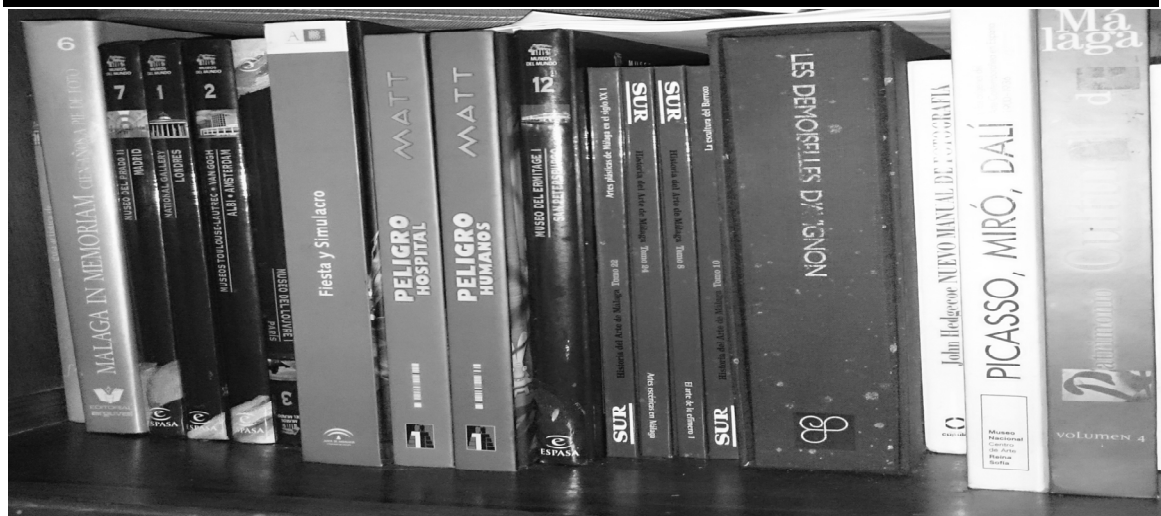


Miradas sobre la Historia del Arte Universal

Un Libro de Arte sin imágenes, con palabras de Historia del Arte

Aurora Arjones Fernández



Ediciones Emened.net

Miradas sobre la Historia del Arte Universal
Un Libro de Arte sin imágenes, con palabras de Historia del Arte
Aurora Arjones Fernández

Miradas sobre la Historia del Arte Universal

Un Libro de Arte sin imágenes, con palabras de Historia del Arte

Presentación	5-6
Mastabas, pirámides y speos, obras de las civilizaciones del Oriente Antiguo	7-9
Las adecuaciones óptimas en la arquitectura de la Hélade	10-13
La edilizia romana	14-19
Del naturalismo idealizado de la escultura griega al realismo del retrato romano	20-27
El mosaico al servicio del cesaropapismo	28-29
El cambio de uso de la basilica romana	30-31
Aspectos formales de la Mezquita de Córdoba y la ciudadela de la Alhambra	32-35
El muro como soporte del mensaje medieval	36-40
Aspectos formales de la catedral gótica	41-44
La ficción de la tridimensionalidad en la pintura desde en contextos culturales diversos. Giotto en Italia y Van Dyck en Países Bajos	45-47
La génesis de la obra de arte y de la Historia del Arte, cuando se priorizó el cómo antes que el qué	48-51
Podemos justificar el manierismo en la arquitectura de Juan de Herrera para el Escorial de Felipe II?	52-53
Manierismo en las esculturas de Alonso Berruguete y “El Greco”	54-56
La figuración al servicio de la Contrarreforma	57-59

De Velázquez a Goya a través del “non finito”: la mancha de color	60-63
Aspectos formales del estilo Neoclásico	64-66
“Vanguardias históricas”	67- 70
La renovación arquitectónica en materiales, formas y espacios	71-72
Selección bibliográfica	73-75

Presentación

Gracias a ellos el arte se puede convertir en historia, si es que ésta se comprende como construcción de un pensamiento objetivizado en formas sensibles. El papel del auténtico historiador es pues, el de recrear la “imagen mental” de los que nos han transmitido una obra
Antonio Bonet Correa¹

Miradas sobre la Historia del Arte Universal. *Un Libro de arte sin imágenes, con palabras de Historia del Arte*, propone el comentario de las obras de arte que más referenciadas están en la memoria visual del admirador europeo del arte. La selección que ofrecemos responde a una sencilla pregunta ¿qué contempla el admirador europeo del arte a comienzos del siglo XXI?

De todos es conocido que las páginas webs de museos y demás instituciones culturales para la gestión de obras de arte son los registros más frecuentados en la red; también somos partícipes de que las obras de arte están entre las imágenes más reproducidas, connotadas por la publicidad, e incluso, como no podía ser de otra forma, ejercen como recursos didácticos a todos los niveles del proceso educativo. Pues bien, nosotros nos hemos propuesto ofrecerles una mirada sobre cada una de esas cincuenta obras tan “miradas” por el admirador europeo del arte. Se trata de una mirada propiamente histórico-artística porque más allá de los usos y utilidades a los que está llamada la obra de arte desde que Walter Benjamin anunciara la *reproductibilidad técnica*, hay una cuestión que merece nuestra atención: la disciplina de la Historia del Arte legitima la condición de obra de arte.

¿Cuales son los métodos de la Historia del Arte? En esta ocasión pasamos de puntillas por el método formalista como podrán comprobar en el apartado *Apuntes para una “mirada” de la obra de arte*; no profundizamos en las metodologías de la Historia del Arte, pero sí proponemos a nuestro atento lector que asuma lo que de interesante puede haber en una mirada propiamente histórico-artística, eso que en ocasiones el “admirador europeo del arte” echa en falta; cuantas veces compramos ejemplares de la “Historia del Arte Universal” y conforme avanzamos en la lectura observamos que el texto se suplanta por la reproducción de la obra de arte. Efectivamente el “Libro de Arte” ha ganado en calidad de imagen pero ha perdido en calidad científica, el texto del “Libro de Arte” no se actualiza, en una y otra publicación volvemos a encontrar el mismo anecdotario; las obras de arte no se miran sólo se muestran ¿Qué Libro de Arte comenta la obra de arte atendiendo a alguna de las metodologías de la disciplina de la Historia del Arte? Aunque escasean estos productos editoriales, sin embargo el “admirador” europeo del arte los busca, los demandan - es más, no se penalizan las publicaciones que hacen uso comercial antes que honeste del concepto Historia del Arte, porque aún hoy: “la Historia del Arte vende”-. Me van a permitir que les confiese a través de estas “miradas”, que buena parte de los consumidores de arte, imprimen, almacenan, reproducen, leen, critican e incluso compran obras de arte movidos por la satisfacción intelectual que produce poder “mirar” y no sólo “ver” una obra de arte, en suma por la satisfactorio que resulta saber Historia del Arte.

¹ BONET CORREA, A., Semblanza de Julius von Schlosser en *La Literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 13.

En clase, siempre insisto en que el historiador del arte tiene oportunidad de distintos métodos, que la Historia del Arte no se puede confundir con la expresa historia de la vida del artista, tampoco con la historia material de la obra... La “mirada” de la obra de arte conlleva identificar el toque de pincel, conocer las circunstancias culturales en la que se desarrolló la vida del arte, su propia biografía, observar la ficción para la tridimensionalidad sobre un soporte bidimensional, detallar la historia material de la obra, valorar la precisión del cincel sobre el mármol, ... *Miradas sobre la Historia del Arte Universal. Un Libro de arte sin imágenes, con palabras de Historia del Arte* es un proyecto circunstancial, necesariamente adscrito a la Era de las TICs. *Nuestro Libro de arte sin imágenes, con palabras de Historia del Arte* se propone que utilicemos las imágenes que tenemos almacenadas en nuestro PC, que naveguemos por la red de forma sostenible, para encontrar y no para buscar. En este sentido encontrarán en el desarrollo de esta lectura que efectivamente no se reproducen obras de arte pero sí que se detalla la institución en la que se tutela; o en su caso, la ciudad en la que se localiza la arquitectura en cuestión. Finalmente, decíles que están leyendo el punto de partida de un Proyecto de Innovación Educativa que la que les escribe, Aurora Arjones Fernández está diseñando para trabajar en las aulas de la Universidad de Málaga donde imparte docencia de Historia del Arte desde 2008.

Málaga, 7 de julio de 2015

Mastabas, pirámides y speos, obras de las civilizaciones del Oriente Antiguo

Esta “mirada” sigue las investigaciones publicadas por los profesores Josep Padró² y José Miguel Serrano Delgado³, así como valoramos las manifestaciones culturales procedentes del Antiguo Egipto como fuentes primarias para nuestro acercamiento a esta civilización mediterránea. En los valles fluviales del Nilo (Egipto), Éufrates y Tigris (Mesopotamia) en torno al 3000 a.e. se desarrollaron los primeros modelos de ciudad como ponen de manifiesto la organización del espacio (urbanismo) y la jerarquía social, económica y política. Pero sin lugar a dudas la seña de identidad de estas culturas mediterráneas fue la producción escrita tanto es así que en otros territorios, también mediterráneos, como es el caso de Málaga, aún no habían desarrollado un código escrito como podemos comprobar a través del Dolmen de Menga en Antequera (Málaga) datado hacia el 2500 a.e. - y por consiguiente más moderno que buena parte de las manifestaciones del Creciente Fértil a las que nos referimos-. Desde el 3000 a.e. hasta el siglo X a.e. la Civilización del Egipto Antiguo se nos ofrece la más significativa, aunque tenemos que valorar que corrió en paralelo en el tiempo con las ciudades sumerias, babilónicas y asirias; éstas se emplazaban en Mesopotamia, es decir en la zona nororiental del Desierto de Arabia.

La organización política del Antiguo Egipto (3000 a.e.- X a.e.) se define a partir de una teocracia, es decir el gobernador o faraón concentra en su persona los poderes más significativos de todo Estado (hace leyes, dictamina sobre lo justo y toma las decisiones que marcan el destino social de la población en su conjunto), su soberanía se justifica en la medida en que se le distingue como el representante de los dioses ante la ciudadanía. Recordemos que la cultura del Antiguo Egipto es politeísta, es decir rinde culto a distintas divinidades entre las que reconoce al mismo faraón. Las divinidades más significativas de la mitología egipcia: Amón, Anubis, Horus, ... La función administrativa de los sumos sacerdotes y altos funcionarios sería justamente la de contribuir, aconsejar al faraón en sus decisiones, aunque estos consejos en ningún caso son vinculantes (el faraón no está obligado a seguirlos). También cabría llamar la atención sobre los funcionarios ya que estos trabajan para el Estado pero su actividad no se interpreta como la representación de la ciudadanía desde el momento en que estamos ante un sistema autoritario hereditario (una familia o dinastía se impone sobre el conjunto de la ciudadanía e impone sus decisiones). En este sentido cabe comentar el arte de la guerra como fórmula o mecanismo para acceder al poder y perpetuarse en el mismo a lo largo de las generaciones o dinastías como ponen de manifiesto los relieves de *Micerinos, un nomos (provincia) y la diosa Athos*. En suma, la civilización del Egipto Antiguo se definió como una cultura fluvial en la que el Nilo se define como una estructura fundamental de su concepción del mundo; agrícola; politeísta; y con una organización política hereditaria basada en el rango de consanguinidad, de ahí que la definamos como una monarquía de carácter divino puesto que al que gobierna, al monarca o faraón, se le rinde culto (diviniza). Es más, el carácter divino del faraón nos permite comprender las pirámides como obras de un pueblo a un faraón (monarca divinizado).

La pirámide como tipología arquitectónica funeraria resulta bastante significativa para el conocimiento de la civilización del Egipto Antiguo (3000 a.e.- X a.e.), aunque se trata de una tipología con una limitada continuidad en la historia de la arquitectura occidental y oriental. En cambio el templo, y más concretamente la organización interna del espacio para el culto a los dioses, sí que nos permite vincular la planta basilical, característica de la cultura cristiana y por tanto especialmente presente en la arquitectura

² PADRÓ, Josep. *Historia del Egipto Faraónico*. Alianza Editorial, 1999.

³ SERRANO DELGADO, José Miguel. *Textos para la Historia Antigua de Egipto*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.

occidental, al templo egipcio de ahí que uno de los aspectos más significativos de este epígrafe sea, justamente, la organización del espacio interior de los templos egipcios conforme a un eje longitudinal.

La pirámide en tanto que manifestación cultural del Egipto Antiguo se define como una tipología arquitectónica funeraria, de carácter monumental dadas sus dimensiones así como de proporción matemática. La configuración del espacio interior de la pirámide es laberíntico o en recodo, en altura así como en subterráneo; el material constructivo es la piedra cortada en sillares perfectamente labrados. La historiografía parece coincidir, en gran medida, en que la mastaba, la pirámide escalonada así como la pirámide acodada o truncada, marcan, definen los precedentes de la pirámide de arista que contemplamos en el conjunto funerario de Giza en las pirámides de Keops, Kefren y Micerinos.

“mira” la Pirámide escalona de Zoser (Sakkara)

“mira” la Pirámide de Keops, Kefren y Mikerinos (Giza)

Como podemos contemplar en el Templo de Debot -reubicado al oeste de la madrileña Plaza de España desde la década de los setenta del pasado siglo veinte- el espacio de culto en la civilización egipcia excede el interior del templo, comienza con la avenida de esfinges, continua con el obelisco y los pilonos; estos elementos arquitectónicos guían al penitente, simbolizan el carácter religioso del territorio por el que discurren. La sucesión de los mismos describe una línea recta o eje longitudinal. Este espacio lo puede recorrer el común de la ciudadanía, ahora bien a partir de los pilonos el acceso es jerárquico al igual que la organización social de esta civilización. Tras los pilonos nos encontramos un patio o sala hipóetra, en la que el elemento sustentante por antonomasia es la columna con fuste decorado con textos escritos (decoración epigráfica) y el capitel esquematiza formas vegetales como las hojas de loto, palmera, ... La sala que sigue a esta primera, sí está techada y se denomina sala hipóstila, este espacio también se diferencia de la sala anterior porque conforme accedemos a ella comprobamos que la luz natural disminuye lo que favorece el ambiente de culto. Finalmente, llegamos a la sala de la barca de Osiris o cámara del faraón, se trata de la sala en la que se dispone la barca en la que el faraón haría el viaje a la vida de ultratumba. A esta tercera sala sólo acceden los sumos sacerdotes. Tras esta tercera sala, la de la barca de Osiris, en algunos templos se disponía otra con funciones relativas a la preparación de la ceremonia. Sin lugar a dudas, esta organización del espacio interior del templo egipcio guardará una estrecha relación con la planta basilical que define en gran medida al templo cristiano desde las primeras basílicas paleocristianas a partir del siglo IV de nuestra era.

“mira” el Templo de Amón (Karnak)

“mira” el Templo de Amon (Luxor)

Además de comentar la organización del espacio interior de los templos egipcios también nos resulta especialmente significativa la clasificación de los mismos en *speos* y *hemispeos*⁴.

La reina Hapshesut en torno al 1500 a.e. ordenó construir el primer *speos*, templo excavado en la ladera de una montaña. El factor que explica esta variante en la tipología del templo es, para buena parte de los historiadores del arte, económico dado que el templo se orada en la roca para salvaguardarlo de posibles hurtos.

⁴ MÜLLER, W.; VOGEL, G.: *Atlas de Arquitectura*, vol. 1 Madrid: Alianza Editorial, 1997.

"mira" el Templo de la Reina Hatshepsut (Deir el Bahari)

El templo, en todas sus variantes, así como la arquitectura funeraria (mastabas, pirámides, ...) resuelven su sistema de cubrición a partir de un ángulo recto, de ahí que definamos la arquitectura del Antiguo Egipto como arquitebra o adintelada; incluso podemos afirmar que desconocen las soluciones de techumbres abovedadas. Otro de los principios de esta arquitectura es su carácter simbólico que se expresa a través del tamaño monumental de las construcciones, la selección de los materiales constructivos,... así como también se vislumbra el carácter simbólico a través de la utilización de materiales duraderos para la construcción de los espacios relativos a la vida terrenal o de ultratumba del faraón. Podemos afirmar que tanto el material y el canon/proporción de la arquitectura egipcia son simbólicos, nos permiten interpretar que su utilización se explica porque son obras para el máximo poder: el faraón. Ejemplo de ello lo vemos en las pirámides de Keops, Kefren y Micerinos, tres tumbas de proporción monumental.

"mira" el Templo de Ransés II (Abu Simbel)

Así mismo concluimos afirmando que en la arquitectura egipcia predomina la proporción matemática sobre la percepción de la belleza, principio éste que marca la distancia entre la arquitectura egipcia, por ejemplo el Gran Templo de Amón en Luxor o la pirámide de Keops, frente a la percepción de lo perfecto que ofrece el Partenon de Atenas. En la arquitectura de la Grecia Antigua la proporción matemática y lo ecuánime que rige la arquitectura egipcia se altera y en su lugar se prioriza la *percepción* de la belleza.

Las adecuaciones ópticas en la arquitectura de la Hélade

El origen de la civilización griega se localiza en el siglo X a.e. aprox. fue entonces cuando los dorios, jonios y eolios se impusieron sobre la cultura micénica. Hacia el 146 a.c. el Imperio Romano hace de Grecia una provincia más del Imperio, la anexiona.

La cultura griega gira en torno al hombre (antropocéntrica), el hombre es la medida de todas las cosas frente a la concepción teocéntrica que vimos en el Antiguo Egipto, donde como acabamos de leer la vida giraba en torno a la muerte y las divinidades. En la Grecia Antigua la religión, al igual que en Egipto Antiguo, era politeísta; además la mitología griega se caracteriza porque los dioses presentan aspecto humano y afrontan situaciones propias de humanos como nos llega a través de la temática mitológica de los relieves del Partenón de Atenas. Es más, uno de los únicos aspectos en común, el mínimo común múltiplo, entre las polis griegas era la religión.

La Grecia Antigua se organiza en ciudades estados: "polis", unidades territoriales autónomas. La "polis" es una fórmula de organización territorial y administrativa que se antepone a los principios de las familias fundadoras y a la vez ofrece una estructura viable para hacer frente a las invasiones de las que era objeto la península Helénica. *Polis* también es un concepto que alude a la parte alta de la ciudad donde se ubicaban la fortaleza y el templo, progresivamente integra la zona baja donde residen los mercaderes hasta llegar a ser sinónimo de ciudad-estado. Las "polis" en los primeros años estaban lideradas por una monarquía, continuó con la aristocracia y finalmente una tiranía. Estos sistemas políticos precedieron a la democracia. El proyecto de la democracia ateniense se data en torno al siglo VIII a.e., se define como un referente para el sistema democrático -pero no olvidemos que las democracias modernas definen sus precedentes a finales del siglo XVIII y no necesariamente en el proyecto ateniense-.

Las *polis* griegas eran autónomas de ahí que cada ciudad estado definiera un sistema político, económico, social... Esparta y Atenas nos resultan las *polis* más representativas. En el caso de Esparta se trata de una *polis* con economía cerrada basada en la agricultura y con una forma de gobierno a partir de una oligarquía jerarquizada aristocrática. Atenas en cambio, desarrolla una economía abierta basada en el comercio del Mediterráneo y con un sistema de gobierno prodemocrático. La diversidad de sistemas que se dio entre las *polis* griegas nos permite explicar uno de los factores fundamentales de la Guerra del Peloponeso, estos enfrentamientos estaban liderados por la Liga del Peloponeso representada por Esparta y la Liga de Delos protagonizada por la *polis* de Atenas, como narra el ateniense Tucídides en su obra *Historia de la Guerra del Peloponeso* y, en nuestros días, "El Jardín de las Hespérides" (título de la exposición itinerante diseñada por el Museo Arqueológico Nacional de España en su programación para 2010). Pues bien, en el módulo museográfico de Tiempo y Espacio del "Jardín de las Hespérides" se pone imagen a la formación de las *polis* en la Grecia Antigua utilizando como soporte la cerámica.

La configuración ordenada de la ciudad griega tiene lugar durante la época helenística. No obstante, en la época clásica se configura la Acrópolis de Atenas (concretamente en el siglo V a.c. y se trata de un proyecto de Pericles), colina en la que ya estaban representados los edificios más significativos de la ciudad griega. Partes de la ciudad y tipologías arquitectónicas presentes. El ágora o gran plaza de forma irregular en la que se reunía el pueblo, aquí tenía lugar el mercado. Alrededor del ágora se ubicaban los edificios más representativos, como el *buleuterio*. La Stoa, porticado que se localizaba entre las partes del ágora. La *stoa* estaba decorada con una sucesión de esculturas; el *Buleuterio* es una tipología arquitectónica para la celebración de las asambleas del consejo de ancianos; *Gimnasios, palestras y estadios* en estos edificios se asistía también a clases de filosofía; y, *teatro*, para su construcción se aprovechaban los desniveles de las laderas (no eran exentos)

“mira” en perspectiva la Acrópolis de Atenas

Además de estas tipologías arquitectónicas en la acrópolis estaban presentes los templos. Pues bien, repasemos las características generales del templo griego. El origen o precedente del templo griego se localiza en los templos micénicos que únicamente presentaban dos columnas en la fachada principal. El acceso al interior del templo donde se disponía la escultura del dios al que se dedicaba el templo era limitado o jerarquizado. El acto religioso colectivo se desarrollaba en el exterior donde se ubicaba el altar. La distribución u organización del espacio interior de los templos griegos, del que cabe comentar que obedece a una planta rectangular, distingue: pronaos o sala primera porticada; cella o naos, sala rectangular que centra la distribución del templo, en su interior se dispone la escultura del dios al que se dedica el templo; y opistodomo, falso pórtico comunicado con el resto del templo, se localiza a los pies del templo. Aunque como hemos dicho, la planta y por tanto la configuración del espacio interior del templo griego se resuelve a través de una planta rectangular y eje longitudinal, cabe comentar la variante del *tholos*. El *tholos* es un templo griego de planta circular (es una variante poco representativa).

El exterior del templo griego condensaba todo el interés de esta tipología arquitectónica, se resolvía en armonía, proporción y equilibrio de las formas. De ahí que el arquitecto estudie las mejores perspectivas del templo. El templo griego se concibe como una obra para la percepción de ahí las adecuaciones ópticas como es el caso del éntasis de las columnas; en suma, el templo griego se concibe como si se tratara de una escultura. Los programas decorativos del entablamento de los templos griegos se policromaban (eran pintados en distintos colores). Para definir un templo griego se atiende al orden y disposición de las columnas. En primer lugar paso a comentar los órdenes clásicos. Todo orden arquitectónico es la suma de columna y entablamento; en la columna identificamos la basa, el fuste y el capitel; el entablamento se compone de arquitrabe, friso y cornisa. El Partenón de Atenas es el templo de orden dórico más significativo. El Partenón fue construido entre los años 447 y 432 a.C. por los arquitectos Ictino y Calícrates bajo la supervisión de Fidias.

“mira” los restos arqueológicos del Partenón de Atenas (Grecia)

El orden dórico ofrece mayor capacidad de sustentación que el jónico y el corintio según las teorías de Vitruvio en *Los diez libros de arquitectura*. El templo de orden dórico se eleva sobre un pedestal compuesto por la sucesión de tres escalones denominados (estereobatos). El estereobato resulta un elemento arquitectónico bastante significativo a la hora de diferenciar un templo griego de un templo romano, dado que el templo romano se eleva sobre podium y no sobre estereobato. El orden dórico, el orden que define al Partenón de Atenas. Las columnas progresivamente van incorporando la basa, en un primer momento el fuste de la columna arrancaba directamente del estereobato. Pasamos a escribir las partes del orden dórico. La columna se estructura en basa, no presenta, por tanto la columna arranca directamente del estereobato; fuste: presenta estrías vivas. En líneas generales el fuste dórico presenta el efecto óptico del éntasis. Este efecto consiste en el engrosamiento del fuste hacia la mitad del mismo con el objetivo de que con cierta distancia, la sucesión de columnas dóricas se apreciaran como un conjunto armónico. Un ejemplo del éntasis lo encontramos en las columnas de las fachadas laterales del Partenón). El collarino es la moldura que se dispone en el fuste próximo al capitel, su función no es otra que hacer el paso del fuste al capitel más armónico. Finalmente el capitel se organiza en dos partes: el equino y el ábaco. El entablamento define el cuerpo horizontal de piedra constituido por tres listeles o bandas de distinta dimensión, su función es favorecer el paso de los elementos sustentantes (columnas) al elemento sostenido (techumbre). Los nombres de estas bandas son: arquitrabe, friso y cornisa. El arquitrabe describe una banda de piedra que reposa sobre los capiteles de las columnas, no presenta decoración; el friso o listel de piedra que descansa sobre el arquitrabe, se presenta decorado a partir de triglifos (rectángulos divididos en bandas verticales) y metopas (espacios rectangulares que se dispone entre los triglifos, su decoración se realizaba a

partir de medios relieves con temas propios de la mitología). En el caso del Partenón, los triglifos y metopas estaban policromados y los temas que se recogen en las metopas describen los viajes de Ulises así como narran batallas en las que toman parte la figura mitológica del minotauro. La cornisa, banda de piedra que recubre y protege el friso, posibilita una mejor visión de la decoración del friso, sobre la cornisa se disponía la techumbre aunque la mayor parte de los templos que nos llegan no se conserve.

El orden sustenta las cubiertas que tradicionalmente en la Grecia Clásica solían resolverse a dos aguas con un frontón en cada una de las fachadas frontales. Recordemos que en los frontones se disponían altísimos relieves relativos a la divinidad a la que se le dedicaba el templo; técnicamente en los frontones observamos la ley de adecuación al marco a partir de la cual podemos afirmar que la arquitectura que enmarca estos altos relieves se prioriza sobre los relieves.

Orden jónico. El Templo de Atenea Nike, también se emplaza en la Acrópolis de Atenas concretamente junto a los propileos; resulta especialmente representativo para describir y conocer el orden jónico. El templo del Erecteion, por otro lado, nos ofrece una excepción del orden jónico en la medida en que el fuste de la columna se sustituye para un fuste antropomorfo, exactamente reproduce la anatomía femenina.

“mira” el Templo Atenea Nike (Atenas, Grecia)

Tenemos documentado que el arquitecto del Templo de Atenea Niké fue Kalikrates hacia el 425 a.C. El orden jónico se caracteriza por su esbeltez, Vitruvio lo relacionaba con la forma femenina. El templo de orden jónico también se eleva sobre la sucesión de tres escalones denominados (estereobatos). Partes de una columna de orden jónico presenta basa presenta, por tanto la columna no arranca directamente del estereobato; el fuste es estriado. En líneas generales el fuste jónico es más estilizado que el dórico, no obstante también para la consecución de este orden los griegos se valieron de un recurso óptico que contaba con la perspectiva. Este recurso óptico buscaba la proporción y el equilibrio, fundamentos de la arquitectura griega, en este caso a partir del engrosamiento del fuste de la columna por su parte interior, cercana a la basa. Excepcionalmente, el fuste jónico es reemplazado por figuras humanas llamadas “cariátides” y “atlantes”. Ejemplo el Erecteion

El templo del Erecteion, su arquitecto fue Mnesikles en torno al año 421 a.e. y llega hasta el 414 (primera fase de construcción) Este templo se localizaba en el extremo norte de la Acrópolis. Los capiteles corintios introducen unas volutas que se apoyan sobre el equino. El arquitrabe: banda de piedra que reposa sobre los capiteles de las columnas., no presenta decoración pero se organiza en bandas. El friso descansa sobre el arquitrabe; la cornisa esta decorada con motivos geométricos; el cobija decoración escultórica que se adecua a su forma, este recurso se denomina adecuación al marco.

“mira” el primer plano de restos arqueológicos de la tribuna de cariátides del Templo Erecteión (Atenas, Grecia)

Orden corintio. El Templo de Zeus Olímpico -conocido como Olimpeion-tradicionalmente representa el orden corintio; su arquitecto fue Cosutio sobre el 150 a.c.. Vitrubio afirmaba de este orden que era el que ofrecía menor capacidad de sustentación. El orden corintio surge en el siglo V a.c., es el más decorativo de los órdenes clásicos, sus proporciones también están más conseguidas de ahí que este sea el orden de la belleza por excelencia. Frente a su extraordinaria belleza cabe comentar su limitada capacidad de carga lo que hizo que se utilizara casi exclusivamente en el interior de los templos.

“mira” el primer plano de restos arqueológicos de las columnas del Templo de Zeus Olímpico (Atenas, Grecia)

Cabe comentar que en torno al siglo IV a.c. se tiene documentada la utilización de este orden en un exterior, se trata del Monumento conmemorativo de la Linterna de Lisícrates (Atenas). En cualquier caso, es interesante el hecho de que este orden es de los tres el más extendido hasta el punto que durante el Helenismo se impuso sobre los otros dos. Este orden es el que llevó a algunos historiadores del arte a comentar que los templos griegos tienen el mismo tratamiento, plasman el ideal de belleza griego, tanto o más que las esculturas. Repasemos las características formales del orden corintio. Columna: la basa presenta, por tanto la columna no arranca directamente del estereobato; el fuste es estriado. En líneas generales el fuste corintio es el más estilizado, no obstante también para la consecución de este orden los griegos se valieron de un recurso óptico que contaba con la perspectiva; el capitel se resuelve sobre el jónico introduciendo en lugar de las volutas una decoración de motivos vegetales que reproducen hojas de acanto; el entablamento: cuerpo horizontal de piedra constituido por tres listeles o bandas de distinta dimensión, su función es favorecer el paso de los elementos sustentantes (columnas) al elemento sostenido (techumbre). Los nombres de estas bandas son: arquitrabe, friso y cornisa; en cuanto al arquitrabe: banda de piedra que reposa sobre los capiteles de las columnas, no presenta decoración pero se organiza en bandas; por otro lado, el friso se define como un listel de piedra que descansa sobre el arquitrabe; mientras que la cornisa o banda de piedra que recubre y protege el friso, esta decorada con motivos geométricos. El frontón cobija decoración escultórica que se adecua a su forma, este recurso se denomina adecuación al marco.

“mira” un alzado del orden corintio

Como afirmábamos al comienzo de esta pregunta los templos griegos no sólo se pueden clasificar atendiendo al orden de sus columnas, sino que también en función de la disposición de sus columnas. Así pues, de acuerdo con el número de pórticos entre columnas: In antys” el templo presenta dos columnas en su fachada delantera y posterior; próstilo: el templo presenta un sólo pórtico de columnas en la pronaos; anfipróstilo: el templo presenta dos pórticos de columnas uno en la pronaos y otro en el opistodomo. Otro criterio para la clasificación de los templos griegos en función de la disposición de sus columnas es el número de columnas de sus frentes (siempre en número par): distilo: dos columnas; tetrástilo: cuatro columnas ; hexástilo: seis columnas; octástilo: ocho columnas. Así mismo, el número de columnas que rodean el templo: perítero: templo rodeado por una única fila de columnas; díptero: templo rodeado por doble fila de columnas; y, pseudoperíptero: templo rodeado por columnas adosadas al muro.

La edilizia romana: anfiteatro, teatro, termas...

Si valoramos que el templo fue la tipología arquitectónica más trabajada, y por tanto perfeccionada por los griegos, es comprensible que sea justamente el templo nuestro punto de referencia a la hora de hacer un desarrollo evolutivo por la Historia de la Arquitectura por la Antigüedad Clásica desde Grecia a Roma. El templo es una tipología arquitectónica para el culto a los dioses. La arquitectura romana no concentró sus esfuerzos en perfeccionar esta tipología arquitectónica, sino que justamente la arquitectura de la Roma de la Antigüedad llama la atención por la diversidad de tipologías arquitectónicas que introdujo. Así podemos comentar: el circo, la basílica, las termas... El hecho de que estas nuevas tipologías obedezcan a usos y tradiciones propias de la vida civil romana, nos lleva a afirmar que a través de la arquitectura de la cultura griega y romana de la antigüedad asistimos a dos concepciones del mundo bien distintas, una en torno a la mitología y otra centrada en la civilidad, de ahí que para la comprensión de la cultura griega resulte especialmente significativa la arquitectura religiosa mientras que para la Roma Antigua el interés se concentre en la arquitectura civil. Dado que estas nuevas tipologías arquitectónicas obedecen a usos comunes, pasamos a desarrollar la edilicia o arquitectura civil de la Roma Antigua atendiendo a tres grupos: arquitectura recreativa, obras de ingeniería y arquitectura conmemorativa. No obstante, antes de desarrollar el tema de la edilicia recordemos unas líneas generales acerca de la configuración de la ciudad romana y las características generales de esta arquitectura.

Bien, detengámonos ahora en los factores que nos permiten comprender los acontecimientos históricos que dieron lugar a la imposición y anexión de los ciudadanos de la península Itálica sobre los de la península Ática en torno al 146 a.e. Es decir, los etruscos que bajaron de las colinas y se asentaron en la actual Roma, una vez que habían unificado los territorios de la península Itálica, se propusieron anexionar a sus posesiones la península que se disponía al este, la península Ática. Por tanto, Grecia y Roma Antigua se desarrollan en paralelo en el tiempo entre el siglo VIII a.e. y el II a.e., en el Mediterráneo, una en la península Ática y otra en la península Itálica. En cualquier caso, las diferencias culturales entre los ciudadanos de Roma, entonces organizados a partir en una República, y las de los griegos no dio lugar a la convivencia sino a la invasión e imposición de los romanos sobre los griegos. Ahora bien, desde el punto de vista cultural el proceso fue inverso, las manifestaciones culturales griegas pasaron a ser consideradas algo más que un exotismo, se consolidaron como un referente o modelo de belleza. Veamos los acontecimientos históricos que tuvieron mayor repercusión en la fundación de la cultura romana de la Antigüedad, estos son, principalmente, dos: fundación de la ciudad etrusca de Roma; y, anexión de los reductos de los territorios definitorios de la cultura griega al Imperio Romano en el 146 a.c. En primer lugar tenemos que comentar la fundación de la ciudad etrusca de Roma en torno al siglo VIII a.e. y la sucesiva consolidación de esta ciudad con autonomía y liderazgo propio en el conjunto del territorio etrusco. Los pueblos etruscos no lograron unificar Italia así como tampoco extender su poder, aunque la ciudad de Roma seguía adquiriendo poder y soberanía. Por tanto, la que sería capital del Imperio Romano, Roma, es una ciudad de fundación etrusca. Un segundo acontecimiento histórico de gran relieve en la fundación de la cultura romana de la antigüedad clásica es la anexión del territorio griego que en torno al 146 a.c. aún definía la cultura griega de la antigüedad, este territorio pasará a ser una provincia del Imperio Romano.

Más allá de estos acontecimientos históricos, en los orígenes de la cultura de la Roma Antigua se entrecruza la leyenda de la Loba Capitolina que amamantó a Rómulo y Remo. Esta leyenda explica el origen monárquico de esta cultura, y reconoce a Rómulo como primer rey de la Roma Antigua. No obstante, esta es la leyenda más conocida de las más de veinte que están documentadas acerca de la fundación de Roma. En cualquier caso, la fuente de información más utilizada para conocer la historia de la cultura romana de la Edad Antigua ha sido y es la *Historia* de Tito Livio.

Los aspectos políticos de la Roma Antigua (VIII a.e.-IV) describen tres etapas, en cada una de ellas se dio una forma de gobierno, estas son: monarquía, república e imperio. La monarquía que definió la primera etapa de la historia de Roma, a diferencia de la *polis* griega no permitía que los ciudadanos y por extensión los territorios donde estos convivían se organizaran a partir de leyes consensuadas desde las iniciativas y necesidades de los ciudadanos. El precedente de la monarquía romana lo podemos encontrar en el sistema hereditario que había definido las grandes monarquías de los faraones egipcios. Así en los primeros tiempos el monarca era jefe político, militar y religioso como ponen de manifiesto algunas de las inscripciones encontradas desde el siglo XVIII en la zona de los foros de la moderna ciudad de Roma. En estos primeros momentos al rey se le denominaba "*rex sacrorum*". Ahora bien, ni Tarquinio Prisco y Tarquinio el Antiguo, primeros monarcas de la Roma Antigua, se reconocían como intermediarios de los dioses sobre los ciudadanos, de ahí que no podamos hablar como en el caso de Egipto de teocracia. Sin embargo, una de las características fundamentales de la monarquía romana es que se define como sagrada en la medida en que los ciudadanos rendían culto al monarca; y vitalicia, el rey mantenía su condición hasta su muerte. El sistema político de la monarquía romana estaba muy cercano al *Absolutismo*.

La República Romana (509 a.c.- I a.c) se explica, entre otros factores, como la consecuencia directa a los excesos cometidos por el último de los tarquinios, quien ha pasado a la historia como Tarquinio el Soberbio. Con la instauración de la República tras la derrota del rey Tarquino, se crearon nuevas magistraturas con las que se limitó el poder político y militar del rey. El rey pasó a desarrollar funciones religiosas. La relación patricio-plebeya es lo que caracteriza a la República durante mucho tiempo. En la sociedad romana había dos clases sociales: Patricio. Padres de las gentes que formaron la ciudad. Se unieron posteriormente a ella. Los patricios eran los descendientes de las primitivas *gens*; Plebe. Para unos autores eran primitivos latinos dominados por los etruscos; para otros, pequeños agricultores asentados en suelo romano, miembros o extranjeros inmigrantes. Progresivamente los plebeyos van ocupando todas las magistraturas. Esta etapa de la Historia de la cultura romana de la Antigüedad se define, por un lado por la incorporación definitiva de la magistratura o representantes del pueblo, entre los órganos que legislaban y ejecutaban el poder. Durante la República la cultura romana se extiende y abarca las tierras bañadas por el Mediterráneo. En el 146 a.c incorpora el reducto de territorio en los que había tenido lugar la cultura griega -quiero decir con esto que durante la República, la cultura romana vivió una gran expansión territorial-. El Imperio y la Romanización (27 a.c.- 395) supusieron un periodo de estabilidad económica para los pueblos mediterráneos, este proceso se ha venido a denominar romanización. El Imperio Romano se extendió y unificó el Mediterráneo bajo una misma cultura: la romanización. La máxima extensión del Imperio se dio durante el gobierno de Trajano, entre el siglo primero y segundo de nuestra era, recordemos que este emperador nació en Itálica (Sevilla), dado que Hispania (del Duero hasta Tarifa) formaba parte del Imperio Romano desde II a.e. aunque fue Augusto quien conformó su imagen.

El Imperio entra en una fase de declive imparable en torno al siglo III de nuestra hasta que en el 395 el emperador Teodosio divide los territorios que por entonces conformaban el Imperio romano entre sus dos hijos Arcadio y Honorio. En estos años, desde la perspectiva de la historia del arte, las manifestaciones artísticas del imperio romano han dejado de ser representativas, la Roma Imperial deja paso a la cultura de los primeros cristianos que mantenían su capital en Roma, así como a las manifestaciones del Imperio de Oriente cuya capital estaba en Constantinopla. Cabe comentar determinados aspectos político-sociales del Imperio, como es el caso de la esclavitud, éstos se contraponen y nos hacen replantearnos el papel concedido a esta cultura como precedente de la cultura occidental. Justamente es la esclavitud, uno de los factores que explican la caída del Imperio Romano ya que ante los primeros levantamientos de la población civil por conseguir un estado libre, el ejército se ve en la necesidad de ocuparse de estos

⁵ En Roma se sucedieron siete reyes; los cuatro primeros latinos y el resto etrusco. Sólo se tiene noticias fiables de los reyes etruscos: Rómulo, Numa Pompilio, Tulo Hostilio, Anco Marcio, Tarquinio Prisco, Servio Tulio y Tarquinio el Soberbio.

levantamientos que se sucedían en distintos focos del Imperio. Ante la situación que se vivía en el interior de las ciudades, la defensa de las fronteras pasa a ser un objetivo secundario. Esta circunstancia facilitará la expansión de los pueblos germanos -bárbaros, según la denominación con la que se referían a ellos los romanos- por territorios hasta entonces pertenecientes al Imperio.

La ciudad romana prototípica es la del Imperio. La *urbe romana* es un centro administrativo y de grandes infraestructuras. Pues bien, más allá de ciudades como Cartago en la que la ciudad romana se desarrolla a partir de la trama preexistente, o el caso de la ciudad de Roma que se desarrolló sin un trazado propio conforme a las necesidades de la sociedad romana. Nuestra exposición se centra en la ciudad de trazado romano. El trazado romano que hoy aún podemos constatar en ciudades como Itálica (Santiponce, Sevilla) se organizaba en torno a dos ejes: el cardo y el decumano, dos ejes o calles principales que se cruzan en ángulo recto. En el punto en el que se cruzaban estas dos calles centrales se localizaban los edificios más representativos de la ciudad romana. Por tanto, buena parte de las tipologías arquitectónicas que abordamos en nuestra exposición se emplazan en el cruce del cardo con el decumano.

La arquitectura romana se caracteriza por su sentido práctico a diferencia de la arquitectura griega que obedecía a un principio estético. La arquitectura romana cuenta con un elevado nivel técnico, heredado de los griegos. El romano no se va a preocupar de perfeccionar las técnicas constructivas sino de adecuarlas a las nuevas necesidades de su sociedad, a las costumbres que implanta la *romanización*. De ahí que la arquitectura romana, como el arte romano en general, sea anónimo. Se trata de un servicio a la comunidad, y no de un ingenio. El arquitecto romano trabaja con una escala monumental que atiende a un fin propagandístico del sistema, a dejar testimonios de una época, y en ningún caso se plantea como exigencia la armonía con la naturaleza. Es más, en este sentido podríamos hablar de la arquitectura romana como una imposición o colonización del medio, mientras que la arquitectura griega es la superación del medio desde la armonía con el mismo.

Los materiales de construcción que nos encontramos en la arquitectura romana son muy variados. Así nos tenemos documentados edificios contruidos a base de piedra perfectamente trabajada en sillares, otras en las que se ha utilizado una mezcla llamada *opus caementicium* con la que se embutían las piedras en el muro, e incluso van a incorporar el ladrillo (*opus latericium*). También se generalizan las construcciones en materiales pobres que se recubren con planchas de mármol. Esta experimentación con los materiales de construcción explica la resolución de espacios abovedados ya que en la mayor parte de los casos nos encontramos muros en tanto que elementos sustentantes contruidos de materiales muy pesados, que contrarresta con la ligereza del material utilizado para las cubiertas. No olvidemos que la arquitectura griega era adintelada, resuelta exclusivamente en ángulo recto, de ahí que la ejecución de cubiertas abovedas en la arquitectura romana sea una aportación significativa. Un ejemplo paradigmático de las cubiertas romanas lo tenemos en la cúpula del Panteón de Roma; en cualquier caso, como pone de manifiesto la solución arquitectónica de la Maison Carré (Nimes) el templo romano también da continuidad a la arquitectura adintelada.

“mira” la Maison Carrée (Nimes)

“mira” la decoración de casetones del interior de la cúpula del Panteón de Agripa (Roma)

“mira” el Exterior de la cúpula y fachada principal del Panteón de Agripa (Roma)

La basílica es una tipología arquitectónica civil, en la que tenían lugar los juicios y reuniones comerciales. Esta tipología arquitectónica se resolvía con una planta rectangular dividida en tres naves y un ábside; y mediante un eje longitudinal. La basílica es una de las tipologías arquitectónicas romanas de mayor trascendencia en la Historia de la Arquitectura ya que a partir del año 313

será adoptada por los cristianos como tipología arquitectónica religiosa. La basílica romana es por tanto la base de la arquitectura cristiana.

“mira” la Basílica de Majencio (Roma)

De acuerdo con el carácter eminentemente práctico que define la esencia de la arquitectura de la Roma Antigua, vamos a desarrollar las tipologías arquitectónicas romanas que integran la *edilicia* en tres grupos: recreativa, ingeniería y conmemorativa. Las tipologías arquitectónicas que forman parte del grupo de arquitectura recreativa son: los teatros, anfiteatros, circos, estadios y las termas. La tipología arquitectónica del teatro ya la veíamos en la arquitectura civil griega. Ahora bien los teatros romanos se diferencian de los griegos porque la *orchestra* se reduce a un semicírculo, así como porque en la mayoría de los casos es una arquitectura exenta. Es decir, los teatros romanos no aprovechan los desniveles del terreno para levantar el graderío como si era característico de los teatros griegos; en cualquier caso tenemos que comentar que algunos teatros romanos se construyeron a la griega como podemos comprobar en el caso del Teatro Romano de Málaga (s. I) donde el graderío se construye sobre la ladera de una montaña, o bien el Teatro Romano de Acinipo (Ronda) en el que el graderío se excavó en la ladera de una montaña. Así mismo, cabe comentar que en el teatro romano la escena gana tamaño y se independiza considerablemente. En cualquier caso, lo interesante para nuestra evolución a través de la arquitectura griega de carácter religioso hasta la arquitectura romana civil sería, aunque se salga de nuestro hilo conductor, el hecho de que la tipología arquitectónica del teatro no es una introducción romana sino griega. Las características generales del teatro romano las podemos contemplar en el Teatro Romano de Mérida.

“mira” el Teatro romano de Mérida (España)

El anfiteatro si es una tipología arquitectónica introducida por lo romanos. El anfiteatro era el espacio en el que se celebraban las luchas de gladiadores, una celebración prototípica de la Roma Antigua de la que además nos ha quedado un referente reconocido por el conjunto de la humanidad, se trata el Anfiteatro Flavio, conocido como Coliseo. Es más, el Coliseo en historia de la arquitectura es un buen ejemplo para explicar una de las características formales de esta arquitectura, se trata del principio de sucesión de órdenes en altura sobre el que también reflexionó Vitruvio en los *Diez Libros de Arquitectura*. Así en la fachada del Coliseo podemos comprobar que conforme ascendemos se suceden el orden dórico, jónico, corintio y compuesto. Sucesión que sin duda podría obedecer al principio de sustentación que definió Vitrubio según el cual recordemos que el orden dórico era el que tenía mayor capacidad de sustentación, aunque fuese también el más bizarro, mientras que el jónico y el compuesto eran ordenes más sutiles y con pocas posibilidades sustentantes.

“mira” la perspectiva del Anfiteatro Flavio, el “Coliseo” (Roma)

La configuración de un espacio no del todo circular sino más bien elíptico que caracteriza a esta tipología arquitectónica es el resultado de la unión de dos teatros. El anfiteatro es sin lugar a dudas un ejemplo máximo de la arquitectura romana de la Antigüedad, del principio de funcionalidad. En este sentido es muy interesante resaltar que bajo la *arena* o parte central, se disponían todo un sistema de espacios subterráneos de galerías y corredores por los que transitaban los gladiadores y fieras que tomaban parte en el espectáculo. Esta tipología arquitectónica tiene continuidad en la arquitectura recreativa mediterránea, ya que se plantea como el origen de la tipología arquitectónica denominada plaza de toros.

“mira” la perspectiva del anfiteatro de Itálica (Santiponce, Sevilla)

Los circos y estadios eran los espacios en los que tenían lugar las carreras de carros. De acuerdo con esta función se explica la forma longitudinal de su planta, así como la *spina*. La *spina* era un monolito, bastante parecido a los obeliscos, en los que se colocaban los trofeos que se jugaban. A modo de ejemplo cabe comentar el Circo de Mérida así como la reconstrucción del Circo Máximo en Roma.

“mira” el Circo Máximo (Roma)

Las termas eran lugares públicos de ocio y reunión social de los ciudadanos romanos. A modo de ejemplo, las Termas de Diocleciano de Roma en las que se evidencia que efectivamente los arquitectos romanos dominaban la arquitectura abovedada.

“mira” las Termas de Diocleciano (Roma)

El segundo grupo que establecíamos en la arquitectura civil o edilicia romana corresponde a las obras de ingeniería. Las tipologías arquitectónicas que incluimos en este grupo son: calzadas, puentes, acueductos y murallas. Estas tipologías están directamente vinculadas a la extensión del Imperio Romano. Estas son las obras que el Imperio llevaba a cabo en las ciudades que iba anexionando, romanizando. El objetivo de estas obras era doble, por un lado daban unidad al Imperio, eran el denominador común; por otro, ofrecían a la población una forma de vida, incluso una calidad de vida, intrínseca a la condición de “ciudadano romano”. Estas obras ponen de manifiesto la solvencia de los arquitectos romanos en el cálculo de estructuras, no sólo por el canon monumental de las mismas, sino porque como podemos comprobar buena parte de estas obras aún hoy se mantienen en pie y testimonian cual era su funcionamiento. Es más, en el caso de los puentes hoy nos llegan en funcionamiento ya que durante el siglo XIX fueron objeto de importantes obras de consolidación.

“mira” el Puente de Alcántara (Cáceres)

“mira” el Acueducto de Segovia

La arquitectura conmemorativa es el tercer grupo de acuerdo a nuestra clasificación de la arquitectura civil de la Roma Antigua o edilicia. Los arcos de triunfo y las columnas conmemorativas son las dos tipologías más significativas de este tercer grupo. El arco de triunfo no está inserto en el circuito murario de la ciudad, sino que se trata de una arquitectura exenta. Se disponían en el centro de la ciudad con el objetivo de embellecer el *foro*. Su función es, además de ser una entrada monumental de la ciudad, consagrar la memoria de un guerrero o bien de un personaje destacado del Imperio. Se organizan a partir de dos pilares que sostienen un arco de medio punto sobre el que se dispone el ático. También nos podemos encontrar más de un arco como en el caso del Arco de Constantino. El conjunto arquitectónico se completa con unas columnas unidas a los muros, pseudocolumnas (no son elementos sustentantes sino decorativos). En el ático se inserta una inscripción explicando la batalla o episodio que se conmemora, así como un programa decorativo basado en el relieve. No podemos olvidar la capacidad narrativa que el romano había desarrollado a través de la técnica del relieve, así como que el dominio que tiene de esta técnica le permite trabajar en alto, medio y bajo relieve. Es más cabe comentar que este dominio del relieve y de la capacidad narrativa que demuestra no será superado hasta las Puertas del Batisterio de Florencia por Ghiberti. Nos han llegado un buen número de arcos de triunfo a pesar de los efectos que tuvo sobre estos monumentos el urbanismo desarrollista de mediados del siglo XX. Así un ejemplo es el Arco de Constantino del siglo IV.

"mira" el arco de triunfo de Constantino (Roma)

La columna conmemorativa no realiza la función propia de un elemento sustentante sino que se descontextualiza y se le concede una nueva función, conmemorar. En cualquier caso, cabe comentar que la Columna de Trajano tiene en su interior una escalera de caracol que permite ascender, es decir crea un espacio. La columna de Trajano o también conocida como columna Trajana es uno de los casos de mayor interés. El interés de esta columna se fundamenta en gran medida por la calidad de sus relieves en cuanto a capacidad narrativa y técnica. Esta columna es de orden dórico con la particularidad de que su fuste está recorrido por una banda ascendente de relieves.

"mira" el primer plano de los relieves de la Columna Trajana (Roma)

Del naturalismo idealizado de la escultura griega al realismo del retrato romano

Del naturalismo idealizado de la escultura griega al realismo del retrato romano nos plantea la oportunidad de afirmar que la escultura romana no se reduce a una continuidad de la griega así como tampoco la versiona. En este epígrafe tomamos como punto de partida el naturalismo⁶ idealizado de la escultura griega del que nos hablan las obras de Zeuxis y Parraxios o las esculturas en el siglo V a.e., pasamos por el dramatismo teatral de la escultura helenística hasta alcanzar el realismo del retrato romano en obras como el busto de Adriano que hoy podemos contemplar en la colección del Museo Arqueológico de Sevilla. Ahora bien, tenemos que ser conscientes de que cuando nos acercamos a la escultura griega buena parte de ella la contemplamos a partir de copias romanas, en este sentido un caso paradigmático es el Discóbolo de Mirón. Mirón concibió esta obra en bronce sin embargo a día de hoy la conocemos a partir de una copia en mármol tallada en la Roma Antigua. Otro de los aspectos que nos resultan más significativos de la escultura griega es justamente que ésta se ofrece como la génesis del arte occidental aun cuando en gran medida su origen es oriental, concretamente vamos a plantear la escultura griega como una superación de la obra del Egipto Antiguo. Esta reflexión da sentido a la etapa arcaica comprendida en la clasificación que comparte buena parte de la historiografía cuando distingue tres periodos evolutivos en la escultura griega: arcaico, clásico y helenístico. Detengámonos un instante en esta clasificación porque también nos va a permitir contrarrestar la idea a la que ya nos referíamos al comienzo - según la cual la escultura romana no se reduce a una copia de la griega-. Desde ya, pido a los lectores que revisemos esta idea generalizada acerca de la escultura romana como mera copia de la griega y analicemos esta otra: el realismo del relieve romano supera el dramatismo teatralizado de la escultura de las Escuelas Helenísticas, y en suma la escultura griega.

Bien, ahora nos proponemos desarrollar en la medida de lo posible tres principios fundamentales para comprender la condición de obra de arte con la que distinguimos la mayor parte de la producción escultórica procedente de la Grecia Antigua. Entre estos principios destacamos la belleza idealizada o basada en la concepción platónica del mundo conforme a la cual habría una *idea* de belleza, ésta en ningún caso la podemos encontrar en el mundo sensible sino que en éste sólo accedemos a imágenes/copias de la *Idea de belleza*. Por tanto el escultor que se proponga realizar una obra del atleta que lanza un disco, del que se quita la arena, ... no toma como modelo ni mimetiza un atleta en concreto como por ejemplo al ganador de las carreras de ese año, sino que su objetivo es plasmar en el mármol o bronce la idea de atleta victorioso. Para ello selecciona de cada atleta un rasgo, aspecto, detalle,... Finalmente, concibe un ideal de atleta que no a un atleta en concreto. La escultura del ideal de atleta debe ser armoniosa en su conjunto, para ello se realiza conforme a un canon o sistema entre las partes⁷. El canon evoluciona a lo largo de la escultura de la Grecia Antigua, pero lo significativo es que toda escultura griega se reduce a una relación proporcionada de las partes, es decir a un canon dado que de lo contrario no sería bella. Reiteramos que el canon o sistema entre las partes no reproduce un modelo concreto o sensible sino una idea.

El escultor de la Grecia Antigua se propone tomar detalles, aspectos, de la naturaleza e incluso que el espectador llegue a percibir su obra como si del natural se tratara, podemos definir el segundo principio fundamental: naturalismo idealizado. Mirón, Fidias, Praxíteles,... a través de sus estatuas y relieves se proponen hacernos creer que estos atletas esculpidos tienen vida, para ello reproducen la disposición que sus músculos adoptan en cada movimiento, esto es: a través del estudio de la anatomía el escultor introduce el movimiento en la escultura clásica (s. V-IVa.e.) y por extensión: el naturalismo idealizado. Hablamos de naturalismo

⁶WORRINGER, W.: *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁷FATÁS, G.; BORRAS, G.M.: *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, pág. 103.

idealizado porque en ningún caso el escultor se propone plasmar la musculatura en movimiento de un atleta en concreto sino un arquetipo/estereotipo. Lo natural de alguien que está vivo es que se exprese. La expresividad idealizada se concibe en la escultura griega como un grado superlativo del naturalismo; es decir, conforme avanza la escultura griega se propone conquistar el naturalismo a través de la expresión, pero no olvidemos que los escultores del siglo V-IV a.e. mantienen también una concepción algo ajena a nuestra idea de la expresión. Para abordar este principio de la escultura griega vamos a tomar como ejemplo el Discóbolo de Mirón (s.V a.e.), su musculatura reproduce la del lanzador de discos pero ¿en su rostro Mirón plasma el gesto de un lanzador en máximo esfuerzo o reduce toda su expresión a la disposición de sus músculos? Sobre esta cuestión incidiremos más adelante, ahora nos conformamos con que se perciba la sensación de movimiento como expresividad idealizada.

Pasemos a la clasificación de la escultura de la Grecia Clásica en la que conviene buena parte de la historiografía, fundamentalmente la evolucionista. Distinguiamos tres fases: Arcaica (s. VIII- V a.e.) de la que resultan especialmente representativas la esculturas del Kouro Anavissos, la Dama de Auxerre, y los relieves que narran el Nacimiento de Afrodita del Trono Ludovisi. El kouro Anavissos testimonia la génesis oriental de la escultura griega, no es difícil explicar la ley de frontalidad, predominio del punto de vista frontal, que ya se daba en la escultura del Egipto Antiguo. Así como el principio conceptual que rige sobre esta estatua, en la que se omite cualquier rasgo de caracterización correspondiente a un atleta en concreto para priorizar y esquematizar la anatomía de todo atleta. Además, observamos la simetría de sus abdominales, disposición de sus extremidades; escaso volumen de su anatomía en general; mínima sensación de movimiento que algunos historiadores del arte han venido a interpretar a partir del pie que se adelanta; sin embargo otros han interpretado el avance del pie como una reminiscencia egipcia y por tanto con un carácter simbólico que no de movimiento ni naturalista.

“mira” el plano frontal del Kouro Anavissos (Museo Arqueológico Nacional de Atenas, Grecia)

La dama de Auxerre también nos permite explicar el principio de frontalidad que rige en la escultura del periodo arcaico; aunque rompe con la simetría como podemos comprobar observando la disposición de sus brazos, se trata de una escultura concebida para ser contemplada exclusivamente desde un punto de vista frontal.

“mira” el plano frontal de La Dama de Auxerre (Museo del Louvre de París, Francia)

La Hera de Samos - a pesar de las lagunas que ofrece del paso del tiempo-, los pliegues de su túnica se adhieren al torso como evidencian las formas curvas que estos describen y por tanto podemos comenzar a planteamos que su escultor trata de incorporar naturalismo en la obra a partir del estudio de la anatomía; es más, vamos a ver como progresivamente los paños se adhieren hasta permitir identificar perfectamente la disposición de la musculatura, en ese caso hablaremos de la técnica de los paños mojados y en suma de un alto nivel de naturalismo, pero en la Hera de Samos los paños sólo se adhieren a la anatomía en la parte superior y de una forma leve. El chitón o parte interior de la túnica de esta dama ofrece aún pliegues rectilíneos que difícilmente pueden ser definidos como un mecanismo del escultor para hacernos partícipes de la anatomía. Por el contrario la caída de este faldón o chitón sobre los pies de la dama sí que se traduce como un síntoma de naturalismo que se consigue mediante la curvatura del mismo.

“mira” el plano frontal de la Hera de Samos (Museo del Louvre de París, Francia)

La técnica de los paños mojados se explicita en los relieves del Nacimiento de Afrodita tallados en el Trono Ludovisi que hoy podemos contemplar en la colección del Museo Nacional Romano. Flexión de las piernas, curvatura del torso, ombligo,... se perciben a través de los pliegues de la túnica que porta Afrodita así como las damas que la acompañan. En esta obra podemos precisar que la escultura arcaica ha conquistado un considerable naturalismo mediante el estudio de la anatomía que se vislumbra a través de los pliegues de las túnicas, en gran medida mediante la técnica de los paños mojados. Por tanto, la técnica de los paños mojados es un mecanismo para conceder a la obra naturalismo. No obstante, Afrodita ofrece mayor simetría que la Hera de Samos, recordamos que según la ley de la frontalidad en los relieves la cabeza se muestra de perfil como es el caso de Afrodita, de ahí que su disposición no se valore como expresividad ni asimetría⁸.

“mira” el primer plano de los relieves del Nacimiento de Afrodita tallados en el Trono Ludovisi (Museo Nacional Romano, Italia)

Todos recordaremos que en el verano de 2009 el Museo Arqueológico de Alicante ofrecía una exposición temporal sobre la cultural en la Grecia Clásica (V-IV a.e.) en la que llamaba la atención el tratamiento que ofrecían sobre el tema de la belleza. Una de las curiosidades de esta muestra es que el ejemplar del Discóbolo de Mirón que se exponía era el del *British Museum*, todos aprendimos a diferenciar esta copia de la italiana; el ejemplar inglés dispone la cabeza desde un punto de vista distinto al del conjunto del cuerpo del lanzador de disco, aspecto éste que resulta prematuro para la obra de Mirón. Efectivamente, la escultura griega describe una etapa clásica (s. V-IV a.e.) que para buena parte de la historiografía comienza con el Discóbolo de Mirón – como podemos observar a través de la copia romana en mármol catalogada en la colección romana- en la medida en que esta estatua ofrece distintos puntos de vista, pero en ningún caso Mirón contaba con la técnica suficiente como para disponer la cabeza del lanzador en un sentido distinto al del conjunto del cuerpo del lanzador. Es más, una de las grandes aportaciones del David de Miguel Ángel (s.XVI) que nos permiten hablar de renacimiento o renovación, que no de copia de las artes clásicas, es justamente que Miguel Ángel dispone la cabeza del David en el sentido opuesto al del conjunto de la anatomía.

“mira” el plano frontal de la copia en mármol del Discóbolo de Mirón del Museo Nacional de Arte Romano (Italia)

La introducción de diversos puntos de vista en una escultura conlleva el abandono definitivo de la ley de frontalidad que la escultura griega había heredado de las manifestaciones del Egipto Antiguo; así mismo concede naturalismo a la obra desde el momento en que el escultor trabaja con idéntica precisión todos los ángulos de la escultura. Por otro lado, la introducción de distintos puntos de vista contribuye a la sensación de movimiento y en última instancia al naturalismo. Queremos reseñar que aunque el Discóbolo de Mirón no ofreciera la cabeza en un sentido opuesto al del conjunto del cuerpo, sí que rompe la simetría en la medida en que la barbilla se desplaza de la línea recta que simétricamente divide el torso. Pero sin lugar a dudas el Discóbolo de Mirón nos resulta especialmente ágil para explicar la expresividad idealizada de la escultura clásica (s. V-IV a.e.).

Un lanzador de disco en el momento de máxima tensión difícilmente presentaría la serenidad o gesto con el que Mirón concibió el Discóbolo. El gesto del rostro del Discóbolo resta realismo a esta estatua, aunque sus rasgos nos resultan naturales. Pero quizás si comentamos la disposición de los personajes de los relieves del Friso de las Panateneas del Partenón de Atenas, una obra de Fidias, podamos comprender que tanto en el Discóbolo como en el Friso de las Panateneas la disposición de los personajes, la sensación de movimiento fue el mecanismo a partir del cual los escultores del siglo V- IV a.e. introdujeron la expresividad en sus obras. Se trata de una expresividad idealizada que en última instancia suma naturalismo antes que realismo, es decir en la escultura clásica tampoco se personifica sino que se representa arquetipos de personajes y con ellos sus gestos. Es decir, en el friso de las panateneas se ofrecen los arquetipos de las panateneas, cada una con una indumentaria y disposición distinta pero en ningún caso estos relieves se proponen

⁸ *Ibidem*, pág. 115.

mimetizar a cada una de las jóvenes que rendían culto a Atenea en esta procesión quinquenal. Si me lo permiten, hablamos de expresividad en la medida en que los personajes, todos caracterizados conforme a un arquetipo distinto, están en comunicación aunque sus rostros aún no gesticulan. Fidias en el Friso de las Panateneas demuestra un perfeccionamiento de la técnica de los paños mojados que ya comentábamos en los relieves del Nacimiento de Afrodita del Trono Ludovisi, por tanto los relieves clásicos son más naturalistas que los arcaicos.

“mira” el Plano frontal de los bajos relieves del Friso de las Panateneas esculpidos por Fidias en el Partenón (Museo de la Acrópolis de Atenas) (detalle)

Los relieves de la etapa clásica resultan bastante significativos, pero son las estatuas las más representativas. Hablamos de estatuas, generalizamos, porque el tema más común en la escultura de la etapa clásica es el del atleta representado a partir de una escultura de bulto redondo. Veamos dos estatuas esculpidas por Policleto, artista que ha pasado a la historia del arte como un teórico de la belleza a través de su tratado *Kanon* de cuyas teorías nos ha llegado la justificación del canon de siete cabezas.

Del Doríforo de Policleto llamamos la atención sobre la disposición de sus piernas y los pesos del cuerpo que cada una de ellas sustenta, como podemos comprobar observando las distintas alturas de sus caderas así como la flexión de una de sus piernas. Conforme venimos desarrollando es fácil comprender que esta disposición de las piernas rompe definitivamente la simetría, concede naturalismo e incluso ofrece sensación de movimiento. Si recordamos la sensación de movimiento habíamos convenido en valorarla como un precedente de la expresividad idealizada, como vimos en los relieves que contemporáneamente a Policleto realizó Fidias en el Partenón. La aportación de Policleto se ha venido a denominar *contraposto*, por tanto cuando las piernas sustentan distinto nivel de carga, sólo una de ellas se flexiona y las caderas se disponen a distintas alturas el escultor está resolviendo el naturalismo a través del contraposto. Esta aportación se reconoce a Policleto. En su Doríforo o atleta que lanza la pértiga el desnivel de las caderas es leve aún pero en el Diadumeno o atleta que se anuda la cinta sobre el cabello, resulta evidente y por extensión se pone de manifiesto el naturalismo.

Son muchos los historiadores del arte que interpretan en las obras de Lisipo, en su *Apoxiomeno*, la renovación de la escultura clásica. Lisipo desbancó a Policleto, al contemplar este atleta percibimos en mayor medida la textura de piel, músculos, ... Las esculturas de Lisipo ganan en naturalismo. El Hércules Farnesio nos muestra una anatomía en la que se detalla cada músculo en tres dimensiones, Lisipo afianza el volumen en la escultura de la Grecia Clásica.

“mira” el Apoxiomeno de Lisipo (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

“mira” el Hércules Farnesio de Lisipo (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (Italia))

Práxiteles nos resulta a día de hoy un autor especialmente moderno, tomo como tema la belleza de la anatomía femenina. Afrodita saliendo del baño es un ejemplo significativo de su aportación a la historia de la escultura: la curva praxiteliana. Si con el Doríforo se rompía la simetría a partir del contraposto, es decir las caderas se disponían a distintas alturas a consecuencia de la disposición de los distintos pesos del cuerpo de sostenían; ahora Práxiteles concede naturalidad a esta disposición de las caderas y frente a la rigidez de la musculatura del Doríforo aquí contemplamos una anatomía envuelta en masa corporal, más natural si cabe. El desnivel de las caderas pasa a ser una curvatura que nos permite hablar de naturalidad del cuerpo humano en una obra de mármol que en su día fue

de bronce, nos referimos al *Hermes de Olimpia*, y en mayor medida al tema de *Afrodita saliendo del baño*. Esta naturalidad pasará a ser concebida como dramatismo y más tarde realismo en la torsión de la anatomía de la Ménade de Scopas, aunque aún no podemos afirmar que se representen individuos sino arquetipos/personajes.

“mira” la escultura conocida como Afrodita saliendo del baño de Praxiteles (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

“mira” la Ménade de Scopas (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

Nos trasladamos al Museo del Louvre donde se exhiben dos obras paradigmáticas de la escultura helenística, la *Venus de Milo* y la *Victoria de Samotracia*; y nos decidimos por la lectura de J.J. Pollit. Sin lugar a dudas para adentrarnos en la escultura helenística necesitamos referencias propias. La mitología griega, la belleza masculina del ganador de los juegos... ya no son el tema por excelencia, sino que dejan paso a las luchas entre los ciudadanos de Pérgamo, Rodas... Los galos, son los protagonistas. Continúan siendo estereotipos, pero ahora ofrecen sentimientos más próximos a lo humano, en este sentido dan continuidad a las obras de Scopas. Pero la Venus de Milo no refleja sentimiento alguno sino serenidad, su naturalismo se concentra en la anatomía que se asemeja bastante a la de Lisipo y Praxiteles.

“mira” la Venus de Milo (Museo del Louvre, París)

“mira” el Victoria de Samotracia (Museo del Louvre, París)

La Victoria de Samotracia incorpora realismo, contemplamos en ella lo propio de la fuerza del viento que combate en la proa de un galeón y muestra alas y ropajes tensados hacia atrás. El principio de mimesis de la naturaleza ha dejado atrás la idea para concentrarse en un momento determinado aunque éste nunca haya tenido lugar, pero el “como si” reproduce un momento particular, determinado, se está introduciendo la inmediatez tanto es así que estamos ante la victoria que conmemora el triunfo de una batalla concreta.

“mira” el Niño de la espina (Museo Capitolino, Ciudad del Vaticano)

El *niño de la espina*; el *galo moribundo*, *galo ludovisi*... se ajustan a este principio de representar con todo lujo de detalle una escena natural particular que sin embargo nunca tuvo lugar; si además esta escena implica sufrimiento entonces ya podemos hablar del dramatismo de la Escultura Helenística. No es realismo porque en ningún caso se retratan personas sino que se mimetizan acciones humanas con tal lujo de detalle en cuanto a la expresividad que casi podemos llegar a creer que realmente ocurrió. Para documentar estas actitudes humanas ha sido necesario el precedente del estudio de la anatomía que había desarrollado la escultura a lo largo del siglo V a.e.

“mira” el Galo moribundo (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

“mira” el Galo Ludovisi (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

La escultura helenística frente al predominio del bronce que comentábamos en la escultura de la Grecia Clásica – aunque a día de hoy la contemplamos a través de copias de mármol- prefirió el mármol blanco así como los grupos escultóricos frente a los atletas. Hablamos de grupo escultórico cuando integra más de un personaje, frente a los atletas del siglo V a.e. *El Laocoonte y sus hijos*, en mayor medida que la *Alegoría del Nilo*, nos resultan ejemplos paradigmáticos de las manifestaciones helenísticas. La fuerza del movimiento a través de la anatomía, ahora los músculos no ofrecen sensación del movimiento sino que están al servicio de un impulso interno que los contorsiona, sus formas no son la consecuencia de la serenidad y el culto al deporte sino de la voluntad que mueve a un hombre en la lucha. El pathos o fuerza interior que comentábamos al apreciar la Ménade de Scopas ahora se hace dueña de la escena, el Laocoonte y sus hijos además muestra contraste, confronta las anatomías de los personajes aunque hay unidad y por tanto composición. Sin lugar a dudas cuando nos centramos en el Laocoonte y sus hijos la imagen se nos ofrece con unidad, se trata de una escena que narra un episodio con toda la fuerza expresiva del que quiere hacer llegar algo más que unas formas, un contenido. En este grupo escultórico ocurre algo, nos preguntamos por qué la serpiente, cual será la causa del sufrimiento de estos jóvenes, ... La escultura helenística a través de sus escuelas sitúa el punto de mira en el contenido aunque no por ello desmejora el cómo se cuenta. - Valoremos que el cómo se cuenta venía siendo el objetivo de los escultores griegos desde que se proponen que sus estatuas se perciban como más naturales-.

Quizás con la Afrodita saliendo del baño pudimos asistir a cierta diversificación de temas, efectivamente ya no sólo se esculpían estatuas sino que también temas de la mitología clásica, pero esto no era nuevo recordemos los relieves de Fidias en el Partenón. Por consiguiente el contenido en igualdad de oportunidades a cómo se representa se plantea en la escultura helenística. En cualquier caso, se trata de la representación de una escena aún estamos muy lejos de la personificación/realismo del retrato romano. El intermedio entre la escultura helenística y el realismo romano lo pone la tradición etrusca de las máscaras mortuorias, según conviene la historiografía.

“mira” la Alegoría del Nilo (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

“mira” el Laocoonte y sus hijos (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

Brutus Barberini, Augusto Prima Porta, Adriano o el retrato ecuestre de Marco Aurelio nos muestran en qué medida el arquetipo griego deja paso al personaje histórico romano. Afirma la historiografía que con el retrato romano entra en la Historia del Arte el individuo y pasa a un segundo plano el personaje. Buen ejemplo de ello lo contemplamos en los tres retratos que integran el Brutus Barberini, sin lugar a dudas esta grupo escultórico en mármol nos presenta tres retratos en los que se caracteriza a tres patricios, cada uno con distinta expresión, rasgos, ...

“mira” el Brutus Barberini (Palacio de los Conservadores, Roma)

A partir de ahora el contenido de la escultura nos ofrece la oportunidad de contemplar el valor probatorio, efectivamente Augusto Prima Porta, Adriano, Marco Aurelio,... tuvieron lugar, existieron. Para ello el escultor romano se centra en concebir sus obras con realismo, en un principio bajo cierto idealismo como muestra el Augusto Prima Porta, pero progresivamente con el realismo testimonial que contemplamos en el Busto de Adriano.

“mira” el Retrato de Adriano (Museos Capitolinos)

Si en los arcos de triunfo se narran las batallas con el objetivo de crear un pasado histórico, en los retratos se detalla al individuo que fue; el artista se esfuerza por plasmar de forma testimonial los rasgos individuales del retratado, este es el caso del Retrato de Adriano en el que se percibe un estudio de su rostro que está muy lejos muy lejos del canon. Se trata de un retrato de busto, que ofrece multitud de puntos de vista, en origen fue realizado en bronce – las copias que nos llegan provienen de la Antigüedad, realizadas en mármol-. También hubo idealismo romano, pero su objetivo no era una idea sino idealizar al emperador para que así fuera contemplado por los ciudadanos. La idealización del retrato del Emperador Augusto se pone de manifiesto en el Augusto Prima Porta, anatomía basada en las proporciones clásicas de belleza, rostro inexpresivo y gran carga de contenido iconográfico en la coraza que lo engalana. En cualquier caso el mensaje o contenido también en este caso se antepone a la forma en la que se presenta el personaje. Al igual que el Retrato Ecuestre de Marco Aurelio, el Augusto Prima Porta se concibe como una escultura pública, con una función propagandística exquisita como si la cartela de un arco de triunfo se tratara aunque en el caso del Augusto el contenido se concentra en la iconografía de su coraza; mientras que en el Marco Aurelio en la disposición del brazo y postura de triunfo del caballo. Por tanto, además de realismo otra categoría artística del Retrato ecuestre de Marco Aurelio es su simbología. Estos grupos escultóricos ofrecen tanto contenido que incluso se ven en la necesidad de simbolizar parte de los mismos a través de metáforas visuales. Comienza en este momento una cultura del símbolo que va a ser presente a hasta nuestros días en los que la disposición del caballo de Marco Aurelio sigue definiendo una actitud de victoria. La *romanización* no sólo difundió idioma, gastronomía, sino que también símbolos como el que contemplamos en el Marco Aurelio. Más aún, en el caso grupo escultórico del Retrato ecuestre de Marco Aurelio podemos subrayar su consecución del volumen a partir de la disposición del caballo, se trata de una obra trabajada para ser contemplada desde todos los puntos de vista – que lejos están los kuori y la ley de frontalidad de las primeras esculturas griegas, no olvidemos que el origen de la escultura romana se localiza en gran medida en la escultura etrusca. En cualquier caso, somos conscientes de que cuando en el 146 a.e. la República Romana anexiona los territorios griegos, el influjo cultural griego sobre Roma fue un eclipse que sólo ofrecía visibilidad a través del realismo del retrato y la narrativa del relieve.

“mira” el Augusto Prima Porta (Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano)

“mira” el retrato ecuestre de Marco Aurelio (Museos Capitolinos)

La *romanización* además de la edilia, el idioma, el *garum*, diseñó un pasado común para los ciudadanos romanos del Imperio con independencia de que estos residieran en Hispania, Roma, ... Los relieves de los arcos de triunfo y columnas conmemorativas, resultan vehículos ejemplares en este sentido.

“mira” el interior del Arco de Tito (Roma)

Los relieves de Fidias en las metopas, frontón, ... del Partenón eran buen ejemplo del dominio técnico del alto, medio, bajo y relieve rehundido que alcanzó Grecia Antigua. Recordemos que estos relieves incluso se policromaron buscando, cuanto menos, mayor naturalismo. Los relieves del interior del Arco de Tito así como los de la Columna Trajana también ofrecen buen testimonio del dominio técnico del relieve llegando a introducir lo que se ha denominado perspectiva pictórica; es decir, en determinadas escenas de la Columna Trajana se simula la profundidad de las escenas o tercera dimensión (perspectiva) a través de líneas de fugas, disposición de los personajes, ... Pero la aportación del relieve romano a la Historia del Arte no se reduce a una aportación técnica, hay más. Los relieves romanos narran escenas de batallas que acontecieron durante la República y más tarde en el Imperio; en estas escenas de relieve podemos afirmar que hay narración en la medida en que se suceden las escenas, en las que por otro lado se evidencia el movimiento a través de la anatomía, ropajes, ... Se trata de escenas a las que concedemos un valor histórico porque así fueron concebidas por los romanos, en estos relieves se narraba la historia de los ciudadanos romanos. El objetivo: crear un pasado, una narración histórica en la que el pueblo romano era el vencedor. En última instancia, volvemos a comprobar que también en el relieve predomina el contenido sobre la forma, aunque la forma en la que se ofrece el contenido está especialmente conseguida a través de la perspectiva pictórica de los relieves de la Columna Trajana así como el movimiento en la Procesión del Ara Pacis.

“mira” los relieves de la Procesión del Ara Pacis (Roma)

“mira” los relieves de la Columna Trajana (Roma)

El mosaico al servicio del cesaropapismo

Recordemos, hagamos un ejercicio de abstracción a través de la Historia para situarnos en el año 395 fecha en la que Teodosio divide el Imperio Romano entre sus dos hijos, y repensemos que por entonces el cristianismo era la única religión oficial. Por tanto, cuando afirmamos que el Imperio Romano pervivió en la zona oriental, territorios heredados por el Augusto Arcadio, hasta el siglo XV – en torno a 1453, fecha en la que este imperio sería conquistado por los turcos-; acaso no podemos olvidar que en el Imperio de Oriente el cristianismo también pervive y lo hace de forma intrínseca a la cultura romana.

La fundación de la ciudad de Constantinopla, en los territorios de la antigua colonia griega llamada Bizancio, llevada a cabo por Constantino en la primera mitad del siglo IV, se nos ofrece, acaso, un precedente directo de la política del emperador Teodorico que comentábamos en líneas anteriores, así como punto de partida para comprender que el siglo IV supuso la decadencia del Imperio Romano. En el siglo V, en torno al 476, Odoacro jefe militar al servicio de Roma, Imperio de Occidente, plantearía una suerte de reconstrucción que fracasaría, confirmando que el Imperio de Occidente no volvería a tener emperadores. Occidente fue objeto de las invasiones germánicas: ostrogodos en Italia, francos en la Galia, visigodos en Hispania y vándalos en el norte de África. Frente a este proceso de descomposición del Imperio de Occidente en el Imperio de Oriente, Imperio Bizantino se legitimaba como depositario de lo romano – en ningún caso empleamos la expresión “lo romano” como sinónimo de romanización, no se trató de una traducción sino antes bien el Imperio de Oriente vivió en una interpretación de la romanización-. Cabría preguntarse si desde el Imperio Bizantino en algún momento se planteó el objetivo de reconstruir el Imperio a partir de la reconquista de la parte occidental. Justiniano personificó este proyecto en el transcurso del siglo VI, agenció los territorios de Italia así como el norte de África lo reconquista de estos territorios trajo consigo que, a mediados del siglo VII, las fronteras más orientales del Imperio Bizantino fueran objeto de incursiones de persas y árabes.

Pues bien, el arte paleocristiano funde las características del arte romano en las del cristianismo primitivo, estas manifestaciones del cristianismo primitivo se van a circunscribir fundamentalmente a la zona occidental, a la zona que quedó bajo el dominio de Augusto Honorio. En paralelo con el paleocristiano, aunque con mayor extensión en el tiempo, el arte bizantino corresponde al Imperio de Oriente con capital en Constantinopla y más tarde en Rávena.

“mira” el mosaico de la Adoración de los Reyes Magos. Basílica de San Apolinar el Nuevo, Rávena (Italia)

El mosaico bizantino a diferencia del romano no se dispone sobre el pavimento sino sobre espacios distinguidos en el interior del templo, y siempre priorizando que a estas imágenes expuestas a través del arte de la musivaria se les pueda rendir culto por ello se localizan en la parte superior del muro de cortina y en las cúpulas; esta disposición también se explica a partir del concepto de Jesurán Celeste que el maestro de obras bizantino debe proyectar en el interior del templo. En este sentido el mosaico se ofrece un recurso para conseguir esos efectos e ilusionismos que la luz produce al incidir en estas teselas de pasta vítrea que constituyen el mosaico bizantino. Es más, el dorado será el color más empleado en las escenas representadas en los mosaicos justamente porque no se tiene la intención de mimetizar o reproducir la realidad terrena, sino que el uso de las teselas doradas consigue situar la escena en un ámbito supraterráneo, en un espacio propio para el representante político y espiritual de un sistema cesaropapista como era el caso de Justiniano. Por otro lado, las escenas son ejemplos de un naturalismo esquemático en la medida en que son imágenes para leer y rendir devoción, en ningún caso estas escenas persiguen la mimesis de la belleza. Se trata de un naturalismo esquemático que nos

lleva de lleno a justificar estos mosaicos como el punto de partida del arte medieval en la medida en que emplean el muro como soporte de un mensaje y priorizan el contenido, el argumento que la obra transmite sobre cualquier aspecto estético; en este sentido podemos contemplar que los colores sean planos, que las figuras se delinee, e incluso la incorporación de un simbolismo expreso que en ocasiones incluso se ayuda del texto escrito. Estas mismas características formales serán compartidas por las escenas de la pintura románica.

El cambio de uso de la basílica romana

“Para que la divinidad que está en los cielos se muestre benigna y propicia a nosotros y a todos los que están sujetos a nuestro poder” (...), Constantino ponía fin a la etapa de persecución de los cristianos con estas líneas que además nos sirven como contexto al Edicto de Milán aprobado en 313. Cabe subrayar, desde el punto de vista político, que Constantino concibió el cristianismo como uno de los pilares del estado romano, como un vehículo para restaurar los valores tradiciones de la sociedad romana – en declive en estos últimos años del Imperio-. Recordemos que además Constantino participó del culto cristiano bajo el que fue bautizado. Más tarde, Teodosio hizo del cristianismo la religión oficial del Imperio Romano, por tanto a lo largo del siglo IV el cristianismo pasa de ser una religión perseguida a consolidarse como el único culto oficial en el conjunto del Imperio Romano.

Las manifestaciones de los primeros cristianos, el arte paleocristiano, se expresa tímidamente hasta principios del siglo II. Los factores que se argumentan cuando tratamos de explicar la limitación de estas primeras manifestaciones cristianas son variados: escasa militancia, tradición anicónica judaica,... Del mismo modo también son diversos los argumentos que se esfuerzan en explicar el auge de estas manifestaciones a partir del siglo III, en gran medida en relación al ritual de culto al cuerpo del difunto. Entre las manifestaciones paleocristianas más antiguas valoramos las pinturas murales del Templo de Mitra (Capua) y las del interior de la Catacumba de Giordani (Roma).

Ciertamente este giro en relación a la forma de concebir el cristianismo a lo largo del siglo IV se plasma en las manifestaciones paleocristianas, tanto es así que para el estudio de la arquitectura paleocristiana tomamos como referencia la fecha del Edicto de Milán para interpretar la arquitectura antes y después de este significativo evento. Las casas de patricios situadas en el medio rural, las *domus ecclesiae*, desarrollaron una segunda función más allá de la residencial, allí se improvisaba cada domingo la celebración del rito cristiano. Se tiene documentada en una de estas *domus ecclesiae* la disposición de un baptisterio. De esta primera etapa, anterior al 313 Edicto de Milán, otra tipología arquitectónica de gran interés es la catacumba. Se trata de una arquitectura clandestina, se localiza en subterráneo. La organización de su espacio interior consta de una serie de galerías subterráneas para uso funerario. En el interior de las catacumbas no era común la celebración del culto, aunque ello no niega la celebración de la oración como parte del culto al cuerpo del difunto. Al exterior y en superficie se disponía un arcosolio que señalizaba la presencia en subterráneo de una catacumba, aunque la función de los arcosolios no era identificada por los ciudadanos ajenos al culto cristiano.

“mira” la pintura mural de la resurrección de Lázaro (Catacumba de la Vía Latina, Roma)

Sin lugar a dudas la gran aportación de las manifestaciones paleocristianas son las basílicas, Constantino sufragó la construcción de las primeras. La basílica es una tipología arquitectónica romana, por tanto cuando la cultura paleocristiana la adopta como lugar donde celebrar el culto tras el 313, toda vez que el cristianismo deja de ser una religión perseguida, estamos ante un cambio de uso. Desde el punto de vista arquitectónico, en la basílica no se llevan a cabo grandes cambios, sino que sencillamente se le cambia el uso. Durante la República y el Imperio la basílica era un edificio inscrito entre las infraestructuras de la ciudad (*edilizia romana*) donde se celebraban juicios de paz. Pues bien, tras la aprobación del Edicto de Milán 313, y en el marco de la campaña de consolidación política de Constantino como emperador, se elige la basílica como tipología arquitectónica religiosa cristiana.

Entre las primeras basílicas paleocristianas se alzaron en Roma la de San Pedro y San Juan de Letrán, la de San Pedro tomó como modelo la de San Juan de Letrán – ésta fue demolida en el siglo XVIII-. San Pedro se concibió como centro de peregrinación, pero quizás lo más significativo de esta arquitectura es su configuración del espacio. La basílica paleocristiana subraya la oportunidad de concebir las manifestaciones paleocristianas como una fusión de la cultura romana y la tradición cristiana, de lo contrario nuestros lectores no llegarán a comprender la continuidad literal de la basílica romana en la paleocristiana.

“mira” la planta o esquema del espacio interior de la Basílica de San Sabina (Roma)

La basílica paleocristiana presentaba una cubierta a dos aguas; en el interior, la delimitación entre la nave central y las laterales inmediatas se resolvía a partir de columnas de orden clásico que sustentan arcos de medio punto. Este es el caso del interior de la Basílica de Santa Sabina (Roma). La planta de la basílica paleocristiana está definida a partir de un eje longitudinal desde los pies hasta la cabecera, a lo largo del mismo se distinguen una nave central y dos o cuatro – siempre en número par- naves laterales. En la cabecera se dispone el transepto, lugar donde se cruzan dos naves perpendiculares, las que describen el eje longitudinal del templo, con las que se dispone en sentido oeste-este; esta última es de menor longitud y tradicionalmente a esta nave se le denomina transepto. El altar y la cátedra se localizan en la cabecera. A los pies, como espacio intermedios hasta acceder al espacio de culto de la basílica, identificamos el nártex o parte del atrio a la que sólo tienen acceso los que próximamente van a ser bautizados, éstos en principio tendrían un acceso muy restringido al interior de las naves; y el atrio o patio porticado. La resolución del espacio interior de la basílica paleocristiana nos recuerda la sucesión de espacios que se daba en el templo de Egipto y Grecia Antigua.

Aspectos formales de la Mezquita de Córdoba y de la ciudadela de la Alhambra

El esplendor de Al-Andalus quedó plasmado en la arquitectura de la Mezquita de Córdoba como muestra del florecimiento cultural que alcanzó el Califato de Córdoba. Tras la deconstrucción de este sistema político, económico, social y cultural, a partir del siglo XI la comunidad musulmana en la península Ibérica, es decir Al-Andalus, se estructura en distintos reinos o taifas.

La mezquita de la Roca (Jerusalén) se construyó a finales del siglo VII, un siglo más tarde que Santa Sofía de Constantinopla, no obstante sus soluciones arquitectónicas nos permiten afirmar la estrecha relación entre la arquitectura bizantina y la arquitectura musulmana.

“mira” la Mezquita de la Roca (Jerusalén)

La historiografía del arte islámico en su conjunto reconoce en la obra del profesor Oleg Grabar un referente ineludible, de ahí que nos adscribamos a su definición de arte islámico como la producción artística surgida en los lugares y poblaciones gobernadas conforme a la moral musulmana⁹. Los profesores Carmen Martínez Salvador y Pedro Segado Bravo consideran la arquitectura como la manifestación en la que mejor se plasma la unidad que conlleva el Islam¹⁰; por otro lado, el profesor Antonio Fernández define el arte islámico como síntesis del bizantino, cristiano y copto. De acuerdo con estos referentes podemos comprender que nos centremos en la arquitectura así como que la mezquita sea una de las tipologías arquitectónicas más significativas. Etimológicamente mezquita define el lugar donde se postra uno en el suelo. Las funciones que convergen en el espacio de la mezquita son el de lugar de culto y también centro de administración de justicia y de enseñanza.

Los elementos fundamentales de la mezquita son: patio descubierto, sala de oración cubierta y alminar. En el patio descubierto se dispone una fuente en la que previamente a la oración se adecentan los penitentes. El alminar o torre para llamar a la oración dependiendo de la variante arquitectónica se localiza adosada al muro del patio o bien exenta en el centro del mismo. La sala de oración es el espacio principal, en su interior se localiza el muro de la qibla, el mihrab, la maqxura, el minbar, el dakka y el kursi. El muro de la qibla señala la orientación a la Meca, es decir marca el sentido hacia el que debe disponerse el penitente para realizar la oración. El mihrab se localiza en el lienzo del muro de la qibla, distingue este lienzo de muro del conjunto de la mezquita, en suma también señala el sentido en el que debe disponerse el penitente; en su interior sólo se localiza vacío. La maqxura se localiza frente al mihrab, marca el espacio reservado al jefe de la Umma (comunidad musulmana). El minbar es el púlpito desde el que el imán dirige la oración. El dakkar complementa la función del alminar o torre para llamar a la oración, dado que la segunda y tercera llamada para la oración se realiza desde el dakkar mientras que la primera desde el alminar. El kursi es el pupitre en el que se disponen durante la oración el Corán así como el lector del mismo. La organización del espacio que define la mezquita recuerda la estructura del espacio interior de las basílicas paleocristianas, en éstas al igual que los templos del Antiguo Egipto y el templo griego clásico disponían de una sala sin cubrir o atrio a la que tenía acceso el común del pueblo, este espacio correspondería al patio de la mezquita. Describiendo un eje longitudinal en la basílica paleocristiana atravesamos el nártex o zona a la que únicamente tenían acceso los que iban a ser bautizados, pues bien en la mezquita este espacio se elimina y se accede directamente a la sala de oración.

⁹ GRABAR, O., La formación del arte islámico. Madrid: Cátedra, 1979.

¹⁰ SEGADO BRAVO, P.; MARTÍNEZ SALVADOR, C. La disputa de las imágenes en GARCÍA PIRIZ, M., *Ars Magna: Historia del Arte Universal*. Barcelona: Planeta, 2006.

Por tanto, el denominador común entre los templos del Antiguo Egipto, cultura Grecorromana, Paleocristiano y la mezquita es la disposición de un primer espacio no cubierto al que el acceso era menos restringido que al resto de dependencias del templo.

“mira” una vista aérea de la Mezquita de Córdoba (España)

La sala de oración de la mezquita se diferencia sustancialmente de la sala de la barca del templo egipcio, así como de la sala hipóstila del templo grecorromano, en la medida en que no se inscribe conforme a un eje longitudinal sino de forma perpendicular; así como también porque sus dimensiones son proporcionales al número de penitentes que en ella se congregan para la oración. Un buen ejemplo de la ampliación de la sala de oración lo tenemos en la Mezquita de Córdoba, dado que la sala de oración se agranda conforme aumenta el número de penitentes con Abderramán III, Alhaquen II y Almanzor. La Mezquita de Córdoba es un ejemplo de las manifestaciones artísticas del Califato de Córdoba, se comenzó a construir a finales del siglo VIII estuvo en constantes ampliaciones hasta el siglo X. Como el común de la arquitectura musulmana la Mezquita de Córdoba no luce techumbre elevadas, se percibe como una arquitectura armónica – prueba de ello es el ritmo bicromo de las dovelas de los arcos que componen las arcadas del interior de la sala de oración-; la construcción enmascara la pobreza de los materiales constructivos con enfoscados, yeserías, cerámicas, maderas, ... En relación a los materiales constructivos llamamos la atención sobre el proceso de reciclaje o aprovechamiento de materiales y elementos constructivos procedentes de otras culturas, este es el caso del fuste y capitel de las columnas que se disponen en los espacios limítrofes con la qibla en Córdoba, se trata de fustes visigodos reutilizados por los alarifes del Califato Cordobés.

“mira” las arquerías del interior de la Sala de oración de la Mezquita de Córdoba (España)

Efectivamente las columnas de la Sala de Oración de la Mezquita de Córdoba son un buen ejemplo del predominio de la columna sobre el muro; también resulta especialmente representativo de la arquitectura musulmana la profusión del arco de herradura, lobulado, polilobulado, festoneado, ... El arco en la arquitectura musulmana se concibe no sólo como elemento sustentante sino también como parte de la decoración. Recordemos que predomina el interior sobre el exterior, el interior se concibe con profusa decoración cuyo soporte es la arquitectura; a modo de ejemplo, el muro de la qibla de la Mezquita de Córdoba se decora con epigrafía incisa, por tanto el muro no sólo cumple una función sustentante sino que además ejerce como soporte de un mensaje al igual que el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela. No obstante, en el Románico el mensaje se difunde mediante la imagen mientras que en la cultura musulmana se prefiere la palabra o decoración epigráfica; pero en uno y otro caso el muro funciona como soporte de un mensaje.

“mira” el mihrab de la Mezquita de Córdoba (España)

La Mezquita de Córdoba es un ejemplo paradigmático de la arquitectura islámica en la península Ibérica, como tal muestra el empleo del arco de herradura con alfiz como vemos en la Puerta de San Esteban, esta sería una solución arquitectónica que exportó Al-Andalus al conjunto del mundo musulmán.

“mira” la Puerta de San Esteban. Fachada lateral, exterior Mezquita de Córdoba (España)

Abd Al- Rahmán I cuatro décadas más tarde de la incursión del Imperio Musulmán en la península Ibérica cuenta con fondos económicos además del número de integrantes de la comunidad musulmana necesarios como para afrontar la construcción de una mezquita mayor; además esta obra también nace con la voluntad de distinguir a la ciudad de Córdoba como capital del Emirato

Omeya independiente de Bagdad. En cualquier caso, cuando aludimos a la Mezquita de Córdoba en el marco de la Historia del Arte la identificamos como una pieza significativa del arte califal, es decir atribuimos los rasgos más significativos de la Mezquita a la etapa de Abd Al- Rahmán III, el califa de Córdoba.

La Mezquita de Córdoba se diseñó en el solar de una antigua iglesia visigoda de la que además reutilizó elementos sustentantes - como las columnas a las que nos referíamos en líneas anteriores-. Abd al- Rahman II a mediados del siglo IX amplió la longitud de las naves hacia el lado sur –recordemos que la qibla de Córdoba no se orienta hacia el oriente, hacia la Meca, sino hacia el sur-. En sucesivas ampliaciones, se incorpora la conocida como Puerta de San Esteban, característica por la solución de su portada a partir del alfiz, como ya comentábamos; pero quizás una de las ampliaciones más significativas fue la dirigida por Al-Hakam II en la segunda mitad del siglo X, alarga las once naves que estructuraban la sala de oración, construye el actual mihrab y la maqura así como su cúpula. Finalmente, la Mezquita incorpora ocho naves en el lado oriental durante la etapa de Almanzor, intervención esta última que interfirió en la posición simbólica del mihrab. En cualquier caso no podemos olvidar que todas estas ampliaciones responden a un factor demográfico y político, principalmente, dado que a mayor número de población convertida al Islam mayor debía ser la capacidad de la sala de oración de la mezquita mayor de Córdoba; por otro lado, la dimensión del templo evidenciaba el poder de Al-Andalus frente a los reinos cristianos que también residían en la península Ibérica.

Abd Al- Rahmán III, el califa de Córdoba, además de distinguir a Córdoba como capital del califato y construir en ella una mezquita comparable a la Gran Mezquita de Damasco, diseñó/fundó una ciudad, Madina Al-Zahara, en torno al 936. Acaso Madina Al-Zahara sea la ciudad de vida más limitada dado que su función como urbe decayó en el 1010, a partir de entonces pasó a ser cantera. La ciudad que diseñara Abd Al-Rahmán III, el califa de Córdoba, presentaba una planta rectangular con tres niveles de terrazas. En su interior podemos contemplar el ritmo de la arquitectura musulmana, su decoración profusa, el predominio del arco de herradura,...

“mira” las arquerías del interior de la Mezquita Aljama de Madina Al-Zahra (Córdoba, España)

La Alcazaba de Málaga es un buen ejemplo de la arquitectura defensiva de época taifa; no obstante las manifestaciones taifas se caracterizan en mayor medida por rasgos formales como la incorporación de festoneado al arco polilobulado. El alminar de la antigua mezquita mayor de Sevilla, hoy conocida bajo la denominación de la Giralda de Sevilla, plasma los rasgos más significativos de la arquitectura almohade. Recordemos que Sevilla fue capital de los almohades a comienzos del siglo XII, su mezquita aljama evidenciaba este poder aunque como sabemos nunca llegó a concluirse. La puerta de acceso al patio de abluciones, hoy Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, presenta decoración de mocárabe, un rasgo significativo de las manifestaciones almohades aunque será la decoración de paño de sibka que aún hoy podemos contemplar en el primer piso de la Giralda.

“mira” el exterior de la Giralda de Sevilla (España)

Sevilla ofrece otra manifestación del arte almohade especialmente significativa se trata de la Torre del Oro, una torre albarrana que en el siglo XII se inscribía en un circuito murario, por tanto es una tipología arquitectónica defensiva. La planta de esta torre describe al exterior un polígono de doce lados, mientras que al interior un hexágono.

“mira” el exterior de la Torre del Oro (Sevilla, España)

La derrota de los almohades frente a los cristianos en las Navas de Tolosa (1212) en la provincia de Jaén, explica el intervalo meriní en el norte de África y en suma se nos ofrece un factor fundamental para comprender la pervivencia y consolidación del Reino nazarí

de Granada (1232-1492) como única comunidad bajo la cultura musulmana en la península Ibérica frente al predominio cristiano. En Granada, capital del Reino Nazarí de Granada, la arquitectura palaciega y suntuosa se ofrece la más representativa, por tanto no nos vamos a detener en la mezquita mayor de Granada sita en el solar donde hoy se eleva la Catedral.

“mira” una panorámica de las murallas y exterior de la Alhambra (Granada, España)

El Generalife, una finca de recreo, se data en torno a finales del siglo XIII principios del siglo XIV, por tanto es la edificación más antigua del Conjunto Monumental Alhambra y Generalife (Patrimonio de la Humanidad); a lo largo del siglo XIV se concibió como una obra de carácter simbólico que fue restaurada como emblema del triunfo musulmán frente al cristiano.

De acuerdo a un análisis formalista de la arquitectura de la Alhambra cabe afirmar que el arco de herradura es sustituido por el arco peraltado acampanado, predominan los arcos decorativos antes que los funcionales, los capiteles se diseñan *ex proceso* compuestos por dos cuerpos uno con decoración de lacería y el inferior de mocárabes; la cerámica de tipo alicatado recubre las paredes frente al enfoscado de la arquitectura precedente; predominio de la bóveda de mocárabe.

“mira” el Patio de los Leones de la Alhambra (Granada, España)

La Alhambra se concibió como palacio y fortaleza, dos funciones unidas en una de las colinas de Granada. Su interior se resuelve mediante una organización laberíntica, se entrecruzan espacios defensivos como la alcazaba, torres,...; con estancias residenciales como la Sala de las Dos Hermanas, Mirador de Lindaraja,...; salas de carácter oficial tales como el Salón del Trono. Ahora bien, frente a la diversidad de funciones en el interior de la Alhambra predomina la planta rectangular (estancias, jardines, albercas, torres,...) También la construcción de este palacio y fortaleza se dilató en el tiempo así el Cuarto de Comares se data en la primera mitad del siglo XIV mientras que el Patio de los Leones es de la segunda mitad. Para concluir quisiéramos subrayar que el Conjunto de la Alhambra y el Generalife (Patrimonio de la Humanidad) también fueron considerados como patrimonio cultural para conservar, proteger y restaurar por los Reyes Católicos, Carlos V, Felipe II...

El muro como soporte del mensaje medieval

Cuenta el beato Agnellus que Carlomagno hizo traer desde Rávena la obra que consideraba más bella, se refiere a la escultura ecuestre de Teodorico “El Grande”. También Carlomagno manifestó su voluntad de aprovechamiento, y en cierto modo rindió culto a la belleza de las columnas procedentes de la Antigüedad Grecorromana. En suma, queremos comenzar este capítulo dedicado al Románico, a las manifestaciones de la Edad Media cristiana, rompiendo con la convicción según la cual arte medieval es sinónimo de renuncia, olvido, rechazo,... de la estética clásica, de la cultura Grecorromana. En cualquier caso, no debemos confundir el Románico con una versión de las manifestaciones de la Antigüedad Grecorromana, es más de hacerlo caeríamos en un gran error dado que por ejemplo si nos centramos en arquitectura comprobaremos que mientras el arquitecto griego y romano prioriza los valores plásticos del edificio, casi lo conciben como una obra para ser contemplada antes que para deambular por su interior; por el contrario el arquitecto románico justamente se concentra en la organización del espacio. La arquitectura románica prioriza el valor espacial sobre el estético. En este sentido comprenderemos que una de las señas de identidad de la arquitectura de peregrinación será la adecuación de la planta basilical de herencia romana a las necesidades reales de los peregrinos: galerías para descansar, espacios para esperar, acceso directos a las reliquias que no interfieran en la celebración de la eucaristía, ...

Cuando nos proponemos un acercamiento a las manifestaciones del Románico, a esas formas de expresión que en torno al año 1000 comenzaron a poner de manifiesto que más allá de las fronteras marcadas por los señores feudales había una forma de expresión común para los cristianos europeos. El Románico es intrínseco al cristianismo en Europa, más concretamente a los territorios romanizados en Europa que más tarde se aferraron al cristianismo como vehículo de lo clásico, de las reminiscencias de la Antigüedad Grecorromana frente a las tradiciones de los pueblos Germánicos.

Por el momento para introducir el Románico hemos aludido al feudalismo, así como al año 1000, quedaría el tercer principio fundamental de esta cultura: las peregrinaciones. Las teorías que emergen con el fin del milenio sobre el fin del mundo parecen ser un factor cultural especialmente presente a la hora de explicar el fenómeno de las peregrinaciones. El peregrinaje de cristianos hacia las ciudades santas, Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela respondía a la necesidad de dar gracias por las bondades concedidas o bien para solicitarlas. El tránsito de cristianos desde ciudades centroeuropeas a Roma, Santiago de Compostela, Jerusalén, ... se nos ofrece un aspecto decisivo para comprender que el Románico es un estilo internacional como podemos comprobar al contemplar el pórtico de la Iglesia de la Magdalena de Vézelay y el de la Catedral de Santiago de Compostela. Es más, incluso no podemos dejar de subrayar que también esta cultura de los cristianos de la Edad Media comparte con las manifestaciones coetáneas claves- a las que nos referíamos en el tema anterior- tales como el predominio del contenido sobre la forma; es decir, en las manifestaciones medievales ya sean cristianas o musulmanas se prioriza lo que se cuenta, el tema o argumento, sobre la forma en que se plasma. Justamente este principio nos va a permitir comprender que tanto las manifestaciones musulmanas como las románicas participan del naturalismo conceptual, se mimetiza de la naturaleza lo necesario para que el penitente identifique el tema, el personaje, ... Pero en ningún caso se llega a la personificación o realismo romano.

“mira” el pórtico e interior de la Iglesia de la Magdalena de Vézelay (Francia)

La arquitectura románica se concibe como eminentemente funcional tanto es así que los muros no se enfoscan, ni decoran sino que el material constructivo se visualiza. Ahora bien, no se trata de una concepción estética del material constructivo sino sencillamente se concibe el muro como elemento sustentante. En este sentido cabe comentar que en el conjunto de una iglesia románica, ya sea de peregrinación o no, predomina el muro sobre el vano. La historiografía explica este principio atendiendo a una exigencia derivada del peso de los materiales utilizados para las techumbres. En el conjunto de la catedral o duomo de Pisa este principio también se cumple dado que no podemos olvidar que los arquillos del campanario, baptisterio y fachada principal de la catedral, son ciegos, no permiten el acceso de la luz natural al interior. La Catedral de Parma, entre otros espacios en los que las fachadas se organizan a partir de arquillos vivos, no son frecuentes sino que se trata de una variante específica del románico italiano más directamente relacionado con la arquitectura de la Roma Antigua.

“mira” el conjunto del duomo de Pisa (Italia, exterior)

Las iglesias de San Miniato al Monte y San Isidoro de León, y más concretamente sus fachadas, son buenos ejemplos de la relación entre la arquitectura románica y la procedente de la Roma Antigua, esta relación se basa en la proporción matemática, simetría, geometría, ... Estos principios de la arquitectura de la Roma Antigua subyacen en toda arquitectura románica como es el caso de la planta de Santiago de Compostela, San Martín de Frómistas,... aunque sin lugar a dudas la bicromía de la fachada de San Miniato al Monte y la sobriedad de San Isidoro de León resultan especialmente pragmáticas en relación a estos principios. Por el contrario, la fachada de San Miniato al Monte, como la arquitectura románica italiana en su conjunto, se contrapone al principio según el cual los materiales constructivos no se recubren en la medida en que en el Románico no se conciben desde un punto de vista estético sino funcional. En última instancia, como vamos a ver a lo largo de este tema el Románico es un estilo internacional pero no estándar ni globalizado, por ello presenta variantes en las distintas regiones.

“mira” el exterior de San Miniato al Monte Florencia (Italia)

“mira” el exterior e interior de San Isidoro de León (León, España)

No todas las iglesias románicas son de peregrinación, pero sí que buena parte de las iglesias románicas así como también las de peregrinación presentan planta de cruz latina en la que se advierte la reminiscencia de la planta de las basílicas romanas y paleocristianas. La planta basilical está determinada por la cabecera o ábside, lugar de mayor simbolismo en la arquitectura románica y de peregrinación; en la cabecera o ábside tradicionalmente se disponen pinturas murales sobre la cúpula o bien se sitúan las reliquias del santo para que sean visitadas por los peregrinos. La preferencia de la planta basilical en la arquitectura románica se explica por la interpretación de la misma como metáfora del cuerpo de Cristo crucificado así como el camino que debe recorrer todo cristiano. Por tanto el espacio es simbólico en las iglesias románicas y en las de peregrinación. El ábside simboliza el espacio divino; las naves longitudinales el mundo terrenal y el transepto el tránsito entre el mundo terrenal y celestial. Esta simbología del espacio nos permite comprender además la iconografía de la portada de los pies con el Juicio Final; los capiteles de las naves longitudinales con pasajes del Antiguo Testamento en los que se exaltan conductas ejemplares como la de Daniel en el foso de los leones; y el ábside en el que nuevamente nos encontramos al Dios que enjuicia.

El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela plasma el tema del juicio final o pantocrátor. Además la planta de Santiago de Compostela se ajusta a la simbología de la planta basilical de peregrinación. Como detallan los profesores Fatás y Borrás en el

Diccionario de términos de arte, se estructura en tres naves longitudinales, una central más alta y ancha y dos laterales de menores dimensiones; estas naves laterales se desarrollan hasta el ábside dando lugar al transepto y en el centro de este el crucero; tanto al transepto como al ábside se le adosan pequeñas capillas o absidiolos en las que se daba la posibilidad de celebrar misas en distintos momentos de la jornada; el ábside o cabecera se recorre a través de un pasillo que se denomina girola o deambulatorio, la función de la girola era favorecer el tránsito de los peregrinos a la cripta donde se atesoraban las reliquias, la cripta se localiza en el centro del ábside. En la Catedral de Santiago de Compostela el triforio o pasillo de anchura inferior a la nave lateral sobre la que se eleva normalmente en el segundo o tercer piso. Llamamos la atención sobre la común confusión del triforio como la tribuna, reafirmamos que la tribuna presenta la misma anchura que la nave lateral sobre la que se eleva mientras que como hemos visto en la Catedral de Santiago de Compostela el triforio es de menor proporción que la nave lateral sobre la que se eleva; la tribuna es más frecuente en los templos góticos que en los románicos. En Santiago de Compostela el triforio es una innovación arquitectónica.

El arco de medio punto y la bóveda de cañón, es decir la cubierta arqueada que resulta del desplazamiento de un arco de medio punto a lo largo de un eje longitudinal, son los elementos sustentantes y sostenidos básicos de los espacios románicos como podemos contemplar en la nave central de la Magdalena de Vézelay, Santiago de Compostela,... En la nave central de Santiago de Compostela se introducen arcos fajones y formeros que refuerzan el sistema de sustentación de la techumbre. Recordemos que además del muro con escasos vanos construido con sillares de piedra, el Románico también se caracteriza por la utilización de macizos y anchos fustes de columnas o bien por columnas adosadas a un pilar como es el caso de la nave central de Santiago de Compostela.

“mira” el cimborrio de la Catedral de Zamora (España)

La Catedral de Zamora y la Iglesia de San Martín de Frómistas son dos ejemplos de iglesias románicas de planta de cruz latina que no se inscriben en circuitos de peregrinación de ahí la ausencia de girola en el ábside.

“mira” la Iglesia de San Martín de Frómistas (España)

Las conclusiones recogidas, a instancias de Carlomagno, por teólogos del conjunto de la cristianada en el *Libri Carolini* (en torno al 791) nos permiten comprender la función didáctica de la imagen para la Edad Media. Entre las conclusiones versadas en el *Libri Carolini* nos resultan especialmente significativas: las imágenes no pueden ser adoradas dado que no tienen valor religioso; no pueden ser destruidas porque no tienen valor por sí mismas sino conforme a la liturgia. Las imágenes tienen una doce función, didáctica para facilitar la comprensión de la liturgia a los que no conocen la lengua o son ágrafos; y estética, dado que a través de la belleza podía contribuir a la convicción de la liturgia. Estos principios son fundamentales para comprender el uso de la imagen en el Románico y en el Gótico, y por extensión cuando alcancemos el Renacimiento valoraremos como estos principios se desarticulan.

La caracterización del personaje de San Pablo, el atributo que porta cada uno de los doce apóstoles, o bien la disposición de Santo Tomás de perfil frente a la ley de la frontalidad que predomina en el conjunto de la Duda de Santo Tomás de Silos, nos resulta un ejemplo paradigmático de la escultura románica; efectivamente predomina el contenido sobre la artisticidad o maestría técnica a la hora de representar la escena de ahí que podamos comprobar la voluntad del artífice al detallar a cada apóstol con un atributo distinto, su objetivo es que el penitente o peregrino pueda llegar a identificar a cada uno de los doce apóstoles a partir del libro, pluma o pergamino que portan; es más, aunque la intención es representar al personaje y no a la persona observamos en que medida el artífice de este relieve se esfuerza por diferenciar a cada apóstol por ejemplo a partir de la barba, gesto de la mano, sentido de los pliegues de las túnicas... Estos aspectos justifican el naturalismo conceptual o esquemático. En cualquier caso no podemos pasar por alto que en

este relieve observamos la ley de adecuación al marco que ya comentábamos en los relieves de los frontones del Partenón; los apóstoles se organizan en tres niveles en altura y se adaptan al espacio que describe el arco de medio punto que enmarca la escena. En la disposición de los apóstoles también subyace la prioridad del contenido dado que todos los personajes dirigen su mirada hacia el punto central de la composición: la herida de Cristo en la que incide Santo Tomás. El canon simbólico que ya era común en el relieve del Antiguo Egipto ahora vuelve a ser un recurso del maestro escultor para central la atención del espectador sobre uno de los personajes representados. Sin lugar a dudas la temática de la escultura románica es religiosa, así en este relieve del claustro de Santo Domingo de Silos tenemos una buena muestra. En cualquier caso, uno de los temas más frecuentes es el Juicio Final.

Dios padre enjuiciando acompañado de los cuatro evangelistas (pantócrator), el Juicio Final, pasa a ser el tema central de las portadas de los templos románicos tal y como vemos en el Pórtico de Santa Fe de Conques (España), en el Pórtico de la Iglesia de San Pedro de Moissac (Francia), en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (España). Llamamos la atención sobre la expresividad de los altos relieves de las jambas de los pórticos de San Pedro de Moissac frente al esquematismo y adecuación al marco de los ropajes de los mismos.

“mira” el claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (España)

“mira” el pórtico de la Iglesia de San Pedro de Moissac (Francia)

El Pórtico de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela al igual que los relieves del claustro de Santo Domingo de Silos datan del siglo XI; esta portada ofrece un significativo valor histórico testimonial en la medida en que es la única que se conserva de las descritas en el Codex Calixtinus. El Pórtico de las Platerías se organiza en dos pórticos resueltos en arco de medio punto; en el pórtico de la izquierda el tema central del tímpano o intradós es la tentación de Cristo por un grupo de demonios mientras que en el pórtico de la derecha se plasma el tema de la pasión de Cristo, la Adoración de los Reyes Magos la Virgen entronizada con el niño. Los relieves de una y otra portada presentan adecuación al marco, en ellas los personajes y escenas se yuxtaponen,... Las jambas de estas portadas no se resuelven mediante figuras bíblicas sino que se trata de columnas salomónicas y con fuste y capiteles de relieves bíblicos. En suma los relieves de los dos pórticos que conforman el Pórtico de las Platerías se ofrecen característicos de un relieve románico frente a la expresividad gótica de los relieves del Pórtico de la Gloria. En cualquier caso, recordemos que estos grupos escultóricos fueron objeto de intervenciones a lo largo de los siglos que nos permiten explicar la incorporación de figuras que originariamente se localizan en otras puertas o espacios de la catedral.

“mira” el pórtico de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela (España)

El valor plástico de los relieves del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela frente al de las Platerías, así como al conjunto de la escultura románica, no está condicionado por su soporte, es decir no hay adecuación al marco. Justamente esta característica nos permite afirmar que el Pórtico de la Gloria es una obra de transición al Gótico. Se concibe como un conjunto escultórico en la medida en que jambas, arquivoltas, intrados y dovelas de las jambas se ofrecen soporte de las diversas escenas que conforman el Juicio Final. En el parteluz del arco central, Santiago apóstol entronizado; sobre el parteluz, en las arquivoltas los ancianos del Antiguo Testamento que muestran tal expresividad (conversan entre ellos). Detengámonos en el intrados, Dios padre entronizado a mayor proporción que el resto de los personajes (canon simbólico) acompañado del tetramorfo, su disposición además marca la simetría de esta composición en alto, medio y bajo relieve; y en las jambas los apóstoles y profetas. El peregrino al alcanzar el acceso principal de la Catedral de Santiago de Compostela leía a través de estos relieves el tema del Juicio Final, y tenía constancia de que los apóstoles y profetas de las jambas le acompañarían en su transitar por el templo símbolo de la vida terrenal a lo largo del

cual en los capiteles nuevamente podrían leer a través de imágenes escenas del Antiguo Testamento dispuestas cumpliendo una función moralizante.

“mira” el pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (España)

Como comentábamos en líneas anteriores la cultura medieval en su conjunto concibió el lienzo de muro como soporte del mensaje, lo vimos en la cultura hispano musulmana y también lo observamos en el Románico y Gótico. El relieve y la pintura mural son las técnicas con mayor desarrollo durante el Románico. Entre los lugares simbólicos del templo recordemos que el pórtico y los capiteles de las columnas de la nave central era donde se disponían los relieves. Pues bien, la pintura mural cuyo soporte es el lienzo de muro, preferentemente se ubica en la techumbre del ábside como comprobamos en el interior de las iglesias de San Clemente de Tahull, Santa María de Tahull, el Panteón de los Reyes y en San Isidoro de León.

“mira” pintura mural del ábside de San Clemente de Tahull (España)

El predominio del contenido que destacábamos en los relieves ahora se pone de manifiesto también en la pintura, se trata de una pintura delineada en negro en la que la línea o contorno favorece la identificación y lectura de las imágenes por parte de los penitentes. Por tanto, en la pintura románica predomina el dibujo sobre el color. Veamos con más detenimiento este principio. Si contemplamos la Virgen entronizada con el niño del ábside de Santa María de Tahull (hoy en el Museo Nacional de Cataluña) comprobaremos que aun a pesar de que se trata de una pintura en la que se da una variada gama de tonos, los colores son planos no hay gradación de tonos de ahí la escasa volumetría de las figuras. Es más, si percibimos volumen, éste no es fruto de la artísticidad del maestro sino que es común en la pintura románica el principio de la adecuación al marco en el sentido de que si el soporte es curvo (puesto que se pinta sobre la techumbre de la bóveda o cúpula) el artífice adecua la representación a la forma del soporte curvo; de ahí, que en la pintura románica no podamos hablar de composición puesto que no hay sensación de la tercera dimensión ni perspectiva. En este sentido también cabe llamar la atención sobre el espacio, las escenas se contextualizan en ambientes irreales, no hay paisaje aunque en San Isidoro de León podamos contemplar los elementos propios de un paisaje: animales, árboles, personajes, ...

“mira” la pintura mural del ábside de Santa María de Tahull (España)

“mira” la pintura mural de las bóvedas del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (España)

Aspectos formales de la catedral gótica

La imagen en el Gótico continúa respondiendo a los principios del *Codici Carolini* ahora bien progresivamente se prioriza el valor estético, es decir en el Gótico la función de la imagen artística se concentra en su capacidad para facilitar la convicción de la liturgia: convencer desde lo bello, o aquello que ya afirmaba Platón: lo bello es sinónimo de lo bueno. Por tanto, si una imagen es bella ésta no puede conllevar un contenido perverso. Este principio se plasma perfectamente en el Jardín de las Delicias del Bosco, obra a la que se refirió el profesor Joan Sureda como “El último sueño medieval” en *El Despertar de Europa. El arte del Románico y del Gótico*¹¹.

Gótico es la denominación con la que se refieren los tratadistas del Renacimiento a las manifestaciones artísticas precedentes a su momento que no participaban de los principios de lo clásico. Por tanto, Gótico en torno al siglo XVI era sinónimo de medieval. Hoy en cambio Gótico o Arte Gótico conlleva una superación de lo eminentemente medieval desde distintos puntos de vista; así por ejemplo, en pintura se supera el contenido y comienza a cobrar interés el valor estético así como la factura plástica. En arquitectura el Gótico coincide con el Románico en valorar la creación de espacio pero el arquitecto gótico progresivamente va concentrando todo su interés en la percepción del mismo por el penitente, casi podemos afirmar que el arquitecto gótico se centra en la dimensión hermeneútica frente al románico para el que lo sublime de la arquitectura estaba en su monumentalidad o magnificencia. En el espacio Gótico se perciben colores, luces, sonidos,... El espacio favorece la ascensión a través de los sentidos, el espacio Gótico contribuye al desarrollo de la potencia al acto haciendo nuestra la teoría hilemórfica de Aristóteles tan de moda en torno al siglo XII en París.

El Gótico surge y se desarrolla en Francia desde mediados del siglo XII, se extiende por Inglaterra, también tuvo algún desarrollo en Alemania pero quizás donde menor influencia ofreció fue en Italia. En España el Gótico se desarrolla hasta el siglo XV. Valoremos que la arquitectura gótica se rige a partir de un principio de mimesis de la naturaleza, así los haces de columnas que recorren el interior de las naves, las gárgolas se disponen a modo de animales que se posan en la fachada aunque realmente cumplen la función de desagüe de la techumbre. De acuerdo con este principio de naturalismo podemos comprender que en Italia donde buena parte de los edificios de la Roma Antigua se conservan, ofrecen un concepto de creación que acaso ensombrece el modelo que ofrece la naturaleza. Un buen ejemplo de naturalismo es la fachada principal de la Catedral de Notre Dame de París (finales del siglo XII) resuelta a partir de una portada de tres arcos, pero a diferencia de los arcos de triunfo de la Roma Antigua, aquí contemplamos un sistema de arcos apuntados que sustentan dos cuerpos en altura y en el interior de estos arcos aún se disponen relieves cargados de mensaje para la interpretación del penitente, pero los personajes de estos relieves dispuestos en el tímpano sí forman composición, no se juxtaponen.

“mira” el exterior de la Catedral de Notre Dame (París, Francia)

El arco apuntado es el elemento arquitectónico con mayor personalidad en el Gótico, define pórticos, gabletes, tribunas al interior e incluso da lugar a una nueva solución para las cubiertas: la bóveda ojival o de crucerías. La bóveda ojival o de crucería se identifica porque superpone sobre sus aristas nervios. La personalidad del arco apuntado en la arquitectura gótica responde no sólo a un artificio de la ingeniería y por tanto a un alarde técnico, sino que además envuelve un mensaje simbólico: la ascensión. La verticalidad de la Catedral de Reims, Chartres y Amiens simboliza la vida espiritual que profesaba la orden del Cister, un factor fundacional del

¹¹ SUREDA, J., “El último sueño medieval” en *El Despertar de Europa. El arte del Románico y del Gótico* Barcelona: Planeta, 2006.

Gótico. En el caso de la portada principal de la Catedral de Reims la verticalidad de los arcos apuntados que resuelve los tres pórticos de acceso se refuerza con un pináculo que corona el arco central. En la fachada de la Catedral de Reims contemplamos el vaciado del tímpano de los pórticos donde se disponen vidrieras en lugar de relieves alusivos al juicio final; en planta también ofrece interesantes aportaciones tales como que el crucero se reduce de tal forma que la cabecera del templo, en la que identificamos ábside central, absidiolos circulares y girola, esta última se prolonga restando protagonismo al crucero. Recordemos que el crucero había sido una de las aportaciones más significativas de la iglesia de peregrinación y en gran medida de los templos románicos por tanto a partir de la identificación de la girola tenemos un criterio para la distinción entre un templo románico de uno gótico.

“mira” la fachada principal de la Catedral de Reims (Reims, Francia)

Si comparamos la fachada principal de la Catedral de Chartres con la de Reims comprobamos el naturalismo conseguido en la segunda a través de la introducción de la vidriera y las tracerías frente al predominio del arco de medio punto en la catedral de Chartres.

“mira” la fachada principal de la Catedral de Chartres (Chartres, Francia)

El interior de la nave principal de la Catedral de Amiens es un buen ejemplo del predominio de los haces de columnas en lugar del muro como elemento sustentante, bóvedas de ojivas o crucerías antes que de medio cañón, introducción del efecto de la luz natural matizada por los tonos de las vidrieras o claristorio y con ella la espiritualidad del interior de la arquitectura gótica. No podemos olvidar que parte de la sensación de verticalidad que se percibe en Amiens lo consigue mediante los haces de columnillas que conforme alcanza la techumbre se ramifican por las bóvedas – ¿estas formas arboriformes que subyace en el Gótico más puro son las que siglos más tarde “inspirarían” al Art Nouveau? Esta cuestión la retomaremos en la arquitectura del siglo XIX-.

El interior de la iglesia gótica remarca el eje longitudinal, del que prácticamente elimina el crucero para no interferir en el camino hacia el altar mayor en el que desde mediados del siglo XIII comenzaremos a contemplar el retablo coronado por el gablete como es el caso del ábside principal de la Santa Capilla de París. Así mismo, la Santa Capilla de París como también ocurrirá en el interior de la Catedral de León, pone de manifiesto que en la arquitectura gótica el muro se desprende de su valor estructural, pasa a concentrarse en la vidriera y claristorio, e incluso deja de ser soporte del mensaje dado que en su lugar se dispone el retablo.

“mira” el interior de la nave principal de la Catedral de Amiens (Amiens, Francia)

“mira” el exterior de la Santa Capilla de París (París, Francia)

El Palacio Ducal de Venecia, la sede del Ayuntamiento de Florencia y sin lugar a dudas el Ayuntamiento de Bruselas, son algunos de los ejemplos de la arquitectura gótica civil. El sentido de la verticalidad en el inmueble del Ayuntamiento de Bruselas se introduce a través de los pináculos en aguja, los arbotantes, y las torres igualmente resueltas mediante pináculos de agujas; en la perspectiva lateral del inmueble también refuerza el sentido de la verticalidad gótica la sucesión de contrafuertes. En el caso del Palacio Ducal de Venecia la verticalidad no es uno de los principios que justifican el estilo gótico de este inmueble, aunque como podemos contemplar la torre rompe la horizontalidad. En cualquier caso, como decimos, en el Palacio Ducal de Venecia es la galería de arcos abiertos apuntados y las tracerías, los que refuerzan el aspecto gótico de este inmueble.

“mira” el Ayuntamiento de Bruselas (Bélgica)

“mira” el Palacio Ducal de Venecia (Venecia, Italia)

La elevación de la torre campanario y el gablete que corona los arcos geminados presentes en la torre así como en el exterior en su conjunto, son los rasgos que en mayor medida definen la Catedral de Nuestra Señora de Florencia como obra gótica; en cualquier caso, esta obra se ofrece una arquitectura de transición entre el Gótico y el Renacimiento, prueba de ello es la incorporación de la cúpula de Brunelleschi.

“mira” la Catedral de Nuestra Señora de Florencia (Florencia, Italia)

El Gótico en España también se define como una variante bastante significativa. Las circunstancias políticas, económicas y culturales que definen la península Ibérica en torno al siglo XIII como un mosaico de culturas, nos permiten comprender que el Gótico español tenga una clara relación con la arquitectura de fortificación románica e hispano-musulmana. Es decir, que en la arquitectura gótica de la península Ibérica predomina el muro sobre el vano, así como el eje horizontal sobre el vertical, contraponiendo así dos de los principios básicos de la arquitectura gótica. Pues bien, estas características responden fundamentalmente a un factor político, los constantes asedios de territorios por la cultura hispano-musulmana. Otro aspecto significativo del Gótico español es que predominan los templos con una única torre campanario, ésta suele presentar una gran elevación lo que contribuye a afianzar sus rasgos góticos, pero no podemos olvidar que buena parte de estas torres son de estructura hispano-musulmana revestidas de elementos góticos; este es el caso de la Giralda de la Catedral de Sevilla.

“mira” el exterior de la Catedral de Sevilla (Sevilla, España)

Sin embargo, las fachadas principales de las catedrales de Burgos y León responden a los principios de elevación y predominio del vano sobre el muro, son espacios esencialmente góticos. La Catedral de León remarca el sentido de la verticalidad a través de los contrafuertes que recorren sus torres, muros y fachada principal. Justamente la presencia de estos contrafuertes se ha interpretado como una influencia de la arquitectura de fortificación frente al carácter efímero del gótico francés. En cualquier caso, el rosetón que centra su fachada principal, los pináculos en aguja que coronan las torres y la elevación de las vidrieras justifican el valor artístico de esta catedral gótica. En el caso de la Catedral de Burgos, nos llama la atención además del rosetón, los pináculos, y las torres, la introducción de las tracerías.

“mira” la fachada principal de la Catedral de Burgos (Burgos, España)

“mira” la fachada principal de la Catedral de León (León, España)

La historiografía coincide en definir la Catedral de Toledo como la mayor aportación de la arquitectura española al estilo Gótico. En la planta de la Catedral de Toledo se concede mayor importancia a la anchura de las naves que a su elevación, en cualquier caso los haces de columnas que alcanzan hasta las bóvedas de ojivas, tercelete, ... favorecen la sensación de verticalidad. En planta se resuelve con cinco naves, crucero y doble girola, en suma como una planta de salón.

“mira” el interior de la nave principal de la Catedral de Toledo (Toledo, España)

“mira” el exterior de la Catedral de Palma de Mallorca (Mallorca, España)

Otra de las peculiaridades del Gótico en España es su vigencia a lo largo del siglo XV, de esta última etapa se nos ofrece un ejemplo paradigmático la Catedral de Sevilla dada su magnificencia. Justamente en esta última fase el Gótico no alcanza soluciones arquitectónicas llamativas sino que incorpora una decoración profusa. Pero quizás lo más significativo es que también en esta etapa el Gótico se hace estilo oficial de la monarquía de los Reyes Católicos distinguiéndose estas construcciones por la incorporación de emblemas, escudos, ... En suma, el Gótico en España además de su aportación artística, tal como el doble nivel de arbotantes propio de la arquitectura promocionada por la Corona de Aragón; adquiere un significativo valor histórico dado que nos permite comprender este momento de la historia de la península en el que cae el Reino de Granada y se expanden los acuerdos con los Reyes de Castilla y Aragón.

La ficción de la tridimensionalidad en la pintura desde contextos culturales diversos: Giotto en Italia y Van Dyck en Países Bajos

Mientras en los territorios de la Corona Española el soporte de la pintura es principalmente la tabla de los retablos, en la Italia humanista comienza a priorizarse el muro como soporte por varias razones, en primer lugar para superar o rebasar lo alzando en la Antigüedad; y por otro lado, porque el arte entra en lo privado para dar lugar al disfrute intelectual. Ahora bien, frente a la técnica del temple propia del Románico, ahora la pintura italiana del siglo XIV prefiere el fresco. La pintura al fresco conlleva la preparación del muro a partir de una fina capa de enfoscado y sobre esta una capa de cal viva sobre la que se aplican los pigmentos. Por el contrario, recordemos que en el temple los pigmentos se aglutinaban con cola. Desde el punto de vista plástico la recuperación y renovación de la técnica de la pintura al fresco suponía una clave de modernidad o divergencia con respecto a lo medieval.

La pintura al fresco conllevaba el estudio de la Antigüedad Grecorromana, y en mayor medida de la romana. En suma, en el siglo XIV pintores como Giotto avanzan hacia la renovación de la Antigüedad, son la antesala del Renacimiento. En cualquier caso, Giotto aún mantiene una temática eminentemente religiosa como podemos observar y leer a través de las escenas de la Capilla Scrovegni. Efectivamente, en la pintura de Giotto aún podemos leer imágenes, por tanto predomina el contenido sobre el valor estético; es decir, estamos ante una característica plenamente medieval. La pintura de Giotto incluso mantiene el simbolismo a través de la introducción de materiales preciosos como las imprimaciones de pan de oro en la aureola del dios cristiano en la aureola de la escena del Beso de Judas de la Capilla Scrovegni. Pero frente a este aspecto medieval las escenas de Giotto las podemos considerar composiciones en la medida en que ofrecen sensación de tridimensionalidad, introducen en un soporte bidimensional una escena tridimensional o con sensación de profundidad como contemplamos también en la Huida de Egipto, y esto es esencialmente moderno. No olvidemos que la sensación de profundidad que ofrecía la Virgen entronizada con el niño del ábside de Santa María de Tahull en el Románico sencillamente obedecía a la forma del soporte (cúpula); por el contrario, Giotto en la Huida de Egipto no se ayuda de la curvatura del soporte sino que dispone los elementos del paisaje con el objeto de crear distintos planos en profundidad como también podemos comprobar en *Noli me tangere* y en Muerte de San Francisco. En el conjunto de la producción plástica de Giotto se ofrece el resultado de la observación y mimesis de la naturaleza, su producción es naturalista como se pone de manifiesto en las expresiones de los personajes, detallismo de sus ropas, así como en la progresiva gradación de tonos que conquista para sus frescos.

“mira” la Huída de Egipto de Giotto, Capilla Scrovegni (Padua, Italia)

“mira” *Noli me tangere* de Giotto, Capilla Scrovegni (Padua, Italia)

“mira” la Muerte de San Francisco de Giotto, Capilla Scrovegni (Padua, Italia)

La Anunciación del Prado de Fray Angélico se pintó en el S. XV, de hecho es un retablo, su temática es religiosa, predomina el contorno, la pincelada es académica o pulida ya que no identificamos dónde se encuentra. No obstante en este retablo la sensación de tridimensionalidad o profundidad se consigue mediante un ejercicio de perspectiva lineal, como por ejemplo en la del banco del interior de la sala, la del suelo y columnas... son las líneas de fuga. Frente a esta modernidad observamos que todavía en la pintura

italiana del siglo XV, la luz simbólica en frente del sol y el simbolismo del nimbo. Por otro lado resulta especialmente moderno que Fray Angélico ha sabido describir dos escenas en una misma obra, por un lado Adán y Eva y por otro La Anunciación. Incluso podemos ver que Fray Angélico desarrolla la técnica de la cuadratura, de ahí que Adán y Eva estén a menor dimensión que la Virgen y el Ángel. También del s XV, en la pintura italiana nos encontramos el nacimiento de la Venus o la Primavera de Botticelli, obras en las que parte de la modernidad se localiza en la temática mitológica, esta temática no se va a trabajar en los Países Bajos.

La producción artística que surge en los Países Bajos, las ciudades flamencas, en el siglo XV se define como uno de los departamentos de la Historia del Arte en los que difícilmente coincide la historiografía; el debate gira en torno a si la pintura flamenca del XV es Renacentista o más bien Gótica. El Tríptico del Cordero Místico de Humberto y Juan Van Eyck (Catedral de San Bavón, Gante) es una de las obras más significativas de los primitivos flamencos, interpretemos en primer lugar sus claves góticas para seguidamente detallar los aspectos de modernidad o renacentistas. Como era común en el entramado cultural de las ciudades flamencas del siglo XV la obra de los hermanos Van Eyck titulada Tríptico del Cordero Místico es un retablo pintado al óleo, concretamente tres tablas ilustradas en sus seis caras. La tabla como soporte de obra plástica es característica de los retablos góticos. La temática es esencialmente religiosa como además se pone de manifiesto a través de símbolos como la cruz y la iconografía de los ángeles, principalmente. Ahora bien, aunque el tema representado es religioso no resulta fácil la identificación de los personajes dado que todos los representados están caracterizados como ciudadanos del momento, es decir llama la atención la contemporaneidad de las escenas plasmada con todo lujo de detalle o realismo; tanto es así que conlleva cierta dificultad identificar a los caballeros de Cristo de no ser por las banderolas que portan, igualmente a Adán y Eva, el calvario, ... El tema representado se estructura en escenas, este es un aspecto propiamente Gótico, pero no podemos pasar por alto el hecho de que cada una de las escenas plasmadas en las tablas del retablo abierto forman una composición de ahí que el paisaje de fondo de las escenas de los caballeros de Cristo guarde una estrecha relación con el paisaje central del Cordero místico, e incluso con los grupos de ermitaños y peregrinos de la derecha.

Frente a estas claves de medievalismo, destacan los rasgos que permiten justificar este óleo entre las obras más modernas del siglo XV. En este sentido, el realismo de Eva y Adán; la composición de la imagen central, en la que las líneas de fuga de la perspectiva lineal nos permiten explicar la componente técnica de la sensación de profundidad desde la que percibimos esta obra; también resulta moderno el foco de luz natural, los rayos del Sol (fuente de luz natural) ofrece naturalismo a la composición; finalmente los brillos conseguidos a partir de la pintura al óleo. El Tríptico del Cordero Místico de los hermanos Van Eyck aunque también es un retablo y su temática es religiosa presenta mayor modernidad que el de Van der Weyden en la medida en que la sensación de profundidad o tridimensionalidad se consigue perfectamente, casi podemos hablar de una perspectiva lineal aunque somos conscientes que en la pintura flamenca no se desarrolló la *teoría de la cuadrícula* tan empleada para los juegos de perspectiva en la pintura italiana de este mismo siglo (XV) como por ejemplo en la pintura del siglo XIV en la Italia humanista.

“mira” el Políptico del Cordero Místico de Humberto y Juan Van Eyck (Catedral de San Bavón, Gante)

La exactitud de los detalles como recurso para sumar realismo a la imagen representada, luz natural procedente de uno o varios focos de luz localizados por el espectador, composición en la medida en que identificamos varios planos en profundidad o perspectiva,... son algunas de las claves de modernidad que comentábamos en el Tríptico del Cordero Místico extensibles al Matrimonio Arnolfini de Juan van Eyck. Es más, en esta tabla del Matrimonio Arnolfini el tema es eminentemente moderno, los retratados son un matrimonio de burgueses. Otra clave de modernidad o renacimiento que interpretamos en el Matrimonio Arnolfini es el ejemplar estudio de la profundidad a través de la arquitectura o mobiliario.

Predomina la tabla como soporte, el contorno o la línea sobre la mancha de color, el contenido es tan importante como la forma, desarrollan ejercicios de profundidad que casi se pueden denominar perspectiva lineal e incluso aérea aunque estos ejercicios no surgen a partir de una base científica o teórica sino a partir de la práctica. Aún mantienen la luz simbólica y en algunos casos adaptación al marco. Estas pinturas se firman, es decir, el pintor se reconoce artista (dimensión social del artista) un rasgo propiamente Renacentista, muy moderno; así mismo también resulta especialmente moderno el detallismo, la verosimilitud de la pintura flamenca, el artista se preocupa por representar las distintas calidades. En el Matrimonio Arnolfini podemos percibir el metal de la lámpara, la suavidad de la tela del vestido de la dama e incluso el pelo de la capa del caballero o del perro. En suma, el *Matrimonio Arnolfini* es una de las pinturas más modernas de la pintura flamenca. Aunque también en el Matrimonio Arnolfini como en todas las pinturas flamencas es más importante lo que se cuenta que como se cuenta e incluso nos percatamos de que en la pintura flamenca aún se prioriza el contorno o la línea, quizás porque al igual que en la Edad Media el objetivo continúa siendo que el que contempla la obra lea la escena.

El *Jardín de las Delicias*, frente a lo cotidiano que observamos en la caracterización de los personajes del *Descendimiento de la Cruz*, del Matrimonio Arnolfini...; en la pintura flamenca debemos comentar la obra de El Bosco, fundamentalmente porque por ejemplo El Jardín de las Delicias (retablo) consigue ofrecer sensación de profundidad, tridimensionalidad, casi podríamos pensar en un ejercicio de perspectiva lineal e incluso aérea. Además otro rasgo de modernidad en la obra de El Bosco es que representa su propio universo, su punto de vista. En toda su producción predomina el contenido, el contorno, está muy cargada de simbolismo, son escenas muy descriptivas... a nuestro juicio es el más moderno de toda la pintura flamenca porque crea toda su producción/visión.

La génesis de la obra de arte y de la Historia del Arte, cuando se priorizó “el cómo antes que el qué”

Giorgio Vasari en la *Vida de los más excelentes pintores...* (1550) se refiere al Renacimiento de las Artes a partir del siglo XIII, así como a sus contemporáneos y algún que otro coetáneo como es el caso de Miguel Ángel¹². La voluntad de renovar o mejorar el arte tomando como criterio de belleza el natural (naturalismo), como ya había priorizado la Antigüedad Grecorromana, es el principio fundacional del Renacimiento. Jacobo Burckhardt en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) utiliza de forma sistemática la expresión “renacimiento” para referirse a los cambios económicos, políticos, sociales, filosóficos, ... que tienen lugar entre 1350 y 1550. Los factores que desde el punto de vista de Burckhardt nos permiten definir la cultura del Renacimiento son:

- nacimiento del Estado como una obra de arte, como una creación calculada que busca su propio interés
- ruptura con el oscurantismo medieval
- periodo de renovación de las artes y las letras
- recuperación de los clásicos
- restauración de la Antigüedad
- uso de la razón
- descubrimiento del mundo y del hombre, es decir del individualismo, plena confianza en las posibilidades del hombre como individuo
- secularización de la vida política¹³

El Humanismo es un concepto creado en el siglo XIX para referirse a la revalorización, investigación e interpretación de los clásicos de la Antigüedad que tuvo lugar desde finales del siglo XIV hasta el primer tercio del XVI. La llegada de los estudiosos bizantinos a Europa Occidental, tras la conquista de Constantinopla por los turcos en 1453, resulta un factor determinante a la hora de fechar los comienzos del Humanismo; no obstante otros sector más renovadores de la historiografía sostienen que con anterioridad al siglo XV ya se venía desarrollando el Humanismo aunque entonces se trataba de un Humanismo romano. Una y otra corrientes coinciden en afirmar que el Humanismo se extiende en primer lugar por Italia y progresivamente lo hace por el resto de Europa, y abarcará todas las áreas de conocimiento. En las *95 tesis de Lutero* ante la puerta del Castillo de Wittemberg en 1517 subyace una concepción del mundo humanista, sus argumentos de protesta o exigiendo la reforma de la Iglesia Cristiana no se pueden comprender sino es a partir del Humanismo de ahí que para buena parte de la historiografía la primera etapa del Humanismo concluya justamente a partir de la promulgación de estos argumentos por Lutero. En este primer Humanismo no existe más doctrina que la afirmación reiterada en la confianza en el valor, dignidad e individualidad del hombre.

El Humanismo se definía como la estructura de una nueva Europa profana y suponía una nueva civilización; el proceso de recuperación de la Antigüedad y establecimiento de las nuevas ideas fue gradual. La divulgación del Humanismo se llevó a cabo a través de las universidades de nueva creación, entre las que destacan: Salamanca, Bolonia, ... así como también jugaron un papel

¹² MÉNDEZ; M.T.; MONTUJANO, J.M. (eds.), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempo (Antología)*. Madrid: Tecnos-Alianza, 2004.

¹³ BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Barcelona: Ediciones Zeus, 1968.

prioritario las Academias, nueva institución creada para difundir el nuevo modelo de enseñanza, la Academia de Florencia nos resulta especialmente significativa. Sin lugar a dudas la enorme difusión del Humanismo fue posible a través de la “impresión” metálica de caracteres móviles (1454). En el marco de la Filosofía el Humanismo conlleva la introducción de temas como el lugar del hombre en el mundo; la naturaleza humana del alma; la influencia de los astros en la vida de los hombres. Marsilio Ficino destacó en el marco de la Filosofía Humanista con su teoría acerca del amor: el amor permite al alma realizar una función mediadora entre el mundo y Dios, dado que participa de ambas realidades. Pico de la Mirandola subraya que el hombre es el centro de cuanto acontece, es libre y capaz del cambio pero debe utilizar su libertad para llegar hasta Dios. El humanismo cristiano fue el que tuvo mayor difusión, revisando textos cristianos, comenzó en Italia a partir de las propuestas de Pico de la Mirandola y Marsilio Ficino y acogió obras como la traducción revisada del Antiguo Testamento realizada por Erasmo de Rotterdam. En España a lo largo del siglo XVI asistimos a la gesta de significativas obras del Humanismo con Elio Antonio de Nebrija, Francisco de Vitoria y Juan Luis Vives. Erasmo de Rotterdam a través de su máxima “conócete a ti mismo” desarrolla una concepción antropológica que tiene como base un individualismo sin precedentes. El individuo es intrínseco al “artista” entendido como creador, al modo de los grandes maestros.

Ante una obra como el *Tondo Doni* de Miguel Ángel en la que el tema principal es la representación de la Sagrada Familia, nos surge la duda acerca de si efectivamente en el Renacimiento los artistas conceden mayor importancia a las técnicas artísticas que al tema o contenido representado. Pero, les sugiero que contemplen esta obra o las escenas de la Capilla Sixtina antes de tratar de argumentar alguna teoría histórico-artística al respecto.

“mira” el Tondo Doni de Miguel Ángel (Museo Uffizi, Florencia)

En el *Tondo Doni*, la virgen se presenta conforme a una disposición que demuestra el dominio de la curva praxiteliana, que tanto habían perfeccionado en el siglo V a.e.; la sagrada familia se presenta desacralizada nada de nimbos, en su lugar una madre que juega con el hijo mientras el padre sostiene al pequeño. En este sentido quedaría justificada la distancia con respecto a la Edad Media. En cualquier caso, los encargos que recibe Miguel Ángel provienen principalmente de la curia, son de temática religiosa, pero su concepción del arte le lleva a borrar de estas escenas cualquier rasgo de la didáctica propia del lenguaje medieval. Por tanto, la respuesta a la pregunta anterior es: en el Renacimiento efectivamente predomina la técnica sobre el contenido.

Volvamos al *Tondo Doni*, podemos comprender que la disposición de los personajes busca la captación de la tercera dimensión o profundidad sobre un soporte bidimensional. Adentrémonos en este aspecto técnico. Es cierto que el *Tondo Doni* es una pintura diluida en huevo (técnica del temple) pintura sobre un soporte de madera, es decir un soporte de tradición medieval. No obstante, si seguimos las líneas que dibujan las piernas de la virgen así como las de sus brazos, llegaremos a un plano más profundo (segundo plano), el niño. El pequeño a su vez es sostenido y alzado por San José que se localiza aún más lejos del espectador, en un tercer plano; y tras la sagrada familia, una escena en la que Miguel Ángel introduce una cita de la Antigüedad Grecorromana en la que a menor proporción, en la lejanía (cuarto plano en profundidad), se disponen cuerpos que danzan. No podemos afirmar que el único objetivo de Miguel Ángel al concebir el Tondo Doni fuese representar la iconografía de la sagrada familia, sin lugar a dudas estamos ante un ejercicio de perspectiva o captación de la tercera dimensión sobre un soporte bidimensional. Esta es la distancia entre la Edad Media y el Renacimiento.

En ningún caso el arte del Renacimiento copia o versiona las manifestaciones de la Antigüedad sino que se compromete en superarlas; de ahí que si el Doríforo de Policleto (s. V a.e.) mostraba una disposición bastante natural, semejante a la que puede adoptar un cuerpo humano adelantando una pierna, descompensando los pesos del cuerpo, ... Ahora el David de Miguel Ángel, además, detalla cada una de las articulaciones y músculos del cuerpo humano; e incluso, realiza esta obra en proporciones monumentales demostrando su dominio sobre el material así como ofreciendo un alarde de equilibrio en el arte de la escultura. No

obstante, entre las esculturas del siglo V a.e., es decir las obras del naturalismo idealizado y las obras de Miguel Ángel, el David, Moisés o los Esclavos hay una distancia considerable si nos detenemos en la contemplación de su rostro, en la expresión de sus miradas. Nos referimos a la *terribilitá*, en Miguel Ángel ya no queda nada de la inexpresividad de la Grecia Clásica, ahora por el contrario fluyen las miradas individuales, casi personales que en un momento dado nos pueden llevar a distinguir a una persona de otra. Con la *terribilitá* de Miguel Ángel (categoría artística) nos podemos permitir referirnos al realismo con la salvedad de que Miguel Ángel impregna de realismo obras de personajes que nunca existieron: no copia esta expresión de la realidad sino que la elige e incorpora en su obra. Sin lugar a dudas, el Moisés será una obra paradigmática para contemplar la *terribilitá*.

“mira” la escultura de David de Miguel Ángel, Galería de la Academia (Florencia)

En cualquier caso, no olvidemos que las pinturas de Miguel Ángel son igualmente ejemplares para justificar su condición de gran maestro del Cinquecento (s. XVI). En las pinturas al fresco que lleva a cabo sobre la Capilla Sixtina también contemplamos esta expresividad en grado superlativo que ya sus contemporáneos denominaron *terribilitá* un ejemplo de ello es la expresión de Dios padre en el tema de la creación, así como también la de Isaías, Adán, ... Otros rasgos significativos de la pintura de Miguel Ángel como un maestro del Renacimiento son: cualificación de la técnica de la pintura al fresco; predominio de la técnica artística sobre el contenido o tema de la obra, captación de la tercera dimensión o perspectiva. El estudio de la anatomía como recurso para conceder a la obra naturalismo y la expresividad individualizada expuesta en grado superlativo es decir la *terribilitá*, son dos de las categorías artísticas que nos permiten establecer cierta continuidad entre la obra de Miguel Ángel Buonarroti y la del español Alonso Berruguete en escultura y “El Greco” en pintura.

“mira” la Capilla Sixtina de Miguel Angel Buonarroti (Palacio del Vaticano, Vaticano)

Leonardo da Vinci, otro de los grandes maestros del Cincuecento (s.XVI), desde sus primeras obras pone de manifiesto el interés que concede al arte de la composición. En la Virgen de la Roca, un óleo sobre tabla, la disposición de los personajes busca crear en la percepción de la imagen por el espectador el sentido de la profundidad o tercera dimensión. Se trata de una composición piramidal, en el primer Renacimiento pudimos ver esta estructura compositiva ahora bien en ningún caso advertiríamos la atmósfera que se interpone entre los personajes y nuestra visión.

“mira” la Virgen de la Roca de Leonardo da Vinci (Museo del Louvre, París)

Pero si Leonardo en la Virgen de la Roca realiza una obra conforme a lo moderno en la medida en que no sólo pinta una imagen religiosa sino que aprovecha para trazar una composición piramidal en la Última cena su interés por la composición le lleva a trazar un ejercicio de perspectiva lineal en el que la arquitectura, la mesa y el paisaje del fondo cumplen una función prioritaria. Pero lo que esta obra tiene de renacentista excede la composición, también tenemos que valorar su interés por renovar la técnica de la pintura al fresco, una técnica de la Antigüedad Grecorromana; así como el naturalismo que concede a lo personajes, éstos se presentan conversando, perfectamente caracterizadas. La luz natural procedente de los vanos del fondo de la imagen, también se ofrecen una clave de modernidad inestimable -nada que ver con la conceptualización o esquematismo medieval; y ¡ qué lejos de esa incipiente comunicación que observamos en las primeras pinturas de la Capilla Scrovegni de Giotto-. En cualquier caso, la historiografía coincide en localizar una clave de simbolismo medieval se trata en la posición de cristo coincidiendo con el punto en el que convergen las líneas de fuga.

“mira” la Última cena de Leonardo da Vinci del Convento de Santa María de la Gracia (Milán, Italia)

Leonardo da Vinci integra en su obra la atmósfera que indirectamente está en la percepción de todo paisaje. Esta aportación se denominó en su época: *sfumato*. Sin lugar a dudas, Leonardo con el *sfumato* ha alcanzado un nivel de naturalismo, como del natural, que deja atrás cualquier alusión al arte del Renacimiento como “copia” de la Antigüedad, en cualquier caso está justificada la alusión al arte del Renacimiento como reproducción cuidada de las imágenes de la naturaleza tal y como el individuo las percibe. En este sentido podemos comprender una de las categorías artísticas del retrato de la Gioconda (1503). Es más, en los retratos podemos afirmar la categoría artística del realismo en la medida en que la retratada se ha podido identificar, a partir de su semejanza física, con un personaje de la época.

“mira” la tabla del Retrato de la Monna Lisa, “La Gioconda” de Leonardo da Vinci (Museo del Louvre, París)

Rafael Sanzio también es uno de los artistas más consagrados del Cinquecento, su producción es menos extensa no sólo por la diferencia de edad que el distancia de Leonardo, sino porque Rafael falleció con 37 años. De su estilo destacamos la composición, diseña espacios en los que todo cabe – esta expresión la volveremos a utilizar cuando llegue el momento de referirnos a Velázquez en el siglo XVII-. Una composición ejemplar es la que lleva a cabo en las estancias del Vaticano, nos referimos a la *Escuela de Atenas*, también destaca La disputa del Sacramento. En la Escuela de Atenas Rafael lleva a cabo un trampantojo, finge que la escena está enmarcada por un arco de medio punto con decoración de grecas sin embargo este arco también formó parte de su pintura al fresco. La escena la resuelve a través de una perspectiva lineal en la que la arquitectura de la Roma Antigua marca la escena; en el centro de la misma, en el punto en el que confluyen las líneas de fuga se disponen simbólicamente los personajes principales: Platón y Aristóteles. Además, en esta escena multitudinaria en la que el naturalismo nuevamente se introduce a través de la comunicación entre los representados observamos un autorretrato, es decir otra clave de modernidad. En esta obra como también vimos en los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel predomina la línea, hay dibujo. Sin embargo, Rafael desdibuja la línea en la Madonna del Gran Duque.

“mira” la pintura mural de la Escuela de Atenas de Rafael Sanzio (Palacio del Vaticano, Vaticano)

La Madonna del Gran Duque es un óleo sobre tabla de temática religiosa, en la que además observamos rasgos como el alo de santidad que nos recuerdan la obra de los primeros renacentistas. Pero, sin embargo, la madonna de Rafael aun cuando se presenta sobre un fondo oscuro evidencia el dominio de la composición, y en suma de la tercera dimensión. Esta virgen con el niño, y en mayor medida la figura del niño, está concebida para ser contemplada desde varios puntos de vista, su tridimensionalidad está perfectamente conseguida. Por otro lado, los pliegues del manto de la virgen no sólo se ofrecen un recurso para el naturalismo sino que conceden profundidad a la obra, son uno de los principales recursos de esta composición. Esta obra está datada en 1505, es decir un par de años más tarde que la Gioconda de Leonardo, dato que ha confirmado la influencia del *sfumato* de Leonardo sobre la obra de Rafael. En esta tabla concretamente el *sfumato* lo observamos en el velo que porta la virgen a la altura de la frente.

“mira” la Madonna del Gran Duca de Rafael Sanzio (Galería Pitti, Florencia)

La Virgen María, el niño Jesús y San Juanito definen la iconografía del óleo sobre tabla conocido como Virgen del Jilguero también de Rafael y datada el mismo año de 1505 que la Madonna del Gran Duque. Ahora bien, en esta obra la escena se contextualiza en un paisaje naturalista que resulta bastante limitado si lo parangonamos con las composiciones que comentábamos en el caso de la Escuela de Atenas e incluso en la Madonna del Gran Duque.

“mira” la Virgen del jilguero de Rafael Sanzio (Galería Uffizi, Florencia)

¿Podemos justificar el *manierismo* en la arquitectura de Juan de Herrera para El Escorial de Felipe II?

El contexto socio-político de los reinos que integran la península Ibérica a principios del siglo XVI se ofrece un factor prioritario para comprender la idiosincrasia del Renacimiento Español. Mientras en Roma ya han concluido las grandes obras de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, el heredero de las coronas de Castilla, Aragón, Navarra y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Carlos I (1516-1556) encargará en 1527 el diseño de su palacio en España, nos referimos al Palacio de Carlos V, a un arquitecto formado en Italia capaz de realizarlo según el estilo italiano. Frente a esta circunstancia en Baeza y Úbeda se formulan encargos a Berruete y Vandervira, justamente, por su estilo a la española. Por tanto, en la primera mitad del siglo XVI conviven dos estilos en España: a la española o Plateresco; y el estilo italiano. La arquitectura palaciega de Guadalajara, la Universidad de Salamanca, Úbeda y Baeza son buen ejemplo del arte a la española; mientras que de estilo italiano tenemos el Palacio de Carlos V en el recinto de la Alhambra.

Los profesores Víctor Nieto Alcaide, Fernando Checa y Alfredo. J. Morales, en *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)* sostienen que a consecuencia del patrocinio regio, sobre todo el de Felipe II, la arquitectura española del siglo XVI abandonó progresivamente todo residuo goticista y decorativo, es con la gran fábrica del Monasterio cuando se consigue de manera definitiva la implantación del clasicismo en nuestro país¹⁴. Por tanto, nuestra carta de presentación del Escorial va a ser esta: obra de Felipe II, hijo de Carlos V. Justifiquemos esta catalogación, veamos qué tiene el Escorial de obra del Renacimiento o bien del Manierismo. Las fechas en torno a la cual se proyecta y finalmente se funda, 1559-1565, localizan esta obra dentro del siglo XVI, por tanto en una cronología del último Renacimiento, plenamente Manierista.

Recordemos que en Italia la segunda mitad del siglo XVI conlleva Manierismo, es decir el Renacimiento se está abandonando para acoger un estilo que gana en expresividad antes que en naturalismo idealizado. Ahora bien, ¿cómo podemos observar la expresividad en una arquitectura? Esta cuestión podría resultar especialmente subjetiva, pero sin lugar a dudas ante El Escorial todos afirmamos: símbolo de la Contrarreforma, de la austeridad que preconizaba la España contrarreformista de Felipe II. Este consenso bien nos puede servir para validar la categoría artística de la expresividad en esta arquitectura. Dicho esto, El Escorial tiene expresividad como podemos describir a partir de la sobriedad y matemática proporción que rige en sus muros. En relación con esta proporción matemática está la "traza universal" que legitimó Juan Bautista de Toledo al definir su proyecto para El Escorial como un rectángulo dividido en dos partes, y sobre éstas la basilica como elemento triunfante. Frente a esta proporción matemática la obra ofrece una lectura simbólica: la planta de El Escorial simboliza la figura de una parrilla. La parrilla era el atributo más representativo del santo al que se le dedica la obra: San Lorenzo. La victoria de las tropas de Felipe II se explica por la interposición de este santo, una interpretación propia de los dogmas de la Contrarreforma.

Tras la muerte de Juan Bautista de Toledo, El Escorial mantiene de su proyecto la impronta rectangular/matemática de la planta, pero en el diseño proyectado para la basilica y el palacio real se llevan a cabo significativos cambios obra de Juan de Herrera. Juan de Herrera incluirá algunos elementos del lenguaje más clásico como es el caso del predominio del capital dórico, pero en ocasiones con función meramente decorativa.

Juan de Herrera rediseñará el ábside o cabecera de la basilica, este espacio lo concibió como un ámbito cortesano, un lugar exclusivo para el rey y la reina de ahí la decoración del interior del mismo con mármoles rojos y la comunicación de esta zona con las

¹⁴ NIETO ALCAIDE, V.; CHECA, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1989.

habitaciones de los monarcas (las habitaciones se sitúan a derecha e izquierda del altar mayor). Este espacio define el privilegio del rey de ver sin ser visto. Así mismo, no podemos olvidar que la basílica de El Escorial es una iglesia funeraria, bajo el presbiterio se localizan los sepulcros de la familia real; la cúpula central, sobre tambor, simboliza la función funeraria de este templo. El espacio centralizado se resuelve a través de una planta de cruz griega.

El palacio de Felipe II se articula, al igual que buena parte del conjunto de espacios de El Escorial, conforme a un sistema de patios perfectamente simétricos y ordenados matemáticamente, en este caso las habitaciones se articulan en torno a un gran patio. No debemos pensar en este gran patio como una arquitectura ceremonial, como sí se concebirá Versalles siglos más tarde, sino que en El Escorial la distinción del rey se consigue a partir de su ocultación. Felipe II a diferencia de otros monarcas de la época crea su imagen de magnánimo a partir de su retiro e inaccesibilidad. Esta idea regia fue captada por la arquitectura de Juan de Herrera para El Escorial y contribuye a justificar el carácter simbólico-político del conjunto y en última instancia supone una clave de Manierismo.

"mira" el exterior del Monasterio de San Lorenzo del Escorial de Juan de Herrera (Madrid)

El manierismo de Berruguete y de “El Greco”

El Manierismo suscitó muy diversas interpretaciones, entre ellas destaca la de estilo a la manera de los grandes maestros: Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel. Una segunda acepción de Manierismo apunta hacia la individualidad del artista con respecto a los cánones clásicos. Comencemos por el Manierismo en tanto que *a la manera de*. De acuerdo con esta primera acepción cobra sentido la definición de la obra más representativa del escultor Alonso Berruguete, así como la del pintor y escultor conocido como El Greco, en tanto que manieristas. La musculatura tensa y perfectamente estudiada que Miguel Ángel plasmó en los frescos de la Sixtina, acaso en las piernas de Moisés e incluso en el conjunto de la anatomía del David, se precisan como un factor indispensable para definir la artísticidad de Berruguete. Más aún cuando tenemos documentada su estancia en Italia con el empeño de aprender de los grandes maestros del momento (s. XVI). Pero no sólo se justifica la condición de obra de arte al respecto de las esculturas de Berruguete en la medida en que demuestra su aprendizaje de la obra de Miguel Ángel. Es más, de ser así la producción de Berruguete sería una más de la época. Dicho esto profundicemos en Alonso Berruguete, por otro lado uno de los pocos artistas que en la Corona de Castilla era pagado como artista.

“mira” la escultura de San Sebastian del Retablo de San Benito el Real de Alonso Berruguete (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)

El relieve del Profeta David del coro de la Catedral de Toledo es paragonable a la terribilidad del Moisés de Miguel Ángel, aunque con la diferencia de que Alonso Berruguete concibe cada escena de los relieves del coro con expresividad desgarradora, acaso excesiva. Si nos detenemos en el San Sebastián del Retablo de San Benito la expresividad deja espacio a la artificiosidad de la anatomía: ahora el alarde está en la curva que describe el torso como si del tronco al que se sustenta se tratara. En el caso del relieve del Profeta David estamos ante una obra básica para poder comprender esa parte de la historiografía que se refiere a Alonso Berruguete como un precursor del Barroco.

“mira” la escultura del profeta David de Alonso Berruguete (Coro de la Catedral de Toledo, Toledo)

Efectivamente, esta trágica expresividad preludia la humanización de las imágenes que dictara Trento, pero nosotros argumentamos que su dramatismo se explica a partir del grupo del Laocoonte (escultura helenística) sobre el que estuvo trabajando en Roma. Es más, los protagonistas de sus obras no dejan de ser personajes, en ningún caso asumen el realismo que veremos en el Barroco aunque las carnaciones y anatomía de la escultura de San Sebastián resulten bastante naturalistas.

Lejos del mármol blanco de Carrara, Berruguete prefiere la madera, en ocasiones incluso la policroma siguiendo un principio naturalista. En la obra de Alonso Berruguete también se ha visto un antecedente del Barroco en relación con su técnica del dorado. A la madera, un material modesto, Berruguete le imprime oro, un material noble. El dorado de la madera en la obra de Alonso Berruguete nos sitúa en su búsqueda del Manierismo, en tanto que oposición al Clasicismo, a través del Gótico. Berruguete alcanza el Manierismo desde una lectura particular del Gótico, un lenguaje que le va a permitir oponerse al clasicismo y en suma situarse entre los más modernos del momento. Longhi desde la propia historiografía italiana afirma que la obra de Berruguete es una aportación inestimable para el manierismo. En este sentido recordamos que Alonso Berruguete, a su percepción de la escultura Helenística y de la obra de Miguel Ángel, unió el referente gótico tan presente aún entonces en la península Ibérica – el Gótico era el lenguaje del pasado inmediato-.

“mira” el grupo escultórico del Sacrificio de Isaac de Alonso Berruguete (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)

La expresividad conmovedora, dramática, es uno de los denominadores comunes entre la producción artística de Alonso Berruguete y la de El Greco. Justamente uno y otro artista reclaman en el espectador una respuesta ante el drama expuesto. Pues bien, para buena parte de la historiografía este reclamo se ofrece un factor fundamental para comprender el rechazo que obtuvo la obra de estos artistas tanto en la Corte de Carlos V como en la de Felipe II. El mensaje de la corte en ese momento trataba de suscitar la validación, confirmación, se buscaba una respuesta cerrada, un sí incondicional. Alonso Berruguete y El Greco, sus producciones artísticas, no comunicaban. La Corte priorizó un lenguaje clásico que no dejara dudas sobre la solvencia del mensaje.

El Greco también es un artista manierista en la medida en que incorpora su individualidad a la obra, no atiende a cánones preestablecidos, un ejemplo de ello lo tenemos en el Expolio de Cristo. Este lienzo nos ofrece una composición perfectamente cerrada, el recurso del que se sirve el pintor es la disposición de las cabezas de los asistentes al momento de la pasión en el que Jesucristo es despojado de sus ropas. Sin lugar a dudas el tema del encargo ofrecía la oportunidad de realizar un estudio de anatomía clásico con el que demostrar sus conocimientos de la obra de Miguel Ángel, aún una autoridad en el arte del momento. Pero El Greco decide conceder un papel prioritario a la túnica que vestía Jesús, de color rojo y especialmente volumétrica, en primer plano; la concibe como un personaje. Buena parte de la historiografía sostiene en relación con las formas de El Greco, como es el caso de la túnica de Cristo en esta obra, se explican como una referencia a su aprendizaje en el contexto bizantino. Por otro lado cada uno de los representados en la escena bien valdría nuestra consideración de retratados, distintas expresiones, comunicación, interpelan al espectador. Si además valoramos que en primer plano, en la parte inferior de la escena y del lienzo, introduce otros personajes que llevan al espectador a preguntarse acerca de ellos. Se trata de los personajes de las tres Marías. Demasiado argumento para una obra con la que se trataba de humanizar el personaje de Jesucristo conforme a los principios Contrarreformistas. Por el contrario El Greco exalta la condición divina de Jesucristo para ello presenta una composición cerrada en torno a su persona, lo dispone como receptor de un foco de luz blanco antinatural que resalta frente a la oscuridad de los rostros del resto de personajes, y su expresión es mística antes que la propia de un hombre que va a ser crucificado.

“mira” el Expolio de Cristo de El Greco (Museo del Greco, Toledo)

Si en el Expolio El Greco no había resuelto la escena con un estudio de la anatomía que evidenciara su formación en el entorno de Miguel Ángel, ahora en primer plano tres de los personajes principales ofrecen una musculatura con evidentes reminiscencias de Miguel Ángel; además, los personajes se disponen conforme a la torsión manierista, son anatomías que recuerdan la tensión del *Laoconte y sus hijos*, con la salvedad de que esta escena no es dramática sino que por el contrario en el Martirio de San Mauricio los personajes conversan.

“mira” el Martirio de San Mauricio de El Greco (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid)

También observamos en el Martirio de San Mauricio: la originalidad de la escena representada, excesiva carga temática, luz simbólica y antinatural, dibujo, dominio de la composición, ... La composición resulta bastante conseguida, en este caso, a través de una perspectiva aérea conforme a la cual los personajes principales se sitúan en primer plano mientras que las legiones se avistan en la lejanía. Ante este lienzo el espectador vuelve a cuestionarse sobre la muchedumbre para averiguar qué está pasando. El Greco no

exalta la condición humana y ejemplar del santo lo que conllevaría que esta obra tampoco sirviera como medio de comunicación de la corte de Felipe II.

“mira” el Entierro del Conde Orgaz de El Greco (Iglesia de Santo Tomé, Toledo)

“mira” la Visión del Apocalipsis de El Greco (Metropolitam Museum de New York, New York)

Nos llama la atención la composición de obras como el Entierro del Conde Orgaz o la Natividad en las que El Greco integra dos escenas: la terrenal y la divina. Se trata de un artificio que siglos más tarde valoraríamos expresamente, pero que en el contexto de España a finales del siglo XVI pudo resultar excesivo. El Greco dispone una escena terrenal en la parte inferior de la obra y una escena divina en la parte superior. Esta organización del lienzo prelude los rompimientos de gloria de la pintura barroca más comprometida con Trento. La presencia de lo divino en el día a día del penitente.

“mira” la Natividad de El Greco (Museo del Prado, Madrid)

Acaso aquí está la distancia entre El Greco y pintores barrocos tales como Caravaggio, Zurbarán, ... En El Greco no está lo cotidiano del refectorio de San Hugo, o la humilde sala en la que Caravaggio contextualiza sus obras, sino que El Greco incluso en el Entierro del Conde Orgaz concibe el espacio terrenal como místico, sobrenatural. En la Adoración de los pastores o la Natividad del Museo del Prado, una escena propiamente cotidiana El Greco la plasma con un dramatismo contenido, místico. El dramatismo místico de El Greco justifica su definición como pintor manierista. ¿No es propiamente lo místico el valor añadido de una obra como el Caballero de la mano en el pecho?

“mira” el Caballero de la mano en el pecho de El Greco (Museo del Prado, Madrid)

La figuración al servicio de la Contrarreforma

Barroco es el término con el que en gran medida se define el arte de la Contrarreforma, pero no olvidemos que también los territorios de la Reforma se expresaron conforme al Barroco. Es decir, el movimiento en arquitectura va estar en la arquitectura barroca en su conjunto ahora bien los contrastes de luces y sombras, el predominio del contenido sobre la composición, el mensaje subliminal, el realismo trágico, la selección del material conforme al contenido del mensaje, la integración de las artes, ... son los principios fundamentales del Barroco en tanto que medio para el discurso de la Contrarreforma.

El Humanismo hizo surgir una corriente mística que propagaba la interiorización de la religión y la lectura personal de la Biblia; criticaban la baja formación del clero secular, el desprestigio del papado demasiado preocupado por los temas políticos, ante estas circunstancias prácticamente generalizadas para el conjunto de Europa a lo largo del siglo XV se sucedieron distintas reformas, la protagonizada por el Cardenal Cisneros (regente del joven Carlos I) en España fue una de las primeras. Lutero potenciaba la corriente mística en el seno de la institución de la Iglesia Cristiana de ahí su oposición a la compra de indulgencias mediante bulas. Ante la expansión del fenómeno reformador la propia institución de la Iglesia de Roma emprendió un proceso de Contrarreforma que tenía como objetivo reconquistar a las masas. La Iglesia de Roma para llevar a cabo la Contrarreforma organizó entre otras iniciativas el Concilio de Trento (1545) en el que se afirmó: justificación de la fe al afirmar la existencia del libre albedrío y la existencia de la gracia para todos los hombres; el papel de los santos como intermediarios; la existencia de siete sacramentos, infalibilidad del Papa... En suma la Contrarreforma surge desde el seno de la Iglesia de Roma como respuesta a las críticas o Reforma de Lutero, Calvino, ... La base de la concepción de la imagen en el último Renacimiento y el Barroco español es el decreto sobre las imágenes emanado del Concilio de Trento 1562 *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* (1562) en el punto 5, del decreto de *Imaginibus*, afirma la norma de la doctrina del II Concilio de Nicea, «las imágenes son las letras de los iletrados».

Entre los doctrinales cabe destacar por el tema que nos ocupa el punto 13: «*Que se elimine todo lo profano o deshonesto, y no se vistan las imágenes con adornos provocativos*». El decreto se enfrenta, por un lado, a las doctrinas anicónicas o iconoclastas; situaciones de hecho en las que se dan abusos y desviaciones en el uso y veneración de las imágenes, con doble vertiente. También se enfrenta a una peculiar situación de la Iglesia y de la sociedad que ha generado una auténtica inflación de imágenes, devociones, milagros, con visos de superstición o al menos de falta de respeto. Y, por último, teniendo en cuenta el tema que nos ocupa, se enfrenta a parte del Humanismo renacentista y el culto al cuerpo humano. Es más, el primer Concilio de Milán de 1565 determina que los obispos reúnan a los pintores y escultores de la diócesis para instruirlos en la legislación tridentina.

La Contrarreforma atiende a estos otros principios: la reforma de órdenes religiosos y la formación de nuevas como es el caso de la Compañía de Jesús; así como el enfrentamiento con el protestantismo en un doble sentido, social y político. Estos enfrentamientos da lugar a la Guerra de Religión, desde el momento en que la religión se convierte en razón de Estado, es decir se identifican religión y nación. En la medida en que la religión se hace una cuestión política, los gobernantes se sirven de la religión para fomentar la unidad nacional y con ellas los Estados Modernos; tanto es así que el nuevo mapa religioso contribuirá a desarrollar un nacionalismo incipiente. A modo de ejemplo, España hará de la Contrarreforma la base de su gobierno mientras que Holanda acogerá el calvinismo como sello de su independencia frente a España.

El Barroco en España está vigente a lo largo del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII. El Barroco en España se define como un valor patrimonio cultural además de ser un estilo artístico. También suscita nuestro interés el juicio estético peyorativo con el que los académicos valoraban las obras barrocas españolas en su conjunto, rechazaban lo abigarrado o sobrecargado de las mismas. Sin lugar a dudas la distancia entre el Barroco español y el Barroco europeo se explica desde aspectos tales como el papel de la monarquía española en el marco de la política contrarreformista, desde un punto de vista cultural atendiendo al antecedente indirecto del *horror vacui* hispano-musulmán.

Bartolomé Esteban Murillo no viajó a Italia. Esta negación tiene para nosotros un doble sentido, efectivamente no realizó el viaje de aprendizaje y perfeccionamiento que tanto se valoraba en la época. El sentido metafórico estaría porque en las obras de Murillo no subyacen composiciones de interés. Es decir, Murillo gozaba de un alto reconocimiento en la España de la Contrarreforma de mediados del siglo XVI, más aún en Sevilla. Su taller era uno de los más profusos dado que el artista era un gran narrador de contenidos, tenía una destreza única para humanizar las escenas religiosas, y por tanto era el artista que cumplía con las premisas de la Contrarreforma. De esta forma, en la obra de Murillo lo significativo no es la composición sino el contenido. En los lienzos de Murillo predomina la temática religiosa y el simbolismo.

“mira” La Sagrada Familia del pajarito, Bartolomé Esteban Murillo (Museo del Prado, Madrid)

Zurbarán estuvo muy influenciado por la pintura italiana tanto por la obra de Caravaggio como por el manierismo. Sus obras se distinguen por el estudio de la luz así como por un realismo que nada tiene que vez con el realismo idealizado de Murillo. No obstante, en el lienzo de San Hugo en el Refectorio el estudio de luces aún está muy lejos del claroscuro, así como tampoco podemos hablar de realismo. En este lienzo destaca su interés hacia la técnica de la composición, en este sentido podemos observar el recurso del cuadro dentro del cuadro así como la puerta que se abre en el lateral para avistar la Cartuja de Sevilla. En la obra de Zurbarán también predomina la temática religiosa según los principios de la Contrarreforma.

“mira” San Hugo en el refectorio, Zurbarán (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)

Llama la atención que Velázquez justamente demostraba máxima destreza en la composición, en el arte de disponer los elementos de la imagen pintada sobre un soporte bidimensional conforme a una concepción tridimensional; en cambio, los pintores barrocos españoles como Zurbarán, Ribera y Murillo eran grandes maestros del contenido, se les reconocía la maestría en el plasmar el mensaje antes que en el arte de la composición. Un buen ejemplo del predominio del contenido, de la capacidad narrativa y descriptiva de los pintores españoles del Barroco son los óleos de Ribera titulados *San Andrés* y *El sueño de Jacob* (Museo del Prado, Madrid). En estos lienzos predomina la sensibilidad religiosa, se evidencia el interés del pintor por presentar a los mártires como hombres que sufren con el objetivo de conseguir humanizar al personaje religioso y que el espectador/penitente se identifique con él personaje – este era uno de los principios de la Contrarreforma que como ya vimos, justamente no estaba presente en la obra de El Greco y que en última instancia nos permitía explicar el rechazo de Felipe II, monarca de la Contrarreforma, hacia las obras de El Greco-.

“mira” El sueño de Jacob, Ribera (Museo del Prado, Madrid)

Así mismo, resulta significativo que buena parte de los pintores españoles, como es el caso de Ribera, viajan a Italia con el compromiso de aprender el *arte del claro-oscuro* que habían introducido Caravaggio. Velázquez domina la técnica del claro-oscuro, el contraste de zonas iluminadas frente a ángulos en total oscuridad, desde su etapa sevillana como podemos contemplar en el lienzo conocido bajo el título de *El aguador de Sevilla*.

La escultura española del Barroco se ofrece especialmente significativa para comprender la Contrarreforma, más concretamente la humanización de los temas religiosos. En la escultura española barroca se prefiere la madera como material para la escultura en la medida en que ofrece más posibilidades para la expresividad de las anatomías; así mismo la madera se policroma también como un recurso para plasmar el realismo trágico de los temas de la Pasión de Cristo. La escultura barroca española introduce elementos tales como lágrimas de plasta, pelo natural, ... con el objetivo de conceder máximo realismo a la obra. Gregorio Fernández y Martínez Montañez son dos referentes de la escultura barroca española. En cualquier caso, cabe comentar que frente al realismo trágico y la expresividad máxima que persigue la persuasión del penitente, Alonso Cano presenta una escultura más purista, con mayor interés en la proporción, la iconografía, el volumen, ... La Inmaculada del Facistol es un buen ejemplo de la obra de Alonso Cano; recordemos que Alonso Cano ejerció como arquitecto, escultor y pintor.

“mira” el Cristo yacente de Gregorio Fernández (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)

“mira” la Inmaculada del Facistol, Alonso Cano (Capilla Real de la Catedral de Granada)

“mira” el Cristo de la Clemencia, Martínez Montañez (Sacristía de la Catedral de Sevilla)

De Velázquez a Goya a través del “*non finito*”. La mancha de color.

Debemos valorar que Velázquez desde 1656 gozaba de reconocimiento internacional como maestro de la composición en el arte de la pintura. Su condición de *pintor de corte* le facilita el poder trabajar con pigmentos variados y costosos, lienzos de grandes formatos e incluso le brinda la posibilidad de estudiar obras de arte, estancias en Italia y establecer sus criterios en la colección de pintura del monarca. Velázquez se había formado en Sevilla con Francisco Pacheco, gran pintor y teórico del arte. La composición de nuestro pintor mejoró a través de sus viajes a Italia, de ahí que en la etapa sevillana antes de ejercer como pintor de corte en Madrid, Velázquez priorizara temas que se desarrollaban en espacios interiores o lugares de los que no nos daban detalles como vemos en “El Aguador de Sevilla” o en “La Vieja Friendo Huevos”. Uno y otro lienzo son ejemplos de claroscuro en la medida que otros planos están iluminados en la ausencia de luz del fondo. En este sentido debemos valorar que ya El Greco en obras como “El caballero con la mano en el pecho” había trabajado el claroscuro y de ahí que se plantee una relación de aprendizaje de Velázquez sobre El Greco, no obstante esta relación está aún en tela de juicio.

Las veladuras, superposición de finas capas de pigmento blanco aglutinadas con aceite sobre superficies policromadas con otros tonos, como podemos contemplar en la copa del *Aguador de Sevilla* no sólo conceden al pintor la oportunidad de representar la transparencia del cristal sino que evidencian el dominio del pincel para plasmar las texturas de los distintos materiales. En suma la veladura es un artificio plástico del que se sirve el pintor en su interés por el realismo. Así mismo, en relación a la pincelada de Velázquez cabe subrayar su evolución hacia la mancha de color de tal forma que a través de sus lienzos se percibe la evolución desde una pincelada académica y pulida, como en la copa, hasta que Velázquez se deshace del dibujo, de la línea y apuesta por la mancha de color, por el “*non finito*” que pudo contemplar durante sus estancias en Italia a través de la producción escultórica de Miguel Ángel y Bernini, y en la pintura de Il Parmigianino. El “*non finito*”, la mancha de color inunda *Las Meninas*, lienzo del que siglos más tarde aprenderá Goya la “mancha de color”¹⁵.

Desde sus primeros viajes a Italia, Velázquez pone de manifiesto en su lienzo la influencia de los grandes maestros, en particular de Miguel Ángel, así por ejemplo en “La Fragua de Vulcano” Velázquez aborda una temática mitológica, esto fue una importación italiana puesto que en España no se trabajaba; además cita textualmente a Miguel Ángel a través del estudio de la anatomía de los personajes representados – no podemos dejar de ver en este lienzo de Velázquez los estudios de anatomía de la Sixtina-. Observamos una clara influencia de Caravaggio, así en “La Fragua de Vulcano” nos recuerda a “La Vocación de San Mateo”, mientras que en el lienzo conocido como “Los borrachos” también es evidente la influencia de Caravaggio en la medida en que contextualiza al dios Vulcano en una escena cotidiana. También se observa la influencia de Caravaggio en “Baco”, donde Velázquez opta por una escena al aire libre pero no representa al paisaje sino que dispone a los personajes en los primeros planos y los monumentaliza. En esta obra también nos llama la atención la luz simbólica. Pero sin duda Velázquez viaja a Roma con el objetivo de perfeccionar sus composiciones del exterior como podemos comprobar en los lienzos que realizara bajo el tema de *Villa Medici* (Colección Museo del Prado). En *Villa Médici* forma una serie de lienzos que pinta en uno de sus viajes a Italia, nos llama la atención que el artista afronta el paisaje, se dice que justamente Velázquez se propuso pintar un paisaje porque era uno de los aspectos de su pintura que desde su aprendizaje en Sevilla quería mejorar, de hecho podemos comprender que efectivamente en la representación del paisaje en la obra de Velázquez se observa un progreso si comparamos como ha resuelto el fondo en *Baco* y como lo hace en *La Rendición de Breda*. *La Rendición de Breda* es un gran formato de tema histórico y nos llama la atención que utiliza perspectiva lineal y aérea en el paisaje de la ciudad que se avista en la lejanía.

¹⁵ ARJONES FERNÁNDEZ, A., El valor histórico artístico del lienzo de La Virgen, el Niño, Santa Margarita... en Santa Margarita de Il Parmigianino en la Colección del Ayuntamiento de Málaga. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2015, pp. 36-60.

El retrato ecuestre es uno de los géneros artísticos más trabajados por Velázquez, en estas obras como *El Conde-Duque de Olivares* se pone de manifiesto que Velázquez desarrolla una pintura realista, con mucho detalle, así caracteriza perfectamente el caballo del Conde e incluso hace un ejercicio de composición ya que si comparamos el del Conde Duque de Olivares con el del Príncipe Baltasar Carlos, en este último el caballo y el príncipe prácticamente están en escorzo.

Ante el lienzo de *Las Meninas* siempre nos preguntamos si estamos ante un retrato de grupo o una escena cotidiana como la del pintor en su taller. Además de la diversidad de interpretaciones que ofrece esta obra resulta significativo el hecho de que la pincelada de Velázquez en el Aguador de Sevilla es pulida, académica no podemos identificar el trazo ni el toque de pincel, ahora es mancha de color. Velázquez ha dejado atrás la figura, ha desdibujado la línea para conceder total protagonismo a la mancha de color. La pincelada de Velázquez en *Las Meninas* está cargada de óleo, nada tiene que ver con la que empleó para la anatomía de “La Venus del espejo”; en esta ocasión estamos ante una pincelada abocetada, mancha de color. En *Las Meninas* identificamos la mancha de color en el pelo de la infanta o la mano de Velázquez, incluso observamos que el aposentador real es una mancha de color un “non finito”.

“mira” *Las meninas*, Diego Velázquez (Museo del Prado, Madrid)

Sin lugar a dudas en *Las hilanderas* de Velázquez el protagonista es el tema o contenido, pero Velázquez a diferencia de lo común, profundiza en las posibilidades que ofrece la profundidad para integrar un doble contenido; de esta forma presenta un tema en primer plano y un segundo tema al fondo. En cualquier caso no podemos olvidar que Velázquez establece una estrecha relación entre las dos escenas, no se trata de un rompimiento de gloria, sino de un encabalgamiento de la imagen del primer plano con la escena del fondo de la composición.

“mira” *Las hilanderas*, Diego Velázquez (Museo del Prado, Madrid)

Sin duda en “*Las Hilanderas*” la mancha de color ya está presente en todos los personajes, tanto en las señoras que están hilando como en la representación mitológica del fondo. Les propongo que comparen esta pincelada, este toque de pincel, con el que Velázquez nos mostró en su etapa sevillana, en la copa del Aguador de Sevilla - ¡espectacular! Velázquez se siente artista no se limita a los cánones del academismo, los rebasa.

Como decíamos, en los lienzos de Velázquez todo cabe, fundamentalmente porque domina tanto la perspectiva lineal como la aérea, en “*Las Meninas*” observamos perspectiva lineal a través de la representación del techo donde Velázquez dispone estas lámparas, y no es casual que estas lámparas formen una línea de fuga; otra línea de fuga la identificamos en la pared de la derecha, cerca de los religiosos, aquí Velázquez dispone espacios en sombra y espacios en luz, nos hace creer que hay cuadros colgados de la pared, pues bien, este recurso nos recuerda al que Leonardo empleó en la última cena donde no podemos olvidar que Leonardo distribuyó ventanas que al igual que aquí distribuían líneas de fuga. La perspectiva aérea también la observamos en la imagen de los monarcas que se vislumbran en el espejo, en este caso observamos que Velázquez está empleando un recurso que ya vimos en “*El Matrimonio Arnolfini*” de Van Eyck. No podemos olvidar que Velázquez estudió a los flamencos, Rubens y Rembrandt, y a la escuela Veneciana a través de la colección del rey; incluso al fondo en la pared en la que se dispone el espejo Velázquez ha reproducido pinturas de Rubens catalogadas en la colección real. A modo de conclusión, a través de la obra de Velázquez asistimos a la conquista del espacio,

de la tridimensionalidad. Desde sus primeras obras en Sevilla fingía la profundidad mediante la representación de los personajes así como hace uso de las líneas curvas, por ejemplo en el cántaro del Aguador de Sevilla o la jarrita de Los Borrachos. A través de sus viajes a Italia comenzamos a ver por ejemplo en Vulcano hay mayor predominio de líneas perpendiculares buscando la perspectiva lineal; sin duda en Las Lanzas se vale del espacio del caballo, pero además plantea una perspectiva lineal y aérea al fondo para finalmente en Las Meninas dominar el espacio.

Francisco de Goya aprendió la mancha de color de Velázquez, estudio expresamente sus lienzos ya que desde 1785 ejerce como pintor de corte, primero al servicio de Carlos III, seguidamente para Carlos IV y Fernando VII; es decir tiene acceso a las colecciones reales y rentabiliza estas circunstancias para analizar la producción del gran maestro, Velázquez. La trayectoria de Goya ofrece una clara evolución que va desde la pintura delineada hasta el predominio de la mancha de color. Para comprender este proceso debemos recordar su amplio conocimiento de la pintura de Velázquez. Ahora bien, mientras Velázquez es el maestro del espacio, en sus lienzos todo tiene cabida, Goya se preocupa más por la expresividad. Por tanto, la mancha de color en los lienzos de Goya hay que interpretarla como un recurso para dotar sus obras de expresión de ahí que hablemos de una pincelada expresionista. Además, en determinados obras Francisco de Goya plasma el color atendiendo a la influencia de la luz, por tanto en estas obras tendremos además que comentar que la pincelada de Goya anticipa el impresionismo. En líneas generales, no podíamos dejar de comentar la temática en las obras de Goya y en qué medida podemos justificar a través de los temas de sus óleos su evolución desde un pintor de corte hacia un pintor romántico.

La *Maja desnuda* forma parte de la sección de retratos. Este género fue uno de los más trabajados por el artista, aspecto comprensible si valoramos su ejercicio como pintor de corte. No obstante, Goya no sólo retrata la apariencia, la figura del representado sino que también su carácter. La serie de las majas resulta bastante representativa en este sentido ya que la expresividad de la retratada se concentra en su mirada, y ésta pasa a ser el punto central de la obra. Es más, justamente la mirada de la retratada es la que refuerza el realismo del lienzo. Así mismo, llama la atención el dominio de las veladuras en la representación de los enseres; por otro lado cabe comentar el uso de muy distintas pinceladas en esta composición la pincelada minuciosa para el cabello frente al difuminado que emplea para el claroscuro del fondo de la composición. El estudio de la anatomía concede una cita al contraposto de las Venus del Helenismo y el foco de luz frontal y blanca acompañado del estudio de las sombras que descansan sobre los almohadones nos habla del estudio de la pintura barroca más académica.

“mira” la Maja desnuda de Goya (Museo del Prado, Madrid)

La mancha de color que define el lienzo de los *Fusilamientos del 3 de mayo*, la identificación de Goya con los madrileños que murieron por defender a Fernando VII frente a la invasión francesa, así como la plasmación de los colores a partir de la influencia que sobre ellos ejerce la luz blanca del quinqué, nos permiten justificar que este lienzo es una obra romántica por su temática; expresionista por la pincelada vigorosa que desdibuja las manos de los fusilados e impresionista por el estudio de la luz sobre los colores.

“mira” Fusilamientos del 3 de mayo de Goya (Museo del Prado, Madrid)

El *Coloso* también es un lienzo de temática relativa a la lucha de los españoles contra Napoleón y contra el Antiguo Régimen. Pero si en los Fusilamientos del 3 de mayo Goya se identificaba con el sufrimiento del pueblo explícitamente, lo que nos llevaba a afirmar una temática romántica. Ahora, en cambio, opta por un tema simbólico, por una metáfora. El enemigo se representa mediante la imagen de un gran gigante ante cuya presencia el pueblo se ve empequeñecido. La carga simbólica de la obra nos habla de un mundo

personal y onírico que podría interpretarse conforme a una clave expresionista. La pincelada se mantiene en la mancha de color y ahora suma una gama de pigmentos negros y tierras que contribuyen a la carga expresiva de la obra. Además la aplicación del óleo sobre el lienzo ya no se reduce a diversos pinceles sino que además introduce la espátula, técnica que también afianza la expresividad de la obra.

"mira" Coloso de Goya (Museo del Prado, Madrid)

Aspectos formales del estilo Neoclásico

Si cuando nos acercamos al Renacimiento afirmamos que en ningún caso se trataba de una copia de la Antigüedad Grecorromana, ahora volvemos sobre este argumento para referirnos al Neoclasicismo. Tampoco el Neoclasicismo copia o imitiza la Antigüedad Grecorromana sino que se propone dar continuidad a sus principios artísticos para finalmente mejorarlos e incluso renovarlos. Además, el Neoclasicismo no sólo tiene como modelo la Antigüedad Grecorromana sino también el Renacimiento, y en mayor medida las reflexiones de Alberti, Palladio, Bramante, Miguel Ángel, ... Pero sin lugar a dudas, no podemos olvidar tomar en consideración que el Neoclasicismo sumó a su perspectiva sobre lo Clásico los datos que ofrecían las campañas arqueológicas de Herculano en 1719, Pompeya en 1748, ... En este sentido resulta indispensable aludir a *La Historia del Arte de la Antigüedad* publicación en la que Winckelmann, entre otras publicaciones, sintetizan los conocimientos de la Antigüedad Grecorromana, del Renacimiento y de las excavaciones arqueológicas para finalmente justificar un ideal de belleza, una teoría del arte según la cual lo Clásico se alza como el primer estilo, el modelo por antonomasia. El Neoclasicismo se fundamenta en esta teoría del arte.

El Neoclasicismo fue el estilo abanderado por los ilustrados, identificaban este nuevo estilo con la revolución. Contraponían las formas del último Barroco, del Rococó, a la sobriedad del Neoclasicismo. El Neoclasicismo se prolongará hasta el período napoleónico y su estilo imperio. Napoleón valoraba el Neoclasicismo en tanto que el estilo que lo ponía al nivel de los césares del Imperio Romano. De acuerdo con la identificación del Neoclasicismo como el estilo de las revoluciones que dismantelaron el Antiguo Régimen y posteriormente como el estilo del Imperio Napoleónico, podemos comprender que Francia sea un contexto obligado para estudiar el Neoclasicismo. En cualquier caso, atendiendo a las exigencias del programa de Acceso a la Universidad, nos limitaremos a la escultura de Canova y la pintura de David.

Retrato yacente de Paulina Bonaparte (Galería Borguese, Roma) es un ejemplo paradigmático de la escultura neoclásica, en ella predomina la temática mitológica en tanto que medio para hacer llegar la finalidad moralizante que cumple la obra; otro principio histórico-artístico fundamental para interpretar la escultura neoclásica es el de euritmia. La euritmia define el buen ritmo, la armonía y el orden entre las partes de un conjunto y de éste con todas de tal forma que en la estatua yacente de Paulina Bonaparte cada elemento, atributo está literalmente integrado en el conjunto de la obra. Podemos afirmar que la euritmia conlleva el punto máximo del canon. También podemos aludir al realismo idealizado ya que efectivamente se representa a Paulina Bonaparte, a una persona en concreto. Ahora bien, la retratada se representa conforme al estereotipo de personaje de la mitología, se representa idealizada de ahí el realismo idealizado. Sin lugar a dudas la selección del material, mármol blanco, responde a la exigencia del ideal de belleza que venimos describiendo, es otro de los aspectos que justifica la euritmia. En este sentido para poder comprender la intención de Canova, así como del conjunto de escultores neoclásicos, a la hora de preferir este material además de aludir al culto o tradición que se mantenía vigente desde la Antigüedad Grecorromana, podemos interpretar el uso del mármol blanco como un gesto de trasgresión/ oposición absoluta a la policromía y gusto por la decoración del Barroco.

“mira” el retrato yacente de Paulina Bonaparte de Canova (Galería Borguese, Roma)

La estatua de Napoleón representado como si de un emperador romano se tratara está realizada en bronce, en este caso el material seleccionado responde en mayor medida a la tradición que al principio de euritmia. En cualquier caso el estudio de la anatomía justifica el idealismo de la obra, al igual que en el *Retrato yacente de Paulina Bonaparte* se trata de un realismo idealizado en la

medida en que el retratado es Napoleón aunque se idealice su anatomía e incluso se represente con la postura de contraposto en la que tradicionalmente eran representados desde el siglo V a.e. los atletas vencedores de las olimpiadas.

“mira” Napoleón de Canova (Milán)

De la Antigüedad Grecorromana no nos llega un número de manifestaciones pictóricas especialmente representativo. Esta circunstancia se ofrece un factor fundamental para comprender que la pintura neoclásica se define principalmente por la temática en la medida en que retoma argumentos de la mitología y de la historia de la Antigüedad. Desde el punto de vista técnico es sencillamente académica. Se trata de una pintura delineada o contorneada fácil de “leer” en la que se prioriza el contenido temático sobre la técnica o forma de representar. Los temas representados tanto en pintura como escultura cumplen una función moral, adoctrinan tal y como ya veíamos en los relieves del Imperio Romano y podemos interpretar en el Juramento de los Horacios de David.

“mira” el Juramento de los Horacios de David (Museo del Louvre, París)

La muerte de Marat ofrece un cambio significativo en la trayectoria de Jean Louis David, ahora pone su arte al servicio de la Revolución, se convierte en un activo partícipe de la “revolución de los burgueses, de los procesos revolucionarios que tuvieron lugar en Francia y precedieron al Imperio de Napoleón. El mismo Napoleón, como emperador, distinguirá a David como pintor del Imperio. Pues bien, en esta obra de la Muerte de Marat, estamos ante un tema de contenido político en la medida en que el artista se hace eco de uno de los episodios políticos que acontecieron en su momento, la muerte del revolucionario Marat. Incluso podemos definir el lienzo con un alto contenido descriptivo dado que el cuchillo, la bañera, ... son elementos que ciertamente contextualizan la muerte del revolucionario atendiendo a los datos que ofrecían las noticias sobre este hecho.

“mira” La muerte de Marat de David (Museo Real de Bellas Artes de Bruselas)

Juan de Villanueva junto con Ventura Rodríguez y Sabatini son los arquitectos del Despotismo Ilustrado en España, ejercieron para “el alcalde de Madrid”, expresión con la que se conoce a Carlos III por sus proyectos urbanísticos y arquitectónicos para el sector este de Madrid. Entre las obras de Juan de Villanueva destacamos el Observatorio Astronómico y el Gabinete de Ciencias Naturales.

“mira” el Gabinete- Museo de Ciencias Naturales de Juan de Villanueva (actualmente sede del Museo del Prado, Madrid)

En 1785 Juan de Villanueva recibe el encargo del Gabinete- Museo de Ciencias Naturales; proyecta un edificio simétrico en el que predomina la horizontalidad y la sobriedad decorativa. No obstante tenemos que afirmar que en el Observatorio Astrológico la arquitectura de Juan de Villanueva se muestra bastante más sobria desde el punto de vista decorativo. En la fachada principal, orientada hacia el Paseo del Prado, destaca en el cuerpo central un gran pórtico exástilo de orden toscano; cabe destacar que frente al clasicismo del orden predominante en esta fachada sin embargo Juan de Villanueva remata los vanos con frontón rectangular. La fachada posterior, el primer piso lo resuelve mediante una forma semicircular.

“mira” el Observatorio Astronómico de Madrid, Juan de Villanueva (Madrid)

Las obras del observatorio comenzaron en 1791, presenta planta cruciforme con un gran salón central coronado por un templete redondo. Al exterior llama la atención la sobriedad decorativa, propia de la arquitectura neoclásica, de tal forma que tal sólo se identifican columnas de ordenes clásicos, columnas corintias en el pórtico principal y orden jónico en el templete de planta circular del segundo nivel en altura. También identificamos otros elementos tomados de la arquitectura renacentista como el motivo serliano a partir del cual resuelve la disposición de los vanos y acceso principal.

“Vanguardias históricas”, impresionismo, fauvismo, cubismo, ...

En 1874 se inauguró la primera exposición de Pintura Impresionista, estos artistas se integran en el grupo de los disidentes de las academias y la tradición en el arte, es decir estamos ante un grupo de vanguardia. La voluntad de vanguardia se venía manifestando a través del arte desde principios del siglo XIX como se pone de manifiesto en lienzos como *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya, la *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix. Es más, para describir los procesos revolucionarios acaecidos en Francia entre 1820-1830 utilizamos la obra de arte como recurso para la Historia, así proponemos “mirar” una fuente primaria, el lienzo que Delacroix pintó en 1830, mientras acontecía el proceso revolucionario; nos referimos a *La libertad guiando al pueblo* (Museo del Louvre). Delacroix nos ofrece su punto de vista sobre el levantamiento de los parisinos contra el decreto del rey Carlos X en virtud del cual quedaba suprimida la libertad de prensa. En suma, en París comenzó un proceso de revoluciones que rechazaban la limitación de libertades o la supresión parcial del Liberalismo. La pintura de Delacroix se incluye en la Pintura Romántica, destaca su contenido histórico, el realismo descriptivo, la composición expresiva así como el predominio de la línea. El contenido histórico, los levantamientos del pueblo o Tercer Estado francés contra el monarca absolutista restituido no debe confundirse con la veracidad histórica. Delacroix ofrece su punto de vista sobre un tema histórico-político pero no se trata de una imagen objetiva, fiel de la realidad. Delacroix se propone transmitir al espectador el drama representado para ello caracteriza la escena con todo lujo de detalle, “como si hubiera presenciado la escena”, este aspecto, su compromiso social justifica su modernidad, su incipiente actitud de “vanguardia”. También elige una composición piramidal que incorpora tensión a la imagen representada – en este sentido no podemos dejar de recordar las composiciones piramidales en la Escultura Helenística, este es el caso del grupo escultórico de *El Laocoonte y sus hijos*-. El predominio de la línea (el dibujo) sobre la mancha de color nos permite justificar que más allá de la carga emocional de la obra está el contenido que se propone transmitir, no podemos olvidar que la obra se concibió como un manifiesto político.

“mira” *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix (Museo del Louvre, París)

La pintura impresionista analiza y plasma la impresión de la luz sobre los pigmentos de tal forma que si la luz es de amanecer, más blanca, los pigmentos rojos, azules, verdes, amarillos, ... ofrecerán una imagen; por otro lado, si la luz es de ocaso, rojiza, los pigmentos se visionarán de forma distinta. Sin lugar a dudas, los pintores impresionistas se proponen un estudio científico del color cuya aportación nos permite comentar en estas obras un gran naturalismo. Ciertamente, no era la primera vez que los pintores se interesaban por los elementos de la atmósfera y como éstos influyen en la visualización de la imagen, en este sentido debemos recordar el *sfumatto* de Leonardo en el siglo XVI.

“mira” *La catedral de Ruán*, de Monet

Monet llegó a ejecutar una amplia producción, en torno a tres mil cuadros, la mayoría paisajes, marinas ... pintados al aire libre o *plein air*, fuera del estudio o taller, en pleno contacto con la naturaleza. *La catedral de Ruán*, *Impresión sol naciente*, ... realmente son series dado que de un mismo motivo, la fachada principal de la catedral, una marina, ... realizó distintos lienzos atendiendo a los cambios lumínicos que tenían lugar a lo largo del día, de las estaciones, ... Monet se propuso captar las formas en continua vibración para ello emplea una pincelada suelta, en la que la línea desaparece; así como colorea las sombras.

“mira” Impresión: sol naciente de Monet

Renoir introduce temas con mayor contenido social tal y como podemos observar en *Le moulin de la Galette*, donde realiza un estudio de la luz artificial al impresionar sobre los parisinos que bailan en una verbena popular. Su pincelada sigue siendo suelta pero más extensa, no es tan rápida como la de Monet.

“mira” *Le moulin de la Galette*, de Renoir

Los artistas no vivieron ajenos al sentimiento de crisis de los valores de Europa que precedió a la I Guerra Mundial. Los artistas valoran la oposición a la tradición en el arte como un medio para plasmar el rechazo que les sugiere la sociedad europea que asiste a la I Guerra Mundial. La tradición en pintura estaba definida por el realismo, la composición y el contenido. Los movimientos artísticos que surgen en Europa en la primera década del siglo XX y muestran un rechazo expreso hacia la tradición en el arte se conocen bajo la denominación de “ismos” como recogen los profesores Jaime Brihuega, Valeriano Bozal, Eugenio Carmona, María Teresa Méndez y Victoria Combalia. El fauvismo se opone a la composición y el realismo como podemos contemplar en los lienzos de *Lujo, calma y voluptuosidad*, *La habitación rosa* y *Raya verde* de Matisse.

“mira” *Lujo calma y voluptuosidad*, H.Matisse (Centro Pompidou, Francia)

“mira” *La raya verde*, H. Matisse (Museo Real de Bellas Artes de Copenhague, Dinamarca)

“mira” *La habitación roja*, H. Matisse (Museo del Ermitage, San Petersburgo)

Así mismo nos propone una pintura delineada en negro retomando rasgos propios de la pintura medieval, momento en el que la pintura aún no había incorporado el criterio del realismo. Por otro lado el tema en la pintura fauvista se ajusta a escenas que no responden a grandes momentos de la historia sino más bien a lo cotidiano. A modo de síntesis en el fauvismo identificamos los siguientes principios: paleta de colores no naturalista; el color como protagonista de la obra; imprimación del pigmento sin necesidad de la paleta de mezcla y el pincel; pincelada plana; se tiende a prescindir de la composición y los focos de luz;...

El cubismo de Picasso y Braque propone una oposición a la tradición desde la descomposición o deconstrucción de la composición. El cubismo no compone a partir de la perspectiva aérea así como tampoco a partir de la perspectiva lineal; al igual que en el fauvismo, la paleta de color no es realista; no trazan la obra desde un único punto de vista de ahí que un mismo elemento se ofrezca desde muy distintos puntos de vista y para cada uno de ellos la obra incorpora una faceta; el foco de luz mantiene su tendencia, desaparece. En este punto recordamos una de las grandes afirmaciones que se pueden aprender sobre la obra de Picasso en su conjunto, en sus distintas etapas: la obra de Picasso no es abstracta, nunca fue abstracta.

Las *Señoritas de Avignon* de Picasso (1907) están consideradas la obra fundacional del cubismo. Pues bien, veamos como Picasso resuelve la deconstrucción de esta escena de interior en la que a pesar de su intención de desarticular la composición toma como referente compositivo una de las mejores composiciones de la historia de la pintura: *Las Meninas* de Velázquez (1656).

“mira” *Las Señoritas de Avignon* de Pablo Picasso (Museo de Arte Moderno de Nueva York, EE.EE.)

El lienzo pintado al óleo de Picasso conocido como Las Señoritas de Avignon rompe con la tradición en el arte en la medida en que Picasso se inspira a la hora de producir esta imagen en manifestaciones africanas e ibéricas ajenas a la composición. Así mismo, Picasso incorpora distintos puntos de vista de un mismo objeto este es el caso de la espalda de la señora que posa de espaldas al espectador. No obstante, el tema es de contenido social dado que se trata de una mujer que ejerce la prostitución – esta interpretación es la que ofrece mayor consenso en la historiografía –; es decir, en la medida en que interpretamos que Picasso formula una crítica a la moral europea en relación a la consideración que tienen de esta actividad, valoramos una clave romántica en esta obra. Así mismo no podemos dejar de observar que al igual que en el fauvismo este lienzo también ofrece una pintura delineada en negro, con trazo grueso como si Picasso quisiera hacernos creer que no domina el realismo. La paleta de color no es ajena al naturalismo, otro aspecto en el que disienten fauvismo y cubismo; aunque los colores son planos sin gradación de tonos como ya vimos en la obra del fauvismo. Es más, en esta lienzo de Las Señoritas de Avignon no podemos dejar de percibir la tridimensionalidad de una sala en la que posan, de improviso o bien a través de la mirada del que mira sin ser visto, unas anatomías femeninas: la cortina, la disposición de las protagonistas, las frutas, ... guían la mirada del espectador hacia la profundidad o tercera dimensión. Por tanto, en esta obra no podemos afirmar que se desarticule la composición. En última instancia la estética de la expresión en grado sumo que percibimos a través del trazo grueso de la línea así como a través de las sombras sin difuminar cargan de expresividad esta obra, la sitúan entre las que daban la sensación de ser gritos de fieras y por tanto cercana al fauvismo. En suma, cabe tomar en consideración que las características comentadas describen los rasgos generales de las primeras obras cubistas, en ningún caso nos referimos a Picasso o el cubismo como un arte pasmado. Todo lo contrario. Picasso, una de las trayectorias artísticas más prolíficas y amplias, mezcló, retomó y abandonó el cubismo en distintas ocasiones a lo largo de su trayectoria artística y en distintos formatos escultura, pintura, ...

“mira” Paisaje de Horta del Ebro, Pablo Picasso (Museo del Ermitage, San Petersburgo)

“mira” Retrato de Ambrosio Vollard, (Museo Pushkin (Moscú)

El expresionismo alemán se define como otra de las *vanguardias históricas*, otro de los ismos. Esta oposición a la tradición del arte europeo la abordamos a través de la obra de E. Munch y O. Kokoschka. También es conocido este arte a partir de la denominación de El Puente de Dresde, uno de los colectivos de artistas que se expresó a partir del Expresionismo. Las obras expresionistas comparten la expresión de la angustia interior del hombre, el desasosiego. Para ello los artistas alemanes de la primera década del siglo XX optan por una pincelada larga, que define siluetas sin la necesidad de la línea dibujada. Otro de los rasgos plásticos del expresionismo es el gusto por una pincelada pastosa, cargada de óleo sin mezclar, directamente aplicado. La paleta de color no es naturalista, sino que como ya vimos en el fauvismo volvemos a las sombras en verde y las carnaciones en tonos morados, verdes, azul, ... Frente al desinterés por el argumento que vimos en el fauvismo y la carga social que interpretábamos en las Señoritas de Avignon ahora los temas son protagonistas y con ellos el interior del individuo. La temática alude al subconsciente, a lo desasosegado del hombre de principios del siglo XX en Europa, en los preludios de la Primera Guerra Mundial. En este sentido una obra paradigmática es *El Grito* de E. Munch (óleo, temple y pastel sobre cartón) y *La novia del viento* de Kokoschka (. En una y otra obra, la composición no se desarticula, el puente se adentra en la tercera dimensión y la novia del viento descansa sobre el torso del amante.

“mira” El Grito, E. Munch (Galería Nacional de Oslo, Noruega)

“mira” La novia del viento, O. Kokoschka (Öffentliche Kunstsammlung, Basilea, Suiza)

El origen de la abstracción a partir de la obra de W. Kandinsky lo definimos afirmando que el objetivo se elimina definitivamente, se borra toda suerte de mimesis de la realidad, de figuración. Sólo quedan formas pero ya no componen figuras. La obra se convierte en una realidad autónoma por sí misma, el pintor crea una nueva realidad ajena a la naturaleza. Por tanto la pintura abstracta es no figurativa. Kandinsky en su obra *Líneas radicales* pone en relación formas puras como el triángulo, el círculo, la línea recta, ... en oposición cromática esta es la obra, sin más. Kandinsky realiza la mayor parte de sus obras en óleo sobre lienzo. En suma, el arte abstracto se opone a la tradición a partir de la no figuración, para ello ejecuta formas puras y las pone en relación, esta relación como en el caso de Kandinsky se basa en la música. En la pintura abstracta se elimina definitivamente la composición, los focos de luz y hay una inclinación hacia el predominio del dibujo en la primera etapa de este arte de vanguardia.

“mira” Líneas radicales, W. Kandinsky (Museo Salomon Guggenheim de Nueva York)

El surrealismo en Dalí se ofrece una oposición a la tradición del arte occidental pero no ya desde la no composición, la abstracción o una paleta de colores planos, sino que por el contrario el surrealismo contempla el realismo y la abstracción, todo está permitido porque en el surrealismo lo que conlleva la condición de arte es el rol que el artista concede a cada elemento de la realidad. Por tanto, en la obra de Dalí contemplamos figuración, paleta de colores naturalista, ... ahora bien, la función o significado de cada elemento forma parte del mundo personal del artista, Dalí como todos los surrealistas crean otro mundo para oponerse a la tradición. Es más, en ocasiones vamos a observar la ironía de la tradición en los *ready made*. Por tanto, en el surrealismo el artista crea desde el subconsciente por ello la obra tiene un significado lejano al que tradicionalmente le concederíamos.

“mira” La persistencia de la memoria, S. Dalí (MOMA de Nueva York, EE.UU.)

La renovación arquitectónica en materiales, formas y espacios

La Primera fase de la Revolución Industrial había incorporado el hierro colado, cemento Portland, vidrio rayado, soportes perfilados, cables de acero, hormigón armado... La Torre Eiffel (1889) se había convertido en un símbolo del funcionalismo arquitectónico en Europa. Simplicidad de formas, volúmenes elementales y la lógica constructiva son los principios de la arquitectura racionalista. EEUU, concretamente la ciudad de Chicago, traslada el funcionalismo a la arquitectura urbana, el funcionalismo y los nuevos materiales no se limitan ya a las arquitecturas de las Exposiciones Universales y la industria. La Escuela de Chicago además lleva a cabo el desarrollo de la arquitectura en vertical a partir de la utilización del metal en las estructuras. Pues bien, conforme a estos cambios que sucumben en la arquitectura de finales del siglo XIX en Europa y EE.UU, vamos a definir los principios fundamentales de la arquitectura racionalista que acontece en la década de los años treinta. En la arquitectura racionalista profundizaremos a través de la obra del suizo Charles-Édouard Jeanneret conocido como Le Corbusier, aunque también son arquitectos racionalistas Mies Van der Rohe del que tenemos en Barcelona el Pabellón de Alemania para la Exposición Universal de 1929; Walter Gropius, Fernando García Mercadal, ...

“mira” Villa Saboya de Le Corbusier (Casa- Museo, Poissy Francia)

Villa Saboya (1929-1931) resulta un ejemplo paradigmático del racionalismo en arquitectura. En primer lugar, simplicidad de formas o de estructura espacial, efectivamente todos podemos describir la forma de esta casa como la combinación de un rectángulo y un cilindro; el espacio o volumen que ocupa también coincide con el de un rectángulo; y finalmente el racionalismo constructivo es decir “la conquista de una arquitectura antes que un estilo” haciendo nuestras las palabras de la profesora María del Mar Cristóbal Deza; en relación al racionalismo constructivo en esta arquitectura no identificamos algún elemento decorativo sino que la horizontalidad de las ventanas responde a la mayor iluminación del interior de los espacios; el color de las fachadas es neutro; y los pilares no se enmascaran.

Bien, pero Villa Saboya además de cumplir con los principios del Racionalismo también nos permite justificar las características intrínsecas a toda obra de Le Corbusier. Los pilares sobre los que se eleva la casa resultan eminentemente racionales dado que eliminan el riesgo de humedades así mismo la elevación del inmueble favorece mayor iluminación. El techo-jardín, en esta casa Le Corbusier también dota de funcionalidad la cubierta del inmueble al concebirlo como solarium o terraza. El eje horizontal de las ventanas evidencian que los muros de este inmuebles han cedido parte de su función sustentante a los pilares del nivel inferior de lo contrario no sería posible que Le Corbusier dispusiera esta cuerpo de vanos que recorre el muro sin interrupción en sentido horizontal. Finalmente la disposición de los pilares como elemento sustentante de esta casa explica que la planta y fachada de la misma sean libres, es decir no hay subordinación de la fachada a la planta ni viceversa dado que Le Corbusier no emplea muros de carga.

La arquitectura organicista también se sirve de las soluciones que ofrece la incorporación de los nuevos materiales pero su objetivo fundacional deja de ser la funcionalidad con respecto a los hábitos y usos del hombre para servir prioritariamente al contexto natural, al paisaje, en el que se integra. La arquitectura orgánica se concibe en EEUU en los años treinta, en paralelo con el racionalismo que llega procedente de la Europa de la II Guerra Mundial. Frank Lloyd Wright, arquitecto americano, es un buen representante de la arquitectura orgánica u organicista. Quizás una de sus obras más conocida es la sede el Museo Salomon Guggenheim (Nueva York) pero para abordar los principios de la arquitectura organista resulta más representativa la Casa sobre la Cascada (1935). La principal

característica de la arquitectura organista es que se adapta o traduce las características del individuo que va a habitar en la arquitectura así como trata de integrarse en el paisaje. La arquitectura pasará a ser otro elemento del paisaje en ningún caso se impondrá sobre él. En cualquier caso entre la arquitectura orgánica y la racionalista se definen denominadores comunes, tales como: libertad de planta, el predominio de lo útil sobre lo ornamental, la incorporación a los materiales industriales. Ahora bien frente a la organización del espacio interior racionalista en la que predomina la fórmula de volúmenes geométricos en la arquitectura organista se complican los recorridos buscando la mayor adaptación y comodidad posible conforme a los hábitos del individuo.

“mira” la Casa sobre la Cascada (residencia Kaufmann) de Frank Lloyd (Estado de Pensilvania, EE.UU.)

Bibliografía específica

- AA.VV. Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Catálogo de la Exposición La Alhambra (18 marzo -19 junio, 1992), New York; Madrid The Metropolitan Museum of Art, El Viso, 1992.
- AA.VV.: *Art and text: New*. London: Black dog, 2009.
- AA.VV.: *Estudios interdisciplinares de Historia Antigua* (recurso electrónico), Córdoba, vol. I, Encuentro Grupo Editor, 2007.
- AA.VV.: *Estudios interdisciplinares de Historia Antigua* (recurso electrónico), Córdoba, vol. II, Encuentro Grupo Editor, 2009.
- AA.VV.: *Historia contemporánea universal: del surgimiento del estado contemporáneo a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- AA.VV.: *Historia contemporánea universal: del surgimiento del estado contemporáneo a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- AA.VV.: *Historia Universal del Arte*. 8. Rococó y Neoclasicismo. Madrid: Espasa, 2000.
- AA.VV.: *Historia Universal del Arte*. 8. Rococó y Neoclasicismo. Madrid: Espasa, 2000.
- ACIEN ALMANSA, M. *Entre el feudalismo y el Islam: Umar Ibn Hafsum en los historiadores, en las fuentes y en la historia*. Jaén, Universidad de Jaén, 1997.
- ANDERSON, M.S.: *Guerra y sociedad en la Europa del Antiguo Régimen 1618-1789*. Madrid, Ministerio de Defensa, 1990.
- ANDERSON, P.: *Transiciones de la Antigüedad al Feudalismo*. Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1995.
- ARCE, J.: *El monumento tardorromano*, Roma: Centelles, 2002.
- ARJONES FERNÁNDEZ, A., *El valor histórico artístico del lienzo de La Virgen, el Niño, Santa Margarita... en Santa Margarita de Il Parmigianino en la Colección del Ayuntamiento de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2015, pp. 36-60
- AZCÁRATE, J.M.: *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- AZNAR, F. *Guía del arte hispano-musulmán*, Madrid, Anaya, 2005.
- BENDALA GALÁN, M.: *El arte paleocristiano en SUREDA, J.; et allí: El descubrimiento del Orden Clásico. El arte en Grecia y Roma. El arte paleocristiano*. Historia del Arte Universal. Ars Magna, vol. IV, Barcelona: Planeta, 2006.
- BOAZ, D.: *Liberalismo: una aproximación*. Madrid: Gota a Gota, 2007.
- BONET CORREA, M.: *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura del Antiguo Régimen*. Barcelona, 1978.
- BONNAISIER, P.; et ali.: *Estructuras feudales y feudalismo en el mundo mediterráneo (X-XIII)*. Barcelona: Crítica, 1984.
- BRAVO CARO, J.J.: *Población y grupos sociales en el Antiguo Régimen: IX Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009.
- BRIRUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- BRUQUETAS, R.: *Técnicas y materiales de la pintura española de los siglos de oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- BURKE, E.: *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Rialp, 1989.
- BURKE, E.: *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Rialp, 1989.
- BUSTOS RODRÍGUEZ, M.: *Época moderna: de la monarquía hispánica a la crisis del Antiguo Régimen*. Madrid: Silex, 2007.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *El arte barroco*. Madrid: Historia16, 1997.
- CARMONA MATO, E.: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte contemporáneo en España...* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

- CASTELLOTE, S.: Reforma y Contrarreforma en la Europa del siglo XVI. Madrid: Akal, 1997.
- CASTELLOTE, S.: Reforma y Contrarreforma en la Europa del siglo XVI. Madrid. Akal, 1997.
- CECHELLI, M.; BISCONTI, F.: " Roma en los primeros tiempos del cristianismo", en BUSSAGLI, M.: Roma. Arte y arquitectura. Colonia, 2000.
- CHAUCA, J.: La defensa de la América Meridional durante la segunda mitad del siglo XVIII: entre la amenaza inglesa y el impacto revolucionario francés", en AA.VV.: *Equilibrio de dos Imperios: De Utrech a Trafalgar*. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Hª Moderna. Madrid: 2004.
- CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del Urbanismo, Madrid, Alianza Editorial, 1993.*
- COLOMER, J.L.: España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- COMELLAS, J.L.; et al.: *La Revolución Francesa: ocho estudios para entenderla*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1990.
- CONTI, F.: *Cómo reconocer el arte griego*. Barcelona, Edunsa, 1994.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.: En torno al Barroco: miradas múltiples. Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: España tres milenios de Historia. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Las claves del Despotismo Ilustrado: 1715-1789*. Barcelona: Planeta, 1990.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: Sociedad y Estado en el siglo XVIII español. Barcelona: Ariel, 1990
- ELLIOT, J.: La España Imperial (1469-1716). Barcelona, Vicens-Vives, 1970.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A.: El arte gótico. Madrid : Akal, 1992
- ETTINGHAUSEN, R.; GRABAR, O.: Arte y arquitectura del Islam (650-1250). Madrid: Cátedra, 2005.
- FOGLIA, M.: *La relación entre Estados Unidos y Europa en el marco de la OTAN pos Guerra Fría*. Buenos Aires: CAEI, 2010.
- GADDIS, L.: *Estados Unidos y los orígenes de la Guerra Fría (1941-1947)*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1989.
- GANSHOF, F.L.: El feudalismo. Barcelona, Ariel, 1985.
- GARCÍA CÁRCCEL, R. (2ª ed.): Orígenes de la Inquisición Española. El Tribunal de Valencia. Barcelona, 1985.
- GARCÍA CÁRCCEL, R.: " La imagen de Isabel la Católica ..." en AA.VV.: *Equilibrio de dos Imperios: De Utrech a Trafalgar*. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Hª Moderna. Madrid: 2004.
- GARCÍA Y BELLIDO, A.: Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo, Madrid, CSIC, 2009 (3ª edición).
- GIEDION, S.: *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- GOMBRICH, E. H.: Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento. Barcelona: Debate, 2004.
- GÓMEZ PANTOJA, J.: Historia Antigua (Grecia y Roma). Barcelona, Ariel, 2005.
- GRABAR, O.: Images en terres d' Islam. Paris: Réunion des musées nationaux. 2009.
- GRABAR, O.: La Alhambra: iconografía, formas y valores. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- HAZAN, O.: El mito del progreso artístico. Madrid: Akal, 2010.
- IGLESIA DUARTE, J.I. (coord.): Cristiandad e Islam en la Edad Media hispana. XVIII Semana de Estudios Medievales. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2008.
- IRADIEL, P.: Las clases del feudalismo: 860-1500. Barcelona, Planeta D.L., 1991.
- KAGAN, R.L.; PARKER, G. (eds.) España, Europa y el mundo atlántico: homenaje a John H. Elliott. Madrid, Marcial Pons, 2002.
- LYNCH, J.: Monarquía e Imperio. El reinado de Carlos V. Madrid, El País. 2007.
- MÉNDEZ BAIGES M.T.; GARCÍA GÓMEZ, F.: *El nacimiento de la Modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*. Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

- MOXO, S. Feudalismo, señorío y nobleza en la Castilla Medieval. Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.
- MÜLLER, W; VOGEL, G: *Atlas de Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- MÜLLER, W; VOGEL, G: *Atlas de Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- NAVARRETE, B.: Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña. Madrid. Arco Libros, 2009.
- NIETO ALCAIDE, V.: La luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del renacimiento. Madrid: Madrid, 2006.
- NIETO ALCAIDE, V.; CHECA, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1989.
- NUÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "El arte paleocristiano y bizantino" en RAMÍREZ, J.A.: La Edad Media, vol. II, Madrid, 1996.
- ORDÓÑEZ VERGARA, J: Percepciones del urbanismo islámico: las Ciudades de Al-Andalus. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, nº4, 1993-1994.
- PADRÓ, Josep. *Historia del Egipto Faraónico*. Alianza Editorial, 1999.
- PANERA CUEVAS, F.J.: Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello. Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2007.
- PÉREZ LAGARCHA, A.: Historia antigua de Egipto y del Próximo Oriente. Madrid, Akal, 2007.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.: Pintura barroca Española 1600-1750. Sexta Edición. 2010.
- PIRENNE, H.: Mahoma y Carlomagno. Madrid: Alianza Universidad, 1978.
- PIRENNE, J.: *Historia universal: los grandes comentarios de la historia*. Vol. VI. El Despotismo Ilustrado. Barcelona: Océano, 1988.
- RAMÍREZ, J.A.: La Edad Media. Historia del Arte. Madrid, Alianza, 1996.
- RICHET, D.: Estudios sobre la Revolución Francesa y el final del Antiguo Régimen. Madrid: Akal, 1980.
- RODRÍGUEZ, D.: *Del Neoclasicismo al realismo: la construcción de la modernidad*. Madrid: Historia 16, 1996.
- RODRÍGUEZ, D.: *Del Neoclasicismo al realismo: la construcción de la modernidad*. Madrid: Historia 16, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: El alma de la madera. Cinco siglos de escultura procesional en Málaga. Málaga: Hermandad de la Amargura, 1996.
- SAURET GUERRERO, T.: El costumbrismo pictórico español en *Insula*, nº 637, 2000, pp. 21-23.
- SERRANO DELGADO, José Miguel. *Textos para la Historia Antigua de Egipto*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.
- STIERLIN, H.: El Islam: desde Bagdad hasta Córdoba, las edificaciones de los siglos VII al XIII. Köln: Taschen, 2009.
- SUREDA, J.: La gloria de los siglos de oro: mecenas, artistas y maravillas en la España Imperial. Barcelona, Lunewerg, 2006.
- SUREDA, J.; *et al.*: El despertar de Europa. El arte del Románico y del Gótico. *Historia del Arte Universal. Ars Magna*, vol. VI. Barcelona: Planeta, 2006.
- TAMAYO, J.J.: Islam, cultura, religión y política. Madrid: Trotta, 2009.
- URREA FERNÁNDEZ, J.: Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- VALDEAVELLANO, L.G. Feudalismo hispánico y otros estudios de historia medieval. Barcelona: Crítica, 2000.
- VALDEON, J. ; *et al.* : Manual de Historia Universal. Vol. IV, Baja Edad Media. Madrid: Historia 16, 1996.
- VITRUVIO, M: Los diez libros de arquitectura de Vitruvio por Claudio Perra. Sevilla, Editorial Extramuros, 2007.
- YARZA LUACES, J. Arte y arquitectura en España (500-1250). Madrid, Cátedra, 1979.
- YARZA LUACES, J.; GONZALO, M.; BORRÁS GUALIS, G.: Bizancio e Islam. *Historia universal del Arte*, vol. IV. Madrid: Espasa. 2000.