedro y las catacumbas romanas*. Madrid. BAC, 1954.

KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid. Ed. Cátedra, 1984.

Arte bizantino

GRABAR, A.: *La Edad de Oro de Justiniano*. Madrid, 1966.

MANGO, C.: *Arquitectura bizantina*. Madrid, 1975.

El nacer del arte medieval en Occidente

DURLIAT, M.: *Introducción al Arte Medieval en Occidente*. Madrid. Ed. Cátedra, 1979.

YARZA, J.: *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*. Madrid. Manuales Arte Cátedra, 1979.

Arte islámico

Ars Hispaniae, vols. III y IV.

HOAG, J. D.: *Arquitectura islámica*. Madrid, 1976.

OTTO-DORN, K.: *El Islam*. Barcelona, 1965.

Arte románico

FOCILLON, H.: *La escultura románica*. Madrid. Akal, 1986.

LERICHE-ANDRIEU, F.: *Iniciación al arte románico*. Madrid. Ed. Encuentro, 1985.

RAMALLO, G.: *Las claves del románico*. Barcelona, 1986.

Arte gótico

BRACONS, José: *Las claves del arte gótico*. Barcelona, 1986.

CIRLOT: *Pintura gótica europea*. Barcelona, Labor, 1969.

JANTZEN: *La arquitectura gótica*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1980.

NIETO ALCAIDE, V.: *Luz, símbolo y sistema visual*. Madrid. Cátedra, 1982.

SIMSON, OTTO VON: *La catedral gótica*. Madrid. Alianza Editorial, 1980.

El Renacimiento

NIETO, V., y CHECA, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid. Ediciones Istmo, 1980.

PANOFKY, E.: *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid. Alianza Editorial, 1975.

WÜRTEMBERGER, F.: *El Manierismo*. Barcelona, 1964.

El Barroco

BLUNT, A.: *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Madrid. Ed. Cátedra, 1977.

TAPIÉ, V.: *Barroco y clasicismo*. Madrid. Ed. Cátedra, 1978.

WITTKOWER, R.: *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid. Ed. Cátedra, 1979.

El Rococó

SCHÖNBERGER, A. y SOEHNER, H.: *El Rococó y su época*. Madrid. Biblioteca General Salvat, 1971.

Del Neoclasicismo a los inicios de la modernidad

ARGAN, G. C.: *El Arte Moderno*. Valencia. Fernando Torres, 1975.

HITCHCOCK, H. R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid. Cátedra, 1981.

HONOUR, H.: *El romanticismo*. Madrid. Alianza, 1981.

—: *Neoclasicismo*. Madrid. Xarait, 1982.

NAVASCUÉS, P.; PÉREZ REYES, C.; y ARIAS DE COSSIO, A.: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid. Alhambra, 1979.

NOVOTNY, F.: *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Madrid. Cátedra, 1979.

RAFOLS, J. J.: *El arte romántico en España*. Barcelona. Juventud, 1954.

SICA, P.: *Historia del urbanismo moderno: El siglo XIX*. Madrid. Instituto de Estudios de la Administración Local, 1981.

El arte moderno

ARACIL, A., y RODRÍGUEZ, D.: *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, 1982.

BENEVELO, L.: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, 1974.

COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona, 1977.

GONZÁLEZ, A.; CALVO SERRALER, F.; y MARCHÁN, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid, 1979.

HAMILTON, G. H.: *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*. Madrid, 1980.

MICHELIS, M. DE: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1979.

El arte al margen de la cultura occidental

AMERICA

ALCINA, J.: *L'Art Précolombien*. Paris. Editions D'Art Lucien Mazenod, 1978.

BAUDEZ, C. F. y BECQUELIN, P.: *Les Mayas*. Paris. Ed. Gallimard, 1984.

DISSSELHOFF, D. y LINE, S.: *El arte de los pueblos. América Precolombina*. Barcelona. Ed. Seix Barral, 1962.

FURST, P. T. y FURST, J. L.: *North American Indian Art*. New York. Rizzoli, 1982.

LAVALLÉE, D. y LUMBRERAS, L. G.: *Les Andes de la Préhistoire aux Incas*. Paris. L'Univers des Formes. Ed. Gallimard, 1985.

ASIA

BUSAGI, M.: *Arquitectura Oriental*. Madrid. Ed. Aguilar, 1974.

FISCHER, O.: *El arte de la India, China y Japón*. Barcelona. Ed. Labor, 1933.

KIDDER, Jr., y EDWARD, J.: *El arte del Japón*. Madrid. Ed. Cátedra.

RIVIÈRE, J. R.: *El Arte de la India*. Madrid. Col. summa Artis. Ed. Espasa Calpe, 1969.

ROWLEY, G.: *Principios de la pintura china*. Madrid. Alianza Ed., 1981.

SEIROKU, N.: *The arts of Japan. Ancient and Medieval*. Tokyo, New York and San Francisco, Kodansha International Ltd., 1986.

SIVARAMURTI, C.: *El Arte de la India*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1975.

AFRICA

DELANGE, J.: *Arts et Peuples de l'Afrique noire*. Paris. Gallimard, 1967.

FAGG, W.: *El arte del Africa central*. México, Buenos Aires. UNESCO. Hermes 1967.

—: *El arte del Africa occidental*. México, Buenos Aires. UNESCO-Hermes, 1967.

LAUDE, J.: *Las artes del Africa Negra*. Madrid. Ed. Labor, 1966.

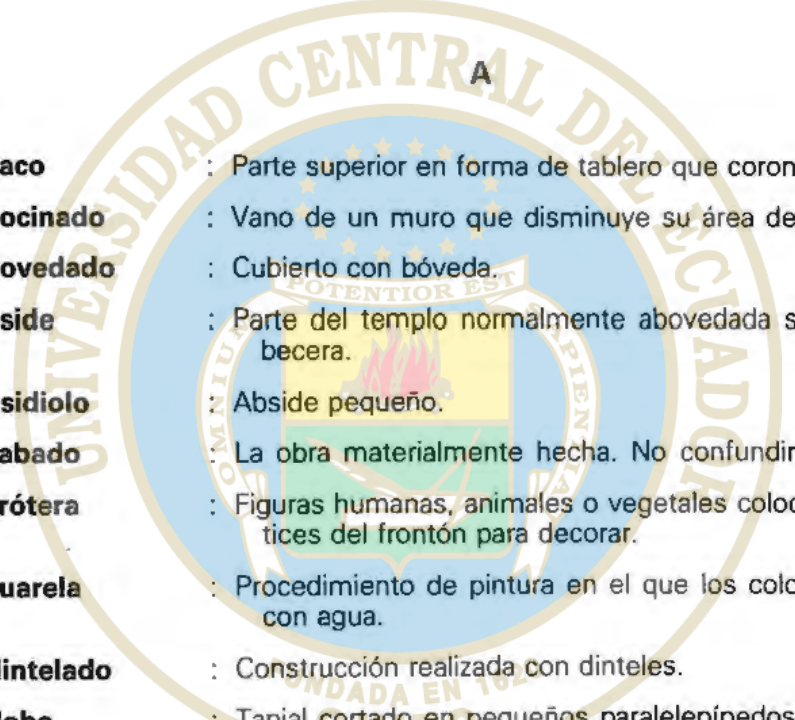
LEUZINGER, E.: *Africa Negra*. Barcelona. Ed. Seix Barral, 1959.

Masterpieces of African Art. New York. Catálogo del Brooklyn Museum, 1954.



GLOSARIO

En este Glosario se han reunido los términos que con más frecuencia aparecen en el texto. Hemos excluido los concretos de un determinado estilo por estar explicados en el correspondiente tema, por ejemplo, la terminología del arte árabe o del gótico se halla definida en el oportuno tema. No obstante, repetimos ciertos vocablos ya desarrollados en el capítulo Técnicas y Materias por creer que son de uso frecuente.



Abaco	: Parte superior en forma de tablero que corona el capitel.
Abocinado	: Vano de un muro que disminuye su área de fuera a dentro.
Abovedado	: Cubierto con bóveda.
Abside	: Parte del templo normalmente abovedada situada en la cabecera.
Absidiolo	: Abside pequeño.
Acabado	: La obra materialmente hecha. No confundir con terminado.
Acrótera	: Figuras humanas, animales o vegetales colocadas en los vértices del frontón para decorar.
Acuarela	: Procedimiento de pintura en el que los colores se aglutinan con agua.
Adintelado	: Construcción realizada con dinteles.
Adobe	: Tapial cortado en pequeños paralelepípedos, secados al sol.
Aerógrafo	: Aparato para pintar por vaporización.
Agua	: Vertiente de un tejado.
Aguada	: Procedimiento de pintura en el que el color se diluye con agua, miel o hiel de vaca.
Aguafuerte	: Grabado al agua fuerte (ácido nítrico).
Ajorca	: Brazaletes, pulsera.
Albanega	: Enjuta de arco de forma triangular.
Alcazaba	: Recinto fortificado dentro de una ciudad amurallada.

Alegoría	: Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o atributos.
Alero	: Parte inferior del tejado que sale fuera de la pared.
Aletón	: Gran voluta que enlaza por el exterior una planta con la superior cuando ésta es de menor anchura.
Alicatado	: Obra de azulejos.
Almena	: Cada uno de los prismas que coronan los muros de las antiguas fortalezas.
Almohadillado	: Obra de sillares biselados para que las uniones resulten hundidas.
Alzado	: Dibujo de un edificio visto en sus medidas verticales y horizontales aparentes, sin deformación de perspectiva.
Amorcillo	: Figura de niño que representa al dios del amor (Cupido).
Antepecho	: Pretil o baranda que se coloca en balcones, puentes, para evitar el peligro de caer.
Aparejo	: Manera de disponer los materiales en una construcción.
Apócrifo	: No auténtico.
Arco	: Elemento constructivo de forma curva que cubre un vano entre dos puntos fijos.
Argamasa	: Mezcla de cal, arena y agua.
Armadura	: Estructura de hierro o madera que sirve para sostener o reforzar una fábrica.
Arquería	: Serie de arcos con capitel común.
Arquitrabe	: Parte inferior del entablamento sobre el que reposa el friso. Apoya sobre los elementos sustentantes.
Arquitrabado	: Sistema de construcción a base de elementos horizontales y verticales.
Arquivoltas	: Cada una de las curvas concéntricas que componen un arco abocinado. Arcos concéntricos y en degradación de una portada o ventana.
Arrayán	: Arbusto.
Arrepentimiento	: Corrección que hace el pintor sobre sus propias obras.
Asta	: Muro de grosor igual a la longitud de un ladrillo.
Atalaya	: Torre en lugar elevado para vigilar.
Aúlico	: Perteneciente a Palacio o a la Corte.
Autocracia	: Sistema de gobierno en el que la voluntad de un solo hombre es la Ley.

Axial : Pertenece o relativo al eje. Dirección axial que sigue la dirección del eje.

B

- Balaustre (ada)** : Cada una de las columnas que componen la barandilla o antepecho. Serie de balaustres rematados por una barandilla.
- Baldaqüino** : Estructura que apoyada sobre columnas o pilastras cubre el altar o tumba.
- Baquetón** : Moldura convexa semicilíndrica.
- Basa** : Pieza inferior de la columna, generalmente compuestas de varias molduras.
- Basamento** : Cuerpo formado por la basa y el pedestal de una columna. Parte inferior de una construcción en la que descansa la obra.
- Basílica** : Edificio de la antigua Roma que servía de tribunal y contratación. A partir del Edicto de Milán se convierte en lugar de culto.
- Bastidor** : Armazón de madera o de metal que sirve de soporte a otros elementos, en él se fijan los lienzos, sirve también para armar vidrieras.
- Batisterio** : (Baptisterio) Capilla bautismal en la que se realiza el bautismo por inmersión.
- Bestiario** : Colección de fábulas referentes a animales reales o imaginarios.
- Bisel (ada)** : Borde cortado oblicuamente. Cortada a bisel.
- Bocel** : Moldura convexa lisa de sección semicircular o elíptica.
- Boceto** : Esbozo que realiza el artista para apreciar el futuro efecto de una pintura o escultura.
- Bosquejo** : Apunte rápido anterior al boceto.
- Bóveda** : Obra de fábrica que cubre de forma arqueada un espacio.
- Busto** : Figura humana de medio cuerpo superior, generalmente sin brazos.
- Bulto redondo** : Escultura aislada, visible por todo su contorno, también se denomina exenta.

C

Cabujón	: Piedra preciosa pulimentada y no tallada de forma convexa.
Camón	: Cimbra de una bóveda encamonada o falsa bóveda.
Canecillo	: Cabeza de una viga.
Canon	: Proporción óptima entre las diferentes partes del cuerpo.
Cantería	: Obra hecha de piedra labrada
Capitel.	: Parte superior de una columna, pilar o pilastra, compuesta de molduras y otros elementos decorativos.
Cartón	: Dibujo para ser copiado en muro, tapiz o vidriera.
Cascarón	: Bóveda cuya superficie es la cuarta parte de una esfera.
Catacumba	: Cementerio subterráneo en las afueras de la ciudad.
Caulículo	: Adorno del capitel corintio, formado por los tallos que se enrollan bajo el ábaco.
Caveto	: Moldura cóncava cuyo perfil es un cuarto de círculo.
Celosía	: Enrejado de madera o hierro que se pone en las ventanas.
Chapitel	: Remate de las torres en forma piramidal.
Cimacio	: Cuerpo normalmente trapezoidal situado entre la columna y el entablamento.
Cimborrio	: Cuerpo saliente que se alza sobre el crucero de un templo para iluminar el interior.
Cimbra	: Armazón que sostiene el peso de un arco o bóveda mientras se construye.
Cinzel	: Herramienta para labrar piedra y metales.
Cinéticamente	: Con movimiento.
Cintra	: Curvatura de una bóveda o de un arco.
Clarooscuro	: Conveniente distribución de la luz y de las sombras en una obra.
Clave	: Dovela o pieza central de una bóveda o arco.
Claustro	: Galería que cerca el patio interior de una iglesia o convento.
Collage	: Voz francesa que designa el trabajo artístico obtenido a base de pegar sobre una superficie diversos elementos heterogéneos.
Collarino	: Anillo que termina el fuste de la columna.
Comitente	: El que encarga la obra.

Contrafuerte	: Pilar adosado a un muro para aumentar su resistencia en los puntos que soportan mayor empuje.
Cornisa	: Moldura saliente que sirve para coronar los muros.
Cretería	: Adorno de calados que corona una fachada.
Cripta	: Capilla subterránea de una iglesia.
Crismón	: Monograma de Cristo formado por las letras griegas <i>(ji)</i> y <i>(ro)</i> entrelazadas.
Cromía	: Diversidad de matices dentro de un mismo color.
Crucero	: Espacio de intersección de la nave principal de una iglesia y la transversal.
Cruciforme	: En forma de cruz.
Crujía	: Espacio comprendido entre dos muros de carga.
Cúpula	: Bóveda semiesférica o cónica que se alza sobre una planta cuadrada, poligonal o elíptica. Se llama gallonada cuando tiene la superficie dividida verticalmente por arcos o nervios.
Damasquinado	: Labor de adorno con metales finos sobre hierro o acero.
Deambulatorio	: Nave que da la vuelta por detrás del ábside principal, también se llama girola.
Derrame	: Corte oblicuo en un muro para que puertas y ventanas abran más.
Despiezo	: Acción de dividir los muros, arcos, etc., en las diferentes piezas que los componen.
Desbastar	: Quitar las partes más bastas al material que se ha de labrar.
Dintel	: Elemento horizontal de soporte apoyado sobre dos jambas o pies derechos.
Diseño	: La aplicación del dibujo a la producción artística. Indica una etapa intermedia entre la primera idea y la realización.
Dolmen	: Sepulcro formado por varias piedras verticales sobre las que se coloca otra u otras de forma horizontal.
Dovela	: Pieza labrada en forma de cuña que integra el arco o una bóveda.
Duraluminio	: Aleación de aluminio con magnesio, cobre y manganeso que tiene la dureza del acero.

E

Edículo	: Edificio pequeño. Templete que sirve como tabernáculo, relicario, etc.
Efigie	: Representación pictórica o escultórica de una persona.
Empastar	: Aplicar el color en cantidad suficiente para ocultar el lienzo.
Emplomado	: Conjunto de plomos que sujetan los cristales de una vidriera.
Encáustica	: Pintura realizada a base de colores desleídos en cera fundida.
Encofrado	: Tablas de madera que sirven para contener el hormigón hasta que haya fraguado totalmente.
Enfoscado	: Mortero o mezcla de materiales pobres para cubrir muros.
Engobe	: Barro cerámico diluible en agua y no vitrificable, susceptible de colorearse.
Enjarjado	: Arco en el que las dovelas laterales se colocan horizontalmente en vez de radialmente.
Enjuta o albanega	: Espacio triangular que resulta de inscribir un círculo en un cuadrado.
Enlucido	: Capa de yeso o estuco que se da sobre el enfoscado.
Entablamento	: Elemento horizontal sustentado de un edificio compuesto de arquitrabe, friso y cornisa.
Entasis	: Ligeró ensanchamiento de una columna en la parte central del fuste para corregir los efectos ópticos de perspectiva.
Entramado	: Armazón de maderas para una pared, suelo, etc.
Entrelazo	: Adorno formado por líneas curvas que se cruzan.
Equino	: Moldura convexa.
Escocia	: Moldura cóncava colocada entre los dos toros de la basa de una columna.
Escorzo	: Representación de una figura pictórica según las reglas de la perspectiva.
Esfinge	: Animal fabuloso de los egipcios con cabeza y pecho de mujer, cuerpo y pies de león que personifica al Sol.
Esfumato	: Difuminar los contornos de las figuras pasando gradualmente de la luz a la sombra.
Esgrafiar	: Grabar con el grafo o punzón una superficie estofada.
Estela	: Pilar de piedra generalmente pulida y esculpida, a veces tiene inscripción conmemorativa.

Estereobato	: Basamento o macizo corrido que sirve de base a una columna o templo.
Estereotomía	: Arte de cortar las piedras y maderas.
Estilobato	: Plano superior del estereobato.
Estípite	: Soporte troncopiramidal invertido.
Estofar	: Pintar sobre dorado.
Estría	: Acanaladura vertical o en forma de hélice generalmente en el fuste de una columna o de una pilastra.
Estribo	: Contrafuerte.
Estrígilo	: Instrumento de metal o de marfil empleado por los atletas griegos y romanos para quitarse la grasa.
Estuco	: Masa de yeso blanco y agua de cola con la que se obtienen relieves en muros y bóvedas. También revestimiento liso de una pared.
Estupa	: Santuario budista.
Exvoto	: Ofrenda hecha en agradecimiento de un beneficio obtenido que se cuelga en los muros de los templos.
Facistol	: Atril grande donde se ponen los libros para cantar en la iglesia.
Fachada	: Cara principal de un edificio o estructura.
Fíbula	: Antigua hebilla a modo de imperdible.
Filete	: Moldura larga y estrecha. También, herramienta usada en las artes del libro.
Filigrana	: Obra hecha de metal precioso entrelazado y soldado.
Follage	: Adorno de hojas y tallos.
Friso	: Composición pictórica o escultórica cuya anchura es mucho más importante que su altura. Parte del entablamento entre el arquitrabe y la cornisa.
Frontón	: Remate triangular de una fachada.
Fuste	: Miembro principal de la columna entre la basa y el capitel.

G

Gablete	: Remate en forma de frontón triangular agudo usado en los edificios góticos.
----------------	---

Gallardete	: Banderín de forma triangular.
Geminadas	: Huecos, columnas, arcadas, etc., unidas dos a dos.
Girola	: Nave que rodea el ábside de un templo. También, deambulatorio.
Glíptica	: Técnica de grabado en piedras duras.
Gola	: Moldura en forma de S.
Grafio	: Instrumento usado para el dibujo de las pinturas esgrafiadas.
Grisalla	: Pintura realizada a base de negro, blanco y grises.
Gubia	: Instrumento que se usa para labrar superficies curvas.

H

Hagiografía	: Historia de las vidas de los Santos.
Hastial	: Parte superior de la fachada principal de un edificio que queda comprendida entre las dos vertientes del tejado. Angulo formado por las dos vertientes del tejado en la fachada.
Hieratismo	: Forma artística en la que prevalece el sentido de la contención y que muestra gran solemnidad.
Hilada	: Serie horizontal de ladrillos o piedras que se van poniendo en un edificio.
Hipogeo	: Tipo de sepulcro subterráneo.
Hornacina	: Nicho en forma de arco situado en un muro para poner un objeto decorativo.

I

Iconoclasta	: Rechaza las imágenes.
Iconodulio	: Venera las imágenes.
Iconografía	: Estudio de las representaciones figuradas en el arte.
Iconostasis	: Arquería que separa el presbiterio de la nave.
Ignudi	: «Desnudos».
Imposta	: Sillar sobre el que se apoya un arco. También, franja ornamental que separa los pisos de una edificación.
Intradós	: Parte interna de un arco o bóveda.
Isocefalia	: Procedimiento compositivo para que las personas representadas tengan todas la misma altura.

J

Jamba : Cada uno de los elementos verticales que sostienen un vano.

L

Laca : Barniz duro y brillante hecho con diversas resinas.

Lacería : Decoración geométrica a base de series de hojas, flores, anillos, cintas que se entrecruzan y entrelazan.

Linterna : Remate situado sobre la cubierta para dar luz al interior, generalmente de estructura cilíndrica o prismática.

Lítica : Relativo a la piedra.

Litografía : Arte de reproducir por medio de la impresión los dibujos grabados en una piedra. La piedra se sustituye normalmente por plancha de cinc.

Lóbulo : Cada una de las partes a manera de ondas que sobresalen en el borde de una superficie.

Logia : Galería de arcos sin columnas.

Lonja : Edificio público destinado a las contrataciones.

Losa : Piedra plana y fina que se usa para pavimentos.

Loza : Barro fino cocido y barnizado.

Lucernario : Estructura de vidrio que cubre un techo, una cúpula para dar luz.

Luneto : Bovedilla en forma de media luna abierta en la bóveda principal para dar luz a ésta.

M

Machón : Pilar de fábrica.

Mainel : Parteluz.

Mandorla : Aureola en forma de almendra.

Manierista : Como adjetivo: falto de naturalidad.

Mastaba : Pirámide truncada.

Mausoleo : Sepulcro magnífico y suntuoso.

Meandros : Adorno formado con líneas quebradas y entrecruzadas.

Menhir	: Monumento megalítico que consiste en una piedra larga hincada verticalmente en el suelo por uno de sus extremos.
Ménsula	: Elemento que sobresale de un muro y sirve para sostener algo.
Metopa	: Espacio o panel entre dos triglifos.
Metrópoli	: Gran ciudad. Ciudad principal.
Misericordia	: Pieza en los asientos de los coros de las iglesias para descansar disimuladamente.
Modillón	: Saliente que adorna por debajo el vuelo de una cornisa.
Mortero	: Argamasa o mezcla.
Mosaico	: Obra embutida de piedras o vidrios generalmente de varios colores.
Mudéjar	: Mahometano que sin cambiar de religión es vasallo de los reyes cristianos.

Nacela	: Escocia, Caveto, moldura cóncava.
Nártex	: Pórtico interior en la entrada de la iglesia, reservado para los catecúmenos.
Nave	: Parte de una iglesia comprendida entre dos muros o dos filas de arcadas.
Nimbo	: Aureola.

Obelisco	: Monumento en forma de monolito piramidal de sección cuadrangular.
Orfebrería	: Arte de trabajar los metales preciosos.
Ortogonal	: Lo que está en ángulo recto.
Otomana	: Especie de sofá o canapé.

P

Palestra	: Sinónimo de gimnasio.
Paramento	: Superficie de un muro.

Pantocrátor	: En griego Todopoderoso.
Parteluz	: Mainel. Pilar o a veces estatua que divide verticalmente una portada o una ventana.
Pechina	: Triángulo esférico cuya utilización permite la transición de un espacio cuadrado a otro octogonal.
Pedestal	: Soporte de una columna, estatua, etc. puede ser circular, cuadrado, etc.
Períptero	: Edificio cuyo exterior o perímetro está rodeado de columnas.
Peristilo	: Patio rodeado de columnas.
Perpiaño	: Arco perpendicular al eje longitudinal de una nave.
Pináculo	: Torrecilla piramidal con la que se coronan ciertas estructuras arquitectónicas.
Plementaria	: En una bóveda de crucería, fábrica que rellena los espacios que quedan entre sus nervios.
Podio	: Pedestal continuo que soporta una serie de columnas.
Poética	: Conjunto de reglas mecánicas y filosóficas necesarias a la creación.
Portada	: Obra de ornamentación en la puerta de un edificio.
Pórtico	: Lugar cubierto y con columnas que se construye delante de la puerta de un edificio.
Pretil	: Antepecho de un balcón, puente, etc.
Presbiterio	: Parte de una iglesia destinada al altar mayor.
Propileos	: Pórtico monumental de los templos antiguos.
Psalterio	: Colección de Salmos.
Pulida	: Superficie lisa, tersa y brillante.
Rastrillos	: Compuerta formada por una reja levadiza a la entrada de algunas plazas de armas.
Repujado	: Labrado de chapas metálicas o cuero por martilleo de modo que resulten figuras en relieve por una de sus caras.
Retablo	: Elemento arquitectónico que se coloca encima de un altar y sirve para su decoración.
Reticular	: De forma de red.
Roleo	: Voluta de capitel.

Rollo	: Cilindro de madera, piedra o metal u otro material duro.
Roseta	: Adorno circular en forma esquematizada de hojas y pétalos.
Rosetón	: Ventana circular calada, con adornos.
Rotonda	: Templo, edificio o sala de planta circular.

S

Salmer	: La primera dovela inmediata al arranque del arco.
Salomónica	: Columna con fuste en espiral.
Sarcófago	: Sepulcro.
Sima	: Moldura de remate.
Sincretismo	: Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes.
Soga	: Tipo de aparejo en el que el sillar o ladrillo se coloca en sentido horizontal.
Sogueado	: Motivo ornamental figurando una cuerda.
Tapial	: Mezcla de arcilla, agua y elementos orgánicos vertida dentro de un encofrado de madera.
Teocracia	: Gobierno en el que el poder supremo está sometido al sacerdocio.
Tipología	: Conjunto de rasgos característicos.
Toro	: Moldura convexa de sección semicircular.
Transepto	: Nave transversal que corta la nave principal.
Trasdós	: Parte externa de un arco o bóveda. También se llama extradós.
Trépano	: Berbiquí usado para profundizar la talla de la piedra.
Tribuna	: Galería alta que corre por encima de las naves laterales.
Triclinio	: Lecho romano instalado en el comedor donde se echaban los comensales.
Triglifo	: Miembro vertical del friso que alterna con la metopa.
Trompa	: Bovedilla semicónica que permite el tránsito de una planta cuadrada a otra octogonal.
Túmulo	: Sepulcro levantado encima del nivel del suelo. Catafalco.

U

Utilaje : Conjunto de herramientas.

V

Vanitas : Composiciones alegóricas que simbolizan la fugacidad del tiempo.

Vano : Abertura en un muro o pared.

Vidriado : Baño constituido por una solución de silicato, coloreada o no, al que se someten los objetos de alfarería o cerámica.

Voluta : Adorno que se enrolla en espiral.

Z

Zócalo : Parte inferior de un edificio.



INDICE

VOLUMEN II

SUMARIO	7
COLABORADORES DE LA OBRA.....	13
UNIDAD DIDACTICA VI. EL RENACIMIENTO	15
INTRODUCCION	17
TEMA 16. EL RENACIMIENTO.....	21
Arquitectura del Quattrocento	23
Las transformaciones urbanas.....	28
La escultura italiana del siglo XV	29
Los inicios florentinos	30
TEMA 17. PINTURA DEL QUATTROCENTO.....	35
Tendencias experimentales de la pintura florentina.....	38
Tradición gótica y renovaciones moderadas.....	39
TEMA 18. EL RENACIMIENTO CLASICO.....	47
El Manierismo y el arte del siglo XVI en Italia.....	53
TEMA 19. LA PINTURA Y LA SUPERACION DEL CLASICISMO.....	61
Parma: Corregio (1489-1534) y Parmignianino	70
Veronés (1528-1588) y Tintoretto (1518-1594).....	74
TEMA 20. EL RENACIMIENTO EUROPEO.....	77
La arquitectura del Renacimiento en Europa	80

TEMA 21. LA ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN EUROPA.....	95
TEMA 22. LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN EUROPA.....	107
La pintura española del Renacimiento.....	115
UNIDAD DIDACTICA VII. BARROCO Y ROCOCO	123
INTRODUCCION	125
TEMA 23. LA ARQUITECTURA BARROCA	129
Italia.....	132
La superación de los modelos jesuíticos	132
El Barroco pleno.....	134
Francia.....	136
El Palacio del Louvre. Bernini y Perrault.....	138
El Palacio de Versalles.....	138
Los jardines; el modelo francés	138
Inglaterra	140
Centroeuropa	141
TEMA 24. LA ARQUITECTURA BARROCA EN ESPAÑA.....	143
El urbanismo barroco: las plazas mayores.....	145
Los palacios	146
La arquitectura religiosa.....	147
El Barroco pleno.....	149
El siglo XVIII	150
La arquitectura barroca en América.....	153
TEMA 25. LA PINTURA BARROCA	157
Italia.....	160
La superación del Manierismo: Caravaggio y Carracci	160
Los seguidores del Clasicismo	162
El Barroco decorativo: Los frescos	163
Francia.....	165
El ideal clásico.....	165
El Naturalismo.....	165
La pintura cortesana	167
Flandes.....	168
Rubens	168
Van Dyck.....	171
La pintura de costumbres.....	172
Holanda	172
Frans Hals	173
Rembrandt	174
Vermeer	175
El paisaje holandés	176

TEMA 26. LA PINTURA BARROCA EN ESPAÑA	177
Los tenebristas	180
La pintura cortesana: Velázquez	181
Los contemporáneos de Velázquez	184
El auge del barroquismo	185
Los barrocos sevillanos: Murillo y Valdés Leal	186
TEMA 27. LA ESCULTURA BARROCA	189
Italia	191
Bernini	192
Francia	194
Los escultores cortesanos	194
El barroquismo	195
TEMA 28. LA ESCULTURA BARROCA EN ESPAÑA	197
La escultura castellana	200
La escultura sevillana	201
La escultura granadina	202
La escultura barroca del siglo XVIII	203
TEMA 29. EL ARTE ROCOCO	205
El predominio de lo decorativo	208
La arquitectura del Rococó	208
La pintura galante	209
La pintura burguesa	211
La pintura en Venecia durante el siglo XVIII	212
Las artes decorativas del Rococó	214
UNIDAD DIDACTICA VIII. DEL NEOCLASICISMO A LOS INICIOS DE LA MODERNIDAD	217
INTRODUCCION	219
TEMA 30. LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII	225
Italia	228
Francia	229
El palladianismo inglés	234
Los Museos y las Bibliotecas como templos del arte y de la cultura	235
TEMA 31. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII	239
Los palacios reales durante los primeros Borbones	242
El jardín como marco del palacio	243
El Palacio Real de Madrid	244
La Generación del 1715-1726	246
	547

Las mejoras urbanísticas en el Madrid de Carlos III	247
La generación de la década de los años treinta	248
TEMA 32. LAS ARTES FIGURATIVAS DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII	251
El valor educativo de las artes figurativas	256
El predominio de la forma sobre el colorido	257
La pintura histórica.....	258
Napoleón como héroe	261
La visión de la historia en Goya.....	263
El retrato	264
TEMA 33. EL ROMANTICISMO Y SU ARQUITECTURA.....	271
La Edad Media en la arquitectura romántica.....	274
La teoría romántica sobre el gótico.....	275
Las realizaciones neogóticas	276
La arquitectura romántica en España.....	277
El clasicismo romántico español.....	278
La influencia medieval en la arquitectura española.....	281
TEMA 34. LAS ARTES FIGURATIVAS DURANTE EL ROMANTICISMO	283
La diversidad del paisaje romántico.....	285
La historia en las artes plásticas.....	289
Los pintores visionarios	296
Los Nazarenos	298
La representación de lo exótico y pintoresco	300
TEMA 35. ARTE Y ARQUITECTURA DE LA CIUDAD INDUSTRIAL	305
La reforma de París como modelo del nuevo urbanismo	308
El urbanismo en España	309
Los urbanistas utópicos	311
El plan del 1811 para Nueva York.	312
El eclecticismo arquitectónico	312
El debate entre arquitectos e ingenieros y el uso de los nuevos materiales.....	314
Las exposiciones universales	316
El realismo y la crítica social.....	317
UNIDAD DIDACTICA IX. EL ARTE MODERNO	321
INTRODUCCION	323
TEMA 36. EL ESCENARIO DE LA MODERNIDAD	327
El impresionismo	330
Postimpresionismo y simbolismo.....	335
Las polémicas sobre la ciudad.....	339
El Modernismo.....	343
La arquitectura en los Estados Unidos.....	346

TEMA 37. LAS PRIMERAS VANGUARDIAS	349
El Fauvismo.....	351
El Expresionismo	354
Formas y colores del nuevo espacio: del cubismo al futurismo	357
 TEMA 38. LA CRITICA RADICAL DE LAS VANGUARDIAS	365
El racionalismo en arquitectura.....	368
Dadá.....	372
De Stijl y el neoplasticismo	376
El expresionismo arquitectónico.....	380
El constructivismo.....	384
La Bauhaus	387
 TEMA 39. LA CONSTRUCCION DE UN ESTILO Y LAS CITAS DEL PASADO.....	391
Tradicón e historia en la arquitectura.....	393
El orden del movimiento moderno: la arquitectura de los grandes maestros	396
El Surrealismo y las imágenes de la modernidad	402
 TEMA 40. LA MEMORIA DE LA VANGUARDIA Y LAS NUEVAS TENDENCIAS	409
La pintura de acción, el informalismo y los nuevos procedimientos de la abstracción...	411
Entre la imagen y el objeto.....	415
La crítica al movimiento moderno	418
Arte conceptual y nuevas tendencias.....	422
Racionalismo e historia en la arquitectura.....	423
 UNIDAD DIDACTICA X. EL ARTE AL MARGEN DE LA CULTURA OCCIDENTAL.....	427
 TEMA 41. ARTE DE AMERICA PRECOLOMBINA.....	431
Introducción geográfico-cultural.....	433
Epoca inicial. El paleolítico.....	435
Norteamérica.....	436
Centroamérica.....	441
Suramérica	449
 TEMA 42. EL ARTE DE LA INDIA.....	457
Estética hindú	461
El arte hindú desde los comienzos al año mil.....	462
El arte de la India medieval	466
La India musulmana.....	469
La India mogola.....	471
 TEMA 43. EL ARTE DE LA CHINA	473
Primeras manifestaciones artísticas	475
Desarrollos artísticos posteriores	478
	549

TEMA 44. EL ARTE DEL JAPON	487
Primeras manifestaciones artísticas	489
Desarrollos artísticos posteriores	491
TEMA 45. EL ARTE DE AFRICA	501
Caracteres generales del arte negro africano.....	505
La escultura africana	506
Distribución del arte africano	508
BIBLIOGRAFIA	519
GLOSARIO	529

