

EGIPTO



Se halla situado en el fértil valle de unos 1.000 Km. de longitud por 10 a 20 Km. de ancho. Está limitado por el medio geográfico circundante ya que al Norte se encuentra el Mediterráneo, al Sur se encuentra limitado por el desierto de Nubia y montes de Etiopía, al Este por el mar Rojo y la península del Sinaí, y al Oeste se encuentra el desierto de Libia. De aquí se deriva su condicionamiento, y el que se denomine oasis en medio de un desierto gracias al Nilo que le da toda la vida.

RESUMEN HISTÓRICO: A las culturas prehistóricas de Meride o del Fayum le sigue hacia el año 3.000 antes de Cristo la formación de dos reinos: el del Alto y Bajo Egipto. Ambos se unirán bajo el nombre de **MENES**, primer rey que consigue la unidad.

IMPERIO ANTIGUO: (2686-2181) Época Tinita (primera y segunda dinastía) el reino egipcio unificado vive aislado de otros pueblos. La capital es **Thinis**. IncurSIONES contra los Beduinos del Sinaí, expediciones marítimas a Biblos para obtener madera de cedro, penetración en dirección a Nubia y construcción de las primeras tumbas reales en forma de **mastaba**.

Época de las **Pirámides** (dinastías III-VI): El centro político pasa a **Menfis**. Anexión de los territorios al sur de la 1ª catarata. Dinastía IV: los faraones **Keops, Kofren y Mikerinos** construyen sus pirámides en **Gizeh**, al oeste del Cairo. Dinastía V: el culto al sol (**Ra**, dios de Heliópolis) se convierte en religión estatal. Dinastía VI: con el debilitamiento del poder faraónico aumenta el de los señores feudales (nomarcas = gobernadores de los nomos). Los cambios sociales aceleran la caída del Estado unitario; el sur se independiza, las luchas internas entre nomarcas contribuyen a la creciente agitación: levantamientos, destrucción de tumbas. Dinastías VII-X: ruptura del país: un Estado al norte y otro al sur con las capitales en **Horacleópolis** y **Tebas**. Los príncipes de Tebas luchan por restablecer la unidad.

EL ESTADO: (en el I. Antiguo) con la 1ª unificación (hacia el 3.000) se pasa del régimen de clanes a una organización monárquica centralizada. El **Faraón** es soberano hereditario y absoluto, encarnación del dios halcón **Horus** (Gran Dios); a partir de la IV dinastía se le venera como hijo del dios **Ra** (Dios Sol).

Estructura administrativa: el faraón nombra a los funcionarios o escribas (dependientes del primer ministro) de entre los antiguos nombres desposeídos del poder. El país queda dividido en nomos, para los que se designan gobernadores (nomarcas). No hay ejército permanente. La economía se basa en el intercambio de productos naturales. Además de pagar tributos (grano y ganado) los súbditos se hallan obligados a la prestación personal de trabajo gratuito, (corvea). La aplicación de la ley se realiza mediante tribunales. Iniciación de relaciones (intercambios) con Siria y Somalia.

RELIGIÓN: al principio existe pluralidad de cultos; las deidades están representadas por cuerpo o cabeza de animal. En los tiempos históricos cobra preponderancia la religión del sol; el dios de la vegetación, **Osiris**, pasa a ser la divinidad de los muertos. Creencia en un juicio después de la muerte, y en la supervivencia. Ofrendas a los difuntos.

ESCRITURA: ya, existe la **jeroglífica** basada en ideogramas; más adelante se desarrollan la escritura **hierática** para textos religiosos, y la **demótica** (hacia el 700 a. C.) para usos comunes.

EL CALENDARIO comienza el año a mediados de julio, con la crecida del Nilo; comprende 365 días. Desconocen el año bisiesto, por lo que no existe identidad con el solar; después se reajusta con el año **Sothis** que tiene 365 días, mas 1/4.

IMPERIO MEDIO (2040-1786): Tras una serie de conflictos bélicos, Mentuhotep II de Tebas consuma la reunificación del Imperio. **DINASTÍA XII:** nueva centralización administrativa y supresión del poder de los nomarcas. Primeras incursiones de los **hicsos**, fácilmente rechazadas. Se levantan grandes edificios; santuario de Karnak, sede del nuevo dios oficial **Amón**. Máxima extensión territorial, bajo **Sesostris III**, se llega hasta Nubia y se abren rutas comerciales. Segundo periodo de transición, (dinastías XIII-XIV), la confusión interna favorece la invasión de los hicsos, hacia el 1650, grupo nómada de origen hurrítica, que son empujados por presión de los indoeuropeos. Los hicsos logran su rápida victoria, gracias a una nueva táctica militar: el uso del carro de guerra tirado por caballos. Paulatinamente asimilan la superior cultura egipcia.

IMPERIO NUEVO (1552-1069):

Amosis expulsa a los hicsos y funda el Nuevo Imperio (dinastía XVIII) con capital en Tebas. Con sus sucesores asciende Egipto a gran potencia.

El máximo esplendor se alcanza bajo la reina **Hatsepsut**, que evita todo conflicto militar. Gran actividad arquitectónica. Le sucede **Tumosis (Tutmés) III**. El Imperio alcanza su máxima extensión territorial, desde el Éufrates hasta la 4ª catarata. Conquista Fenicia y Pilestina. **Amonofis II**, a pesar de la activación de relaciones comerciales se inicia la decadencia. **Amonofis (Amenhotep) IV**, (casado con **Nefertiti**) es un faraón herético, introduce el culto a **Atón** (disco solar), monoteísmo que excluye a los divinidades locales. Traslada la capital a la nueva ciudad de Akenatón (**Tell el Amarna**). A su muerte cobrará fuerza la reacción tradicionalista dirigida por la casta sacerdotal de Amón, que propugna la abolición del monoteísmo. Le sucede su yerno **Tutankatón**, que presionado por la casta militar y sacerdotal, adopta el nombre de **Tutankamon** (famoso por su tumba intacta descubierta en 1922); muere a los 18 años, probablemente, víctima de un complot palaciego. **Haremheb** (antiguo general de Amenhotep) se proclama faraón; restablece el orden interno mediante leyes duras; completa la restauración politeísta, restaura los cultos locales y condena el periodo amarniense. **Dinastía XIX (1.345-1.200)**(ramésidas). **Ramsés II** inmortaliza su reinado con las construcciones de los templos de **Abu Simbel** y **Hator**; además de embellecer Tebas. **Ramsés III**, se producen grandes conflictos internos. Pérdida de Nubia y Palastina. Empobrecimiento del país al tiempo que el poder económico se concentra en la casta sacerdotal

ARTE: durante la época imperial se erigen gigantescas construcciones religiosas: **templo de Amón en Karnak, Luxor; surge el arte de Tell el Amarna: cabezas de Amenhotep y Nefertiti ,retratos realistas. Bajo los ramésidas se construyen la gran sala hipóstila de Karnak, el templo rupestre de Abu Simbel, las estatuas de los colosos, etc.**

BAJA ÉPOCA (715-332): en el 662 conquista de Egipto por **Asurbanipal**, que convierte a Egipto en una provincia asiria. **Psamético I**, fundador de la dinastía XXVI (saíta), libera a Egipto de los asirios y reduce el poder de los sacerdotes amonitas. Nueva capital, **Sais**. Asentamiento de mercenarios jonios en el Delta. Es la última época de florecimiento relativo egipcio. **Psamético III** es derrotado por **Cambises** y Egipto pasa a ser una provincia persa (525). **Alejandro Magno** invade Egipto en el 332, con lo que comienza la soberanía de los **ptolomeos**, En el 30 antes de Cristo se inicia el dominio romano.

EL ARTE GRIEGO

©E. García Lozano

El arte griego de la etapa clásica es todo un culto a la naturaleza, a la medida y al orden, Su persecución de la perfección del equilibrio y de la belleza llevó a los artistas griegos, a través de monumentos y esculturas, a una de las cumbres del arte universal que no ha podido ser igualada. Durante siglos, el arte occidental, ha buscado como fuente de inspiración a este arte griego.

1º.- ETAPA GEOMÉTRICA:

Se caracteriza por los dibujos en zig-zag y líneas paralelas que llenan la cerámica. Escasas esculturas rudimentarias de exvotos.

2º.- ETAPA ARCAICA:

(S. VII a principios del S. V a C.) Es arte aristocrático y responde a la expresión artística de la clase dominante. Persisten los temas geométricos en el arte, pero con cierto naturalismo.

- **Cerámica** : - En las partes principales hay figuras y escenas
- En los lugares secundarios hay motivos geométricos
- **La escultura**: está representada por:
 - Los kuroi: atletas vencedores de los juegos olímpicos, siempre desnudos
 - Las Korai: divinidades vestidas, avance del naturalismo en los pliegues.
 - Ambos representan la escultura frontal y geométrica
- **La arquitectura**: (estilo dórico -ver más adelante-)
Pasa de la pesadez y poca utilización de las proporciones al pleno naturalismo en el siglo V

3º.-ETAPA CLÁSICA:

(Desde principios del S. V a de C., hasta 1/2 del S. IV. Se caracteriza por el naturalismo y el equilibrio:

NATURALISMO:

- El artista se inspira en la realidad natural de su entorno, pero en un sentido idealista(sin retratos ni defectos físicos)
- Se busca el ideal de la persona humana de acuerdo con el ideal del pensamiento

EQUILIBRIO: entre lo geométrico y lo racional (arcaísmo) y el movimiento y lo sentimental (Helenismo)

Cerámica: Se cubre el espacio con escena o figuras a dos colores (figuras rojas sobre fondo negro. Figuras negras sobre fondo rojo) Lo geométrico queda marginado a la decoración de partes muy secundarias.

Arquitectura (ESTILO JÓNICO)

Escultura: aparecen las siguientes características:

- Naturalismo
- Valoración de la masa en figuras aisladas
- Representación del tipo humano ideal
- El cuerpo humano adquiere movimiento
- En los ropajes hay naturalidad
- Se emplean cánones de belleza no superados

ESCULTORES:

MIRÓN:

- Cuerpo humano en movimiento
- Sus obras fueron hechas en bronce
- Su obra más importante es EL DISCÓBOLO: armonía de todos los miembros, está en movimiento homogéneo, elige el instante ideal (máxima tensión), perfecto estudio anatómico.

POLICLETO :

- Hace un estudio de las proporciones del cuerpo humano.
- Trabaja en bronce.
- Su obra cumbre EL DORÍFORO, de movimiento sosegado y tranquilo, prototipo de cuerpo varonil perfecto.
- Crea un canon de belleza: El cuerpo debe corresponder a siete medidas de la cabeza.

FIDÍAS:

- En él culmina la conquista de la belleza ideal.
- Crea los seres más perfectos.
- Encarna el ideal de belleza clásico.
- Decora el Partenón(nacimiento de Palas Atenea)
- Trata los ropajes a la perfección.

PRAXITELES:

- Tiene el sentido más humano de los escultores. Humaniza a los dioses.
- Las formas se ablandan y la pasión comienza a manifestarse en sus rostros.
- Se reconoce por las típicas curvas praxitelianas.
- Trabaja principalmente el mármol y esculpe a Afrodita especialmente como el ideal de belleza femenina.

SCOPAS:

- Representa la pasión violenta.
- Ménade, Meleagro y Mausolo

LISIPO:

- Crea un nuevo canon de proporciones más esbeltas (El cuerpo igual a ocho cabezas)
- Es más naturalista, representa a los hombres como se ven a simple vista.
- Es el escultor de retratos,
- Aproximado: lo representa de una forma no heroica.

ARQUITECTURA GRIEGA:

- Es de sillería uniforme. El material más característico es el mármol blanco
- Arquitectura adintelada, aunque conocen el arco.
- La fachada del templo es el elemento más importante. En ella se crean los órdenes clásicos (ORDEN es la sucesión de diversas partes del soporte y de la techumbre adintelada)
- Las primitivas formas arquitectónicas fueron en madera.

ORDEN DÓRICO:

- Es el más sobrio de formas y el más varonil.
- Emplea los elementos constructivos indispensables.
- Decoración austera, reflejo de sus formas constructivas.
- Descansa sobre unas gradas que lo elevan.
- No tiene basa.
- Su fuste es estriado y con arista viva (veinte estrías)
- El capitel está compuesto de equino y ábaco
- Entre el fuste y el capitel hay una moldura cóncava, llamada collarino.
- Entablamento:
 - Arquitrabe: descansa sobre el ábaco. Es liso
 - Friso: Consta de triglifos y metopas
 - Cornisa: compuesta por un tejado a dos aguas que forma un plano triangular llamado frontón, cuyo fondo se denomina tímpano
 - El Partenón.

ORDEN JÓNICO:

- Mayor esbeltez en las proporciones.
- Mayor riqueza decorativa.
- Se intenta imitar la delicadeza femenina.
- La columna descansa sobre un pedestal dividido en dos partes: basa y plinto
- El fuste tiene veinticuatro estrías no unidas en arista viva.
- El capitel está compuesto por dos volutas enrolladas.
- El friso está compuesto por una decoración animada y corrida,
- Templos: Erecteion, templo de Artemis de Éfeso, Templo de la Victoria.

ORDEN CORINTIO:

- Es el orden más tardío
- Es una modalidad del jónico
- Lo van a usar principalmente los romanos
- El capitel es el elemento más característico. Está compuesto por un cesto de hojas de acanto o cardo, vueltas las puntas hacia atrás. Es de decoración más rica
- Templos: La linterna de Lisícrates, el templo de Zeus en Atenas, etc.

A veces se sustituye el fuste por la figura humana: si es femenina recibe el nombre de cariátides y si es masculina, atlante o telamón.

ARTE ETRUSCO Y ARTE ROMANO

© EGL

El **pueblo etrusco** parece haber llegado a Italia a **mediados del siglo VIII a.C.** procedente de Asia menor, y **alcanzó su apogeo en el siglo VI a.C.** Su arte domina el centro de la península itálica, hasta que en el siglo III .C. es desplazado por el helenismo. Su cultura une influencias orientales y helénicas (Magna Grecia)

ARQUITECTURA

Su templo es de planta rectangular dividida en **cella y pórtico** con filas de columnas; su cubierta es adintelada (Templo de Júpiter capitolino, Roma).

Las tumbas, excavadas en la roca o bajo túmulo, **constan de una cámara abovedada** sostenida por pilares (si su amplitud lo requiriera) que presentan decoraciones en relieve. **Sus paredes se pintaban al fresco** (Túmulo de Cerveteri) Sus puertas (Puerta de Volterra) servirán de inspiración a los arcos romanos

ESCULTURA

Presenta influencia de la Grecia arcaica (Apolo de Veyes) **En la funeraria (sarcófagos)** es más realista. los difuntos aparecen recostados sobre el lecho mortuario. Son figuras delgadas, de rasgos finos y proporciones elegantes.

La **escultura en bronce** alcanza su máxima perfección en el siglo V a.C., en las **representaciones animalísticas** (*Loba del Capitolio y Quimera de Arezzo*). También son de gran calidad los retratos, de los que se duda que sean etruscos o griegos, pero que son precedentes directos del retrato realista romano. Destaca el conocido por Il Arringatore (M.F.).

PINTURA

Aparece en las paredes de los sepulcros. Son al fresco, muy influida, por la pintura de los vasos griegos, pero con menor sentido del ritmo. **Los temas** más frecuentes son **el funerario y el de la vida diaria**. Destaca la *Tumba Campana*, de Veyes, y los escenas de danza, de la *Tumba del Triclinio* (Tarquinia).

ROMA

INTRODUCCIÓN

La península itálica estaba ocupada por los griegos y los etruscos cuando los itálicos se asentaron en el Lacio. La tribu de los latinos sometió a los demás. Fundaron Roma a mediados del VIII a. C.; a mediados del III a..C. dominaban la Península, en el siglo I, el ya Imperio romano abarcaba desde las islas británicas al norte de África y desde la península ibérica al Caspio, haciendo del Mediterráneo un *Mare nostrum*

En Roma existían tres clases sociales. **patricios** (detentaban el poder, eran ciudadanos y se agrupaban en gens); **clientes** (que cultivaban la tierra de los patricios); y **plebeyos** (sin ningún derecho inicialmente, pero en el III a.C. alcanzan la ciudadanía romana, pudiendo acceder a las magistraturas). Estas clase, evolucionan al contacto con la cultura helenística. En la historia de Roma se distinguen los siguientes períodos: **monarquía** (753 al 509 a.C.): el rey es elegido y gobierna con los comicios y el Senado: **república** (hasta el 23 a.C. a prox.) con Senado, comicios y magistraturas; tras una serie de guerras civiles y el gobierno de los Triunviratos surge **el Imperio** (que durará hasta las invasiones bárbaras) El emperador concentraba todas las magistraturas. El primero fue **Octavio Augusto**, aunque la nueva forma de gobierno había aparecido con **César. Diocleciano** implantó el absolutismo y bajo **Constantino** se dejó de perseguir el cristianismo; **Teodosio** divide el Imperio entre sus dos hijos: **Arcadio** (que recibe la parte oriental) y **Honorio** (la occidental).

La aportación romana más importante a la historia de la cultura es el Derecho. El primer cuerpo legislativo romano se llamó Ley de las XII tablas, exigidas por los plebeyos. Posteriormente, se crearon nuevas disposiciones: derecho civil y derecho de gentes La religión romana aceptó la mitología griega. Carecía de base moral y sólo pretendía atraer el favor de los dioses. El panteón crece con las aportaciones de países vencidos (Isis y Osiris, por ejemplo). si bien destacan los de la tríada capitolina.,Júpiter (Zeus), Juno (Hera) y Minerva (Atenea). También existían los lares (dioses

familiares), manes (espíritus de los antepasados) y penates (proveedores de los alimentos) La ciencia y la literatura romanas derivan directamente de las griegas Destacan los autores teatrales Plomo y Terencio; en historiografía, César y Salustio; y en oratoria, Cicerón. Su época de auge literario es el siglo de Augusto: Virgilio (la Eneida), Horacio, Ovidio y Tito Livio. Posteriores son Séneca, Tácito, los geógrafos Estrabón y Ptolomeo, y el médico Galeno.

En arte utilizan formas helénicas y etruscas, pero no se limitan a copiar. Su época de esplendores la imperial, que descuella por su arquitectura, el realismo de sus retratos y sus magníficos relieves históricos.

ARQUITECTURA

Impresiona su grandiosidad, solidez y monumentalidad; la masa tiene más importancia que la línea. Utilizó inicialmente la piedra, después el ladrillo y la mampostería. De los etruscos toma el arco de medio punto y la bóveda; adopta los tres órdenes griegos y añade **el toscano** (derivación del dórico, pero con basa, fuste liso y terminado en astrágalo; y **el compuesto** (fusión de los capiteles jónico y corintio). Emplea el friso dórico y decora las metopas con discos, rosetas y bucranes. Su gran aportación es **el mortero** o argamasa (piedras mezcladas con cemento), con que construían la estructura de sus edificios.

CONSTRUCCIONES RELIGIOSAS

Los templos son de planta rectangular (en ocasiones circular), dividida en **cella y pórtico**, con columnas; las que bordean la cella suelen ir adosadas a los muros. Se levanta sobre un podium con acceso frontal.

De la primera época son el dórico de **Cori** y el jónico de la **Fortuna Viril** en Roma. Como templos circulares están el de **Vesta** y **el Panteón** (templo de todos los dioses) en Roma, cubierto con cúpula semiesférica de ladrillo, con casetones interiores y luceraario central.

Fuera de Roma destacan la **Maison Carrée** de Nimes (Francia), los restos de Mérida (España) y el conjunto de **Baalbek** (Siria).

Los monumentos funerarios son: columbarios, dedicados a la incineración (como el de los **Libertos de Livia**), y otros de formas variadas; entre los más monumentales destacan: la **Torre de los Escipiones**, en Tarragona; la **Pirámide de Cayo Sestio** y el Mausoleo de Adriano, actual Castillo de Sant Angelo, ambos en Roma.

CONSTRUCCIONES CIVILES

Entre las privadas sobresale la **casa (domus)**. La primitiva era rectangular; su centro era una sala con hogar; éste contaba con un orificio en el techo para la salida del humo. La sala se convertirá en atrio (**ater**) con **impluvium**. Entre las habitaciones destaca el **tablinum** (sala de recibimiento) y el **triclinium** (comedor). En la parte posterior tenía un jardín que luego se agrandó y convirtió en Peristilo. Sus paredes se decoraban con pinturas y sus suelos con mosaicos. Son importantes las halladas en Pompeya y Herculano y la de Livia, en el Palatino romano.

En la época imperial se construyeron casas de cinco o seis pisos (**las insulae**).

Los palacios de los emperadores seguían el modelo de la casa; sobresalen el de **Augusto** y la **Domus Aurea de Nerón**.

Las principales **construcciones públicas** son:

Basílicas. Destinadas a la administración de justicia o a los negocios. Eran de planta rectangular y tres naves (la central más alta) separadas por columnas, con ábside en la cabecera, donde se situaba el tribunal (**Julia y Constantino o Majencio**).

Termas (o baños públicos). Eran grandes y complejas, con **caldarium, frigidarium y tepidarium**; servían como centros de reunión y tenían bibliotecas. Son famosas las de **Diocleciano v Caracalla** en Roma.

Foros. Eran los centros de la vida romana, situados en el cruce del cardo y el decumano. En ellos se ubicaban edificios públicos y monumentos conmemorativos

ARTE ISLÁMICO

1. ARTE E ISLAM. LA MEZQUITA Y EL EQUIPAMIENTO DE LAS CIUDADES MUSULMANAS

©EGL

Mahoma un árabe honesto, piadoso e iletrado. acababa de cumplir 40 años cuando recibe el encargo de anunciar el **Corán** en nombre de **Alá**. "el Dios único, clemente y misericordioso" La revelación se produjo en el verano del 610, mientras oraba en una cueva cercana a **La Meca** y, a partir de ese momento, se convertía en el último Profeta de la Humanidad. El arcángel Gabriel le mostró el texto completo del mensaje divino, compuesto por 114 **suras** o capítulos, que constituye la guía espiritual de los musulmanes

El Corán adoctrina a sus fieles sobre los diversos temas de la condición humana, pero incluye cinco preceptos que todo creyente debe cumplir obligatoriamente: la profesión de fe, la oración, el ayuno, la limosna y la peregrinación a La Meca una vez en la vida. Contrariamente a lo que reza el tópico, la **jihad** o guerra santa no figura entre los pilares canónicos del Islam. pero el esfuerzo con que se entregaron los musulmanes a esta causa fue tan grande que, cuando en el 632 muere Mahoma víctima de la malaria crónica que padecía, sus ejércitos están en vías de extender sus dominios desde la India hasta **al-Andalus**. Los mandamientos coránicos que interesan a la historia del arte son la peregrinación a La Meca y la oración en las mezquitas.

La ciudad de La Meca cuna de Mahoma. Es el centro de gravedad del culto islámico Allí se encuentra la **Kaaba**, un cubo hueco de piedra. que alberga en su interior "la primera casa construida por los hombres. Abraham la reedificó después del Diluvio, empotrando en sus cimientos la piedra negra que le trajo el arcángel Gabriel del Paraíso. En época preislámica tenía 365 nichos devocionales, uno por cada día del año, donde se veneraban a los dioses de todos los mercaderes que traficaban en la gran ruta internacional de las caravanas. Mahoma destruyó las imágenes y la convirtió en el eje de la cosmología monoteísta islámica. El peregrino debe circunvalarla siete veces y besar respetuosamente la piedra negra, con el fin de recibir la **baraka**, el fluido psíquico invisible que emana de la sagrada reliquia, que le sentirá de protección. Asimismo, orientó hacia este punto las mezquitas: "Vuelve tu rostro hacia la Kaaba -reza la sura 2. 145-. Dondequiera que estéis, volved vuestro rostro hacia ella".

EL EQUIPAMIENTO DE LAS CIUDADES MUSULMANAS

Las ciudades musulmanas. al establecerse sobre aglomeraciones preislámicas medievales, conservaron su trazado laberíntico de calles estrechas con revueltas quebradas. Este plan urbano se mantuvo también en las nuevas fundaciones. salvo casos excepcionales, como **Bagdad**, la capital del **califato abasí**, que se diseñó con planta circular. Imponentes murallas y soberbias puertas encierran un compacto caserío de sencillas fachadas privadas. ya que las viviendas están secretamente volcadas al patio interior, donde se hunde una alberca con flores que perfuman las alcobas vecinas. En cambio, la **medina** o núcleo principal de la ciudad se equipa con una serie de ostentosos edificios públicos, que prestan belleza y embrujo a la población.

Al lado de la gran mezquita del viernes, se emplaza el mercado, que los árabes llamaron **zoco** y los turcos, **bazar**. Las tiendas se distribuyen según el prestigio de los artículos. Libros y perfumes ocupan el lugar más próximo a la entrada de la mezquita; luego están los establecimientos de los cambistas, los puestos de alimentación y de utensilios domésticos. Los géneros caros, como joyas, telas bordadas y productos de lujo se venden en la **alcaicería**: un recinto cerrado dentro del mercado, cubierto y custodiado. En las calles próximas abundan los **fundaq**, con establos y almacenes en la planta baja y habitaciones para huéspedes en los pisos. El **fundaq** es el equivalente urbano del **caravasar** a campo abierto, que salpicaba las rutas comerciales y de peregrinación como albergue de mercaderes y viajeros. Allí, personas, mercancías, equipajes y bestias estaban a salvo durante la noche y disponían de víveres, agua y forraje.

Otros edificios fueron la **madrasa** o escuela teológica coránica, el **maristán** u hospital y el **hamman** o baños para el aseo personal, con horario de mañana para los hombres y turno de tarde para las mujeres. Se trataba de un servicio gratuito. en virtud de la obligación coránica de lavarse antes de orar; con el tiempo, este mandamiento higiénico se tiñó de placer y surgieron los baños turcos, auténticos palacios de agua construidos sobre manantiales termales, cuyo vapor calma el espíritu y suaviza la piel.

Entre los mausoleos, el tipo más funcional fue la **qubba** una sala cuadrada cubierta con cúpula El compromiso islámico con la guerra santa motivó que en zonas fronterizas y puertos estratégicos se construyera el convento

fortificado o **Ribat**, provisto de patio de armas y baluartes en los ángulos. Aspecto de fortaleza tiene también el **qasr** o pabellón de caza, construido en zonas alejadas de las ciudades.

ralla convertían a esta fundación urbana en fortaleza. **Samarra** en cambio, seguía el trazado laberíntico tan característico del urbanismo musulmán. Ambas ciudades fueron abandonadas y el testimonio más brillante que la arqueología ha logrado recuperar es el **alminar** de la **Gran Mezquita de Samarra** (847-861), erigida por el califa Mutawakkid. Su forma helicoidal recuerda los zigurat mesopotámicos.

Los **Abasíes** derrotaron a los **Omeyyas**, asesinando a todos sus príncipes menos a **Abd al-Rahman I**, que logra huir, refugiándose en el norte de África. Su evasión termina en Córdoba, donde establece un **emirato independiente** que supone, en su disidencia, el inicio de la fragmentación política del Islam en numerosos Estados.

La dislocación se inició en las regiones periféricas, al negarse sus gobernadores a contribuir fiscalmente a la hacienda califal y al hecho de acuñar moneda propia. No en vano, el ejemplo de **al-Andalus** fue imitado en el área mediterránea por los Tulúnidas en Egipto y los Aglabíes en Túnez, que gobernaron de forma autónoma sus territorios.

Estas pequeñas dinastías norteafricanas fueron grandes impulsoras de las artes, y tanto la mezquita de **Abmad-Ibn-Tulum** en El Cairo, como la de **Ziyadat-Allah**, en **kairuán (Túnez)** [136 a] preludian en el siglo IX las grandes construcciones del califato cordobés. La mezquita de **Kairuán** inaugura, además, el modelo de oratorio con planta en forma de **T**, así llamado por elevar la nave axial y la del muro de la **qibla**, subrayando con cúpulas la entrada y el **mihrab**.

Los Selyúcidas (1037-1157) y Otomanos (1281-1924)

En **Persia**, la secesión está representada por las tribus turcas de los **Selyúcidas**, que entraron en Bagdad el año 1055 y arrancaron el título de **sultán** al **califa abasí**, con lo que por vez primera en el Islam iba a separarse el poder espiritual del político. Los sultanes selyúcidas, dueños temporales del imperio musulmán en Oriente, fijaron su residencia en **Isfahán** y realizaron importantes contribuciones artísticas, revestidas de azulejos.

Sus edificios están presididos por el **iwan o livan**, un elemento tradicional de la arquitectura irania, consistente en una sala cerrada por tres lados y abierta en el cuarto por un arco elevado (Un arco apuntado y media bóveda con **mukarnas**). A partir de este módulo, erigieron **madrazas** y mezquitas integradas por cuatro iwanes en cruz, que daban a un patio central. El iwan consagrado a oratorio está coronado por una desmesurada cúpula. que alberga el **mihrab** y la **maqura**. La **Gran Mezquita del Viernes**, de **Isfahán**, levantada entre 1072 y 1092 por el sultán Malik Sha, responde a este tipo, y fue respetada por sus sucesores en las posteriores reconstrucciones del monumento y copiada por Abbas I el Grande en la **Mezquita Real** (1612-1629).

La división entre los **Selyúcidas** motivó que la rama turcomana estableciera un sultanato independiente en Estambul, cuya ciudad conquistaron en **1453**, poniendo fin a la Edad Media e inaugurando los tiempos modernos. La antigua capital de Bizancio, fundada por **Constantino** y embellecida por **Justiniano**, alcanza su máximo esplendor bajo el gobierno de **Solimán el Magnífico** (1520-1566), el sultán más arrogante del Imperio otomano y un auténtico príncipe del Renacimiento **Sinan**, su arquitecto e ingeniero militar, aportó sensibilidad y acierto estilístico al monumental programa de reformas urbanas que llevo a cabo Solimán en Estambul, hasta el punto de advenir Stierlin que la relación que mantuvieron el sultán y el arquitecto en jefe fue similar a la existente, en su misma época, entre los **Medici** y **Miguel Ángel**.

En 1543, **Solimán** le confiaba la construcción de la mezquita funeraria de su hijo Mehmet, que acababa de fallecer. Este edificio, llamado **shézáde**, término persa que significa "príncipe heredero". islamizaba el modelo de la iglesia bizantina de los Santos Apóstoles de Constantinopla, al reducir el espacio del oratorio a una gran cúpula central flanqueada por semicúpulas en los brazos [136c]. El siguiente paso fue islamizar la iglesia de Santa Sofía en la **Suleymaniyé o mezquita de Solimán**, iniciada en 1550 y terminada siete años después. Está emplazada en el centro de un jardín y actúa como eje de la Kulillie de Solimán, un complejo arquitectónico formado por su tumba y varios edificios de utilidad pública, entre los que cabe citar la madraza, la escuela de farmacia, la enfermería, el comedor de pobres los baños y la fuente.

Durante ocho siglos se habló árabe y se rezó a Alá en la península Ibérica. Las fechas extremas de esta civilización coinciden con los años 711. en que sus tropas invasoras cruzan el Estrecho derrotando en la laguna de La Janda al rey goda don Rodrigo. y 1492. en que los Reyes Católicos toman Granada, completando así la Reconquista. En tan denso tramo cronológico, al-Andalus -como denominaron los musulmanes a España- fue un oasis para sus habitantes. “¡Oh, gentes de al-Andalus! -excarna el poeta valenciano Ibn Jafáyya- De Dios benditos sois con vuestra agua, sombra, ríos y árboles. No existe el Jardín del Paraíso sino en vuestras moradas”.

Arte califal

Abd al-Rahman I, el príncipe omeya que logró salvarse de la matanza que los abasíes infligieron a su familia en el año 750. fue un .sirio que echó raíces, como la palmera, en al-Andalus. y cuando planta una en el palacio cordobés de al-Rusafa, canta: ”Tú eres como yo, extranjera en Occidente”. La aclimatación de ambos llegará a ser total.

Dos siglos más tarde, en el 929, su sucesor dinástico, Abd al-Rahman III, se autoproclama califa, iniciándose entonces el momento estelar de al-Andalus, cuya capital. Córdoba, se conviene en la más poblada de Occidente con 400.000 habitantes; también en la más culta: en su biblioteca se contabilizaban 400.000 manuscritos y las ciencias viven una etapa de apogeo. Los ejércitos califales son el terror y la humillación de los cristianos, penetrando en Barcelona y saqueando Galicia, donde arrancaron como botín las campanas de la basílica de Santiago de Compostela y las trasladaron a Córdoba a hombros de prisioneros cristianos para que sirvieran de lámparas en la Mezquita. Pero esta bonanza fue efímera. Las luchas entre árabes de Siria. Jordania y Palestina con los beréberes norteafricanos por la sucesión dieron origen a una guerra civil, que en el 1031 puso fin al Califato cordobés de al-Andalus, dividiéndose su territorio en una quincena de reinos **taifas**. Su gloria permanece viva en dos monumentos cardinales, **la Mezquita** e la ciudad palatina de **Madinat al-Zahra**. cuya traducción es "ciudad resplandeciente" .

La mezquita de Córdoba

Es el monumento medieval más bello del Islam occidental y el mejor exponente de la civilización musulmana en al-Andalus. Su palmeral de columnas, sus arquerías, con dovelas de piedra blanca y ladrillo rojo, que al apearse sobre fustes oscuros dan la impresión, en la penumbra, de estar suspendidas del techo y sus mágicas pantallas de arcos entrecruzados filtrando visualmente el **mihrab**, ofrecen un espacio sacro discontinuo que supera con creces al de las mezquitas de Damasco, en Siria, y a la de al-Aqsa. en Jerusalén, precedentes inmediatos de la cordobesa, a quienes emula y supera.

Su configuración actual es producto de cuatro ampliaciones que, entre los siglos VIII y X, realizaron los emires y los califas omeyas. Ninguno de los añadidos perjudica la unidad del conjunto. El crecimiento demográfico y la necesidad de proveer de un oratorio cómodo, sin estrecheces, a los fieles que se congregaban los viernes y los días de fiesta explican las sucesivas ampliaciones del edificio.

El núcleo germinal se debe a Abd al-Rahman I (786-788), que asentó sobre el solar de la basílica visigoda de San Vicente un oratorio, compuesto por doce **crujías (tramos)** transversales cortadas por once naves longitudinales, que corren en dirección al muro de la **qibla**. Estas naves están formadas por arquerías dobladas para elevar la altura del edificio: la arcada inferior de herradura y la superior de medio punto. Tan ingeniosa solución procede del acueducto de los Milagros, de Mérida, pero no es la única concesión al sistema arquitectónico clásico, ya que los fustes y los capiteles son reaprovechados de obras romanas anteriores, salvo la hilera que conforma la nave central, elaborada con restos visigodos. Esta primera fase fue completada por **Hisam I (788-796)**, que dotó al patio de tres elementos: una galería para las mujeres (**saqifa**), un pabellón de abluciones y el **alminar** junto a la puerta de ingreso. Oratorio y patio dibujaban en planta un cuadrado perfecto.

La segunda etapa corresponde a Abd al-Rahman II (833-848), que rompe el muro de la **qibla** añadiendo ocho crujías al oratorio y cerrando con **saqifas** los dos flancos del patio que faltaban. Columnas y capiteles siguen siendo de acarreo. Las obras las dirigieron los mayordomos eunucos **Nasr y Masrur**.

El triunfo arquitectónico y ornamental de la mezquita llega en los años centrales del sigloX. El califa **Abd al-Rahman III (946)** agranda la superficie del patio, plantando olivos, cipreses y laureles, y rehace el **alminar**, imponiendo en al-Andalus una torre prismática, que abandona la tipología helicoidal de Oriente y servirá de modelo a los minaretes almohades y a los campanarios **mudéjares**. Su hijo al-Hakam II (961-966) agrega doce crujías más a la sala de oración, siguiendo el procedimiento acostumbrado de retranquear el muro de la **qibla**. El 17 de octubre del año 961, segundo día de su reinado, encargó el proyecto a su chambelán **Chafar**, que firmó su

intervención con tres obras ejemplares: un **lucernario** en la actual capilla de Villaviciosa, cubierto por una imponente cúpula nervada y acotado mediante un abanico de arcos polilobulados y entrecruzados sobre columnas rosas y azules; la **maqsura**, donde repite triplicada la fórmula anterior; y el **mihrab**, concebido en forma de habitación por vez primera en la historia del arte islámico, ya que hasta entonces se reducía a una sencilla hornacina que se correspondía con el nicho de las luces coránico, símbolo de la presencia divina en el corazón. Acto seguido al-Hakam II solicitó al emperador de Bizancio, Nicéforo Phokas, el envío de un musivario para decorar el interior de las cúpulas de la **maqsura** y la fachada del **mihrab**. Cuenta el historiador Ibn Idari que el artesano llegó de Constantinopla "con trescientos veinte quintales de teselas de mosaicos que enviaba el rey de Bizancio como regalo" y que en el mes de junio del año 966 se terminaron las obras.

La cuarta fase corresponde al poderoso e intrigante ministro Almanzor (987-990). El director de la obras fue **abd Allah ibn Said ibn Batri**, que se ve forzado a ensanchar lateralmente todo el recinto con ocho naves. ya que la proximidad del Guadalquivir le impedía alargar el frente como habían hecho sus predecesores. Esta adición por el costado le obliga también a extender el patio. El edificio ganó en capacidad, pero el **mihrab** quedó descentrado.

Cinco siglos después, el obispo de Córdoba, **don Alonso Manrique**, ordenó "empotrar" un crucero catedralicio en las ampliaciones de al-Hakam II y de Almanzor, que mutiló el edificio, transformando y rompiendo su alzado. Carlos V. que aprobó inicialmente su construcción se arrepiente más tarde y reprocha con aspereza a los canónigos cordobeses el atentado artístico: "Yo no sabía -dirá el emperador- que era esto: pues no hubiera permitido que se llegara a lo antiguo, porque hacéis lo que hay en muchas otras partes y habéis deshecho lo que era singular en el mundo. La falta de respeto al símbolo arquitectónico de la dinastía Omeya en al-Andalus se consuma años más tarde con el revestimiento cristiano del **alminar**."

La ciudad palatina de Madinat al-Zahra

Madinat al-Zahra fue la capital gubernamental del califato islámico en Occidente, mientras que Córdoba, a cinco kilómetros de distancia, continuó siendo la megalópolis agrícola, comercial y religiosa. Su fundación responde a dos necesidades de Abd al-Rahman III: dotar al Estado de una plataforma político-administrativa que controlara los territorios de al-Andalus y del Magreb, separados por el Estrecho, y prestigiar la dignidad califal. La importancia que concedía Abd al-Rahman III a su nueva sede. como centro de poder y representación del culto a su personalidad, queda reflejada en un texto autógrafo, que se graba en las paredes del recinto: "Cuando los monarcas quieren perpetuar el recuerdo de su reinado, lo hacen mediante el lenguaje de bellas construcciones. Un edificio monumental expresa la majestad del que lo mandó erigir".

Las obras comenzaron en el 936 bajo la dirección de Maslama ben Abdallah. Los textos coetáneos refieren que llegaron a trabajar 10.000 obreros en su construcción y que todos los días se colocaban 6.000 sillares y se invertían 400 cargas de yeso y cal, acarreadas por 1.500 acémilas, Ibn Jallikan agrega más cifras: el número de sus columnas fue de 4.300, la mayoría de mármoles de colores; muchos procedían de las canteras cordobesas de Cabra, aunque, para acreditar el monumento, también se importaron de Túnez. Bizancio y del país de los francos. Se financió con un tercio de los impuestos y en el 945 se trasladó Abd al-Rahman III con todos los órganos de dirección.

El geógrafo árabe al-Idrisi sitúa la ciudad en la ladera de la sierra, recortada sobre un paisaje de almendros e higueras y escalonada en tres terrazas jerárquicas: la superior, con las dependencias palatinas entre huertas y albercas; la intermedia, con jardines separando las oficinas burocráticas de las viviendas reservadas a los ministros del régimen; y la baja, con la mezquita, la Casa de la Moneda, el centro artesano oficial. el zoco y las casas de la población segmentadas en barrios. El plano era rectangular y se defendía con una muralla, acantonándose en los costados los cuarteles de caballería e infantería para la guarnición. Un gran parque zoológico con fieras y pajareras de aves exóticas completaba el núcleo urbano.

Las excavaciones arqueológicas han logrado desenterrar en la explanada alta el **Salón Rico**: el pabellón de recepción más importante, marco de los fastuosos recibimientos a las embajadas extranjeras. **Su estructura arquitectónica y decoración mural suponen la definición absoluta del arte califal, que luego copiarán nostálgicamente los Taifas en sus palacios. Aquí cristaliza el arco de herradura, con la proporción canónica de tres partes de alto por cuatro de ancho, el capitel de avispero, e irrumpen motivos y técnicas persas. visibles en los amplios paramentos de ataurique con el tema del árbol de la vida.** Por las inscripciones que decoran la sala, sabemos que se edificó entre los años 953 y 957, que el maestro alarife fue Sunaif y que intervinieron como tallistas Mudáfar, Bedr, Nasr, Fatah, Aflah, Taric y Rasic

"Nada se ha descubierto de las habitaciones privadas del califa. Una de cuyas salas -escribe al-Maqqari- tenía las paredes de mármol y el techo de oro, del que colgaba la gran perla que le había regalado el emperador de Bizancio; las puertas eran de ébano, marfil e incrustaciones de piedras preciosas, y en el centro había una

alberca de mercurio, que con los rayos de sol deslumbraba la vista' **Abd al-Rahman III** (891-961), cuyo aspecto físico era de piel rosada y ojos azules, debido a que su madre, María, era de estirpe cristiana, vivió aquí la recta final de su vida. Poco antes de morir sufrió una depresión que le condujo a la melancolía; era incapaz de hablar "sin lágrimas", pero se recuperó y dictó su testamento, que el psiquiatra Vallejo-Nágera incluyó en su edición de "*Locos egregios*" como exponente de la relación entre el poder absoluto y la felicidad: "*He reinado más de cincuenta años [912-961] en victoria o en paz. Amado por mis súbditos, temido por mis enemigos y respetado por mis aliados. Riqueza y honores, poder y placeres [...] no existe terrena bendición que me haya sido esquiva. En esta situación he anotado diligentemente los días (-le grata y auténtica felicidad que he disfrutado: SUMAN CATORCE*".

Arte almohade

Los **almohades** eran tribus sedentarias, procedentes de las montañas norteafricanas del Alto Atlas. Su nombre significa "los que reconocen la unidad de Dios". Este pueblo, bereber y dogmático, consideraba blasfemos a quienes endosaban atributos humanos a Alá, que era un espíritu puro, eterno e infinito.

Su lucha política y espiritual se centró inicialmente contra los **almorávides**. En 1143 se apoderan del territorio magrebí, incluida la capital, **Marrakech** (Marruecos), y en 1149 atraviesan el Estrecho ocupando las ciudades de Sevilla, Córdoba y Badajoz. La culminación de este nuevo poder musulmán en al-Andalus se alcanzó en **1195**, cuando asestaron una derrota aplastante a los castellanos en la batalla de Alarcos (Ciudad Real). Para conmemorar esta gesta, el califa Abu YUSUF Yaqub mandó fundir al herrero siciliano Abu Layt cuatro esferas de bronce que coronarían jubilosamente el **alminar de la Giralda**. Sin embargo, dos décadas después iniciaban su descomposición al abrir a las tropas cristianas las puertas del alto Guadalquivir en las Navas de Tolosa (Jaén) 1212.

En el terreno artístico los almohades han sido comparados con sus contemporáneos europeos, los **monjes cistercienses**, por despreciar el lujo y predicar el retorno a la sencillez más extrema. Su ascético rigor religioso se plasma en una arquitectura austera, de ladrillo, con espacios vacíos para descansar la vista.

En Sevilla, capital de sus estados andaluces, realizaron dos edificios emblemáticos: la **Mezquita mayor** y la **torre albarrana del Oro**.

La mezquita se edificó entre 1173 y 1176. El oratorio tenía diecisiete naves y fue derribado en 1401 para construir en su lugar la actual catedral gótica [1571] Sólo se conserva el patio y el espléndido **alminar**, heredero de la **Kutubyya de Marraquech** y de la **torre Hassan de Rabat**, que en el siglo XVI recibiría el universal título de **Giralda** por la veleta cristiana que la remata. La situación del alminar es incorrecta, pues se halla descentrado en el muro oriental, cuando debía elevarse en la pared norte, junto a la Puerta del Perdón, en eje con el acceso principal. Tal inexactitud responde a problemas de cimentación. Los textos árabes indican que, al proceder en 1184 el príncipe de los alarifes, Ahmed ben Basso, a su asiento en el punto ortodoxo, topó con un manantial y que sucesivas prospecciones en busca de terreno firme le fueron conduciendo hasta el sector donde se alza. Se inició la obra en piedra, se interrumpió a los pocos meses, y en 1188, Alí de Gómara la prosiguió en ladrillo cortado, inaugurándose solemnemente en 1198.

Se trata de un bellissimo prisma en el que, a pesar de la sobriedad y austeridad de los almohades, triunfa el concepto ornamental andaluz. García Lorca la llamó "*torre enjaezada*" al comparar las labores de rombo o **sebka** que tapizan sus cuatro frentes con el alegre atalaje bordado de un arnés. Con posterioridad, estos delicados paños geométricos serán fuente de inspiración permanente para decorar los campanarios mudéjares de Castilla la Nueva, Aragón y Andalucía.

La Torre del Oro forma parte de la reedificación almohade de las murallas de Sevilla. Su misión era impedir el paso por la ribera izquierda del Guadalquivir y controlar la entrada de navíos en el puerto. Para ello contaba con el auxilio, en la otra orilla, de un fortín desde el que se tendía una cadena que, al ser tensada, bloqueaba el tráfico fluvial.

Se inició en 1220. Tiene planta dodecagonal y presenta dos cuerpos superpuestos, pues la linterna del ático fue un añadido dieciochesco. Sobre su nombre circulan varias hipótesis. Ha sido relacionada con la custodia de los caudales americanos, al creer que los lingotes que desembarcaban los galeones, al regreso de la 'Carrera de Indias', iban a parar a su interior en lugar de ser depositados en la vecina Casa de la Moneda. También se ha dicho que estuvo totalmente alicatada con cerámica de reflejo metálico, proyectando brillos dorados. Lo cierto es que un historiador local del siglo XVI, el bachiller Luis de Peraza, la describe enlucida de almagra en su base y revestida de azulejos en su parte superior, "*que de muy lejos con su resplandor los ojos ciegan*"

Arte nazarí: la Alhambra

Coincidiendo con la desintegración del imperio almohade en al-Andalus, surge en escena el caudillo jiennés Muhammad ibn Nasr, que se erige en líder de los musulmanes hispanos y, en 1237, funda en Granada la dinastía nazarí. Tras la conquista del Guadalquivir por Fernando III, el Santo, inició una política de vasallaje y alianza con los monarcas castellanos, astutamente seguida por los sultanes granadinos posteriores. Su sumisión tributaria y las disputas dinásticas entre los reyes cristianos permitieron a los nazaries conservar todavía durante dos siglos y medio el rincón oriental andaluz. En su aislamiento crearon un arte refinado y autosuficiente, que se ha considerado el destello crepuscular de una Edad Media brillante.

Nada más establecerse en Granada, los nazaries iniciaron la construcción de una acrópolis sobre el cerro de la Sabika, que recibiría el nombre de **Alhambra** o "**castillo rojo**", por el color ferruginoso de la arcilla utilizada en la edificación de sus muros. A partir de entonces, el azul del cielo, el verdor de la vega y el blanco de las cumbres de Sierra Nevada se fundirán con el bermellón de las aguerridas torres cúbicas de la Alhambra en la reluciente visión cromática de los granadinos.

Este exótico recinto, que el arquitecto Torres Balbás compara con "un enorme barco anclado entre la montada y la llanura", se distribuye en tres núcleos independientes: la alcazaba militar, los palacios reales y una ciudad autónoma, urbanizada con calles estrechas y serpenteantes, en la que residen los altos dignatarios de la corte, funcionarios, artesanos, y personal de servicio, y donde se alzan la Casa de la Moneda, mezquitas, cementerios, aljibes y baños públicos. De tan espléndido complejo, **Muhammad (1238-1273)** sólo levantó el circuito defensivo, situando la alcazaba con un patio de armas para la guarnición en el ángulo más alto y saliente de la colina. Previamente, abasteció de agua el enclave, abriendo una acequia con caudal propio desde el río Darro.

Su heredero, **Muhammad II (1273-1302)**, aprovechará estas conducciones y dulcificará la sobria arquitectura castrense con la roturación del **Generalife**: una finca agropecuaria en la ladera del cerro contiguo, con un primoroso pabellón de recreo. El Romancero viejo lo califica de "*huerta que par no tenía*" y los escritores árabes lo comparan con el jardín paradisíaco que Alá tiene reservado a los justos que mueren en combate. Acto seguido, **Muhammad III (1302-1309)** incorpora la cultura del agua y la jardinería a la meseta de la Alhambra, ordenando construir **el Partal**.

Pero el esplendor de la Alhambra llegaría durante la segunda mitad del siglo XIV bajo el mandato de los sultanes **Yusuf I (1333-1354)** y su hijo **Muhammad V (1354-1391)**. Con ellos triunfará el concepto ambivalente del monumento nazarí: "*una fortaleza y a la vez una mansión para la alegría*", según escribe en sus paredes el poeta Ibn al-Yayyab. Se refería a los robustos exteriores, que enmascaran una fastuosa ornamentación interior.

Yusuf I reconstruyó las puertas y las torres de la muralla, dotándolas de gallarda majestuosidad. Entre los accesos destaca **la Puerta de la Explanada**, erigida en 1345 con estructura interior acodada, y, por lo que respecta a las torres, la más sobresaliente fue la de **Comares**, concebida como sede oficial del trono y salón de embajadores. Sus entrañas aparecen revestidas de materiales frágiles y pobres como el barro, el yeso y la madera, pero mágicamente convertidos en obras de arte por artesanos brillantes. El citado Ibn al-Yayyab alude a las estancias así decoradas y recuerda que el esplendor "*está repartido entre su techo, su suelo y sus cuatro paredes; en el estuco y en los azulejos hay maravillas, pero las labradas maderas de su techo aún son más extraordinarias*". En el artesón de carpintería que cubre el techo de **Comares** aparecen representados esquemáticamente los siete cielos del Paraíso musulmán superpuestos, presididos por el trono de Alá.

Muhammad V otorga al área de los palacios su configuración actual. La tradición oriental aconsejaba que cada monarca se construyese su propia residencia, y, en cumplimiento de esta costumbre, ordena edificar el **Palacio de los Leones**, un patio de crucero con una fuente de doce leones en el centro, que expulsan chorros de agua por sus fauces. La fuente había pertenecido a la casa del judío José ibn Nagrella, ajusticiado con 3.000 hebreos más en el espantoso *pogrom* granadino de 1066, y cuando, tres siglos después, se reutiliza en la Alhambra se hace con fines simbólicos: el agua es "*plata fundida*" que representa los dones del sultán y los leones son sus guerreros leales, a quienes colma de favores. En los cuatro frentes del patio se abren otras tantas dependencias: **la Sala de Mocárabes**, **la Sala de los reyes**, **la Sala de los Abencerrajes** y **la Sala de las Los Hermanas**, con el **mirador de Daraxa** al fondo.

Muhammad V era amigo y aliado del rey don Pedro, a quien envió artistas granadinos para que decorasen su palacio en los **Reales Alcázares** sevillanos. Cuando los castellanos asesinaron a don Pedro en una contienda fratricida, los nazaries destruyeron la plaza de Algeciras. Su sensacional victoria, el último eslabón de la guerra santa hispanomusulmana, fue celebrada, en 1369, con la edificación en la Alhambra de **la Puerta del Vino**. El **Mexuar** o sala de audiencias, donde la mañana de los lunes y jueves recibía a sus súbditos, y la fachada y el patio de los **Arrayanes**.

Ibn Zamrak, poeta y primer ministro de Muhammad V, escribió entonces esta alabanza exultante: "*La Sabika es una corona sobre la frente de Granada, en la que querían incrustarse los astros. Y la Alhambra (¡Dios vele por ella!) es un rubí en lo alto de esa corona*". El elogio no es gratuito, pues la Alhambra compartirá en el futuro con El Escorial la primacía del arte español.

EL ARTE PRERROMÁNICO EN ESPAÑA.

1.- EL ARTE VISIGODO: ARQUITECTURA VISIGODA.

©EGL

El arte prerrománico presenta dos etapas, de caracteres muy diferenciados, por separarles una crisis de tan enorme trascendencia como la invasión árabe. La primera es la propiamente visigoda, que comprende los siglos V a VII y la segunda está formada por dos escuelas, la asturiana, que florece en los siglos IX y X, y la mozárabe, cuyos monumentos más importantes corresponden a los siglos X y XI.

El pueblo visigodo es el más civilizado de cuantos invaden el Imperio romano. Al establecerse en nuestro país se rigen ya por leyes romanas e incluso su rey está casado con la hermana del emperador. Sus manifestaciones artísticas propias (godas) son de carácter decorativo. El arte arquitectónico llamado visigodo es propiamente el de los hispanorromanos, que, al quedar a principios del siglo V privados de la continuada influencia de Roma, viven de su propia tradición, de modelos bizantinos y del norte de África. Por eso en su primera etapa los templos son simple continuación de los del período paleocristiano anterior, que no conservamos. Como en las restantes escuelas prerrománicas contemporáneas, los soportes proceden de monumentos romanos, y los capiteles, cuando no son también aprovechados, son toscas imitaciones de los clásicos, en los que las hojas de acanto se reducen a simples pencas. Pero lo más característico de la arquitectura visigoda, cuando se encuentra formada en el siglo VII, es el empleo sistemático del arco de herradura, cuyo peralte sobre la línea de su centro no suele pasar del tercio del radio y su despiece es radial. Este arco lo toman del medio oriente, que ya se usaba, y lo transmiten al mundo árabe, que lo usan de forma generalizada en todos los territorios ocupados.

Los templos principales, que corresponden a la segunda mitad del siglo VII están cuidadosamente labrados en sillería sentada a hueso, es decir, sin mezcla; tienen ábsides rectangulares salientes y emplean el arco de herradura.

La iglesia de San Juan de Baños de Cerrato, en la provincia de Palencia, es de planta basilical y proporciones muy cuadradas, mandada construir, según recuerda la bella inscripción de su ábside, por **Recesvinto** (año 661). Aunque ha sufrido importantes alteraciones, conocemos su planta primitiva en forma de tau griega. De tres naves formadas por arcos de herradura sobre columnas romanas de capitel corintio, su parte más singular es la del testero. Los tres ábsides, aislados lateralmente entre sí, y de los que sólo se conserva el central -los laterales del templo actual ocupan los espacios que separaban a los primitivos del central-. El vestíbulo tiene arco de herradura en el exterior y dintel en la puerta interior, disposición que perdurará en los templos españoles del siglo X. Los fustes monolíticos, las basas y dos capiteles son clásicos romanos; los restantes, imitaciones visigodas. La decoración, para iglesia occidental de esta época, es abundante, toda ella tallada a bisel: rosetas, estrellas, palmetas, espirales...

Los mejores ejemplares de planta alargada son **Santa Comba de Bande** (Orense) y, sobre todo, **San Pedro de la Nave** (Zamora), donde el tipo de cruz latina se inscribe en un rectángulo. Sobresale de éste la capilla mayor, y a las puertas del crucero se anteponen sendos vestíbulos, como en San Juan de Baños. A los lados del tramo que precede a la capilla mayor existen dos habitaciones que abren a la nave principal por estrecha puerta y una ventana de triple arco. Sobre la capilla mayor se encuentra una cámara, al parecer dedicada a tesoro y archivo, que sólo tiene acceso por una venta. Tan interesante como su composición arquitectónica es lo decorativo, que incluso contiene escenas figuradas. La basa y los capiteles figurados están tallados con relieves de los apóstoles, evangelistas, escenas del Antiguo Testamento y pavos reales picoteando racimos de uvas. Se considera obra de los últimos años del siglo VII.

De gran riqueza decorativa y, al parecer, también de los últimos años del siglo VII, es la cabecera de la iglesia de **Quintanilla de las Viñas** (Burgos), única parte conservada. En relieve muy plano y a bisel aparece sobre el arco de triunfo Cristo bendiciendo, y en las impostas. La rosca del arco muestra, en cambio, los temas de aves afrontadas y árboles dentro de círculos, temas que, dispuestos en largas fajas horizontales, recorren, además, el muro exterior, prestándole aspecto de lujo inusitado.

Obra también visigoda es la parte del fondo de la **Cripta de la Catedral de Palencia**, cuya planta completa desconocemos. Se trata de un resto de la más primitiva construcción catedralicia, que podría ejercer de santuario o martyrium. 3 x 10 m. Y tres arcos de herradura sobre dos columnas componen el recinto.

ESCULTURA Y ORFEBRERÍA VISIGODAS-

Los monumentos propiamente escultóricos del período visigodo son escasos. Los relieves con figuras humanas -no se conserva obra alguna de bulto redondo- se reducen en gran parte a los decorativos de **San Pedro de Nave** y de **Quintanilla de las Viñas**, del siglo VII, todo ello de estilo bastante uniforme y reflejo, sin duda, de una pintura de la que no poseemos ningún monumento, pero de la que deben de ser continuación las miniaturas que ilustran los textos de Beato de los siglos IX y X.

En **San Pedro de Nave** las dos escenas de mayor desarrollo son el Sacrificio de Isaac y Daniel con los leones, interpretadas en su composición en forma muy análoga a la de las miniaturas españolas del siglo X. Gracias al afortunado hallazgo de las **coronas votivas de Guarrazar**, poseemos varias obras maestras de la orfEBrería visigoda. Son coronas para ser colgadas sobre los altares, según la costumbre de los emperadores y magnates bizantinos. El tesoro de Guarrazar, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, constaba de dos grandes coronas, ofrecidas por los reyes Suintila y Recesvinto, y diez menores. Las de estos dos reyes están constituidas por un cuerpo cilíndrico de doble chapa de oro calada, enriquecido con piedras preciosas en cabujones y grandes perlas. Cadenas con eslabones en forma de corazón penden de él; y a su vez se coloca una serie de letras que forman el nombre y la ofrenda del monarca, y que terminan en colgantes de esmeraldas, zafiros y perlas.

Además de estas piezas de lujo excepcional, existen las **fíbulas** y **broches** de cinturón, bien circulares o rectangulares o en forma de águila, unas y otras con vidrios de diversos colores incrustados en sus múltiples celdillas.

ARQUITECTURA ASTURIANA.-

Obligados los cristianos por los invasores a refugiarse en las montañas del Norte, el núcleo artísticamente más fecundo es el asturiano. Aunque tropezando con enormes dificultades de muy diversa índole, y con el enemigo al otro lado de las montañas, crea un estilo arquitectónico sumamente original y de gran belleza, que llega a su máximo desarrollo a mediados del siglo IX.

La arquitectura asturiana, aunque derivada de la visigoda, por su falta de contacto con los grandes monumentos de ésta, pierde algunos de sus elementos más característicos, mientras, en cambio, el deslumbrante poderío del no lejano reino franco facilita la influencia del arte carolingio. Por otra parte, no debe olvidarse el influjo de la arquitectura hispanorromana. Las principales novedades del estilo asturiano consisten en la desaparición del arco de herradura, que es sustituido por el de medio punto, y, sobre todo, por el peraltado, que es el más específicamente asturiano, y en el empleo del muro llamado compuesto, en el que, para darle mayor fortaleza y enriquecerlo, se adicionan arquerías ciegas. Los capiteles son toscas imitaciones del corintio clásico, o de forma apiramidada. Aparte de la mayor tosquedad técnica, en general bastante sensible, lo más notable es el empleo de nuevos temas, entre los que se distinguen por su insistencia los funiculares o de cuerdas (soqueado), que deben de tener su origen en las citanias gallegas y portuguesas. Pero lo que hace singular dentro de su época a los monumentos asturianos es el sistemático empleo de la bóveda de cañón y su contrarresto por medio de estribos, con frecuencia muy numerosos, y que influyen poderosamente en el aspecto exterior del monumento.

Al contrario que la arquitectura visigoda, de lujosa sillería de tradición clásica, la asturiana emplea materiales pobres -sillarejo y mampostería- pero, no obstante, gracias a sus muros compuestos y a sus estribos, crea una bella serie de monumentos abovedados, cuyas esbeltas proporciones compensan la pobreza del material. El traslado de la Corte a Oviedo y la intensa actividad constructiva de Alfonso II para dotar a la nueva capital de edificios públicos produce una primera etapa de florecimiento en la arquitectura asturiana, cuyos principales monumentos son parte de la **Cámara Santa**, de Oviedo, y **San Julián de los Prados**.

Es este templo de tres naves de pilares con otra de crucero muy amplia, triple ábside rectangular del tipo comentado, y vestíbulo ante la puerta de los pies. A los extremos de los brazos del crucero comunican otras cámaras de análogas proporciones.

El ábside central tiene una cámara alta, sólo comunicada al exterior por una ventana tripartita. En el interior de la capilla mayor se emplean ya las arquerías ciegas, y abundantes estribos al exterior.

MONUMENTOS RAMIRENSES. El período de máximo florecimiento del arte asturiano corresponde al reinado de Ramiro I (842-859). Gracias a la llegada de algún arquitecto de verdadero genio, conocedor del arte oriental y occidental, que sabe aprovechar las formas tradicionales, se levanta ahora una importante serie de edificios totalmente abovedados, y de esbeltísimas proporciones, con decoración labrada ex profeso y con un sentido unitario desaparecido desde la caída del Imperio romano.

La creación más singular de la arquitectura asturiana es el palacio de fiestas inaugurado por Ramiro I, en 848, en Lillo, y que se convierte en el mismo siglo IX en iglesia, con el nombre de **Santa María de Naranco**. De base rectangular muy alargada, consta de dos plantas, ambas distribuidas en un gran cuerpo central, y dos laterales bastante menores. La planta inferior, de mucha menos altura que la superior, está cubierta en su parte central por una bóveda de cañón, mientras en sus extremos forma dos cámaras techadas de madera, una de las cuales, con acceso desde el interior, sirve de baño. La planta principal consta de un gran salón de fiestas, con tres puertas en sus frentes estrechos que comunican a los miradores de los extremos. Cúbrese también con bóveda de cañón semicircular decorada y reforzada por numerosos arcos fajones que terminan en medallones pendientes en la unión de los arcos. Cabalgan éstos en haces de cuatro columnas de fuste funicular entregadas en el muro. Ese mismo tema funicular o de cuerda se repite en sus capiteles apiramidados. El acceso a esta planta principal es por una escalera exterior doble.

A poca distancia del palacio se levanta aún la parte de los pies de la iglesia de **San Miguel de Lillo**, hecha construir también por el monarca y, sin duda, por el autor de Santa María. De las mismas esbeltas proporciones de todas las construcciones ramirenses, y recorrida en su exterior por numerosos estribos, consta que tuvo triple ábside terminado a un mismo nivel. En cuanto a su estructura, lo más interesante son las bóvedas de las naves laterales, dispuestas en sentido transversal al eje del templo, y la tribuna de los pies. Desde el punto de vista decorativo, merecen especial atención los relieves de las jambas. Muy importantes son también, sus celosías de piedra.

A1 mismo arquitecto de Ramiro II debe atribuirse la iglesia de **Santa Cristina**, cerca de Pola de Lena, de una nave compuesta de forma análoga a la gran sala de Santa María de Naranco.

EL ARTE ROMÁNICO

©EGL

El Románico constituye un nuevo comienzo del arte occidental con un lenguaje propio y que penetra en todos los dominios. Es el primer arte europeo; pero su estilo es aún multiforme, conglomerado de numerosos componentes regionales que refleja la desmembración política de los países. Es un estilo en el que influyen las corrientes bizantina, germánica, la supervivencia del arte romano, más el substrato artístico específico de cada zona.

A.- El mundo bizantino y también el paleocristiano, aportan, entre otros elementos, un esquema representativo de las ideas en el plano escultórico y pictórico, que se caracteriza por el esquematismo, frontalismo, geometrismo, y gran expresividad.

B.- La corriente germánica influye especialmente en lo decorativo mediante sus antiguas y ricas manifestaciones artísticas.

C.- Lo que proviene del arte romano no es el arte clásico imperial, sino el de provincias, más rudimentario y vulgar. De él se toman abundantes elementos constructivos como el arco de medio punto y también la estructura de los edificios, predominando la planta de cruz latina y la basilical.

D.- Finalmente, ese arte específico de cada zona es lo que hace que a la vez se trate de un estilo homogéneo y multiforme; un arte con líneas generales idénticas, pero adaptado a las manifestaciones artísticas de cada zona.

El Románico nos habla de espíritu trascendente, por encima del mundo sensible, centrado en Dios y la eternidad. Es un arte sencillo en sus formas, donde las líneas semicirculares y sus escasas y pequeñas ventanas crean un ambiente interior acogedor y oscuro, propio para la meditación.

LA ARQUITECTURA ROMÁNICA

El lugar principal de la creación artística del románico lo ocupa la arquitectura eclesiástica. La casa de Dios no sólo debe acoger a una gran comunidad, sino también al numeroso clero, pero, aparte de eso, se debe tener además en cuenta las exigencias del culto a las reliquias y las peregrinaciones.

Los valores simbólicos y constructivos se unen íntimamente en la edificación románica; no hay posibilidad de distinguir lo que son exigencias técnicas y funcionales de lo que son exigencias simbólicas; se expresa la religiosidad, pero también el poder eclesiástico.

Las plantas son de cruz latina con un número impar de naves; los gruesos muros con contrafuertes exteriores y ventanales muy reducidos, sostienen enormes bóvedas de medio cañón, algunas de las cuales tienen arcos fajones. Entre nave y nave, las columnas, unidas entre sí por arcos de medio punto, con capiteles decorados con escenas religiosas. La cabecera de la iglesia suele ser circular -el ábside- y si la iglesia es lugar de peregrinación o centro de albergue, las naves laterales se prolongan por detrás del altar formando la girola. Allí podrán permanecer los peregrinos esperando el comienzo de los oficios religiosos y rezando en las capillas dedicadas a los santos. En el interior el altar es el lugar más importante, toda iglesia se construye en atención al altar. En el exterior, la torre campanario es el elemento fundamental: señala la presencia de la iglesia y llama a oración.

La unión de escultura, pintura y arquitectura es completa y constituye un artificio constructivo, pero a la vez, configura un ambiente que posee una significación. El templo es un mundo distinto, cuya entrada ya ha señalado muy claramente la puerta mediante los arcos y esculturas del tímpano. En ésta se puede colocar un pantocrátor o escenas alusivas a motivos religiosos: la Gloria, los santos, etc. Ahora bien, no se trata de representar nada fielmente, sino de informar a los fieles utilizando motivos arquetípicos con muy pocas variantes, con la pretensión de excitar su piedad y su temor al más allá. Es un lenguaje convencional que no copia ni refleja la realidad, la reelabora.

LA ESCULTURA Y PINTURA

La escultura y pintura románicas son fundamentalmente decorativas, es decir, están exclusivamente al servicio del templo. Dan una concepción del mundo esencialmente religiosa: el juicio final y las versiones apocalípticas. Las representaciones de este mundo denotan la ambigüedad medieval, que confunde las fronteras entre formas humanas, animales, vegetales y abstractas, de manera que el sentido de las imágenes permanece, con frecuencia, oculto para el espectador actual. No trataron de crear un arte naturalista, sino un arte simbólico: las figuras y los colores escogidos pretenden explicar alguna verdad sobrenatural y trascendente.

La pintura desempeña, además, una función decorativa y se colocó en los ábsides y paredes laterales, mientras que el lugar adecuado para la escultura fueron las portadas y capiteles. El arte románico es geométrico: la figura de Cristo se enmarca en una mandorla y las figuras se repiten con estricta simetría. Siguen la ley de la frontalidad, no conocen, o al menos no usan la perspectiva. Es un arte de minorías, sólo inteligible para los monjes con adecuada preparación teológica en aquella época.

ARTE ROMÁNICO ESPAÑOL

INTRODUCCIÓN

Durante el S. XI una gran actividad constructiva se extiende por Europa. Causas sociales y políticas contribuyen a ella. Se forja la unidad espiritual mediante una efectiva sumisión al papado, y las órdenes monásticas, en especial la de Cluny, realizan una profunda labor civilizadora. Se construyen catedrales, templos, conventos, castillos y recintos amurallados. Se organizan de una manera sorprendente las rutas de Peregrinación que unen entre sí los grandes centros religiosos: Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela.

Surge entonces el **estilo románico**, confirmando esa unidad espiritual mediante la estructura y la forma, aunque son muchas las corrientes que lo integran. Esta unidad no impide la existencia de escuelas nacionales dotadas de cierta independencia estilística. Para explicar la difusión del arte románico, y ese gran proceso de relativa unificación que supone, hay que tener en cuenta el nomadismo de los artistas medievales. No sólo se trasladaban en busca de trabajo los escultores, constructores o pintores murales, sino también equipos enteros de artesanos.

A pesar de la universalidad del arte románico, la escuela que podríamos llamar **variante hispánica** se define, sobre todo, por **cualidades expresivas**: carece del refinamiento de las escuelas de Francia, en general, y de la filiación clásica del románico italiano. En escultura y pintura se impone un **expresionismo** muy peculiar, entroncado con lo popular. El sentimiento humano y religioso domina sobre la pura emoción de la belleza y sobre los criterios formales. En España existía una base tradicional, que se transmitió desde la Baja Antigüedad y sobre ella actuó la influencia bizantina. El influjo carolingio y germánico es menor. Por el Sur, el elemento oriental, a través de la cultura mozárabe, contribuyó a determinar ciertas peculiaridades del románico español, pues no hemos de olvidar que el periodo románico coincide en España con la fase crítica la lucha contra el Islam, lucha que sólo a mediados del S. XIII -cuando se inicie el gótico- se resolverá definitivamente en favor de los cristianos.

Las cualidades que, en conjunto, caracterizan al estilo románico en sus distintas manifestaciones son la **severidad** y la **fuerza** que permiten superar el primitivismo anterior a través de la herencia, romana y bizantina y, a la vez, integrar diversas aportaciones orientales. **Arte esencialmente religioso**, establece en la iconografía, como en las estructuras constructivas, una jerarquía que corresponde a su concepto del mundo.

La arquitectura románica tiene su expresión más alta en el templo de planta basilical o cruciforme. Se sistematiza el uso de la escultura y de la pintura, tanto para decorar sus estructuras como para aleccionar a los fieles en las verdades de la fe. Las portadas son enriquecidas con estatuas y relieves que a veces cubren toda la fachada, pero también otros elementos constructivos del exterior y del interior del templo reciben decoración escultórica.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA MONUMENTAL

1º CATALUÑA:

Las primeras construcciones románicas se inician en la zona pirenaica por el año 1000, unas bajo la influencia carolingia y otras bajo la mozárabe, no faltando edificios en los que ambas se funden como el **monasterio de S. Pedro de Roda (Gerona)**. A mediados del S. XI se introdujo en Cataluña la **fórmula lombarda**, caracterizada en la decoración por el **uso de fajas y arquerías ciegas**, y en lo constructivo por la **mampostería**. Son templos de una o tres naves con bóvedas de cañón y ábsides de planta semicircular, con pórticos muy sencillos y **altas torres-campanario**, con ventanas geminadas. Las iglesias más representativas de este tipo son: **Santa M^a de Rosas, Santa M^a de Ripoll y S. Clemente de Tahull**. A partir de 1125 aproximadamente se produce un cambio tanto en Cataluña como en el resto de España; hay una cierta independización de las escuelas locales respecto a los modelos del románico internacional. **Destaca en el S. XII la escuela de Rosellón**, cuya influencia atraviesa los Pirineos y tiene gran afinidad con las esculturas de Ripoll y de Vich. En el monasterio de St^a M^a de Ripoll se labró en el 2º cuarto del S. XII la magnífica portada que se conserva in situ. Con hueco único y sin tímpano, sus jambas, archivoltas y paramento frontal se hallan recubiertos de rica iconografía presidida por la figura del pantocrátor. En Ripoll debe citarse también el notable claustro, con capiteles de mármol pirenaico.

La arquitectura románica y escultura monumental terminan en la región catalana con la construcción de grandes catedrales como las de Lérida y Tarragona, ya dentro del S. XIII y bajo el influjo de la estética cisterciense.

2º.- ARAGÓN, NAVARRA, CASTILLA Y GALICIA:

A.- Inicios:

En el occidente peninsular el estilo románico no cristaliza hasta el 2º-tercio del S. XI, superponiéndose a la tradición visigodo-asturiana y a las aportaciones de la influencia mozárabe. La obra más representativa de esta primera etapa es el **Pórtico de S. Isidoro de León**, destinado a panteón real: las gruesas y cortas columnas expresan vigorosamente su función bajo las bóvedas; los capiteles, de gran tamaño, son lo mejor de todo el románico español, señalándose por el original y variado de su labra. Monstruos afrontados, fauna real o fabulosa son pretexto para la creación de grandes valores plásticos. El admirable efecto de la escultura y arquitectura serán complementados un siglo después con la decoración pictórica de sus bóvedas.



B.- EL CAMINO DE SANTIAGO

Se conoce con el nombre de Camino de Santiago al trayecto que seguían los peregrinos hasta llegar a la tumba del Apóstol en Compostela. Este trayecto se fue jalonando de construcciones que servían de refugio espiritual y físico a los peregrinos.

Las cuatro rutas jacobea francesas (Toulouse, Saint-Pierre de Moissac, Perigueux y Bordeaux) se reúnen en España en Puente la Reina y Santo Domingo de la Calzada para seguir una ruta fija a través de Burdeos, Castrejeriz, Frómista, Carrión, Sahagún, León, Astorga, Ponferrada, Villafranca del Bierzo, Portomarín, Mellid y Santiago de Compostela. Además existía la variante cántabra y otras, mucho menos importantes. El Camino de Santiago era, a su vez, un foco de actividad comercial que atraía a otras muchas vías; por lo que es adecuada considerar al Camino de Santiago como foco y columna vertebral de la actividad románica en el Norte de la Península y, a medida que la Reconquista avanza, en las nuevas zonas cristianas castellano-leonesas.

El Camino no es fuente de uniformidad sino de diversidad y mutuo conocimiento peregrinación, más que un único y definitivo nexo común del arte románico, fue solamente una vía de comunicación, un vehículo de devoción y de formas estratégicas, que estableció contactos entre talleres distantes y diversos. Gracias a ella fueron posibles los intercambios entre los centros más activos de la época, siendo utilizados los caminos por equipos itinerantes de artistas. Incluso las "iglesias de Peregrinación" hay que considerarlas con independencia de los caminos mismos y tener solamente en cuenta que su adopción fue debida a su marcado carácter funcional.

En el último cuarto del siglo XI actúa en la España de peregrinación una fuerza estilística que contribuye a la renovación y unificación de la arquitectura y escultura románicas. Es un estilo ecléctico con elementos de las diversas escuelas europeas que penetra en España y sigue toda la ruta de peregrinación a Santiago con cuatro enclaves fundamentales, en torno a los cuales aparecen el resto de las construcciones: catedral de Jaca, iglesia de S. Martín de Frómista, S. Isidoro de León y Catedral de Santiago de Compostela.

Escultura románica

Características

Sin llegar a desenvolverse con la perfección de la arquitectura, siguió la escultura románica los mismos pasos y evoluciones que ella, contribuyendo a su formación y desarrollo las mismas causas que para la arquitectura. Por lo mismo, hubieron de ser componentes suyos los elementos romanos con los septentrionales, bizantinos, persas de la dinastía sasánida y árabes como lo son de la arquitectura. Se inspiraba con frecuencia en los dibujos y figuras de los códices regionales y de los tapices venidos de Oriente.

Abraza el desarrollo de esta escultura los siglos XI y XII (con sus antecedentes carlovingios del siglo IX) introduciéndose en buena parte del XIII y paulatinamente da lugar a la gótica, sin que la separe de ésta una línea perfectamente divisoria. El carácter general de la escultura románica consiste en la imitación de modelos artificiales y de aquí su amaneramiento o rutina. A diferencia de la escultura gótica, en la cual se revela un positivo estudio e imitación de la Naturaleza aunque sin la desenvoltura de los artistas modernos. Como puente de unión entre una y otra se halla en los últimos años del siglo XII y primera mitad del XIII el estilo que puede llamarse de transición que trata de imitar algo la realidad de la Naturaleza y da a sus obras mayor vida y movimiento sin desprenderse completamente el artista de los convencionalismos y amaneramientos precedentes. Y tal es la variedad resultante de dicha transición aumentada por la destreza o impericia de los escultores por las influencias de escuelas distintas que no es raro juntarse en una misma localidad y de una misma fecha relieves o estatuas muy dignas de aprecio y alabanza con otras de reprobable gusto y sin ningún valor artístico.

Precisando más el carácter de la escultura románica, decimos que se constituye por la imitación de modelos bizantinos o romanos de estilo decadente pero realizada con mano latina y frecuentemente bajo la influencia del gusto persa o del árabe. Se caracteriza, además, por cierta rigidez de formas, falta de expresión adecuada (a veces, exagerada) en las figuras, olvido del canon escultórico en la forma humana, forzada simetría en el plegado de los paños (muy parecida a la del periodo arcaico griego), repetición y monotonía en los tipos de una escena, tosquedad en la ejecución de la obra y frecuente adopción de flora estilizada y de fauna monstruosa como asuntos ornamentales y simbólicos. La escultura románica de la época de transición va perdiendo algo de dicha rigidez, simetría y exageración de la línea recta y vertical mientras gana en finura, realismo y movimiento distinguiéndose también por la abundancia de menudos y estrechos pliegues en la vestimenta.

Algunos estudiosos han querido ver, dentro de la dinámica de imitación de modelos, una serie de leyes o normas generales que se encuentran con frecuencia en las obras románicas. Destaca entre ellas la Ley de Adaptación al Marco que enuncia Henri Focillon y que subordina el desarrollo escultórico al espacio arquitectónico cedido a tal fin. El resultado serán escenas en las que los personajes se adaptan a ese espacio, a veces contrayéndose o estirándose, sin tener en cuenta otras consideraciones más naturalistas. Otra norma general es la isocefalia que encontramos en algunos grupos de figuras situadas todas con la cabeza a la misma altura.

En la escultura románica e, incluso, en la gótica ya se trate de obras de piedra, marfil o madera fue muy común la policromía siempre sobria en la viveza de colores por más que haya desaparecido la pintura con la acción del tiempo en casi todos los ejemplares o haya sido sustituida por decoraciones más modernas.

Las principales labores de escultura románica se admiran hoy en los relieves de muy variados capiteles y en las magníficas portadas y elegantes cornisas de muchos edificios de la época, en cuyos frontis se representan escenas bíblicas y figuras alegóricas (entre ellas, los llamados bestiarios y las personificaciones de los signos del zodiaco, etc.) a una con imágenes de Santos en gran relieve. Además, se ejerció la escultura románica en la talla de curiosos dípticos de marfil, de graves crucifijos (de marfil y de bronce) y de estatuas de la Virgen María (en piedra y en madera, ya sola ya chapeada en bronce) que se conservan en sus santuarios o en los Museos y, en fin, se manifestó ingeniosa dicha escultura en la decoración de arquetas o cofrecillos para guardar reliquias y joyas, de ricas tapas para libros litúrgicos, de fontales o antipéndium para los altares, de pilas y sepulcros de piedra con relieves, etc.

Escultura románica española

Preliminares remotos de la escultura románica española fueron los relieves visigodos y los de las construcciones asturianas de tosca factura. Las corrientes artísticas de todas las procedencias que invadieron España en los siglos de la Reconquista, sobre todo, en los siglos XI y XII dieron por resultado un espléndido florecimiento del arte escultórico. Pero tomó éste un carácter tan variado y ecléctico que es muy difícil distinguir en cada monumento las filiaciones o influencias a que debe su origen artístico y la parte que en él haya tenido la inventiva local. Por lo mismo, en vez de escuelas artísticas se puede hablar de grupos regionales.

En general, se nota que las obras españolas de alguna importancia ofrecen una mayor tendencia al realismo o imitación de la naturaleza y al detalle individual que sus similares del extranjero, además del eclecticismo que forma su carácter. Y para evitar equivocaciones en la cronología de los monumentos, conviene tener presente que no era raro en aquella época labrar los capiteles y otros relieves de los edificios mucho tiempo después de la construcción de éstos durante la cual se dejaban con alguna frecuencia los capiteles simplemente desbastados para después trabajarlos con mayor calma.

Cataluña

En la región catalana, se observan visibles influencias de las escuelas de Toulouse y Provenzal en las figuras que adornan los capiteles y en otros relieves de los claustros, sobre todo, en los dos de Gerona y en la de San Cugat del Vallés. Pero no se descubren tales injerencias sino que más bien debe reconocerse un tipo excepcional, en la soberbia portada del monasterio de Ripoll, acaso de filiación lombarda. Este precioso monumento, que en su labor escultórica parece datar de finales del siglo XI a pesar de su relativa perfección o bien de la segunda mitad del siglo XII, presenta zonas horizontales de relieves figurando pasajes o episodios bíblicos en el paramento en que se abre el arco abocinado de la puerta, el cual, a su vez ostenta variados relieves y se apea en columnillas ornamentadas y en sendas estatuas-columnas. De principios del siglo XIII son ya las labores románicas del claustro catedralicio de Tarragona y las de la catedral vieja de Lérida (continuadas a lo largo del mencionado siglo) ambos monumentos de tipo ecléctico sin exclusión de influencias musulmanas.

Aragón

En la región aragonesa sobresalen los claustros de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo ambos del siglo XII en las esculturas de sus capiteles, muy vigorosas y muy geniales pero de tosca ejecución y con alguna influencia de la escuela de Toulouse. En la comarca de las Cinco Villas (Zaragoza) son evidentes los recuerdos de las escuelas de Borgoña y de Poitou en algunas portadas de iglesias parroquiales del siglo XII y principios del siglo XIII como las de Santa María de Uncastillo y Sádaba.

Navarra

La región de Navarra se vio poderosamente influida por el arte de los benedictinos franceses, tosco en el siglo XI y primera mitad del XII, como lo manifiestan el pórtico de Gazólaz y algunas obras de los monasterios de Leyre e Irache. Pero muy espléndido en lo restante del último siglo y en el siguiente, como lo prueban algunas ricas portadas que denuncian la influencia de la escuela de Saintonge y la de Borgoña. Se atribuye a los monjes cluniacenses el florecimiento escultórico de Navarra y se observa la oposición artística entre ellos y los cistercienses tan sobrios en ornamentación figurada, siendo el monasterio de Leyre (que pasó por alternativas de dominio de unos a otros) el que resume todas las vicisitudes del arte plástico en Navarra desde el siglo IX hasta el XIII inclusive. Los relieves de la magnífica portada de la catedral de Tudela labrados en la primera mitad del siglo XIII, pueden considerarse ya como góticos, aunque de sabor arcaico.

Castilla

En la región castellana fue determinante para la proliferación del estilo románico el paso del Camino de Santiago, que atravesaba de este a oeste la Submeseta Norte. Desde aquí se extenderán los influjos de este arte a regiones más apartadas, gracias a los monasterios benedictinos que se fundaron en gran número protegidos por los reyes castellanos y leoneses. Varios fueron los núcleos y focos destacados del románico castellano, destacándose los de Segovia, Ávila (donde será muy influyente la obra de la Basílica de San Vicente y su sepulcro), Soria, Palencia (muy destacable la iglesia de san Martín, en Frómista con valiosos capiteles, y la cercana Carrión de los Condes), Burgos, donde el Monasterio de Silos creará una escuela autóctona, Salamanca y Zamora con sus catedrales como centros irradiadores, y el gran centro que fue el Monasterio de San Isidoro en León, donde trabajaron algunos de los más originales artistas del Románico hispano.

Galicia

En la región gallega debe reconocerse como centro artístico para su escultura la catedral de Santiago de Compostela por sus antiguas portadas y su admirable Pórtico de la Gloria. Los relieves de las dos portadas del crucero (hoy en la del Sur, pues la del Norte fue destruida en el siglo XVIII y rehecha en estilo renacentista) acusan influencia de la escuela de Toulouse y datan de los años 1137-1143. Pero los relieves y estatuas del famoso Pórtico debidas como toda la fábrica al inspirado maestro Mateo y terminadas en 1188 revelan un genio artístico independiente y superior a todas las escuelas de su tiempo. La obra de escultura del Pórtico se desarrolló en las tres puertas de éste correspondientes a las tres naves del templo y formadas por los respectivos arcos redondos y abocinados, que insisten sobre series de columnillas románicas. Su composición artística es, en breve resumen, como sigue: debajo de las columnillas aparecen como subyugados y oprimidos diferentes monstruos que simbolizan los vicios morales. En el parteluz de la puerta central (única que lo tiene y en el cual apoya el dintel con su tímpano) se fija la estatua sedente del apóstol Santiago y a la misma altura sobre el primer cuerpo formado por el conjunto de las demás columnillas se apoyan las estatuas de todos los apóstoles y de muchos profetas, cada uno con su libro o su filactería donde se inscribió alguna sentencia alusiva al personaje. En el tímpano se ostenta la imagen de Cristo sentado en su trono quedando a sus lados los cuatro evangelistas, de aspecto juvenil y con sus atributos propios, quedando el resto del tímpano lleno de figuras de ángeles y santos. En las arquivoltas de dicho arco central se destacan veinticuatro figuras representando los misteriosos ancianos del Apocalipsis para completar la idea del cielo. Mientras que en las arquivoltas del arco lateral izquierdo otras figuras representan el limbo de los Santos Padres y en el derecho, el purgatorio y el infierno.

No es posible dar con otro monumento de aquella época donde llegan a unirse tan bella y ordenada composición, con tanta sobriedad y relativa calma de las actitudes y a la vez con una ejecución técnica tan propia y expresiva. A su imitación o por su influencia se labraron en el siglo XIII otros pórticos y portadas de iglesias, siendo el que más de cerca le sigue aunque de más acentuada forma gótica y de inferior mérito el llamado Paraíso de la catedral de Orense. También parecen de filiación compostelana las estatuas del siglo XII de la Cámara Santa de Oviedo.

Escultura funeraria

La escultura funeraria en la época románica fue muy escasa en las figuras aunque no en símbolos. Se celebra como obra más importante del siglo XII el sepulcro antiguo de Doña Blanca, madre de Alfonso VIII en la iglesia de Santa María de Nájera (La Rioja) en cuyos relieves delanteros se representan la muerte de dicha reina con el tránsito del arma en forma de niña, llevada sobre un lienzo por dos ángeles y a los lados del lecho mortuorio figuran escenas de dolor de la familia, asunto que se reprodujo muchas veces en sarcófagos en los dos siglos siguientes.

Escultura en marfil

Como obras de escultura en marfil son justamente celebrados los relieves de las dieciséis placas adheridas al a urna-relicario de San Millán en la iglesia de San Millán de la Cogolla (La Rioja) que representan con gran sentimiento religioso, escenas de la vida del Santo y algunos pasajes del Evangelio. Datan del año 1033 y fueron labrados por un tal Rodolfo y su padre, de nombre desconocido pero con dos estilos diferentes. Casi del mismo tiempo que las referidas placas es el precioso crucifijo de marfil que los reyes de León, Fernando I y Sancha, donaron a la colegiata de San Isidoro en el año 1063. Esta joya artística, notable por la profusión de labores que la embellecen, refleja poderosas influencias del estilo árabe, mas no por eso ha de atribuirse a un artista musulmán. Del mismo siglo y del siguiente son unas tapas con marfiles en la catedral de Jaca. De orfebrería y bronce son trabajos dignos de mención especial los frontales o antipéndiums de Silos y las arquetas, cruces y crucifijos de diferentes iglesias y Museos.

EL ARTE GÓTICO

Introducción

©EGL

Hacia finales del siglo XI, el progreso de la industria y la agricultura favorece la formación de villas en las proximidades de los castillos, monasterios o cruces de rutas comerciales. En las afueras de las ciudades aparecen los llamados *burgos* (barrios); a sus habitantes, dedicados, generalmente al comercio y la industria, se les llama «*burgueses*», clase social favorecida por la monarquía en su lucha contra el poder de los señores feudales (nobleza).

La ciudad estaba, generalmente, rodeada de murallas y poseía calles tortuosas que facilitaban las epidemias e incendios. Las que contaban con puertos importantes, como Barcelona, Brujas, Londres, Génova y Venecia alcanzaron gran desarrollo, gracias al auge del comercio marítimo; el urbano era ambulante y estaba en manos de judíos. La artesanía se desarrolla y patronos y obreros se asocian en *gremios*. En las ciudades importantes se crean escuelas episcopales; la agrupación de varias dará lugar a la *Universidad* (Bolonia, París, Oxford, Salamanca y Coimbra).

La orden religiosa del Císter y San Bernardo de Claraval llevan a cabo una reforma monástica. Esta orden será la promotora del desarrollo del estilo gótico. La arquitectura cisterciense supone una transición al gótico caracterizada por la sobriedad en la decoración y la introducción de elementos como el **arco apuntado** y la **bóveda de crucería**. Los modelos del estilo son las **abadías de Cîteaux (o del Císter) y Claraval**. En España cabe destacar los monasterios de *Poblet y Santas Creus* (Tarragona), *Moreruela* (Zamora) y *las Huelgas* (Burgos), y en Portugal *Alcobaça*.

LA ARQUITECTURA

La aparición del estilo está ligada al desarrollo de las ciudades: mientras el románico y el cisterciense son artes monacales, el gótico es urbano. La burguesía acaba de nacer y es su promotora. Su principal monumento es la **catedral**, pero también se levantan en estilo gótico edificios civiles como las casas consistoriales.

El gótico se desarrolla desde finales del siglo XII al XIV, variando según los países, si bien pervive en los siglos siguientes. Su origen se sitúa en la región francesa de la Isla de Francia. La denominación de «*gótico*», sinónimo de bárbaro, se debe a los hombres del Renacimiento, que veían en este estilo algo burdo propio de los pueblos del norte.

Sus elementos característicos son: el **arco apuntado** u **ojival**, la **bóveda de crucería**, originada por aquél, el **arbotante**, el **contrafuerte** rematado en **pináculo**, y la columna a modo de **pilar fasciculado**. La planta, heredera directa de la románica, es de **cruc latina**, con los brazos del crucero poco desarrollados, tanto que, en ocasiones, desaparecen; presenta una **nave central muy elevada** y el ábside circundado por la **girola**. Sobre las galerías laterales corre el **Triforio**. Otras características del estilo son los **vanos apuntados**, adornados con triángulos decorados o **gabletes** que producen sensación de elevación, y el **rosetón**.

En las ventanas que corren a lo largo de las naves también se utilizan **vidrieras policromadas** que dan una luminosidad peculiar al interior de las iglesias y que, conjuntamente con la altura del edificio, crea una atmósfera muy especial. La altura se ve acentuada en el exterior por las **torres de la fachada principal** que flanquean la portada. Generalmente ésta es triple y abocinada, con **decoración en el tímpano y las jambas**. Las torres suelen rematar en **chapiteles** muy agudos o **flechas** con decoración calada.

El estilo gótico sufre a lo largo del tiempo una evolución que, partiendo de formas sencillas y poco decoradas, llega a manifestaciones de exuberante ornamentación. Un primer período es de **TRANSICIÓN** (segunda mitad del siglo XII); se caracteriza por el empleo de **gruesos pilares con columnas semicirculares adosadas**. Todavía no se emplean arbotantes: se siguen utilizando **contrafuertes** para contrarrestar los empajes (*Abadía de Saint-Denis*, París). La *Catedral de Notre-Dame* (París) es de transición hacia el estilo del siglo XIII. Su fachada flanqueada por dos torres sin flechas, es característica del gótico francés. La *Iglesia de Canterbury* (Inglaterra) es también del siglo XII.

El SIGLO XIII es el más importante del estilo; a los **pilares de núcleo cilíndrico se le adosan columnillas**, una por cada nervio de la bóveda de crucería. Las ventanas llevan **traceries de arcos apuntados**. Se construyen las grandes catedrales francesas (*Chartres, Reims, Amiens*, y la *Santa Capilla* de París). En Inglaterra se levantan las catedrales de *Salisbury* y *Westminster*. En España se construyen las tres catedrales más importantes del gótico: *Burgos, León y Toledo*; esta última, la de más carácter nacional, debe su traza al maestro Martín; la de León, sigue de cerca el modelo francés de Reims.

En el **SIGLO XIV** aumenta el número de nervios de las bóvedas y de columnillas adosadas a los pilares. Las lacerías de los ventanales se complican y el arco apuntado se hace alancetado (equilátero). En Francia no se inician obras importantes; se limitan a proseguir las ya iniciadas añadiéndoles capillas, etc. En Inglaterra aparece, continuando la tradición del siglo XIII, una abundancia en la decoración que llegará al continente en el siglo siguiente. El siglo XIV es el del apogeo del gótico alemán (Catedral de *Estrasburgo*, con una de las mejores torres góticas; la de *Friburgo* y la de *Colonia*, la más conocida). A fines del siglo XIV se comienza la *Catedral de Milán* la obra más importante del gótico italiano. En España destacan las catedrales de la zona levantina, generalmente con una sola nave y capillas entre los contrafuertes (*Barcelona*, *Gerona* y *Palma de Mallorca*).

En el último Período (**SIGLOS XV y XVI**) la decoración lo inunda todo: la tracerías adoptan **formas curvilíneas**, abundan las **bóvedas estrelladas**, aparecen **arcos de formas diversas: conopial, carpanel y lobulados**; **desaparecen los capiteles** o se convierten en una faja decorativa y los calados se multiplican. El estilo recibe el nombre de gótico **florido o flamígero**. En Francia destaca **Saint-Ouen de Rouen**; en Inglaterra domina el estilo perpendicular, caracterizado por unos baquetones que corren verticales a lo largo del muro (**Catedral de York**).

En España descuella la **Catedral de Sevilla**, de cinco naves. La Fusión del gótico florido y el mudéjar formó, en la segunda mitad del siglo xv, el estilo isabelino o hispano-flamenco, que tuvo en Burgos (**torres y Capilla del Condestable de la catedral**, de Juan y Simón de Colonia, respectivamente), Toledo (**Monasterio de San Juan de los Reyes**, debido a Juan Guas, y el **Hospital de la Santa Cruz**, modelo típico de hospital -planta de cruz griega y patios entre sus brazos-, de Antón y Enrique Egas) y Valladolid (**fachadas de San Pablo y San Gregorio**) sus focos principales. pertenece, al siglo XVI las **catedrales de Segovia y la Nueva de Salamanca**.

El estilo hispano-flamenco influye en Portugal de manera decisiva, y conforma conjuntamente con influencias renacentistas italianas el **estilo manuelino**; destacan el **Monasterio de Belén** y el **Palacio Real de Sintra**

En **ARQUITECTURA CIVIL** sobresalen los palacios municipales, universidades y lonjas. Son importantes los construidos en los Países Bajos durante el siglo xv, Las **lonjas** presentan una gran torre en el centro (Brujas); entre los **ayuntamientos** son representativos los de **Bruselas, Lovaina y Brujas**. También en **Italia** los edificios civiles son más importantes que los religiosos- **El Palacio del Dux**, de **Venecia**, representa el típico palacio veneciano que se mantendrá después, y que consta de galerías abiertas en el piso inferior y ventanales en el superior. En **Toscana**, en cambio, el palacio tiene aspecto de fortaleza **Palacio de la Señoría**, Florencia). En **Inglaterra** sobresalen las **universidades de Oxford y Cambridge** del siglo XV; en **España**, las **lonjas de Valencia y Palma de Mallorca y el Palacio de la Generalidad de Barcelona**.

ESCULTURA

La mayor parte de la escultura gótica aparece, al igual que la románica, vinculada a la arquitectura. En cambio desaparecen de los capiteles las representaciones figuradas, que dejan paso a una decoración vegetal. Las portadas albergan los conjuntos escultóricos, tanto en las jambas, donde domina el bulto redondo, como en el tímpano, donde aparece el relieve. En el primer caso, los temas suelen ser apóstoles y profetas; en el segundo, el Juicio Final, la vida de la Virgen, etc. En las arquivoltas aparecen representaciones de los ancianos del Apocalipsis, ángeles, etc. También aparece decoración escultórica en retablos y capillas funerarias.

La escultura gótica presenta un mayor realismo que la románica; las figuras aparecen más flexibles y la divinidad está más cerca de los hombres en su expresión de diversos estados de ánimo. En cuanto a su evolución, parte de cierto convencionalismo y rigidez en el siglo XII, para, en el XIII, momento clásico dentro de la escultura gótica, perseguir la belleza ideal en figuras majestuosas de ropajes con pliegues sencillos. En su paso siguiente se produce un acercamiento mayor a la realidad, en figuras que son casi retratos; los plegados se multiplican y aparecen sinuosos. Los temas se hacen más sentimentales, al igual que en la pintura. Así, a fines del siglo XIV se llega a un acentuado patetismo en los temas de la Pasión, Cristos sangrantes, Piedades, etc.; que acusan un estilo más crispado en los pliegues quebrados de los ropajes.

En Francia se encuentran los mejores ejemplos de la escultura gótica a del siglo XII: el llamado **Pórtico Real de Chartres**, con un Cristo en majestad de un arcaísmo que lo vincula al románico, si bien las obras más importantes están en las **portadas de Notre-Dame de París**, donde destaca el tema de la Virgen; **Amiens**, con la representación de la serena belleza del **Beau Dieu**; y **Reims** cuyas esculturas presentan una arcaica sonrisa, junto otras de influencia clásica, todas del siglo XIII. A partir de ese momento no se esculpirán más obras monumentales, y será en retablos y capillas funerarias donde aparezcan las obras mayores. El centro escultórico más importante es **Dijon**, y **Claus Sluter** el artista más descollante del silo XV: a él se debe **el Calvario (Cartuja de Champmol)** del que se conserva el pedestal, conocido como **El pozo de Moisés**

La **escultura Italiana** revela la influencia clásica. Aparece en *púlpitos* y *sepulcros*, así como en *esculturas de bulto redondo*. Sus artistas más representativos son la familia de los Pisanos, cuya tradición se inicia a fines del siglo XIII con **Nicolás** (*púlpite del Baptisterio de Pisa*) y continúa con su hijo **Giovanni**, el más importante de ellos (*púlpitos de San Andrés de Pistoia* y de la *Catedral de Pisa*), y concluye con **Andrea** (*fachada de la Catedral de Orvieto*) y *las primeras puertas de bronce del Baptisterio de Florencia*, la obra que le dio fama).

En **España** destacan esculturas exentas de *Cristo* y de *la Virgen, retablos, sillerías, estatuas yacentes, y relieves que ornamentan catedrales*. Del siglo XIII son importante, los **relieves de la Catedral de León**, entre los que sobresalen el *juicio Final* de la portada principal y la *Virgen Blanca* del parteluz. En la **Catedral de Burgos** destaca la *Portada del Sarmantal* que presenta a Cristo entre los evangelistas. Son del siglo XIV, cuyo estilo acusa una cierta decadencia: la *Puerta del Reloj* (**catedral de Toledo**) y las *Tumbas de los Reyes de Aragón* (**Monasterio de Poblet**).

En el siglo XV destaca el foco castellano: en **Toledo**, los escultores **Juan Alemán y Egas Cueman**, éste colaborador de **Guas**, así como el **maestro Sebastián**, autor de los *sepulcros de Dan Álvaro de Luna y su esposa*, de la Catedral, y en **Burgos**, **Gil de Siloé**, uno de los mejores, autor de los *sepulcros de Juan II e Isabel de Portugal* (**Cartuja de Miraflores**); su influencia fue enorme sobre **Simón de Colonia**, escultor y arquitecto. Muy importantes de autor desconocido son los *sepulcros de Sigüenza* (*Doncel de Sigüenza*)

PINTURA

La clásica pintura mural, en el gótico, sólo aparece en Italia. Inicialmente la pintura gótica se limita a miniaturas y vidrieras, pero con la aparición de la técnica del óleo sobre tabla, serán **los retablos** sus obras principales. La pintura gótica presenta mayor realismo que la románica; es más expresiva y está más interesada en representar la naturaleza; los paisajes aparecen de fondo, con una incipiente perspectiva lineal, y el estudio de los pliegues y la expresión humana es más profundo. Pierde hieratismo y majestad, si bien conserva arcaísmos (cabeza oval, boca fina) y gusta de ciertos convencionalismos, como la típica curva corporal (fines del siglo XIII); el dibujo domina sobre el volumen y los fondos suelen ser de panes de oro.

La **tendencia francesa** prevalece en Europa durante el siglo XIII y gran parte del XIV, pero en la segunda mitad de ese siglo llegarán de **Siena (Italia)**, influencias renovadoras en forma de colores luminosos y figuras alargadas. Esta influencia, unida a las tradiciones francesa y flamenca (gusto por la anécdota y el realismo en los retratos darán como resultado el "estilo inter nacional» de la pintura gótica de fines del siglo XIV y primera mitad del XV, preludio de la primitiva flamenca.

FRANCIA

Las **vidrieras** y los **códices** mimados representan la pintura en el **siglo XIII**. Los colores son brillantes y puros, y las figuras aisladas en las ventanas apuntadas. Los rosetones presentan escenas (**Chartes**). Los primeros **óleos sobre tabla** son de la segunda mitad del siglo XIV.

(*Paramento de Narbona y Díptico de Ricardo II*).

La presencia de artistas flamencos en las cortes de París y, Borgoña y, el traslado de la corte papal a Avignon, donde trabaja el italiano **Simone Martini** hacen posible la aparición, a fines del siglo XIV del llamado **estilo internacional**, que dominará la pintura europea hasta el triunfo de los primitivos flamencos; esencialmente decorativo, de colorido luminoso y vivo de tradición italiana, y gusto por las líneas curvas, de origen francés. Las figuras son muy alargadas y sus temas preferidos el retrato y la vida cotidiana. El paisaje gana en importancia y aparece idealizado, así como las figuras. Los mejores ejemplos de esta pintura están en las miniaturas, que alcanzan un extraordinario lujo (*Libro de Horas del Duque de Berry*).

En el **siglo XV**, tras el triunfo de los flamencos, domina la **pintura sobre tabla**, aquellos influyen decisivamente en los retratistas franceses Jean Fouquet, de Tours, etc.

ESPAÑA

La **pintura gótica española se puede dividir en cuatro apartados**, que siguen las tendencias europeas de cada momento. Durante la segunda mitad del **siglo XIII** y la **primera del XIV**, la influencia francesa marca la pauta del **estilo franco-gótico**, que se prolongará hasta fines de dicha centuria. Destaca, en la miniatura, las ilustraciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (*Códice de El Escorial*), con escenas religiosas y guerreras que constituyen la mejor muestra de la sociedad castellana del siglo XIII. La pintura mural pierde

importancia; entre las de temas religiosos destaca la *Capilla del Aceite de Catedral Vieja de Salamanca*, debida a **Antón Sánchez de Segovia**; y entre las de tema profano, *las bóvedas de las salas de los reyes de la Alhambra de Granada*.

En **Cataluña**, el artista **Ferrer Basa** cultiva un estilo de tradición italiana, de óleo sobre tabla, aunque también pinta los *murales del monasterio de Pedralbes*. Tras él, los **hermanos Serra** siguen más de lejos los modelos italianos y son los iniciadores de una escuela catalana y levantina antecedente del estilo internacional.

Hacia 1400 se extiende el estilo internacional. En Cataluña trabaja **Luis Borrásá**, *retablo de Guardiola y el de Santa Cara en Vich* La figura principal es **Bernardo Martorell**: *retablo de San Jorge*. En **Valencia** destaca **Pedro Nicolau**, que gusta de un modelo de virgen rodeada de ángeles. En **Castilla** sobresalen el italiano **Dello Delli (Nicolás Florentino)** *retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, y **Nicolás Francés**.

En el estilo de la segunda mitad del siglo XV se deja sentir la influencia flamenca. En Cataluña **Luis Dalmau** sigue los modelos de Van Eyck y **Jaime Huguet**, el más representativo del período, es elegante y hábil componiendo escenas. Entre sus retablos destacan el de *San Vicente Mártir* y del *Condestable don Pedro de Portugal* de la Capilla de Santa Águeda. En **Castilla** destacan **Fernando Gallego** (*retablo de San Ildelfonso de la catedral de Zamora*), **Juan de Flandes** (*retablo de la Catedral de Palencia*) y **Jorge Inglés** (*retablo del Marqués de Santillana*)

ARTE: INTRODUCCIÓN AL RENACIMIENTO

© EGL

CARACTERÍSTICAS:

- **Vuelta a la antigüedad clásica:**
 - A/ Surgen las antiguas formas arquitectónicas
 - B/ Se utilizan los mismos motivos, tanto en pintura como en escultura (mitología, método, etc.) Pero no se copia, sino que se hace una penetración de las leyes en que se basaba el arte clásico.
- **Amor por la naturaleza**, que es de donde únicamente se puede obtener la realidad de las cosas. Por ejemplo, se intenta pintar tal cual lo observa la retina del ojo.
- **Las matemáticas** se convierten en la principal ayuda del arte. El ideal de belleza se encuentra en aquello que es matemáticamente perfecto. Gusto por las formas geométricas
- Al **hombre se le hace la medida de todas las cosas**. De ahí que el estudio anatómico del cuerpo una de sus principales preocupaciones
- **La profundidad espacial se consigue utilizando la perspectiva**. Las figuras y los colores pierden tamaño e intensidad a medida que se alejan del primer plano.
- **La luz** sirve para matizar los colores y crear espacios, como consecuencia de la relación entre luces y sombras.
- **El artista** del Renacimiento, por primera vez, es un creador libre y se le reconoce su genialidad
- Hay un predominio del mundo político sobre el religioso. (El palacio sobre el templo)
- En el Renacimiento hay tres etapas:
 - EL **QUATTOCENTO**, siglo XV, etapa de formación
 - EL **CINQUECENTO**, siglo XVI, etapa de apogeo
 - EL **MANIERISMO**, 2ª parte del siglo XVI, después de Miguel Ángel.

ESQUEMA DE LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO

IGLESIAS:

- Columna o balaustre en lugar de pilar gótico
- Pilastras adosadas
- Capiteles corintios bajo entablamentos corridos
- Arcos de medio punto
- Bóvedas de medio cañón o arista
- Cubiertas de madera con casetones
- Cúpulas.
- Frontones triangulares o curvos en exteriores (puertas o ventanas)
- Medallones, guirnaldas o grutescos
- Planta central con cúpula (en el Cinquecento)

PALACIOS:

- Aparejo rústico o almohadillado.
- Paramento esgrafiado
- Grandes impostas horizontales
- Dovelas muy marcadas en los vanos
- Estructura de arcos con medallones en enjutas.
- Cornisas clásicas, a veces a modo de alero.
- Paramentos lisos y arcaturas sobre columnas enmarcadas y adinteladas, en el Cinquecento.

ESCULTURA Y PINTURA

- Aparece el **retrato** por el afán de lo individual y la búsqueda de la verdad.
- La **naturaleza** es la gran maestra por lo que se investigan sus leyes objetivas. El Renacimiento busca la realidad para transformarla y luego idealizarla.
- Sentido de **movimiento** muy estudiado y de carácter racional mediante la aplicación de leyes matemáticas.
- **El hombre y la mitología** son los temas principales; dándose abundantes desnudos
- Se introducen nuevos temas como el paisaje, el retrato, la historia antigua, temas religiosos, la naturaleza muerta, la alegoría (busca representar en imágenes, ideas y conceptos abstractos)
- Se da una personalidad muy diferenciada de cada autor.
- En pintura, especialmente, se crean cuatro clases de perspectivas:
 - **Perspectiva lineal:** método matemático mediante el cual se consigue representar un espacio tridimensional en una superficie plana. Inventada por Brunelleschi (La Flagelación de Piero della Francesca)
 - **Perspectiva central:** el punto de fuga o división del cuadro se encuentra en el eje medio (La Trinidad de Masaccio)
 - **Perspectiva cromática:** sirve de efecto psicológico de proximidad o lejanía. Por ejemplo el color rojo, acerca y el azul, aleja. (Bellini, Tiziano...)
 - **Perspectiva aérea:** las zonas más alejadas parecen disolverse en una neblina o tono atmosférico general. El creador fue Leonardo da Vinci y su técnica se conoce con el nombre del *sfumato* (difuminado)

DIFERENCIAS ENTRE LOS ELEMENTOS GÓTICOS Y RENACENTISTAS:

Gótico	Renacimiento
Planta: Conjunto de elementos necesarios sin tener en cuenta la simetría. Interior dividido en secciones longitudinales. Gran número de secciones o arcadas. Cobertura a base de bóvedas Torres que acentúan la verticalidad del edificio	Planta: los elementos están ensamblados según una simetría axial rigurosa Interior dividido en secciones cuadradas.. Muy pocas secciones o arcadas. Cobertura a base de una cúpula en el punto de intersección de las naves. Torres simétricas generalmente terminadas en cúpula.
Muros: De sillería bien aparejada y lisa	Muros: De sillería, paramentos rústicos o lisos
Aberturas: Arcadas de arcos apuntados Jambas muy decoradas con esculturas y relieves Ventanales compuestos de tracería	Aberturas: Arcadas semicirculares. Jambas y arquitrabe modelados a la manera clásica. Ventanas simétricas
Techumbres: Bóvedas de crucería y estrelladas nervios	Techumbres: Bóvedas de cañón y arista sin sujetar por nervios
Columnas: función estructural y capitel floral	Columnas: Clásicas y abalaustradas
Ornamentación: Vegetal y de inspiración cristiana	Ornamentación: Sobria y de inspiración clásica

ESCULTURA RENACENTISTA DEL CINQUECENTO



Puede decirse que toda la escultura del S. XVI y muy especialmente la de su primera mitad, está dominada por la ingente obra de *Miguel Ángel*, lo que en gran medida eclipsa al resto de escultores, especialmente aquellos más apegados a la tradición clásica. Tanto es así, que la mayoría de ellos son pocos conocidos y que la pléyade de escultores realmente importantes del S. XVI italiano se inscriben en el ámbito *manierista* por influencia directa de la obra de Miguel Ángel.

En la estimulación de la obra escultórica, no sólo de Miguel Ángel sino de otros escultores contemporáneos y posteriores, tuvieron destacada importancia también algunos factores externos. En primer lugar la colección de esculturas antiguas, la mayoría clásicas, atesoradas por *Lorenzo el Magnífico*, que influirían sin duda en el propio Miguel Ángel, o en su famoso rival *Pietro Torrigiano*. También es de gran influencia la colección papal, incrementada por *Julio II* y los descubrimientos arqueológicos del *Laocoonte y sus hijos* en 1506 (realmente decisivo para Miguel Ángel), el *Apolo de Belvedere*, el *Torso de Belvedere* o la *Venus Calipigia*, entre otros.

En Miguel Ángel hay que volver a subrayar el carácter manierista de casi toda su obra. No obstante, hay una etapa en su labor escultórica, correspondiente a sus años de primera juventud, que bien podríamos encuadrar en una fase *clasicista*, aunque ya en ella queda patente su fuerte personalidad y su particular sentido de la modelación y de la talla.

LA PÍETÁ DE MIGUEL ÁNGEL (1498-1499) Talla en mármol de 1,74 de altura por 1,95 m. Vaticano (Roma)

Obra de juventud que podemos considerar de las más clásicas y humanistas de su autor (5). Utiliza mármol de Carrara para su ejecución, pulido en este caso con una exquisita delicadeza, para reforzar el sentido de belleza ideal y de perfección técnica inherente a su concepción clásica. Clasicista es también el mismo tema de la Piedad, que es el más humanista de toda la narración de la Pasión de Cristo, aparte de que la idealización de la belleza ya mencionada que lleva apareada, hay que enmarcarla en el concepto neo-platónico que de la misma se tiene en el Renacimiento. Es ésta la razón precisamente de que el rostro de la Virgen sea más joven que el de su propio hijo, anacronía que su autor explica por la necesidad de «mostrarla eternamente virgen». En cualquier caso el tratamiento del rostro resulta de una belleza delicada y pura, que refuerza aún más su sentido virginal.

Su profundo clasicismo se completa con el tratamiento del manto, que cae elegante, cincelado con grandes oquedades que provocan contrastes de luz y sombra.

En cuanto al cuerpo de Cristo se desploma inerte sobre el de la madre, con tremendo verismo, no en vano el artista estudió directamente un cadáver al natural para ejecutar la pieza. Se advierte no obstante una mínima concesión a la interpretación personal del concepto clásico miguelangelesco, como es el breve desequilibrio del cuerpo del hijo, a punto de resbalar por el manto de la Virgen. Pero resulta un detalle que apenas destaca en un conjunto definitivamente clásico también por la composición del grupo, que se enmarca en un equilibrado triángulo. Lo que unido al perfecto trabajo de pulimento del mármol y las actitudes serenas de los personajes, consigue un efecto de armonía y sosiego puramente renacentista.

EL DAVID DE MIGUEL ÁNGEL (1501-1504) Talla de mármol de 4,34 m de altura. Florencia

La obra encargada por la Señoría de Florencia como uno de los contrafuertes del Duomo, se le había confiado a *Agostino de Duccío*. Abandonada la tarea por éste se le encarga a *Miguel Ángel* (6).

La pieza ciertamente suponía un reto para su autor, especialmente por sus dimensiones (4,34 m. sin contar la basa de apoyo) y porque se labra en un solo bloque de mármol. Pero la realización de Miguel Ángel resulta un éxito tal, que el propio pueblo de Florencia presiona para que se le dé otro destino. Es así como una comisión de la que formaban parte *Boticelli* y *Da Vinci*, decide situar *el Coloso* ante la portada del Palacio Viejo, en la Plaza de la Señoría, donde estuvo hasta 1873. Tampoco ha de extrañar esta decisión si se tiene en cuenta que el David se consideró un símbolo del triunfo de la República sobre los Médicis. De hecho se recordaba como un acontecimiento ciudadano de primer orden el traslado de la escultura desde el taller de Miguel Ángel a la Plaza de la Señoría.

La obra resulta realmente descomunal, no sólo por sus dimensiones, sino por la fuerza y rotundidad de la talla, que inicia el estilo «heroico» o grandioso característico de Miguel Ángel. El David tiene toda la belleza helénica del desnudo clásico, y la composición equilibrada que transmite el *contraposto*, pero presenta una energía inusual, claramente manifestada en aspectos como: su potente musculatura; su expresión firme y segura, y un vigor resaltado especialmente por sus manos enormes, que en cierto modo están anunciando ya la tensión manierista y la grandilocuencia miguelangelesca. Esta estatua colosal representa a David como un joven atleta, desnudo y musculoso, con la mirada intensa y penetrante a la espera de divisar a Goliat. En la mano derecha sostiene la piedra y con la izquierda sujeta la honda.

MOISÉS (1513-1516) Talla de mármol de 2,35 m de altura. Roma

La escultura sedente del Profeta bíblico estaba pensada originalmente para el gigantesco mausoleo del Papa Julio II, obra ésta nunca concluida, de la que sólo se terminaron algunas piezas sueltas, entre ellas el Moisés (7).

La obra estaba ideada para colocarse entre las figuras de *Raquel* y *Lía* (la vida contemplativa y la vida activa), en el segundo escalón de la inmensa tumba, razón por la cual está realizada para ser vista desde abajo, aspecto éste que se anula en su localización actual. Moisés está representado en un momento pleno de furia, al bajar del Monte Sinaí con las Tablas de la Ley y advertir la traición idólatra de sus seguidores. Todo él se convierte así en una representación de rabia y cólera explosivas.

En esta obra apenas quedan rasgos clásicos. Todo es un ejercicio de fuerza expresiva y grandiosidad. Su cuerpo titánico concebido como una masa escultórica compacta y sólida; su anatomía de una robustez sobrenatural; su vigor manifestado también a través de la tensión compositiva, con juegos de líneas verticales y horizontales; y la ruptura ya de toda armonía renacentista a través de la dislocación del contraposto, con la cabeza muy girada, contrabalanceo de piernas, y las líneas de los brazos entrecruzadas. Pero sobre todo su expresión tremebunda. Esas barbas encrespadas, la mirada furibunda, los agudos contrastes de luz y sombra abiertos por el cabello y los huecos oculares; la boca entreabierta, los ojos como rayos... Todo ello inicio de la famosa *terribilitá miguelangelesca*, caracterizada por su grandiosidad formal y su tremenda fuerza expresiva. Toda ella una composición tan vibrante, que como el propio Miguel Ángel reconocía, *sólo le faltaba hablar*.

TUMBA DE LOS MÉDICIS. (1520-1534) Talla de mármol. Sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Florencia

Coincidiendo con la llegada al papado de *León X*, un *Médicis*, se le encarga a Miguel Ángel una nueva sacristía para la Iglesia de San *Lorenzo de Florencia*, en la que habrían de situarse las tumbas de dos de los personajes más representativos de la familia de los Médicis, Lorenzo y Giuliano (8-9). Miguel Ángel, una vez más, se encuentra aquí ante el reto de integrar escultura y arquitectura, como ya le había ocurrido con la tumba de Julio II.

Las representaciones de los dos Médicis asumen una figuración simbólica: *Giuliano* es la representación del hombre activo. Por el contrario *Lorenzo* es la representación de la vida contemplativa, emblema del hombre reflexivo, melancólico, silencioso. Lógico complemento del retrato de éste último se colocan a sus pies las representaciones alegóricas de la *Aurora* y del *Crepúsculo*, es decir, de los dos ciclos temporales de la contemplación: la *Aurora* (12), como una mujer que se despereza; y el *Crepúsculo*, como un hombre inclinado y meditabundo. Enfrente, la representación activa de Giuliano conlleva a sus pies las representaciones alegóricas de la *Noche* (10) y el *Día* (11). Aquélla como una mujer sensual; y éste como un hombre fornido y musculoso en cuyo rostro semioculto parecen incidir los rayos del sol.

La representación así configurada viene a simbolizar el paso del tiempo, temática lógica para el contexto de una tumba. Pero además este simbolismo se complementa nuevamente a través de su ejecución. Así, esta representación del tiempo tiene su plasmación en unas figuras de composiciones alargadas, entrelazadas, de ritmos pausados, representación perfecta en su conjunto del devenir del tiempo.

Todo el grupo escultórico resulta de esta forma de una plena expresión manierista. De nuevo volvemos a encontrarlos: con esculturas de formas retorcidas sobre sí mismas; que rompen el equilibrio; y que rompen también el pulido característico de etapas más armoniosas, porque de hecho los rostros del *Crepúsculo* y del *Día* están sin terminar. El tratamiento anatómico sigue siendo potente y poderoso, típicamente miguelangelesco

PIEDAD RONDANINI (1553-1564) Talla de mármol de 1,95 m. Castillo Sforzesco, Milán (Italia)

Es ésta la última obra en la que trabajó Miguel Ángel, inmerso los últimos años de su vida en una profunda crisis espiritual. No debe extrañar por ello que de esta obra llegara a hacer tres versiones y que esta última parezca igualmente inacabada (13). Miguel Ángel llega a la culminación de su interpretación manierista: El **alargamiento** de las figuras es extremo, hasta el punto que parecen ahora ingravidas en el espacio, ligeras y flotantes, lejos ya de aquella *tembilitá* que caracterizó toda su obra. Sigue utilizando el recurso de la composición sin equilibrio en la que las figuras parecen resbalarse, acentuando así la dinamicidad de la obra. Igualmente el tratamiento diverso del mármol con unas zonas pulidas y otras sin terminar, conllevan una doble interpretación: por una parte su despreocupación de la belleza externa; y por otra, el misterio de su expresividad sin concretar.

Ambas lecturas coinciden en la pretensión miguelangelesca de representar en esta obra el sentimiento de la plena espiritualidad: la de la unión más allá de la materia, entre madre e hijo.

LA PINTURA RENACENTISTA EL Cinquecento

©EGL

El S. XVI supone en el ámbito de la pintura la conquista plena del clasicismo. La pintura alcanza un nivel de plenitud incomparable, gracias a la coincidencia generacional de algunos talentos universales, entre los que destacarían con luz propia, *Leonardo Da Vinci*, *Rafael* y *Miguel Ángel*. En Venecia, donde surge una peculiar escuela pictórica iniciada por *Giorgione* y proseguida por *Tiziano*

Miguel Ángel demostró ser un pintor excepcional, género al que aportó igualmente su formación manierista. Como sabemos. *Julio II* le encarga pintar las bóvedas de la Capilla Sixtina, como compensación al abandono del proyecto de su tumba, que tanto disgusto había provocado en Miguel Ángel. A pesar de sus reticencias, comienza una ardua labor en soledad que le llevará cuatro años, de 1508 a 1512 (14-17). Algunos años más tarde, en 1536 se le encargará la decoración del muro frontal de esta misma Capilla, en el que plasmará su famoso Juicio Final (15).

BÓVEDAS DE LA CAPILLA SIXTINA (1508-1512) Ciclo de la Creación y la Caída del Hombre (fresco de 40,23 por 13,30 m),

Esta Capilla ya contaba con una decoración en sus paredes laterales, en las que se narraban dos ciclos religiosos: la Historia desde Moisés hasta Cristo y la Historia a partir de Cristo. Entiende Miguel Ángel que faltaba para completar el ciclo narrativo, la historia desde la Creación, a la vida de Moisés. Ése es por tanto el tema que va a desarrollar en cada uno de los tramos de las bóvedas y en los lunetos de la Capilla Sixtina. A pesar de las dificultades que entraña pintar en «buen fresco» unas bóvedas tan elevadas y de las contrariedades que aquella tarea provocó en Miguel Ángel, la obra resulta descomunal. La misma grandeza de sus esculturas se advierte también en su pintura.

Plásticamente volvemos a encontrarnos con figuras enormes, poderosas, vigorosas, tremebundas, reflejo exacto de la terribilidad miguelangelesca; además sus posturas son forzadas, retorcidas, desequilibradas, y siempre mostrando un estado de total tensión.

Para levantar ópticamente la bóveda de la Capilla Sixtina imaginó un conjunto articulado por grandiosas pilastras fingidas y entre ellas fue acomodando las monumentales figuras de los profetas y las sibilas, que habían vaticinado en la Biblia y en la mitología pagana la redención de Cristo. A su alrededor pintó a los *antepasados* del Salvador: los miembros de la Casa de David. Luego Miguel Ángel compartimentó el espacio rectangular del centro en nueve tramos, separados por desnudos y tondos, donde narra la creación y la caída del hombre tal como figura en el Génesis.

EL JUICIO FINAL (1535-1541) Fresco sobre el muro frontal de la Capilla Sixtina (13,70 X 12,20 m)

Si en el techo había pintado el prólogo de la Humanidad, ahora representaba el epílogo en el muro del fondo. En el centro un Cristo joven en actitud de justo juez divide la composición en dos mitades. A la derecha, los elegidos suben al cielo sostenidos por los ángeles; y a la izquierda, los condenados se precipitan al infierno, donde los aguarda Caronte con su barca

LEONARDO DA VINCI (Vinci, Florencia 1452-Castillo de Cloux, Amboise 1519).

La personalidad realmente excepcional de Leonardo obliga a considerar en su biografía aspectos múltiples de su talento, aparte de los propiamente pictóricos. Leonardo fue un hombre de una inquietud y curiosidad inagotables, y en su afán por ser consecuente con su propio principio de que el artista debía lograr la experiencia más vasta y profunda posible de la realidad que lo circunda, se puede decir que fue un ejemplo universal de síntesis entre la personalidad del artista y del científico. Muy joven inicia su formación en la propia Florencia, en el taller de Verrochio, con el que colaboró tempranamente en varias obras. A los veinte años es admitido como pintor en la Compañía de San Lucas, realizando pocos años después la primera versión de la *Virgen de las rocas* (Louvre) (42). Pero su actividad no es estrictamente artística y pronto se introduce también en múltiples facetas del conocimiento experimental. De hecho gran parte de su actividad científica se desarrolló en Milán donde trabajó para *Ludovico el Moro* realizando entre otras obras, el modelo del caballo para el monumento de *Francisco Sforza*, trabajos de hidráulica y de saneamiento de desagües, sistematizaciones arquitectónicas y urbanísticas, aparatos y complicados mecanismos para fiestas, torneos y espectáculos de Corte, e incluso ingenios voladores. Pero es capaz de combinar esta actividad con la realización de obras como la *Dama con armiño*, *Santa Ana con la Virgen*, o en el Convento de Santa María delle Grazie en 1495 su archifamosa *Ultima Cena*, siendo incontables también sus dibujos sobre anatomía, mecánica, botánica y geometría. Con la caída de *Sforza* en 1499, deambuló por varias ciudades regresando a su Toscana natal donde al servicio de César *Borgia* hizo de ingeniero militar, confeccionando los planos de algunas fortificaciones en Umbría y la Romana. Todavía en Florencia inicia en 1503 el popular retrato de *La Gioconda* (43), y termina algunos años después la segunda versión de la *Virgen de las rocas* (National Gallery).

En la última década de su vida estuvo absorbido por sus estudios de geofísica, anatomía, botánica y matemáticas, lo que no le impidió desplazarse hasta Roma en 1513 atraído por el mecenazgo del Papa *León X*. Finalmente se trasladó a Francia en 1517, donde el rey *Francisco I* le otorgó una incondicional hospitalidad, nombrándole primer arquitecto, pintor y médico del rey, lo que indica el alcance intelectual de este hombre. Allí morirá, en el Castillo de Cloux, donde no le faltó plena libertad para la realización de sus actividades artísticas y científicas.

Todo ello nos presenta al hombre por definición propio del Renacimiento, que además fue también capaz de sintetizar sus aportaciones artísticas en su conocido *Tratado*, muestra en sí mismo de su afán experimental al ser escrito, para impaciencia del lector, de derecha a izquierda. Su influencia artística, doctrinal y práctica, en los grandes talentos del Cinquecento y sus aportaciones adelantadas a su tiempo, permiten incluirlo en el ámbito cronológico del pleno Clasicismo, aunque generacionalmente pertenezca al Quattrocento.

A pesar de todo, son pocas las obras pictóricas que de él han llegado hasta nosotros, algunas arruinadas precisamente por su afán experimental. Pero es éste precisamente el que añade aspectos más valiosos a su legado. Leonardo es consciente de que la Naturaleza debe estudiarse a fondo, porque no hay que imitarla sino comprenderla. Fruto de esta experimentación propondrá un **nuevo sistema de perspectiva**: deduce en primer lugar que a) La perspectiva lineal falsea la visión natural de las cosas; y b) Que todo en la naturaleza es mudable y fugaz, lo que debe reflejarse también en la obra. La consecuencia será una nueva fórmula de *perspectiva aérea* que tiene en cuenta la bifocalidad de la visión humana y la existencia de aire entre los objetos y el observador; y asimismo una pintura de aire misterioso, aparentemente inacabada y de perfiles difuminados (el famoso *sfumato* leonardesco) que recrea ese aire de fugacidad antes mencionado.

Desde un punto de vista estrictamente *pictórico* la aportación de la nueva perspectiva aérea supondrá la utilización sistemática del *sfumato*; la difuminación de los colores; su variable cromática según *se* trate de primeros o segundos planos, y la acumulación de azules en los fondos, consecuencia de la existencia de aire entre los objetos; también, la utilización de una luz tibia y difusa en sus cuadros, de contrastes suaves, habitualmente de tono crepuscular, que contribuye a recrear el aire distante y misterioso tan peculiar de sus cuadros.

LA VIRGEN DE LAS ROCAS (1483-1485) Óleo sobre lienzo. 198 x 123 cm. Museo de Louvre, París.

Es ésta la primera versión de la obra, destinada a la iglesia de San Francisco el Grande de Milán (42). Es un perfecto ejemplo de **armonía renacentista**, con su equilibrada composición englobando a las figuras en un triángulo equilátero, cuyo vértice lógicamente es la Virgen, mientras los lados vienen dados por Jesús y San Juan niño, y por un pequeño ángel al otro lado. También en esta obra Leonardo desarrolla ya la experiencia de su *Sfumato*, lo que unido a la luz tenebrosa surgida de la cueva, crea ese ambiente característico de luces difusas y entornos ambiguos, que aparte de ganar en profundidad, le otorga al cuadro un aire extraño y misterioso. Al efecto de perspectiva aérea comentado hay que añadir algunos detalles de un primoroso virtuosismo, caso del magistral trabajo de la mano de María, en un escorzo prodigioso. Es además de un enorme interés atender a la trabazón de todos los personajes por medio de la **interrelación psicológica** y gestual, lo que destierra las composiciones envaradas del Quattrocento y redondea así su pleno clasicismo con un naturalismo aplastante.

LA GIOCONDA Retrato de Monna Lisa. (1503-1505) Óleo sobre tabla. 77 x 53 cm. Museo de Luovre, París

Tal vez el retrato más famoso de la Historia de la pintura (43-44), está dedicado según cuenta *Vasari* algunos años más tarde, a ¡a esposa del florentino *Francesco del Giocondo*, *Monna Lisa*. Aunque también se han buscado otros modelos. En realidad es un típico **retrato renacentista**, es decir, de busto prolongado en los brazos; equilibrado en la composición medido en la apariencia gestual. Lo que ocurre es que algunos elementos de la representación lo hacen muy distinto. En primer lugar el típico tratamiento leonardesco de **la luz**: el *sfumato* que rodea la figura difumina sus perfiles contribuyendo a que quede envuelta en un aura de misterio. **El paisaje** que la enmarca también es una consecuencia directa de la perspectiva aérea, incluyendo su lógica acumulación de azules al fondo. Pero es también un elemento de inquietud formal. Primero porque el paisaje parece independiente del rostro, pero sobre todo porque la línea de horizonte no es coincidente a la derecha y a la izquierda de la figura, lo que engaña la composición, crea dos planos de visión y aumenta su sentido enigmático.

Por último, hay que destacar de nuevo el dominio leonardesco de la **expresión**, que si esta vez alcanza su fama universal se debe en parte al trabajo preciso de claroscuro en los ojos y la comisura de los labios, y hasta la ausencia de pestañas y cejas. Elementos básicos de la expresión, que de esta forma quedan imprecisos en su ambigüedad, como si el tiempo ciertamente se hubiera detenido en su mirada. De ahí su eterna universalidad. La importancia que el autor daba al dibujo resulta evidente en los magníficos y complejos bordados del vestido, en las mangas y en las manos.

RAFAEL

Rafael Sanzio (Urbino 1483-Roma 1520). Hijo de pintor, Rafael se inició tempranamente en el mismo oficio, si bien la pronta muerte de su padre le obliga a formarse en los talleres de *Pintorricchio* y *Perugino*. Su primera actividad se centra en Cita de Castello donde ya en 1504 pinta *Los desposorios de la Virgen* (45). Poco a poco va adquiriendo diversas influencias en su quehacer artístico entre las que destacan desde las de *Piero della Francesca* en su Urbino natal, hasta las más novedosas de Leonardo. Después de algún contacto con Venecia y de una probable primera estancia en Roma, vuelve a Florencia donde la presencia de Leonardo y de Miguel Ángel en plena actividad le persuaden de quedarse «para aprender». Allí estuvo durante cuatro años, alternando su actividad en Urbino donde trabajó para la *Corte de los Montefeltro*. Por fin en 1508 abandonó Florencia y se trasladó a Roma, llamado a participar en la decoración de algunas nuevas estancias de Julio II y en concreto la «Della Segnatura», en realidad biblioteca secreta del Pontífice. Allí realiza los famosísimos frescos de *La Escuela de Atenas* (Ver la Obra Analizada), o *La disputa del Sacramento*. Muerto Julio II, pinta para León X nuevas estancias, destacando nuevos frescos como *El incendio del Borgo* (48), o la *Expulsión de Heliodoro* (47), obras en la que ya se advierten cambios estilísticos de importancia en Rafael. También en esta etapa adquiere renombre y prestigio como magnífico retratista, genero que sin duda renueva por completo. Por último, muerto Bramante en 1514, comienza una trepidante actividad como arquitecto que durará hasta su temprana muerte. Como logro más significativo es nombrado arquitecto de la fábrica de San Pedro, alterando en parte el proyecto inicial de Bramante, si bien no podría llevarlo finalmente a cabo. La razón es su muerte prematura a los 37 años, cuando tanto había de quedarle todavía por hacer. Esos años bastaron no obstante para adquirir fama universal y que llegara a ser llamado el Divino.

Rafael, expresión máxima del ideal humanista, se le ha considerado también el mejor ejemplo del equilibrio clásico del Cinquecento, de la medida, de la belleza ideal, de la simetría axial, de la claridad compositiva, el encanto colorista y la luminosidad diáfana. Incluso a veces se le ha considerado tan sólo un artista sincrético, cuya mayor virtud consistió en asimilar a la perfección lo mejor de los grandes maestros. No obstante y aunque esto es cierto, sobre todo en su primera etapa florentina, Rafael fue también un retratista personal e innovador, de gran penetración psicológica. Destacaríamos en este género su famoso *Cardenal*.

LA VIRGEN DEL JILGUERO (1506) Óleo sobre tabla 107-77 cm. Galería de los Uffizi, Florencia

La tabla (49) es un encargo del caballero florentino *Lorenzo Nasi*, cuya casa fue derruida por un alud de rocas, lo que causó la fragmentación de la tabla. En la obra se combinan dos influencias hasta cierto punto contrapuestas, de un lado la leonardesca y de otro la miguelangelesca, pero que Rafael sintetiza a la perfección.

El esquema compositivo recuerda las Vírgenes de Leonardo. Así las figuras se enmarcan en una **disposición triangular**, que a su vez se encuadra en una serie de líneas verticales y horizontales, marcadas por los arbolillos que las flanquean y la propia línea del terreno, que está en la moda geometrizable de la compositiva leonardesca. La influencia del mismo autor se manifiesta también en el **tratamiento de la luz** difuminada o en las transparencias reflejadas y en los tonos azulados del plano de fondo. Por contra, el estudio del **modelado** en las figuras deriva del estudio de la obra de Miguel Ángel, de lo que es buena prueba el trabajo sobre la rodilla de la Virgen, prominente, voluminosa y sobresaliente hasta tal punto que rompe el plano-límite del cuadro.

Por lo demás la obra conserva el **encanto poético** del primer Rafael, en los rostros y poses de las figuras; en el tratamiento mesurado del color, con esa característica alternancia clasicista de rojos y azules, siempre persuadido de atemperar los tonos cálidos con sus fríos correspondientes; y por supuesto en la **luminosidad** del cuadro, uniforme, alegre y de una gozosa claridad, en la que no falta tampoco su valor simbólico, pues tratándose de una luz *cenital* induce a la identificación con lo divino.

RETRATO DE EL CARDENAL

Uno de los mejores ejemplos de la capacidad retratística de Rafael es este cardenal (50), pintado totalmente por su mano, ya en su época "romana" (1508-1520). No se ha podido establecer aún certeramente su identidad, y son muchos los personajes históricos propuestos, desde Julio de Mediéis a Luis de Aragón y otros muchos más. Parece no obstante la tesis más congruente que se trate de Bandinello Sauri, cardenal de Julio II. que ya el propio Rafael lo representó en la disputa del Sacramento. Si es él, fue éste un hombre inquieto que estuvo preso en 1517, muriendo al año siguiente. La obra tiene todos los ingredientes de un perfecto retrato del Renacimiento: imagen de busto, elegante en la pose, triangulada la composición y estática la figura. No obstante, Rafael añade un exquisito **virtuosismo técnico**, bien patente en la seguridad de la pincelada, el trabajo primoroso por lo realista en las texturas, el refinamiento de los contrastes cromáticos y la utilización inteligente de un fondo neutro que destaque el imponente carmín de la *muçeta* y la prístina cabeza del cardenal. Con todo, la mayor aportación rafaelesca al retrato es su **profundidad psicológica**. Así el rostro enjuto, la nariz prominente, pero sensual, los labios finos, pero tal vez hirientes, el aire reflexivo y reservado, nos desvelan toda la personalidad de este cardenal, que además sería la más próxima al carácter de Sauri, lo que refuerza la idea que lo identifica como tal.

A partir de este momento puede decirse que se empieza a advertir en la obra pictórica de Rafael una tendencia creciente a romper con los elementos sustantivos del pleno clasicismo, aventurándose en una línea cada vez más atrevida y novedosa.

ESCULTURA MANIERISTA ITALIANA

Ya vimos en su momento que la importancia extraordinaria de Miguel Ángel como escultor eclipsa y prácticamente anula la fama de otros artistas del S. XVI. No obstante hubo también otros escultores manieristas de una extraordinaria calidad, caso de *Benvenuto Cellini* o *Giambologna*.

GIAMBOLOGNA, en realidad, *Juan de Boulogne* (Douai 1529-Florenia 1608).

Aunque flamenco de nacimiento, su formación es italiana, siendo un admirador de las obras de Miguel Ángel de quien recoge la tensión dinámica y el gusto puramente manierista. Sus obras de pequeño tamaño, en bronce o mármol, sentaron las bases de su fortuna y de su fama, merecida en cualquier caso, pues pasa por ser la síntesis del manierismo florentino y el autor más representativo de este movimiento. **MERCURIO** (1564) Bronce. Museo Bargello, Florenia

Este *Mercurio de Giambologna* (18) es una obra de gran virtuosismo, probablemente inspirado en la misma precisión técnica de las obras de *Cellini*. Se trata de una de sus figuras de pequeño tamaño, de una enorme corrección en el dibujo y la talla del bronce, y al mismo tiempo de una composición muy estudiada en su sentido del movimiento. En efecto, el *Mercurio de Giambologna* sorprende por su concepto del equilibrio que es de una total inestabilidad, plenamente manierista. De hecho, la figura carece de base, al apoyarse únicamente en un solo pie, asumiendo además una actitud danzarina y una posición del cuerpo contorsionada y en forma helicoidal, igualmente característica de su estilo. Todo los miembros del cuerpo se retuercen en un vértice de múltiples puntos de vista, configurando una característica espiral compositiva, que no sólo acentúa la sensación de desequilibrio, sino que además subraya las líneas verticales de la composición, lo que también es propiamente manierista.

A la culminación de esa disposición en espiral también ayudan las líneas de fuga abiertas, concretamente el pie hacia atrás y sobre todo la mano y el dedo elevados, que por sí mismos dibujan el vórtice compositivo ya señalado, ayudados además por la posición complementaria del brazo contrario. El cuerpo se abalanza en otro gesto desequilibrante, sólo compensado por la posición del pie derecho, que también tiene esta función, y el *caduceo* (la vara característica de Mercurio con dos serpientes enroscadas) de la mano izquierda. A todo ello habría que añadir el toque erótico (otro rasgo manierista) del cuerpo de *Mercurio* a lo que contribuye el desnudo mórbido, vibrante, más enfatizado sin duda a través del tratamiento del bronce.

BENVENUTO CELLINI (Florenia 1500- 1571) escultor y escritor, del que conocemos muchas de sus peripecias vitales y de su vida aventurera gracias a la *Autobiografía* que le dictó a un aprendiz. En la misma obra además se condensan muchos aspectos del entorno artístico y de los maestros contemporáneos suyos. Su fama como orfebre fue verdaderamente precoz, lo que multiplicó sus encargos que llegaron de la misma Francia donde hizo el famoso *salero* del rey *Francisco I* (Kunsthistorisches Museum. Viena. 1543). Más tarde en su Florenia natal realizaría el *Perseo* (19) de la plaza de la Señoría

PERSEO

La obra (19) recoge el tema mitológico de la muerte de *Medusa* por *Perseo*. Medusa es un monstruo que convertía en piedra a quien la contemplase. Tenía serpientes en vez de cabellos, y venía a simbolizar la culpabilidad reprimida. En realidad Medusa viene a ser ese espejo al que nos enfrentamos con nuestras propias culpas. Así pues, enfrentarse a Medusa es afrontar con valentía nuestra propia sinceridad. De ahí que el triunfo de Perseo sea a su vez el triunfo de la armonía, el equilibrio y el sincero conocimiento de uno mismo. Así, este hijo de Zeus y Dánae se convierte en un símbolo muy elevado de virtud varonil. Perseo se muestra triunfador y dominante, enseñando con orgullo la cabeza de Medusa. Plásticamente la obra aparte de su virtuosismo, lo que también es un rasgo manierista, destaca por la composición firme y arrogante de Perseo, en la que se multiplican sus puntos de vista.

LA PINTURA MANIERISTA ITALIANA

Aunque también en el campo de la pintura la influencia de Miguel Ángel ocupa prácticamente toda la obra realizada en la segunda mitad del S. XVI, no es menos cierto que en este ámbito la nómina de pintores con una personalidad propia y marcada es mayor que en otras artes. No sólo en Venecia, donde emerge con enorme fuerza la personalidad de *Tintoretto* o *Veranes*, sino también en otros ámbitos, en los que surgen pintores como *Parmigianino*, *Bronzino*, *Arcimboldo*, *Pontormo* o el propio *Greco*, que enriquecen pluralmente el arte manierista en la pintura. Uno de los grandes pintores del momento es **Giacoppo Robusti** (1518-1594), llamado el **TINTORETTO** por ser hijo de un tintorero. Parece ser que se formó en el taller de *Tiziano*, del que tomaría la intensidad del color veneciano.

RAPTO DEL CUERPO DE SAN MARCOS.

Las composiciones de Tintoretto, crean en general amplias profundidades con elementos arquitectónicos laterales, y el desplazamiento de las figuras hacia alguno de los lados. Crea así auténticos escenarios teatrales, donde las luces tenebrosas y fantasmales, la atmósfera tormentosa y los espacios arquitectónicos extraños e irreales, definen un mundo

extravagante, como ensoñado, que llegaría a influir muchos siglos después a los autores *Surrealistas*. También aquí la composición queda ladeada por la situación de los protagonistas, creando el típico pasillo vacío tan habitual en las obras manieristas. *San Marcos* se dispone en violento *escorzo*, y además en esa típica situación manierista de inestabilidad.

Otros elementos resultan igualmente paradójicos: la situación de un personaje tumbado en segundo plano; la de una cortina y un brazo interrumpido en primerísimo plano; o la curiosa irrealidad de unas figuras que como antorchas entre los porches, se refugian en rítmico paralelismo. No podía faltar la disposición habitual en posturas forzadas y retorcidas, con cánones alargados en exceso: o la figura del camello, un exotismo, en primer plano. En conjunto recrean entre todos un doble efecto de perspectiva, geométrica a través del enlosado y las arquitecturas, y aérea en el entorno del cielo y la incertidumbre de los fondos. La luz es una luz encendida y en violento claroscuro, que anuncia ya el Barroco. Lo mismo que el color, intenso y ácido. Una luz y un color que recrean por sí solos otro elemento protagonista de la obra: la atmósfera que envuelve la escena, preludio de tormenta y cargada de la misma tensión que antecede al rasgamiento del primer relámpago.

PARMIGIANO

Características propias de la pintura del *manierismo* son la precisión en el detalle, siempre de una minuciosidad exquisita y también la complejidad en la representación, en este caso de la figura humana. Se aboga ahora por la idealización de las imágenes pues la representación del natural pierde su interés

LA MADONNA DEL COLLO LUNGO

En este cuadro (22), se combinan elementos antinaturalistas realmente chocantes, con un tratamiento del conjunto de una extraordinaria exquisitez y belleza. El tratamiento de los cuerpos es por una parte primoroso: véanse los dedos delicadísimos de todas las figuras y en especial de la *madonna*, los rasgos de porcelana, el niño filiforme y hasta la elegancia prístina, virginal, inocente del cortejo, que por sí mismo resume el sentido del ideal de belleza platónico. Pero por otro, obsérvese en primer término el tratamiento de los cánones, todos ellos alargadísimos, en brazos, piernas y de forma especial en el cuello de la Virgen, tan singular que da el título al cuadro. Lo mismo que el niño, que es tratado de una forma desmesurada. sólo por su enorme dimensión, sino también por su cabeza grande calva y elíptica. Vemos así que los miembros de cada cuerpo parecen tratarse de una forma independiente y exagerada.

Por otro lado, no falta el erotismo velado igualmente repetido en las obras manieristas, concretado esta vez no sólo en la ambigüedad adolescente de las figuras del cortejo y en sus pieles de porcelana o la pierna provocadora de primer plano, sino en la belleza del rostro de la *madonna*, y sobre todo en sus dedos sobre el pecho y la turgencia prominente del pezón.

LA PINTURA VENECIANA DEL SIGLO XVI

A la vez que Miguel Ángel y Rafael están desarrollando su labor en Roma, surge en **Venecia** otro importante foco renacentista, que renueva totalmente la pintura de este siglo. Primero *Giovani Bellini* y después *Giorgione* y *Tiziano* inician la hegemonía pictórica de Venecia en el S. XVI, sustentada en una serie de transformaciones.

En primer lugar se perfecciona la **técnica al óleo**; se sustituye paulatinamente la tabla como soporte por el **lienzo de tela**, mucho más dúctil y manejable; se profundiza en la **perspectiva aérea**, pero sobre todo se revoluciona la **utilización del color**. A partir de este momento se puede considerar sinónimo de pintura veneciana la utilización de colores luminosos, de gruesa pasta, y que hacen surgir la luz de sí mismos. De esta forma la luz adquiere apariencia espiritual y el color, protagonismo plástico. La atmósfera característica que envuelve las imágenes de la pintura veneciana es desde entonces etérea y rutilante, influyendo decisivamente en toda la pintura posterior barroca y muy especialmente en el Siglo de Oro de la pintura española.

GIORGIONE

En realidad **Giorgio Zorzi o Giorgio de Castel-franco** (Castelfranco, Véneto 1477/78-Venecia 1510] es uno de los más significativos pintores de la escuela veneciana. Poco sabemos de él a pesar de que gozó en vida de una enorme fama, siendo conocidas su afición a la poesía y a la música. Probablemente se formó con *Giovani Bellini* de quien aprendió la claridad de las nuevas tonalidades, a lo que agregaría el mensaje clásico recibido de Rafael y del mismo Leonardo, con quien debió de coincidir en Venecia en 1500.

Podemos por tanto seguir hablando de lenguaje clásico, aunque también en Giorgione se den importantes novedades, ya no sólo la comentada de la utilización de una **luz cristalina**, radiante de color, sino también sus modales técnicos, poco ortodoxos con la tradición, pues Giorgione prescindía de bocetos y dibujos previos, aplicando el **color** directamente sobre la tabla o el lienzo. Con ello su pintura adquiría gran frescura y espontaneidad, aunque ello acarrearía a veces incorrecciones, que todavía se advierten en algunos de sus cuadros más conocidos.

Su colaboración con el joven discípulo **Tiziano**, terminará de abrir las puertas del protagonismo para la pintura veneciana, que él, a pesar de su temprana muerte a los treinta años, supo renovar sin perder la referencia del sustrato clásico

LA TEMPESTAD (Academia De Venecia, 1508)

He aquí una de las pocas obras que pueden atribuirse a su autor con seguridad y uno de los mejores ejemplos donde valorar la técnica espontánea

de Giorgione (27). Así, los últimos análisis radioscópicos demuestran a través de numerosos *pentimenti* la reelaboración continua de la obra a medida que la pintaba.

Pero lo más significativo de este cuadro es la nueva **relación entre Hombre y Naturaleza**. Si hasta ahora el paisaje era un simple aditamento complementario de la figuración, que era siempre protagonista, ahora nos encontramos con una perfecta interrelación entre ambos, exaltando así la necesaria unión entre Humanidad y Naturaleza. De esta forma el cuadro eleva a protagonista temático el **medio natural**, concretamente la atmósfera turbia y opresiva que prelude la tormenta y que parece imponerse sobre las actitudes de los personajes. Éstos a su vez, parecen desconectados entre sí, dificultando la interpretación temática del lienzo y acentuando la sensación de inquietud y enigma. El verdadero valor del cuadro radica en la **fuerza expresiva** otorgada a la representación del **paisaje**. El juego de luces y sombras, el tratamiento magistral de un color embaucador, la precisa técnica del *sfumato* y la capacidad de aprehender el tiempo en su instantaneidad a través de la representación insuperable del rayo que rasga la atmósfera, es lo que otorga a la obra toda su carga sugestiva, ensoñadora y poco menos que surreal.

TIZIANO

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore h. 1490-Venecia 1576). No se sabe exactamente cuándo nació. Él mismo decía cuando era mayor, que en 1475, fecha que no obstante desmentiría Vasari debiéndola retrasar. En cualquier caso, su vida fue larga y su producción enorme. Tiziano es el máximo representante del clasicismo en el Cinquecento veneciano. Un movimiento iniciado por su maestro Giorgione y que él renovó con composiciones más monumentales y colores más suntuosos y brillantes. También abrió nuevos cauces en el ámbito temático, destacando los argumentos mitológicos, la pintura alegórica, asimismo la iconografía cristiana, y por supuesto el **retrato**, del que fue un consumado maestro. Es esta última actividad precisamente la que aumentó su fama entre las Cortes europeas, llegando incluso a la de los Austrias. Su prestigio como **diplomático** encumbró aún más su condición de artista, siendo por ello un pintor fijo en los encargos de Carlos I e incluso de su sucesor en España, el nuevo rey Felipe II.

Si bien en ningún momento de su vida podemos considerarle como un pintor propiamente manierista, sí es cierto que la crítica moderna ha desvelado ciertas influencias de ese tenor, especialmente después de su viaje a Roma en 1540, donde conoce las obras de Miguel Ángel. Se advierte entonces un Tiziano de anatomías más suaves, composiciones más alargadas y colores más rutilantes, aunque sin perder jamás el brillo luminoso de la paleta veneciana. En cualquier caso esta vinculación manierista no pasó de ser una tendencia esporádica, que no llegaría a cuajar plenamente en el transcurso de su obra. Lo que sí se advierte con la edad es su libertad plena en la utilización del **color**, más espléndido cada vez, y su creciente expresionismo, sobre todo en sus magníficos retratos, elementos ambos que tanto habrían de influir en la pintura posterior y muy especialmente en la pintura española de nuestro Siglo de Oro.

AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO

Esta obra (28) ha provocado innumerables interpretaciones en relación a su temática. Entre las hipótesis más conocidas destaca en primer lugar la que lo vincula al tema de *Jasan y los Argonautas*, en cuyo caso narraría el episodio en el que *Venus* trata de convencer a *Medea* de sus propósitos de venganza contra *Jasón*. También se ha propuesto que junto a Venus estuviera representada *Violante*, hija de *Palma el Viejo* y amante de *Tiziano*. En cualquier caso la interpretación consensuada por todos es que se trata de una representación del **amor divino** simbolizado por su pureza en el desnudo femenino, y el **amor profano**, simbolizado en la figura vestida. Ambas se asocian lógicamente a la figura de un *putti* o amorcillo (tal vez a *Eros* o *Cupido*) y a la fuente de la vida, identificada en este caso con un sarcófago. En este sentido destaca el **juego de contradicciones** diversas que se advierten: la vitalidad de la mujer desnuda, contra la reserva de la vestida; humanidad en primer plano y paisaje al fondo (*humanitas y natura* nuevamente); el sarcófago que es símbolo de muerte, pero que aquí representa la fuente de la vida.

También a nivel **compositivo**, contrastan las figuras erectas de las mujeres, y las horizontales del paisaje y el sarcófago. Incluso por sus **valores cromáticos**: entre el gris metálico del vestido y el rojo fuego del manto volado sobre la carne desnuda, y entre los verdes oscuros del paisaje y el cielo rojizo del crepúsculo. Sin duda, que todo este contenido simbolista y contradictorio es herencia de Giorgione, como lo es también a nivel técnico, en el que se advierte ya la maestría de Tiziano pese a ser ésta una obra de juventud. Sobre todo en las **texturas** conseguidas en los objetos; en la **morbidez** de los cuerpos; en el tratamiento evanescente de la luz y sobre todo en la voluptuosidad del **color** veneciano. Por lo demás la obra no puede estar más vinculada a la **tradicción** más puramente **clásica**, tanto por la temática mitológica, como por su interpretación neoplatónica, como por su armonía formal.

LA VENUS DE URBINO

La famosa *Venus de Urbino* (29) está inspirada en la *Venus de Dresde* de *Giorgione* (24), pero de nuevo las diferencias entre ambos artistas son bien patentes. Destaca en **primer lugar el juego de planos**, muy original, con el que Tiziano acentúa la profundidad. Se trata de romper en dos espacios la habitación, gracias al cortinaje que encuadra la Venus, y además abrir un «callejón» perspectivo en el lado derecho de la composición. En él, dos mujeres actúan como si se hallaran al margen totalmente de la escena principal, lo que resalta aún más el primer plano, y encuentra reminiscencias de ambigüedad y enigma, a las que tan aficionado era su maestro. Además volvemos en este cuadro a percibir al Tiziano más **sensual**. La Venus en plenitud erótica, cautiva por sus **texturas cálidas y por sus colores pastosos**, sin olvidar el efecto que sobre el particular tiene también el cortinaje, que aparte de su función perspectiva, es también un reclamo sensual, gracias a sus texturas aterciopeladas y sus contrastes de colores, fríos (azul) y cálidos (rojo).

EL ARTE BARROCO

©EGL

CARACTERÍSTICAS GENERALES:

- 1º.- El Barroco reacciona frente al sentido de orden y medida del Renacimiento y da paso al predominio de lo irracional y lo contradictorio.
- 2º.- Predominio de **líneas curvas**, contracurvas y movimiento en general.
- 3º.- **Decoración recargada** y rebuscada.
- 4º.- **Naturalismo**: crudo realismo que llega a presentar hasta lo desagradable y antiestético.
- 5º.- **Efectismo**: juegos de perspectiva, forzadas expresiones anímicas (dolor, alegría, tristeza profunda, éxtasis, etc.)
- 6º.- **Triunfo de la luz**, que se convierte en elemento esencial de la composición.
- 7º.- **Amplitud temática**: se incorporan temas de carácter profano (paisajes, animales, bodegones, etc.)
- 8º.- El mundo se presenta, no como es, sino como lo ve el artista: **subjetivismo**.
- 9º.- Se da predominantemente **en los países católicos**

ARQUITECTURA:

- Plantas y fachadas con curvas y contracurvas.
- Templos de gran lujo y ornamentación.
- Entablamentos curvos y partidos.
- Frontones rotos y en espiral.
- Columnas salomónicas.
- Arcos mixtilíneos.
- Decoración vegetal cubriendo todo.
- Sensación teatral y de movimiento.
- Bóvedas de lunetos, pintadas con escenas celestes.
- Cúpulas semiesféricas y elípticas con efectos de luz espectaculares.
- Combinación de edificios con plazas y jardines: ordenación urbana.

ESCULTURA:

- Figuras en movimiento con ropajes agitados.
- Ropajes que ocultan la forma y anatomía humana.
- Figuras para no contemplarlas aisladas, sino con fondo y a veces, escenografía.
- Abundancia de éxtasis místicos.
- Temas mitológicos, funerarios, religiosos y retratos.
- Escenas de carrera, lucha o muerte violenta.
- Abundancia de tallas de madera policromada (imageros españoles).
- En España se hacen especialmente retablos e imágenes procesionales.

PINTURA:

- Naturalismo, movimiento, teatralidad.
- Tipos desagradables, cadáveres, risa y dolor exagerados
- Escenas crudas de martirio, a veces rayando la teatralidad.
- Bóvedas y cúpulas pintadas que representan trozos de cielo, nubes y ángeles.
- Temas de la virgen, sacramentos y santos.
- Retratos de cuerpo entero solos y en grupo, bodegones.
- La técnica española, única para representar el aire (Velázquez)
- Se pinta de perfil, después en escorzo y escorzo violento.

ARQUITECTURA BARROCA ESPAÑOLA:

- Se retrasó bastante por la gran influencia que tuvo el estilo de Herrera.
- Las pilastras y columnas se agrandan.
- Los muros adquieren mayores aberturas, con lo que aparecen los contrastes de luz y sombra.

- La fachada no se funde con el edificio, por lo que las formas ornamentales están simplemente aplicadas.
- El barroquismo se manifiesta en el progresivo y cada vez más abundante recargamiento de la decoración.
- Gran riqueza ornamental y predominio de los elementos decorativos (follajes, flores, frutas, pámpanos, grecas, escudos, conchas, hornacinas con esculturas, etc.)
- Tendencia a fundir las tres artes plásticas: arquitectura, escultura y pintura.
- En el siglo XVIII llega a la exageración este recargamiento con el llamado estilo **churrigueresco**.

ESCULTURA ESPAÑOLA:

- Se centra, sobre todo, en la imaginería policromada: imágenes de procesiones y retablos, que responden a la religiosidad popular de la época (realismo, unción religiosa, fuerte expresividad, gran dominio de los pliegues en los paños).
- Se crea un fuerte realismo naturalista de expresión dramática y a veces, teatral.
- Se crean dos escuelas:
 - La castellana: Gregorio Fernández
 - La andaluza: Martínez Montañés.

En la arquitectura el Barroco llegó con retraso debido a la gran preponderancia o influencia que tuvo el estilo herreriano, cultivado por los seguidores del gran arquitecto.

1º.- El Barroco se inicia tímidamente por estos mismos discípulos de Herrera: **Panteón del Escorial de Crescenzi**, arquitecto italiano, **S. Isidoro el Real** de Madrid por el **Padre Francisco Bautista**, **La Plaza Mayor** de Madrid, donde se crea el primer intento de ordenación urbanística y **la Clerecía** de Salamanca, también de Juan **Gómez de la Mora**, que adapta en España el modelo jesuítico de construcción, creado por Vignola.

2º.- El Barroco no recibe un impulso decisivo hasta el final del reinado de Felipe IV(1665), cuando **Alonso Cano**, el célebre imaginero y pintor sevillano trazó la **fachada** de la **catedral de Granada**. En Madrid el barroco se inició con **Jiménez Donoso** en la **iglesia de S. Luis**, ya bien entrado el reinado de Carlos II.

3º.- No obstante, el triunfo definitivo del Barroco sólo llega con el estilo **CHURRIGUERESCO**, a partir de 1689, nombre que recibe el Barroco por la peculiar forma que tienen de interpretarlo los hermanos **Churriguera** y sus seguidores. Estos artistas canalizaron, dentro de las fórmulas barrocas, el gusto hispano por el recargamiento decorativo, como ya había sucedido con el estilo isabelino y plateresco. El Barroco español en la arquitectura expresa muy bien la realidad del país: pobreza constructiva de las edificios, levantados en mampostería o ladrillo, pero que se disimula bajo la magnificencia de la decoración de la fachadas. Los **hermanos Churriguera** dejan un buen número de obras centralizadas en **Madrid** (complejo urbano del **Nuevo Baztán**), pero su actividad más importante y representativa se centra en **Salamanca**, donde realizan el más barroco y complicado de los **retablos**, el de **San Esteban, la Plaza Mayor**, una de las más bellas y ricas en decoración que existen, donde se puede apreciar, aún, un cierto recuerdo de la decoración plateresca. Otra dinastía de arquitectos, discípulos de los Churriguera, **los Tomé**, siguieron imponiendo sus normas, especialmente, **Narciso Tomé** con su **Transparente de la catedral de Toledo**(1732), que ha sido llamado “delirium tremens”del Barroco hispano, por el efecto escenográfico que producen la mezcla y abigarramiento de decoración, la riqueza y variedad de materiales empleados, y los potentes rayos de luz, que misteriosamente penetran. El churrigueresco sigue triunfando con **Pedro Ribera** en su **portada del Hospicio de Madrid**, y, desde ahora invade también la España periférica: en **Cataluña**: Catedral de Vich y fachada de la de Gerona de Pedro Costa. En **Valencia**, Hipólito Rovira e Ignacio Vergara realizaron el palacio del Marqués de Dosaguas y la fachada de la catedral valenciana de Conrado Rodolfo. Fachada de la catedral de **Murcia** de Jaime Bort. En **Andalucía**: Sacristía de la cartuja de Granada de Hurtado Izquierdo; Colegio de S. Telmo, en Sevilla, de Figueroa; Catedral de Cádiz de Vicente Acero. En **Galicia**, **Casas Novoa** convirtió la fachada románica de la catedral de Santiago (**fachada del Obradoiro**) en un magnífico retablo barroco; además de dotar a la plaza de un cerramiento espectacular para los peregrinos.

LA ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

Se centra, casi exclusivamente, en la **imaginería policromada: pasos de procesiones, imágenes y retablos**, que responden a la religiosidad popular de la época. Se crea un fuerte realismo naturalista de expresión dramática y, a veces, teatral. En muchos casos, las imágenes de los pasos procesionales van vestidas, es decir, sólo se ha tallado cabeza, manos y pies, con lo que el movimiento de las ropas auténticas contribuyen a dar un carácter de realismo casi teatral a la figura. Existe un gran dominio en el modelado de los pliegues de los paños. Se crean dos importantes **escuelas**: la **castellana** y la **andaluza**.

1.- ESCUELA CASTELLANA:

Gregorio Fernández o Hernández: (Sarria(Lugo)1576 - Valladolid,1636)

- Resalta los rasgos individuales con un feroz realismo, aprovechando toda clase de contrastes de claroscuro.
- Sus **Cristos Yacentes**, de cuerpos armoniosos y bellos, evocan la escultura griega, pero sobre la faz tienen la marca sangrienta del martirio; ya cadáveres, se representan en terrible agonía, con la boca entreabierta y los ojos a medio cerrar.
- En su obra divide al mundo en dos sectores: los buenos (cristos, vírgenes) bellos y en trágico sufrimiento y los malos, los demás, a los que ridiculiza y acentúa, con gran realismo, su fealdad. Con ello intenta provocar la devoción e identificación popular con los "buenos" y un radical rechazo de los "malos".

OBRAS:

- **Cristos yacentes, Cristos a la Columna, Crucificados, Piedades, Inmaculadas.** Todas ellas son de un profundo acierto, por lo que se repiten gran número de veces en su taller.
- **Retablos:** Catedral de Plasencia, S. Miguel de Vitoria, las Huelgas de Valladolid, todos ellos llenos de figuras dramáticas.
- Gran número de **pasos procesionales**, concebidos como escenas de teatro, llenas de vivacidad y expresión, se reparten por todas las ciudades castellanas y aún fuera de ellas.

2º.- ESCUELA ANDALUZA: Esta escuela a la vez se subdivide en dos:

LA ESCUELA SEVILLANA, cuyo máximo representante es: **Juan Martínez Montañés:** (1568-1648) En él predomina el equilibrio, la sobriedad, el clasicismo; no hay tensiones ni angustias. Las figuras tienen una dulzura y belleza de acento clásico. Huye de la exageración, el dinamismo y la caricatura.

OBRAS: Retablo de Santimponce (Sevilla) con los relieves de S. Jerónimo penitente, la adoración de los pastores, la adoración de los Reyes, todo él en madera policromada y una de sus obras más representativas. Retablo de la iglesia de Santa Clara (Sevilla). Inmaculadas, Cristo de la Clemencia, Cristo de la Pasión, etc.

ESCUELA GRANADINA: Alonso Cano (1601-1667)

Busca la gracia, sus imágenes tienen belleza recogida y dulzura ideal casi renacentista. Amigo de la estilización y la simplificación geométrica.

OBRAS: Inmaculadas, Vírgenes con niño (Virgen de Lebrija, de Belén, de la Oliva, etc.), **crucifijos**, el Nazareno niño, cabezas de Adán y Eva.

Pedro de Mena (1628-1688)

Es un apasionado escultor de santos con concentración interior de tipo expresionista. Representa el misticismo de sus figuras casi en éxtasis: ojos elevados al cielo, mirada perdida.

Obras: Sillería de la Catedral de Málaga, Dolorosas y Ecce Homos, santos y vírgenes (S. Isidro, S. Pedro de Alcántara, S. Francisco), la Magdalena, Inmaculadas, etc.

SIGLO XVIII: Salcillo (1707-1783) Murcia

Aunque en el S. XVIII, Salcillo aparece en Murcia y continúa la misma tradición barroca anterior, sus características específicas son: belleza, actitudes elegantes, figuras bien modeladas de hermosas cabezas. Nos da una sensación dieciochesca de lo bonito.

OBRAS: Destaca especialmente por sus pasos procesionales: **el Prendimiento, la Oración del Huerto**, la Caída, S. Juan, la Dolorosa, la Verónica, la Cena, S. Jerónimo penitente, S. Antón, las Angustias

LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

Características generales:

Aparece un gran número de pintores de excelente calidad, pintan para la Iglesia, la Corte y la burguesía; equilibrado naturalismo, marcado espíritu religioso y escaso valor de los temas mitológicos, excepto Velázquez; sencillez en la composición y en las formas, tendencia, de las figuras representadas, a moverse en el cuadro como en la vida diaria (naturalidad en los movimientos); preocupación por la luz, surgen escuelas de tradición hispana:

Escuela valenciana: tenebrista y naturalista (Ribalta y Ribera)

Escuela sevillana: Zurbarán, Murillo y Valdés Leal

Escuela madrileña: Velázquez y sus seguidores

ESCUELA VALENCIANA: Ribalta (1564-1628)

Crea una pintura religiosa de gran verosimilitud: los santos son personajes del pueblo, son hombres como todos. El tenebrismo permite que el fiel se identifique con las figuras

Su pintura es reflejo fiel de la realidad de su tiempo, modelo de vida de sacrificio y penalidades a la que hay que imitar para conseguir la santidad.

OBRAS: Cristo clavado en la Cruz, la Degollación de Santiago, el Crucificado abrazando a San Bernardo, S. Pedro, la Cena, etc.

Ribera: (1591-1652)

En la 1ª etapa, pinta santos y mártires con fondo oscuro la luz lo es todo. 2ª etapa, pinta con fondo no tan sombrío, luz de crepúsculo o amanecer. Aparece una cierta preocupación por la belleza humana, se afana por representar la atmósfera, que le proporciona profundidad a los cuadros. **OBRAS:** El Martirio de S. Bartolomé, el Niño Patizambo, S. Andrés, la Inmaculada, S. Juan Bautista, Arquímedes, etc.

ESCUELA SEVILLANA: Zurbarán (1598-1554)

Es el que mejor expresa la religiosidad monástica, creando estaticismo, frente al dinamismo de los anteriores. La clave radica en la luz, que transfigura y procede del propio interior, creando una imagen inmóvil, casi intemporal. La intemporalidad la consigue eliminando el espacio mediante el corte horizontal y vertical de objetos y figuras.

OBRAS: Visiones de S. Pedro Nicolaso, Visita de S. Hugo, S. Hugo en el refectorio, la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, Aparición de Jesús al padre Salmerón, Cardenal Nicolaus, S. Francisco en Oración, Santa Casilda, Santa Margarita, La Virgen Niña, varias Concepciones, 1a Sagrada Familia, La Virgen con el Niño, varios bodegones, etc.

La pintura del resto de los componentes de la escuela no plantea problemas, porque no reflexionan sobre la realidad; lo único que pretenden es servir al poder eclesiástico y civil.

Murillo:(1618-1682)

En su primera etapa está ligado al tenebrismo. Pinta figuras dulzonas e introduce la vida de los barrios bajos sevillanos en sus cuadros: picaros, mendigos, viejos, enfermos; pero no se advierte ninguna preocupación social en estos cuadros.

A partir de 1640 es el abastecedor de obras para conventos más importante. Pinta temas de feminidad: vírgenes, niños. Su pintura es mitificación, apariencia ficticia de la realidad.

OBRAS: series de Inmaculadas y Vírgenes con Niños. San Diego dando de comer a los pobres, la Cocina de los Ángeles, Sagrada Familia del Pajarito, San Antonio contemplando al Niño, El Milagro de los Panes y los Peces, el Divino Pastor, S. Juanito con el Cordero, Niño pordiosero, Niños comiendo melón.

Valdés Leal: (1622-1690)

Es el mejor representante de la pintura literaria y teatral, llena de efectos. Sus lienzos recuerdan las imágenes tenebrosas de los antiguos ejercicios espirituales. Practica un realismo tenebrista con temas macabros

OBRAS: San Andrés, el Tránsito de Santa Clara, las Tentaciones de San Jerónimo. Especialmente, destaca por los Jeroglíficos de nuestras postrimerías: "In ictu oculi", "Finis gloriae mundi".

ESCUELA MADRILEÑA: VELÁZQUEZ (1599-1660)

Se le considera uno de los pintores más geniales de todos los tiempos. Es el pintor de la naturalidad de la realidad. Consigue el dominio perfecto de la perspectiva aérea mediante la representación de la luz y del aire, es el autor más internacional y más barroco de los españoles por su temática (mitología, retratos, costumbrismo, cuadros históricos, etc.), a la vez de ser el que mejor interpreta la sociedad española de su época. Velázquez no se va a caracterizar, como sus contemporáneos españoles, por su temática religiosa, sino por los retratos de Corte y de bufones y por sus obras de tema mitológico.

Su etapa de juventud la pasa en Sevilla y técnicamente se une al tenebrismo. En 1623 va a Madrid y entra como pintor de cámara de Felipe IV, de donde sólo saldrá para realizar dos viajes a Italia. En esta etapa creará sus obras más geniales.

OBRAS: A.-De juventud: La Vieja friendo Huevos, el Aguador, la Adoración de los Reyes, el Infante D. Carlos, los Borrachos, la Fragua de Vulcano, etc.

B.- De madurez: La Rendición de Breda o cuadro de las Lanzas, retratos de Felipe IV, Dña Isabel de Borbón, Dña. Margarita, el príncipe Baltasar Carlos, el Conde-Duque de Olivares, retratos de bufones (Calabacillas, Pablillo de Valladolid, el niño de Vallecas, el Bobo de Coria) Retratos de la dama del abanico, D. Diego de Acedo, el Papa Inocencio X, La Villa de Médicis, Las Hilanderas, Las Meninas, etc.

LAS MENINAS: En ellas, la infanta Margarita aparece acompañada de sus damas (Meninas), algunos cortesanos, dos enanos y el propio Velázquez, que, ante su caballete está pintando a los reyes que se reflejan en el espejo del fondo. Se trata de un tema central del Barroco: frente a la claridad temática del clasicismo, la confusión barroca, una confusión que es ,sin embargo, más realista que la claridad renacentista. El tema central no ocupa ya ni el centro ni el primer plano del cuadro, sólo se percibe a través de indicaciones, de sugerencias. En cierta manera el espectador debe meditar, buscar tras la apariencia, el juego de los espejos y las miradas. Otro tanto sucede con la iluminación: el tema central y sus indicadores están en penumbra, Velázquez llega a pintar el aire. La luz nos permite ver el aire interpuesto entre los objetos.

LAS HILANDERAS: El exceso de luz impide ver la escena central, al fondo, y el tapiz que la enmarca, en él que habría una réplica de conjunto. Se trata de una representación de tema mitológico relacionado con el arte de hilar, hecho que se expresa en el tapiz del fondo. El realismo de Velázquez ha hecho que un tema clásico mitológico quede convertido en un tema de la vida cotidiana. Es una instantánea de sorprendente naturalidad, tomada de un rincón del Madrid de su época. Pero esa perfección representativa es engañosa, porque sirve para ocultar la realidad. Aquí nos aparece un extraordinario detalle impresionista: la rueca está en pleno movimiento, no se ven las varillas, la velocidad producirá el efecto óptico de que el aro no sea una circunferencia perfecta.

PABLILLO DE VALLADOLID: Adopta una marcial postura caballeresca y se dispone con aplomo sobre el aire. No hay más que atmósfera bajo y alrededor de él, que resume todo el sentido irónico que el pintor utilizó para muchos de sus cuadros y para casi todas sus formas: pues el aplomo refiere solidez, para no hundirse, y de la misma manera que el aire, la luz, ha sustituido a la pared y al suelo, el aplomo de Pablillos sustituye al de tantos caballero del momento.

El espectador no se da cuenta de las sustituciones, y en ese no darse cuenta residen gran parte de las connotaciones velazqueñas, porque este juego tiene un sentido concreto: el de una realidad invertida, que en su inversión cree estar derecha, el de la sociedad que, como la del Conde-Duque de Olivares, cree ser una gran potencia (lo demuestra su política belicista) cuando hace tiempo que entró en decadencia.

Velázquez, en el final de su etapa y cumbre de sus conquistas técnicas, aligera su pintura mediante pinceladas rápidas, instantáneas, que entroncan directamente con el movimiento impresionista de la segunda mitad del siglo XIX

Francisco de Goya y Lucientes nació en Fuendetodos -Zaragoza- (1746-1828); pero vivió en Madrid desde 1775, donde empezó a trabajar para la Real Fábrica de Tapices, como dibujante de cartones.

ETAPAS DE SU VIDA Y PINTURA:

- **1ª ETAPA:** La vida le sonríe, su obra es audaz e independiente, casi revolucionaria, clara de tonos, llena de luz y alegría. Es un estilo culminación del realismo tradicional español que entronca con la línea marcada por Velázquez. De este tiempo son: *La Pradera de S. Isidro*, *La Gallina Ciega*, los "majos" y las "majas". Toda la sociedad de la época y las costumbres populares desfilan por sus cartones.
- **2ª ETAPA:** Viene marcada por la amargura de los desengaños y la tremenda sordera. Ha perdido la alegría y el optimismo. Viene la Guerra de la Independencia y pinta los "**Caprichos**" y muchísimos de sus inimitables retratos; además de *Dos de Mayo*, *Fusilamientos del tres de Mayo*, *Retrato de la Familia de Carlos IV*, etc.
- **3ª ETAPA:** Van desapareciendo sus amigos y también su confianza en la Corte. Sus últimos años son de acentuado pesimismo. Todo ello se refleja en la obra del artista: su paleta se reduce a ocre, blanco y negro. Abundan los temas sombríos y trágicos, pero enormemente expresivos. Nacen las macabras y alucinantes *Pinturas Negras* de la "Quinta del Sordo".

Sus dotes excepcionales como dibujante le llevan a cultivar los **Grabados**: Son composiciones en las que Goya fustiga con gran fuerza expresiva y extremado patetismo los vicios y las calamidades de su tiempo. Destacan la serie de *los Caprichos*, *Los Desastres de la Guerra* y *Los Disparates*. Goya fue pintor de cámara de Carlos IV, José Bonaparte y Fernando VII. Con él termina el siglo XVIII y empieza la pintura moderna. Su **REALISMO** es vigoroso, exacto y a veces despiadado. Su imaginación desbordante; nadie le iguala en el dominio del color y la fuerza expresiva de los personajes. Llega, a menudo, a complacerse en lo fantástico y monstruoso.

Es precursor y maestro de varios movimientos posteriores como: el **IMPRESIONISMO**, por los efectos de luz conseguidos en los frescos de *San Antonio de la Florida* y por la factura suelta de su obra póstuma, *La Lechera de Burdeos*. Muestra su **EXPRESIONISMO** feroz en *Los Fusilamientos del 3 de Mayo*; y también su **SURREALISMO** en el que se le puede considerar un precursor, porque algunas de sus obras, en especial las *Pinturas Negras*, expresan el sentir subconsciente.

RETRATOS: Los retratos de los diversos personajes de la familia real y de figuras de la nobleza son una de las principales ocupaciones de Goya, que triunfa en la sociedad de esta época. Su fabulosa capacidad para expresar la psicología de los personajes dentro de un profundo realismo hace de él un retratista excepcional.

RETRATO DE LA FAMILIA DE CARLOS IV: El centro del cuadro viene marcado por la figura de la Reina, con lo que Goya, malintencionadamente, quiere dar a entender quién ejercía el gobierno. Su actitud dominante y altiva contrasta con la figura indolente y bonachona del Monarca. A ambos lados se agrupa el resto de la familia real, con cuyas figuras se establecen dos y hasta tres términos de profundidad. Goya retrata a cada personaje conforme a la idea que se ha forjado de él. Podemos adivinar fácilmente sus simpatías y antipatías. A la izquierda, con casaca azul, aparece el príncipe heredero, el futuro Fernando VII, acompañado de su prometida, cuyo rostro ha quedado en penumbra, ya que por no haber llegado a la Corte no pudo ser retratada por Goya. A la izquierda del todo, mirando inteligentemente al espectador y en penumbra, aparece el autorretrato de Goya. Los niños son retratados siempre con una especial predilección y acierto, expresando una candorosa sencillez. El colorido es magistral. La combinación armónica de los diversos tonos, finamente matizados, es por sí sola una obra de arte.