

¡El libro sobre historia del arte para todos!

Historia del arte

PARA

DUMMIES®

Aprende a:

- Conectar con los grandes genios y el significado de su trabajo
- Recordar con facilidad artistas, obras y movimientos clave
- Disfrutar del arte de cualquier época y estilo

Jesse Bryant Wilder
Crítico de arte y escritor



Portada

El autor

Dedicatoria

Agradecimientos del autor

Introducción

Parte I: La humanidad a examen: introducción a la historia del arte

Capítulo 1. Un viaje a través del tiempo

Capítulo 2. Por qué se crean obras artísticas y qué sentido tiene el arte

Capítulo 3. Los principales períodos y movimientos artísticos

Parte II: De las cavernas al Coliseo: el arte antiguo

Capítulo 4. Cazadores mágicos y artistas rupestres psicodélicos

Capítulo 5. Dioses volubles, arte guerrero y el nacimiento de la escritura: el arte mesopotámico

Capítulo 6. Con un pie en la tumba: el arte del antiguo Egipto

Capítulo 7. El arte griego, el ego olímpico y los inventores del mundo moderno

Capítulo 8. Arte etrusco y arte romano: sabor de Grecia

Parte III: El arte tras la caída de Roma: 500-1760

Capítulo 9. La imagen grabada: arte paleocristiano, arte bizantino y arte islámico

Capítulo 10. Místicos, merodeadores y manuscritos: el arte medieval

Capítulo 11. La cultura vuelve a la vida: el Renacimiento temprano y el alto Renacimiento

Capítulo 12. El Renacimiento veneciano, el gótico tardío y el Renacimiento nórdico

Capítulo 13. La artificiosidad del arte: el manierismo

Capítulo 14. Cuando el Renacimiento se hizo barroco

Capítulo 15. Pasión por el rococó

Parte IV: La Revolución industrial y la involución artística: 1760-1900

Capítulo 16. Todos los caminos llevan a Roma y a Grecia: el arte neoclásico

Capítulo 17. El Romanticismo: búsqueda interior y expresión pasional

Capítulo 18. Lo que ves es lo que es: el realismo

Capítulo 19. Primeras impresiones: el impresionismo

Capítulo 20. Ellos también causaron impresión: los postimpresionistas

Parte V: El arte de los siglos XX y XXI

Capítulo 21. Del fovismo al expresionismo

Capítulo 22. Resolver rompecabezas cubistas y pisar el acelerador con los futuristas

Capítulo 23. Lo que ves no es lo que es: del arte no objetivo al expresionismo abstracto

Capítulo 24. Todo vale: los fabulosos años cincuenta y los psicodélicos años sesenta

Capítulo 25. La fotografía: de ciencia a arte

Capítulo 26. El nuevo mundo: el arte posmoderno

Parte VI: Los decálogos

Capítulo 27. Diez museos de arte que no te puedes perder

Capítulo 28. Diez grandes libros de diez grandes artistas

Capítulo 29. Diez técnicas que sacudieron el mundo

Apéndice. Recursos en línea

Créditos

Te damos las gracias por adquirir este EBOOK

Visita [Planetadelibros.com](https://planetadelibros.com) y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Próximos lanzamientos
Clubs de lectura con autores
Concursos y promociones
Áreas temáticas
Presentaciones de libros
Noticias destacadas

[PlanetadeLibros.com](https://planetadelibros.com)

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Explora Descubre Comparte

La fórmula del éxito

Tomamos un tema de actualidad y de interés general, añadimos el nombre de un autor reconocido, montones de contenido útil y un formato fácil para el lector y a la vez divertido, y ahí tenemos un libro clásico de la serie ...*para Dummies*.

Millones de lectores satisfechos en todo el mundo coinciden en afirmar que la serie ...*para Dummies* ha revolucionado la forma de aproximarse al conocimiento mediante libros que ofrecen contenido serio y profundo con un toque de informalidad y en lenguaje sencillo.

Los libros de la serie ...*para Dummies* están dirigidos a los lectores de todas las edades y niveles del conocimiento interesados en encontrar una manera profesional, directa y a la vez entretenida de aproximarse a la información que necesitan.

¡Entra a formar parte de la comunidad Dummies!

El sitio web de la colección *Para Dummies* está pensado para que tengas a mano toda la información que puedas necesitar sobre los libros publicados. Además, te permite conocer las últimas novedades antes de que se publiquen y acceder a muchos contenidos extra, por ejemplo, los audios de los libros de idiomas.

Desde nuestra página web, también puedes ponerte en contacto con nosotros para comentarnos todo lo que te apetezca, así como resolver tus dudas o consultas.

También puedes seguirnos en Facebook (www.facebook.com/paradummies), un espacio donde intercambiar impresiones con otros lectores de la colección, y en Twitter @ParaDummies, para conocer en todo momento las últimas noticias del mundo Para Dummies.

10 cosas divertidas que puedes hacer en

www.paradummies.es y en nuestra página en Facebook

1. Consultar la lista completa de libros ...*para Dummies*.
2. Descubrir las novedades que vayan publicándose.
3. Ponerte en contacto con la editorial.
4. Suscribirte a la Newsletter de novedades editoriales.
5. Trabajar con los contenidos extra, como los audios de los libros de idiomas.
6. Ponerte en contacto con otros lectores para intercambiar opiniones.
7. Comprar otros libros de la colección a través del link de la librería Casa del Libro.
8. ¡Publicar tus propias fotos! en la página de Facebook.
9. Conocer otros libros publicados por el Grupo Planeta.
10. Informarte sobre promociones, descuentos, presentaciones de libros, etc.

Descubre nuestros interesantes y divertidos vídeos
en nuestro canal de Youtube:

www.youtube.com/paradummies

¡Los libros Para Dummies también están disponibles
en e-book y en aplicación para iPad!

El autor

Jesse Bryant Wilder es el editor de la serie de libros interdisciplinarios NEXUS (www.nexusbooks.org), que incluye *Romeo & Juliet & the Renaissance* [Romeo y Julieta y el Renacimiento]; *Macbeth & the Dark Ages* [Macbeth y la Alta Edad Media]; *Julius Caesar & Ancient Rome, From Republic to Empire* [Julio César y la Roma antigua, de la república al imperio]; *Antigone & the Greek World* [Antígona y el mundo griego]; *The Lion in Winter & the Middle Ages* [El león en invierno y la Edad Media]; *The Harlem Renaissance* [El Renacimiento de Harlem]; y *The Grapes of Wrath & the American Dream* [Las uvas de la ira y el sueño americano]. Cada tomo de NEXUS relaciona la historia, la historia del arte, el arte, la música y la ciencia de una época histórica con una obra literaria que refleje ese período.

Jesse ha recibido numerosos premios literarios. Ha escrito y publicado cientos de artículos sobre arte, teatro, cine y música para revistas y periódicos de ámbito nacional y local, incluidos *American Theatre* y *Film Comment*, y es el autor principal de NEXUS.

Jesse también es el creador del sitio web Europe's Most Spectacular Festivals (www.eurofestivals.com) y coautor de dos libros médicos, *Thyroid Disorders* [Trastornos tiroideos] y *Stress and Your Body* [El estrés y el cuerpo], publicados por Cleveland Clinic Press. Asimismo, ha escrito varios guiones, obras de teatro, poemas y obras de ficción, y fue profesor de historia en la Universidad Kent State.

Dedicatoria

Dedico este libro a Gloria Wilder, mi esposa y mi mejor amiga, una magnífica compañera de viaje, una cocinera brillante, una profesora de arte inspiradora y genial, y una pintora, ceramista y fotógrafa dotada de una mirada muy penetrante.

Agradecimientos del autor

Quiero dar las gracias a varios historiadores del arte muy destacados por su asesoramiento y apoyo. Estoy agradecido sobre todo al doctor John Garton, del Cleveland Institute of Art, autor de *Grace and Grandeur: The Portraiture of Paolo Veronese* [Gracia y grandeza: retrato de Paolo Veronese] por la constante y valiosa ayuda que me ha brindado a lo largo de este proyecto. También doy las gracias a Stephen Fliegel, conservador adjunto del Departamento de Arte Occidental del Museo de Arte de Cleveland; al doctor David Bernstein, profesor de Historia e Historia del arte en el centro universitario Sarah Lawrence; al doctor Francis V. O'Connor, editor de *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project* [Arte para las masas: ensayos de la década de 1930 escritos por artistas y administradores del Proyecto de Arte Federal de la WPA]; y a la doctora Jenifer Neils, presidenta del Departamento de Arte e Historia del Arte en la Universidad Case Western Reserve, quienes me han prestado una ayuda inestimable a través de su labor como escritores y asesores para proyectos NEXUS. Los conocimientos que me transmitieron en el pasado son una parte importante de este libro.

Estoy muy agradecido a Elizabeth Kuball, directora del proyecto y persona de gran talento, y a Stacy Kennedy, coordinadora editorial, bajo cuya tutela conseguí crear un sumario de primerísima categoría. Doy las gracias también a mi agente, Coleen O'Shea, y a su colega Marilyn Allen, de la agencia literaria Allen O'Shea, por ofrecerme este proyecto, y a los editores de Wiley Publishing, por incluirme en su nómina de autores.

Quiero dar las gracias a Thomas Larson, mi excelente director técnico, y a Joyce Pepple, directora de adquisiciones de Wiley, por su valiosísima contribución; a Michelle Hacker, Carmen Krikorian y Erin Calligan Mooney, por ayudarme a conseguir todas las imágenes que aparecen en esta obra; y a Diane Steele, directora editorial, por la ayuda prestada.

Asimismo, estoy agradecido al escultor Brinsley Tyrrell por la información que me facilitó acerca del artista Robert Smithson, y a Harold B. Nelson, director del museo de arte de Long Beach, por compartir conmigo su extenso conocimiento de la época dorada del esmaltado en Estados Unidos. Y sobre todo quiero dar las gracias a mi esposa, Gloria Wilder, que es también mi musa, mi editora, una ayudante infatigable y una cálida fuente de información sobre arte.

Introducción

Escribí *Historia del arte para Dummies* con la intención de que fuera tan útil, divertida y manejable como una buena guía de viaje. Este libro abarca gran parte de la historia del arte, pero no todo. Me centro en el arte occidental, e incluyo algunas manifestaciones artísticas y movimientos que otros libros de historia del arte suelen omitir.

La mayoría de los libros de historia del arte pesan alrededor de cinco kilos. Yo me he esforzado por escribir un libro menos voluminoso que puedas meter en la mochila y llevarte a clase fácilmente, o que pueda acompañarte como obra de consulta en un viaje largo o en una visita a un museo.

Cuando leas *Historia del arte para Dummies*, te embarcarás en un viaje por todo el mundo y retrocederás en el tiempo. Muchos de los capítulos son como unas vacaciones en un país exótico durante una vida anterior. Conocerás a una emperadora bizantina y un faraón egipcio, asistirás a los Juegos Olímpicos de la Antigüedad (en los vasos griegos solían representarse actividades deportivas) y cruzarás la Puerta de Ishtar de la antigua Babilonia.

¿Por qué algunas personas estudian historia del arte y otras no? Posiblemente porque en los institutos de secundaria no suele enseñarse esta materia, y en las universidades muchas veces se ofrece como asignatura optativa (a menos que estudies Bellas Artes, claro). Sin embargo, la historia del arte es la parte visual de la historia, y por eso ambas materias van de la mano. Estudiar historia del arte e historia a la vez es como poner imágenes a un texto. Todo resulta más claro y se vuelve más interesante. En *Historia del arte para Dummies* a menudo incluyo datos históricos que proporcionan un contexto para las cuestiones artísticas.

Algunas personas consideran que la historia del arte es un campo de estudio propio de intelectuales. Con todos esos términos italianos y franceses, parece algo muy esnob, ¿verdad? Pues yo no estoy de acuerdo con eso. Creo que la historia del arte es útil e interesante para todo el mundo porque habla de la herencia cultural de la humanidad. La historia del arte es el reflejo de nuestra evolución como seres humanos. Muestra a la humanidad a lo largo de los siglos, desde los primitivos que vivían en cuevas hasta los urbanitas más acaudalados. Desde hace 30.000 años, todas las épocas históricas han tenido su reflejo en el arte.

Sobre este libro

A lo largo de este libro voy a guiarte en un viaje por el mundo de la historia del arte. Nos detendremos para admirar las más bellas expresiones artísticas y arquitectónicas jamás creadas. Señalaré las características más importantes de todas esas obras y construcciones, y a menudo sugeriré posibles interpretaciones que quizá te inspiren para encontrar las tuyas propias. También añadiré anécdotas y datos curiosos para que no te aburras en ningún momento. Por razones técnicas no he podido incluir reproducciones en color en este libro, pero te recomiendo que tengas a mano tu ordenador o cualquier dispositivo con conexión a internet para poder ir buscando las imágenes a las que me refiero e ir siguiendo mis explicaciones sobre las obras en cuestión.

Este libro es una referencia, una obra a la que puedes volver tantas veces como quieras para encontrar el dato concreto que necesitas en cada momento. No tienes por qué leerlo de cabo a rabo. Busca el tema que te interese en el sumario o en el índice y luego ve a la parte del libro que corresponda. Naturalmente, también puedes empezar con el capítulo 1 y leer hasta el final, pero eso no es necesario para comprender la información recogida en estas páginas.

Convenciones utilizadas en este libro

Las convenciones utilizadas en este libro son muy sencillas. Siempre que introduzca un nuevo término, lo escribiré en *cursiva* y lo definiré dentro de un contexto. Las direcciones de correo electrónico y los sitios web se indican en *courier* para que sean más fáciles de distinguir y no te equivoques al escribirlas.

Algunas direcciones de internet ocupan más de una línea de texto, pero en esos casos no he puesto ningún carácter adicional (por ejemplo un guion) para señalar el cambio de línea. Por lo tanto, cuando utilices una de esas direcciones simplemente escribe lo que veas impreso en este libro, como si no hubiera salto de línea.

Lo que no vas a leer

Una sugerencia novedosa: no leas nada que no te interese. Si crees que los sepulcros egipcios son una pesadez, o si la posmodernidad te hace bostezar, sáltate esas partes y en paz. Además, tampoco es necesario que recuerdes todo lo que hayas leído. Al fin y al cabo, no te pondré un examen. Puedes saltarte todos los recuadros con fondo gris y aun así captar perfectamente lo que quiero transmitirte. Esos

recuadros contienen información que es interesante conocer, pero no son estrictamente necesarios para entender el tema tratado.

Suposiciones tontas

Para entender este libro y sacarle partido no es necesario que tengas ningún conocimiento previo sobre arte. Supongo que al menos has oído hablar de *La Gioconda*, una de las obras más destacadas de Leonardo da Vinci, y de la Capilla Sixtina, cuya bóveda fue magistralmente decorada por Miguel Ángel. Pero si no es así, tampoco pasa nada. No necesitas saber nada de arte ni de historia del arte. Yo te iré dando la información que necesites en cada momento.

También doy por sentado que la palabra *historia* puede resultarte algo inquietante por asociarla con todas esas fechas y acontecimientos que te obligaban a aprender de memoria en secundaria. No importa. Yo también pongo algunas fechas y definiciones, pero no me recreo en ese aspecto de la historia del arte. Prefiero centrarme en la parte divertida. En lugar de abundar en datos y cifras, en este libro doy todo el protagonismo a la historia del arte. En resumidas cuentas: no tienes que memorizar fechas. De hecho, ¡no tienes que memorizar nada de nada!

Cómo está organizado el libro

Los capítulos de *Historia del arte para Dummies* están organizados en partes, que paso a describir a continuación:

Parte I. La humanidad a examen: introducción a la historia del arte

El capítulo 1 te servirá para decidir qué capítulos quieres leer primero y cuáles quizá prefieras saltarte, al menos de momento. Los capítulos tienen un orden cronológico, pero no estás obligado a seguirlo. Si quieres, puedes saltar del surrealismo al arte rupestre, o del Renacimiento al impresionismo. En esta parte también presento las herramientas y conceptos que te ayudarán a navegar por este libro y por el mundo del arte y la historia del arte. Esas herramientas y conceptos incluyen las comparaciones, la detección de simetrías y pautas, la lectura de narrativas visuales, la búsqueda de simbolismos y las conjeturas en torno a la intención del artista.

Por último, en el capítulo 3 enumero los principales periodos y movimientos artísticos, desde el arte prehistórico a la posmodernidad. Puede que quieras volver a este capítulo más de una vez para tener una visión más clara de las relaciones e influencias entre periodos.

Parte II. De las cavernas al Coliseo: el arte antiguo

En esta parte hablo del arte rupestre y de cómo hunde sus raíces en los rituales y la religión primitiva. A continuación analizo el arte religioso y político de las primeras civilizaciones surgidas en Mesopotamia y Egipto. Luego paso a explorar las cerámicas, pinturas murales, esculturas y obras arquitectónicas minoicas y griegas, y te cuento de qué modo la cultura griega sentó las bases del mundo moderno. Comento que el arte etrusco y el arte romano de alguna manera emanan del arte griego, y en el apartado dedicado al arte romano explico la estrecha interrelación existente entre arte, arquitectura y política.

Parte III. El arte tras la caída de Roma: 500-1760

El arte clásico desapareció junto con Roma el año 476 d.C., y tanto en Europa como en Asia surgieron nuevos estilos artísticos centrados en la religión. En esta parte hablo del arte bizantino del Imperio romano de Oriente (que duró 1.000 años más que el Imperio de Occidente), del arte paleocristiano europeo y del arte islámico. Sigo la evolución del arte religioso en el Viejo Continente durante la Edad Media, con especial hincapié en las ilustraciones de manuscritos, las esculturas en relieve, la arquitectura, los tapices y la pintura. A continuación comento el resurgimiento del arte clásico durante el Renacimiento, así como las tradiciones artísticas que vieron la luz con motivo de ese resurgimiento: el manierismo, el Barroco y el rococó.

Parte IV. La Revolución industrial y la involución artística: 1760-1900

La Revolución industrial transformó el mundo y también la manera de verlo y representarlo artísticamente. En esta parte te cuento que algunos artistas intentaron volver atrás en el tiempo y abrazar de nuevo las ideas clasicistas: algunos se recrearon en las glorias de la naturaleza no corrompida, mientras que otros se elevaron por encima del humo pestilente de las fábricas utilizando las alas de su imaginación. Asimismo, la Revolución industrial provocó algunos cambios políticos de gran calado, como la guerra de Independencia de Estados Unidos y la Revolución francesa. También comento que el arte romántico y el arte realista reflejaron y a menudo fomentaron los movimientos independentistas, la democracia y el cambio social.

Parte V. El arte de los siglos XX y XXI

En el siglo XX, el arte se escindió en tantas ramas que es difícil seguir la pista de todas ellas. No obstante, eso es justo lo que hago en esta parte. La primera guerra mundial, la segunda guerra mundial y la guerra de Vietnam tuvieron una enorme repercusión sobre los artistas que

vivieron aquellas catástrofes. En esta parte explico cómo la guerra provocó la aparición de varios movimientos artísticos, algunos de los cuales se marcaron como objetivo mejorar la humanidad. También comento que los artistas se esforzaron por reflejar la creciente complejidad del mundo moderno, y se sirvieron de la tecnología para imprimir más fuerza a sus expresiones artísticas. Por último, describo los inicios de la fotografía y el modo en que aquellos pioneros aprendieron lentamente a enfocar su arte.

Parte VI. Los decálogos

Los decálogos, incluidos en todos los libros de la colección *Para Dummies*, es el lugar al que debes acudir si buscas información pero vas mal de tiempo. En esta parte encontrarás una lista de diez museos de arte que no puedes dejar de visitar. Describo brevemente las colecciones de los museos y señalo algunas de las obras más destacadas.

También menciono diez magníficos libros de arte escritos por grandes artistas. Te recomiendo vivamente que elijas uno de ellos y descubras qué opinión tenían los propios artistas acerca de sus obras y de la vida en general. Si eres estudiante, puedes aprovechar cualquiera de esos libros para hacer un trabajo sobre el artista en cuestión. Si no eres estudiante, los libros simplemente te enriquecerán y te inspirarán.

Por último, te presento diez revoluciones del sentido estético que comenzaron con otras tantas técnicas pictóricas. Algunas de esas revoluciones fueron efímeras, como el movimiento puntillista de Seurat (pintar con puntos), mientras que otras ejercieron una gran influencia en artistas posteriores.

Apéndice

En el libro no me han cabido todas las obras de arte que quería comentar, de manera que he añadido un apéndice con una relación de esas obras y los sitios web donde puedes verlas. Como siempre, las direcciones web pueden cambiar. Las que he puesto son válidas en el momento de escribir estas líneas, pero si una página ha cambiado de ubicación puedes utilizar tu motor de búsqueda favorito para encontrarla.

Iconos utilizados en este libro

En los márgenes del libro encontrarás varios iconos, pensados para llamar tu atención por algún motivo en particular. Esto es lo que significa cada uno:



Este icono señala algunas curiosidades o cotilleos sobre artistas famosos de todas las épocas. ¡Apuesto a que no esperabas encontrar ecos de sociedad en un libro de historia del arte!



Los párrafos que hay junto a estos iconos te invitan a comparar dos obras de arte para descubrir algo interesante sobre ellas.



Este icono señala la información que deberías retener para utilizarla en el futuro.



Cuando te doy más información de la que realmente necesitas, la marco con este icono. Son cosas interesantes, pero si te basta con saber lo básico puedes saltártela.



Este icono indica que el párrafo situado a su derecha se refiere a la técnica empleada por un artista para realizar una obra.



En los párrafos señalados por estos iconos propongo formas de desentrañar imágenes complejas, para que este viaje por la historia del arte te resulte más ameno y divertido.

Lo que tienes por delante

Puedes empezar el libro por donde quieras. Básicamente, tienes dos maneras de leerlo:

- ✓ **Puedes optar por el viaje completo y leer el libro de principio a fin siguiendo un orden cronológico.** Es una buena forma de ver la evolución del arte a lo largo de los siglos.
- ✓ **Puedes ir directamente a cualquier capítulo o apartado, coger la información que necesites y descartar el resto.** Por ejemplo, si tienes previsto ir a una exposición de arte egipcio o vas a hacer un examen de esa época, en el capítulo 6 encontrarás toda la información necesaria para sacar un sobresaliente o disfrutar de tu visita.

Si no empiezas por el principio, te aconsejo que leas primero el capítulo donde salga el artista que más te guste. Si es Miguel Ángel o Leonardo, empieza con el capítulo 11, dedicado al Renacimiento temprano y el alto Renacimiento; si se trata de Frida Kahlo, empieza con el capítulo 23, que incluye el surrealismo y otros movimientos. A partir de ahí puedes pasar a otra cosa que te llame la atención. Cada período o movimiento te conducirá a los períodos inmediatamente anterior y posterior, lo que te permitirá entender mejor por qué Leonardo da Vinci, Miguel Ángel o Frida Kahlo pintaban como pintaban.

Por último, si tienes alguna pregunta o comentario acerca de este libro, puedes enviarme un mensaje de correo electrónico a la dirección jesse_bryant_wilder@hotmail.com.

En esta parte...

En esta parte te explico qué es la historia del arte, por qué la gente ha creado obras de arte casi sin interrupción a lo largo de todas las épocas y cómo debe contemplarse una obra de arte. Entenderás por qué la historia del arte merece ser estudiada (las obras de arte son como instantáneas de la evolución humana, antes y después de que se inventara la cámara fotográfica), y conocerás las diferencias (y los nexos de unión) entre la historia y la historia del arte. Esa parte termina con unas descripciones breves pero útiles de todos los períodos y movimientos artísticos.

Un viaje a través del tiempo

En este capítulo

- ▶ Conocer la diferencia entre historia del arte e historia a secas
- ▶ Entender la importancia del arte desde la prehistoria hasta nuestros días

¿Por qué estudiar historia del arte en lugar de historia de la música, historia de la literatura o historia de los sellos de correos? La historia del arte comenzó en torno al año 30000 a.C. con las pinturas rupestres más antiguas conocidas (ver el capítulo 4), y saca 265000 años de ventaja a las primeras manifestaciones escritas. Es decir, la historia del arte es incluso más antigua que la historia, que comienza con el nacimiento de la escritura en torno al 3500 a.C.

Junto con la arqueología, la historia del arte es una de las principales fuentes de información sobre la *prehistoria* (todo lo que ocurrió antes del año 3500 a.C.). Las pinturas rupestres, la escultura prehistórica y la arquitectura proporcionan una imagen vívida (aunque incompleta) de cómo era la vida en la Edad de Piedra y la Edad de Bronce. Sin la historia del arte sabríamos mucho menos sobre nuestros primeros antepasados.

Entonces ¿para qué necesitamos la historia del arte después de comenzar el período histórico en torno al 3500 a.C.? La historia es el diario del pasado: nuestros ancestros escribiendo sobre ellos mismos y nuestra interpretación de lo que nos contaban. La historia del arte es el espejo del pasado. Nos muestra quiénes éramos en lugar de decírnoslo, como hace la historia. Al igual que los vídeos caseros documentan la historia de una familia (la ropa que llevabas cuando tenías cinco años, cómo te reías y lo que te regalaron en tu cumpleaños), la historia del arte es el “vídeo casero” de la familia humana a través de los siglos.

La historia es el estudio de las guerras y las conquistas, los grandes movimientos migratorios y los experimentos políticos y sociales. La historia del arte es un retrato de la vida interior de los hombres: sus aspiraciones e inspiraciones, sus esperanzas y sus miedos, su espiritualidad y su identidad.

¿Por qué rebuscar en el pasado?

Si sabemos cómo éramos hace 10.000 años, tendremos una idea más clara de cómo somos hoy en día. Incluso el estudio de unos pocos restos cerámicos de la antigua Grecia puede decirnos mucho sobre la sociedad moderna, siempre y cuando sepamos cómo examinarlos e interpretarlos.

Muchas ánforas griegas nos muestran cómo eran los teatros de la época, cuyos descendientes directos son los teatros y cines modernos (ver el capítulo 7). La cerámica griega tiene representaciones de instrumentos musicales, bailarinas y atletas compitiendo en los Juegos Olímpicos de la Antigüedad, precursores de los Juegos Olímpicos modernos. Algunos vasos nos revelan el papel asignado a las mujeres y a los hombres: las mujeres llevan unos vasos llamados *hidrias*, que los hombres se encargan de pintar.

El arte antiguo nos habla sobre las religiones del pasado (que todavía influyen en nuestras religiones modernas) y sobre los horrores de los conflictos bélicos. El monumento que conmemora la victoria de Ramsés II sobre los hititas (ver el capítulo 6) y la Columna de Trajano (ver el capítulo 9), que representa la conquista de la Dacia (actual Rumanía), son testimonios de batallas antiguas que forjaron el destino de naciones enteras y determinaron los idiomas que hablamos en la actualidad.

El arte no se limita a las pinturas y las esculturas. La arquitectura, otra forma de arte, nos cuenta el modo en que los hombres y mujeres reaccionaron y sobrevivieron en su entorno, y cómo se definieron y se defendieron. ¿Construyeron muros impenetrables en torno a sus ciudades? ¿Erigieron monumentos a su propio ego como la faraona Hatshepsut y el vanaglorioso Ramsés II (ver el capítulo 6)? ¿Levantaron templos para honrar a sus dioses o celebrar la gloria de sus civilizaciones como hicieron los griegos (ver el capítulo 7)? ¿O bien, como los romanos (ver el capítulo 8), hicieron alarde de su poder a través de la arquitectura para intimidar a sus enemigos?

¿El mundo se vino abajo con la caída de Roma o simplemente tomó otra dirección?

Sin duda alguna, el arte cambió su curso con el auge exponencial de la religión cristiana durante la última fase del Imperio romano.

A lo largo de la Edad Media, el arte y la arquitectura tuvieron un propósito espiritual: dirigir la atención del hombre hacia Dios. Las iglesias se construyeron con ese fin, y las pinturas y esculturas señalaban el camino al paraíso. Aquellas obras representaban el calvario de Cristo, los

apóstoles, los mártires, el Juicio final...

Para los artistas medievales, los aspectos mundanos del hombre eran mucho menos importantes que sus aspiraciones y conflictos espirituales. Por esa razón solían representar al hombre de una manera más simbólica que realista (ver el capítulo 10). En Bizancio, el arte religioso sirvió además para ensalzar a la Iglesia ortodoxa y al Imperio romano de Oriente, que perduró hasta 1453. El mundo islámico canalizó gran parte de su energía creativa en la arquitectura y en un esplendor decorativo que jamás ha sido superado (ver el capítulo 9).

Durante el Renacimiento, el enfoque espiritual del hombre volvió a cambiar. Podríamos decir que el hombre renacentista tenía una doble visión: llevaba unas lentes bifocales imaginarias que le permitían ver bien de cerca (las cosas terrenales) y de lejos (el cielo). Con esta doble visión, los artistas del Renacimiento ensalzaron al hombre y a Dios sin defraudar a ninguno de los dos. Este enfoque tan cercano permitió que el realismo regresara transformado en lo que llamamos *Renacimiento*: el hombre reclamando su herencia clásica (griega y romana; ver los capítulos 11 y 12).

La Reforma dividió la cristiandad, desató un torbellino de guerras religiosas entre católicos y protestantes y dio paso a casi doscientos años de intolerancia. A fin de recuperar terreno perdido, la Iglesia católica inició la Contrarreforma a mediados del siglo XVI. Su arte religioso, que reafirmó los valores católicos a la vez que los acercaba más a la gente llana, fue una de las armas que la Iglesia esgrimió. Los santos barrocos recuperaron el lustre idealista que habían tenido durante el Renacimiento y empezaron a parecerse a la gente trabajadora, la clase social que la Iglesia intentaba retener (ver el capítulo 14). El arte y la arquitectura barrocos se caracterizan por una decoración grandiosa, una iluminación dramática y gestos teatrales que parecen proyectarse a los espectadores, todo ello mezclado con un realismo terrenal.

En la era de las máquinas, ¿de dónde sacó el arte su poder?

Muchos artistas de los siglos XVIII y XIX rechazaron, criticaron o ignoraron la Revolución industrial. En lugar de elevar al hombre, parecía que la industria quisiera desmoralizarlo y deshumanizarlo. Se obligaba a los hombres, las mujeres y los niños a trabajar en fábricas urbanas catorce horas diarias, seis días por semana, sin vacaciones ni beneficios de ningún tipo. Las fábricas contaminaban las ciudades, alejaban a las personas del medio natural y parecían beneficiar exclusivamente a sus propietarios. Esto llevó a que muchos artistas regresaran a la naturaleza o al pasado, o a una época dorada de fantasía en la que la vida era hermosa y se regía por criterios de justicia. Esto dio pie a que otros intentaran reformar la sociedad a través de su arte.

Los artistas neoclásicos no representaron en sus obras las fábricas de la época ni a los pobres de las ciudades, y no ensalzaron la parte buena de la Revolución industrial (la mayor disponibilidad de los productos). En lugar de ello, el Neoclasicismo volvió al aire puro y a la belleza refinada de la época clásica. A menudo los artistas vistieron a héroes contemporáneos con togas romanas y los representaron como personajes del Olimpo. En el arte neoclásico nadie suda ni tiene que hacer ningún esfuerzo; nadie se despeina; todo es tranquilo, elegante y ordenado (ver el capítulo 16).

Los románticos creían en la libertad individual y en los derechos del hombre. Apoyaban y promovían activamente los movimientos democráticos y la justicia social, y se oponían a la esclavitud y la explotación de los trabajadores en las fábricas urbanas. Sus palabras favoritas eran *libertad e imaginación*, y algunos estaban dispuestos a morir por esos ideales. Muchos románticos intentaron reformar al hombre haciendo hincapié en su cercanía con la naturaleza, mientras que otros persiguieron una comunión espiritual con lo divino a través de su imaginación. El Romanticismo es un arte de emociones intensas, de una pasión irrefrenable que exalta la libertad individual al tiempo que se enfrenta a lo infinito e incluso a la muerte (ver el capítulo 17).

La siguiente generación de artistas, los realistas (ver el capítulo 18), intentaron despertar la conciencia de la clase media y la clase alta representando de manera descarnada y sincera las dificultades de la gente pobre (los trabajadores de las fábricas y los agricultores). La invención de los tubos de pintura al óleo en 1841 permitió a aquellos artistas pintar al aire libre (*en plein air*) y plasmar en sus lienzos a los trabajadores del campo mientras realizaban sus labores.

Los pintores impresionistas intentaron reflejar en sus obras instantes fugaces y los efectos cambiantes de la luz (ver el capítulo 19). Las pinceladas rápidas (para capturar un instante fugaz tienes que pintar a toda prisa) confieren a sus cuadros un aspecto borroso, ligeramente desenfocado. En la década de 1970 la gente pensaba que aquellas pinturas estaban inacabadas o que los artistas necesitaban gafas. Hoy en día el impresionismo es el estilo artístico más popular de la historia del arte.

Los postimpresionistas (ver el capítulo 20), a diferencia de los impresionistas, carecían de una visión común que les guiara. De hecho, cada postimpresionista tenía su propia filosofía artística. Van Gogh persiguió una fuerza vital que según él animaba todas las cosas; Gauguin viajó a Tahití para encontrar las emociones primitivas y el “noble salvaje”; Cézanne pintó los elementos geométricos básicos de la naturaleza; y Ensor desenmascaró a la sociedad... ¡poniendo máscaras a todo el mundo!

El mundo moderno y el espejo roto

A principios del siglo XX, la cámara parecía tener el monopolio del realismo. Como resultado, los pintores se fueron interesando cada vez más por la abstracción. Pero esa no es la única razón. Siguiendo el ejemplo de Cézanne, muchos artistas se esforzaron por simplificar las formas (el cuerpo humano, por ejemplo) y reducirlas a sus componentes geométricos; ese propósito fue, en parte, lo que inspiró el cubismo (ver el capítulo 22). Los fovistas expresaron sus emociones con el color y los expresionistas hicieron lo mismo distorsionando las formas (se habla de ambos en el capítulo 21).

La primera guerra mundial supuso una ruptura con el pasado para muchos artistas porque el viejo orden fue lo que había causado la contienda, la peor hasta entonces. El movimiento dadaísta, calificado como “antiarte” (ver el capítulo 23), fue una reacción directa a la primera guerra mundial. Si la guerra era racional, los artistas serían irracionales. Las teorías de Sigmund Freud sobre el papel del inconsciente (el hogar de lo irracional) inspiró a los surrealistas (descendientes de los dadaístas) para que pintaran sus sueños y sacaran a la superficie ese mundo inconsciente con el fin de canalizarlo en su arte (ver el capítulo 23). La teoría de la relatividad de Einstein (publicada en 1905) estimuló a los futuristas para que incluyeran la cuarta dimensión, el tiempo, en sus obras (ver el capítulo 22).

Las horrendas injusticias cometidas durante la depresión global de la década de 1930, junto con el racismo y la segunda guerra mundial, dieron lugar a que muchos artistas, especialmente fotógrafos, crearan el arte activista. Las nuevas tecnologías permitieron a los fotógrafos capturar instantáneas de manera rápida y discreta, representando la vida con más “sinceridad” o espontaneidad que nunca. Las cámaras de pioneros del fotoperiodismo como Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange y Margaret Bourke-White capturaron la vida urbana, la pobreza y la guerra, y mostraron a todo el mundo realidades amargas (otras también hermosas) que anteriormente se habían escondido bajo la alfombra (ver el capítulo 25).

Tras el Holocausto e Hiroshima, la humanidad llegaba tarde a su cita con el diván del psicoanalista. Y allí precisamente acuden algunos artistas y pensadores. Inspirado por el psicoanálisis, un artista estadounidense se convirtió en pionero del expresionismo abstracto (ver el capítulo 23), el primer movimiento artístico estadounidense que tuvo verdadera influencia e imitadores. Viendo la obra de Jackson Pollock, casi parece que soltara una bomba atómica (o al menos una bomba de pintura) en cada uno de sus cuadros. En realidad lo que hacía es salpicar, derramar y lanzar pintura contra sus lienzos, en lugar de aplicarla con un pincel.

La *pintura gestual* de Pollock y de Kooning (como se dio en llamar a esa técnica de salpicar con pintura la superficie del lienzo) anunció que el arte se había convertido en una forma de expresión pura y conceptualización creativa. La idea de que el proceso es más importante que el producto dio lugar a muchas formas de arte nuevas. Durante milenios, la piedra angular del arte había sido la destreza del autor y su conocimiento del oficio. Sin embargo, después de la guerra Pollock y de Kooning soltaron una bomba nuclear sobre el propio concepto del arte con el fin de liberar su energía creativa (y hacer añicos las formas). Cada vez más artistas empezaron a basar su trabajo en la conceptualización. No obstante, aunque esta tendencia continuó en el arte en vivo, las instalaciones artísticas y el arte conceptual, algunos artistas volvieron a la representación de la realidad. Los fotorrealistas, por ejemplo, mostraron que la pintura podía recuperar el realismo arrebatado por las cámaras fotográficas (ver el capítulo 25).

El término *posmodernidad* (ver el capítulo 26) es extraño. Da a entender que hemos llegado a un callejón sin salida en lo que se refiere a la cultura, que se nos han acabado las ideas y no podemos crear nada nuevo o “moderno”. Solo nos queda reciclar el pasado o regresar a la era de las cavernas. Y en realidad eso es lo que hacen los artistas posmodernos: reciclar el pasado en capas (cuarto y mitad de Grecia, una pizca de constructivismo, un puñado de Bauhaus y una cucharada colmada de modernidad). ¿Y para qué sirve eso? Los teóricos de la posmodernidad consideran que la sociedad no tiene un rumbo claro. En la Edad Media, el arte giraba en torno a la religión. En el siglo XX, el arte realista se basó en la reforma social, mientras que el surrealismo se adentró en los sueños y en el inconsciente. Pero desde la década de 1970, el punto de vista es variable. Incluso la izquierda y la derecha políticas se confunden a veces. Para expresar que nuestra existencia carece de norte o fundamento, los artistas intentan mostrar las relaciones entre las épocas pretéritas y el presente. Algunos críticos argumentan que la posmodernidad es un cortocircuito espiritual, una visión hastiada que separa el significado de la vida. Lo dejo a tu criterio.

Por qué se crean obras artísticas y qué sentido tiene el arte

En este capítulo

- ▶ Explorar los motivos de la creación artística
- ▶ Comprender los elementos del arte
- ▶ Descifrar los significados ocultos

El arte es a veces una forma de comunicación misteriosa. ¿Qué pretendía decirnos el autor cuando esculpió una diosa de la fertilidad obesa o una forma geométrica fracturada? En este capítulo te ayudo a desmitificar el lenguaje visual que llamamos *arte*.

El propósito del autor

¿Por qué los artistas crean sus obras? ¿Para ensalzar a Dios o a su país? ¿Para derrocar gobiernos? ¿Para hacernos pensar? ¿Para ganar fama y fortuna? ¿O quizá sea porque, para ellos, crear es algo tan necesario como respirar?

Lo cierto es que los artistas crean sus obras por todas estas razones y muchas más. Por encima de todo, los grandes artistas quieren expresar algo más profundo de lo que pueden transmitir las formas de comunicación ordinarias (como pueden ser el lenguaje hablado o la escritura). Intentan sugerir significados que están fuera del alcance de los vocabularios cotidianos. Por eso crean vocabularios visuales que la gente debe interpretar. Este lenguaje de imágenes no tiene diccionario, y cada cual puede “leerlo” de manera diferente.

Esta diferencia en cuanto a la manera que tiene cada uno de “leer” una obra de arte se verifica sobre todo en las obras creadas en los últimos 500 años. El arte antiguo y el arte medieval (el arte creado antes de 1400) generalmente servían a un propósito común y utilizaban un lenguaje de símbolos que todo el mundo entendía, y a menudo ese propósito común estaba relacionado con la religión, los ritos o la mitología.

Religión, ritos y mitología

Las primeras manifestaciones artísticas (las pinturas rupestres creadas entre el 30000 a.C. y el 10000 a.C., ver el capítulo 4) probablemente fueron una parte fundamental de un *ritual chamánico* (un curandero que actúa como médium y entra en el mundo de los espíritus durante un trance). En muchas culturas prehistóricas, la gente pensaba que la religión y los rituales les ayudaban a controlar el entorno (por ejemplo, los rituales de fertilidad estaban relacionados con un dios o una diosa, y se hacían para garantizar una buena cosecha) o a prepararse para una vida posterior. El arte (y también la danza y la música) solía formar parte de estos rituales religiosos.

Los expertos no saben mucho sobre la religión de los hombres prehistóricos (las personas que vivieron entre el 30000 a.C. y el 3500 a.C.), pero sí poseen abundante información sobre las religiones de las primeras civilizaciones de Mesopotamia y Egipto (que surgieron en torno al 3500 a.C.). Algunas obras de arte mesopotámicas, y la mayoría de las que se crearon en el antiguo Egipto, son de temática religiosa. El arte egipcio suele estar centrado en la vida después de la muerte y en la relación del hombre con los dioses.

Durante la época romana (476 a.C.-500 d.C.) el arte religioso fue menos común que el *arte secular* (arte sobre la vida terrenal del hombre). Sin embargo, el arte religioso predominó durante la Edad Media (500-1400), perdió algo de terreno durante el Renacimiento humanista (1400-1520) y el período manierista (1520-1600) y regresó con fuerza en el período barroco (1600-1700) durante las guerras de religión entre católicos y protestantes.

Política y propaganda

La constitución de Estados Unidos garantiza la separación entre Iglesia y Estado. Sin embargo, en muchas civilizaciones primitivas la religión y la política eran las dos caras de la misma moneda. Los faraones egipcios, por ejemplo, se consideraban a sí mismos los representantes de Dios en la Tierra. El arte egipcio era a la vez religioso y político. La noción de *derecho divino de los reyes*, según la cual la facultad de gobierno de los reyes emanaba de la voluntad de Dios (doctrina que continuó hasta la Revolución francesa y la guerra de Independencia de Estados Unidos, a finales del siglo XVIII), hunde sus raíces en estas prácticas del antiguo Egipto.

En la antigua Grecia, Pericles (el líder de los atenienses en su apogeo cultural y político) encargó y sufragó la construcción del Partenón y otros monumentos (utilizando dinero prestado por los aliados de Atenas) para conmemorar el poder y el prestigio atenienses. “Estas obras

perdurarán para siempre como testamento de nuestra grandeza”, declaró. El propósito del arte era ensalzar el Estado.

De forma similar, los romanos erigieron columnas, por ejemplo la Columna de Trajano (ver el capítulo 8), y arcos triunfales, como el Arco de Constantino, para celebrar las victorias y dejar constancia de su poder.

A principios del siglo XIX, el pintor francés Eugène Delacroix, perteneciente al período romántico, animó a la gente a luchar por la democracia con su obra *La libertad guiando al pueblo* (ver el capítulo 17).

Yo mando y tú obedeces: el mecenazgo

Muchas obras de arte las encargaron mecenas ricos y poderosos para sus propios fines. Algunos pidieron obras religiosas que los representaran arrodillados junto a un santo, quizá para demostrar su devoción y ganar puntos ante Dios. Otros hicieron lo propio para ensalzarse a sí mismos o a sus familias (Felipe II, por ejemplo, pagó al pintor Diego Velázquez para que inmortalizara a su familia durante el Barroco).

Algunos mecenas simplemente querían engrosar sus colecciones de arte y aumentar su prestigio (como Pieter van Ruijven, quien encargó varios cuadros a Johannes Vermeer en la Holanda del siglo XVII). Van Ruijven (1624-1674) fue uno de los hombres más ricos de Delt y el principal mecenas de Vermeer.

Visión personal

Nadie pagó a Vincent van Gogh para que pintara. De hecho, en toda su vida solo vendió un cuadro. Van Gogh fue el típico artista pobre, pero continuó pintando, impulsado por una visión personal que su público no compartía ni comprendía.

Muchos artistas modernos también tienen una visión personal que los mueve, una visión que ofrece al público una nueva forma de contemplar la vida. Generalmente estos artistas tienen que luchar mucho para comunicar su visión y ser aceptados. Hasta que consiguen esa aceptación, muchos de ellos pasan las mismas penurias que Van Gogh para poder comer y dormir.

Descubrir la composición

La composición es la disposición de los elementos visuales en una obra de arte. En este apartado te enseño a reconocer e interpretar los principios de la composición.

Patrón

La existencia de un patrón o estructura es tan importante en el arte visual como en la música o la danza. Una canción es un patrón de notas; una danza es un patrón de movimiento; y una pintura es un patrón de colores, líneas, formas, luces y sombras. Los patrones dan coherencia y unidad a las obras de arte. Combinar un bello patrón floral con un diseño cuadrículado sería tan incoherente como empapelar una habitación con dos estampados diferentes. La clave de un patrón es la coherencia. Dicho esto, un artista puede mezclar varios patrones para crear contrastes (ver el apartado “Contraste” más adelante, en este mismo capítulo).

A veces los patrones de una obra de arte son tan fáciles de reconocer como los diseños de un papel decorativo, pero lo más habitual es que sean complejos, como los motivos musicales de una sinfonía de Beethoven o el intrincado diseño de una alfombra persa o un rosetón (como el rosetón del crucero norte de la catedral de Chartres). Por otro lado, los patrones también pueden ser sutiles, como la distribución de colores en el cuadro de Jacopo Pontormo titulado *El descendimiento de la cruz*.

Ritmo

El arte visual tiene ritmo, al igual que la música. Aunque no puedas seguirlo con los pies, un ritmo visual hace que los ojos bailen de un color caliente a uno frío (como en *La alegría de vivir* de Matisse), de una luz a una sombra, o de una línea ondulada a una recta. Sin ritmos visuales variados, el arte es estático (o monótono, como un papel decorativo que repita una y otra vez el mismo dibujo), en cuyo caso te fijas en una única cosa o no ves nada en absoluto.

Equilibrio

Cada parte de una pintura o relieve tiene un peso visual. El artista distribuye cuidadosamente este peso para equilibrar la obra de arte. Fíjate en la distribución del peso visual en la obra de Sandro Botticelli titulada *Primavera*: las dos figuras masculinas situadas en extremos opuestos del cuadro lo equilibran como si fueran sujetalibros. Venus está de pie en el centro repartiendo amor de izquierda a derecha, a la trinidad de Gracias (a la izquierda del observador) y a la diosa Flora y la ninfa Cloris (a la derecha del observador). Si Botticelli hubiera puesto a Flora, Cloris y las Gracias en el mismo lado, el cuadro estaría totalmente desequilibrado. Además, Botticelli está mostrando dos historias de amor en la misma pintura.



Por regla general, cuanto más simétrica y equilibrada sea una obra de arte (a veces, hasta el punto de resultar rígida), más probable es que represente algo divino, importante o ideal, como ocurre en *La última cena* de Leonardo da Vinci.

Contraste

El mayor problema del equilibrio puede ser la sensación de rigidez (ver el apartado anterior). Por ejemplo, la mayoría de las estatuas egipcias son tan simétricas que parecen rígidas e incapaces de moverse. El arte necesita algo que incline un poco la balanza hacia un lado.

El contraste puede alterar algo el equilibrio sin llegar a estropearlo, como en el *Doríforo* (portador de lanza) de Policleto (ver el capítulo 7). La estatua está equilibrada, pero sus extremidades se mueven en direcciones contrarias. Los opuestos (la rodilla izquierda y el brazo derecho) se equilibran el uno al otro a la vez que generan contraste y tensión.

Aparte de romper la uniformidad conservando el equilibrio, el contraste cumple otros propósitos en el arte: genera interés y emoción. Los artistas pueden crear contraste combinando líneas onduladas y líneas rectas (una carretera sinuosa que recorre una superficie cuadriculada, por ejemplo) o *yuxtaponiendo* (poner una cosa junto a otra) formas orgánicas y formas geométricas (por ejemplo, representar una pera dentro de una pirámide). René Magritte creó contrastes sorprendentes cuando pintó a una mujer de formas curvilíneas junto a una pared sólida y una roca (*La Magie Noir*, o *Magia negra*); el color de la pared es muy parecido al color de la parte inferior de la mujer, pero la pared es áspera y rectangular, mientras que la mujer es suave y tiene curvas. Eso es el contraste.

Énfasis

El énfasis (algo que destaque sobre el resto de la obra) también es importante. Los artistas pueden conseguir énfasis utilizando colores llamativos o contrastes, o situando una figura en un determinado lugar (en el centro de una pintura, por ejemplo). Así como la X señala dónde está enterrado el tesoro de un pirata, el énfasis llama la atención del espectador sobre algo único e importante, el tesoro de esa obra de arte.

A veces los artistas consiguen el énfasis situando alguna cosa extraña o sorprendente en mitad de un cuadro (por ejemplo una figura oscura, cuando las demás están bien iluminadas) o pintando a una mujer desnuda que merienda en el campo en compañía de hombres trajeados (como hizo Édouard Manet en su famoso *Almuerzo sobre la hierba*).

Descubrir el significado

El arte también transmite un significado. A veces cuenta una historia (narrativa visual); a veces sugiere un significado a través de simbolismos y metáforas, como un poema; y otras el significado está nadando en el sentimiento que transmite la obra, más o menos como con la música (tienes una vaga sensación de significado, pero el sentimiento lo anula).

El abecé de la narrativa visual



¿Cómo saber cuándo un artista te cuenta una historia? Para determinar si una pintura es una narración visual, debes hacerte tres preguntas:

- ✓ ¿La obra sugiere el paso del tiempo (en lugar de ser una imagen estática, como un bodegón)?
- ✓ ¿Parece tener un principio y un final?
- ✓ ¿Hace referencia a algo que está ocurriendo fuera del cuadro?

Si la respuesta a cualquiera de estas preguntas es “sí”, probablemente el artista te esté contando una historia.

¿Y cómo se leen esas historias? Para leer una narración visual no es imprescindible comenzar por la izquierda y moverse hacia la derecha como cuando lees un libro (aunque a veces sí que es así, como en el Tapiz de Bayeux, ver el capítulo 10). En lugar de eso, debes empezar en el *punto focal* (el lugar hacia donde el artista dirige tu mirada). El punto focal puede ser el comienzo de la historia o el clímax.



La clave está en buscar relaciones de los personajes entre sí, o entre ellos y su entorno. ¿Hay alguien enamorado, con el corazón

roto, celoso o vengativo? ¿Está a gusto en su mundo o lo ves alienado? Pregúntate qué le ocurrió a ese personaje justo antes del instante representado, qué le está ocurriendo en ese momento y qué le va a ocurrir a continuación. Busca indicadores, por ejemplo figuras que señalan, expresiones faciales y gestos significativos, como en *La vocación de san Mateo* de Caravaggio. ¿Qué, o a quién, está mirando la persona representada? Deja que su mirada guíe la tuya.

Entender los símbolos

El simbolismo suele ser una parte fundamental de la narrativa visual, e incluso de retratos y bodegones. Entender los símbolos te ayuda a entrar en el mundo y la situación de la pintura. Sin ese entendimiento, puede que te pierdas buena parte del mensaje del artista. Por ejemplo, muchos observadores creen que el camino sinuoso que aparece en *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (te hablo de ella en el capítulo 11) simboliza el devenir de la vida o, como lo llamaron los Beatles, ese “largo y sinuoso camino”. La calavera del cuadro de Frans Hals *Joven sosteniendo una calavera* obviamente simboliza la muerte, y la manzana que vemos en *La Sagrada Familia de la escalera* de Nicolas Poussin hace referencia al jardín del edén, aunque no haya rastro de Adán y Eva ni de la serpiente.

Los principales períodos y movimientos artísticos

En este capítulo

- ▶ Identificar la diferencia entre movimiento y período
- ▶ Explorar los períodos artísticos mas importantes
- ▶ Comentar los movimientos artísticos más importantes

La historia del arte se divide en períodos y movimientos. En este capítulo te acompaño a lo largo de un recorrido cronológico por estas divisiones, y aprovecho para describir a grandes rasgos las que son más importantes.

Entender las diferencias entre período y movimiento

Los movimientos y períodos artísticos son representativos del arte de un grupo de artistas durante un determinado espacio de tiempo. La diferencia entre período y movimiento tiene que ver con la duración y con la intención.

Movimientos artísticos

Un *movimiento artístico* lo inician de manera intencionada un grupo reducido de artistas que quieren fomentar o provocar un cambio. Un movimiento generalmente está asociado a un estilo artístico y, muchas veces, a una ideología. Al igual que el movimiento feminista o el movimiento por los derechos civiles, un movimiento artístico puede abogar por una nueva perspectiva sobre cuestiones concretas. Por ejemplo, los miembros del movimiento pueden oponerse a la guerra o a un determinado sistema político. En ocasiones escriben manifiestos con una exposición detallada de sus objetivos y celebran asambleas.

Lo más habitual es que los artistas de un movimiento tengan relación entre ellos y expongan sus obras de manera colectiva. Su arte comparte características de estilo y aborda temas similares.

Períodos artísticos

Un *período artístico* generalmente no obedece a una elección consciente por parte de los artistas. Los períodos suelen durar más que los movimientos y se desarrollan de manera gradual debido a presiones culturales o políticas.

Con frecuencia, un período artístico se basa en una época histórica paralela. Por ejemplo, el *arte paleocristiano* se refiere al arte realizado durante la época de los primeros cristianos. Los artistas representaban temas cristianos y compartían creencias religiosas, pero no escribieron manifiestos ni celebraron asambleas para hablar de ideología o directrices estilísticas. Los historiadores del arte han agrupado esas manifestaciones artísticas porque todos aquellos autores vivieron en la misma era, pintaron temas semejantes y compartieron un espíritu similar: el espíritu de su religión, su cultura y su época.

Resumen de los principales períodos

Un período artístico puede durar 20.000 años o tan solo 50, dependiendo del ritmo al que se sucedan los cambios culturales. El arte rupestre comenzó en torno al 30000 a.C. y terminó con el Paleolítico, entre el 10000 y el 8000 a.C., según la zona geográfica y el receso de la Edad de Hielo. En aquella época la cultura cambiaba a la misma velocidad que se derrite un glaciar (y piensa que eso era antes del calentamiento global). El período neoclásico, en cambio, tan solo duró 65 años, desde 1765 hasta 1830. La Revolución industrial aceleró los cambios sociales y culturales a partir de mediados del siglo XVIII.

A veces la distinción entre período y movimiento es difusa. El alto Renacimiento (que algunos consideran un subperíodo dentro del Renacimiento y otros consideran un movimiento) tan solo duró de 1495 a 1520, ya que dos de sus tres principales artistas murieron en 1519 y 1520 (no se puede tener un movimiento ni un período con una sola persona, aunque sea un genio como Miguel Ángel).

El manierismo también se consideró un período, pero actualmente la opinión general es que se trató de un movimiento que comenzó a mediados de la década de 1520 con obras de Rosso Fiorentino, Pontorno y Parmigianino. Estos artistas no se llamaron a sí mismos

manieristas: pensaban que su arte y su estilo eran meras extensiones de lo que Rafael y otros habrían hecho en el alto Renacimiento. Conscientes o no, inauguraron una “manera” de hacer arte, junto con Miguel Ángel, que presentaba diferencias estilísticas y se convirtió en un movimiento.

Período prehistórico (30000 a.C.-2500 a.C.)

El período artístico prehistórico se corresponde con el Paleolítico y el Neolítico, cuando las personas utilizaban utensilios de piedra, sobrevivían como cazadores y recolectores (en el Paleolítico) o como agricultores (en el Neolítico) y no sabían escribir.

A pesar de desconocer la escritura, los habitantes del Paleolítico y del Neolítico sabían hacer pinturas y esculturas. En el período Paleolítico, los artistas pintaron animales en las paredes de las cuevas y esculpieron formas animales y humanas en rocas. Según parece, su arte era parte de un ritual mágico o chamánico (una forma primitiva de visualización) que debía de ayudarles a cazar. El propio acto de pintar probablemente era parte de aquellos rituales.

La pintura entró en declive durante el Neolítico, a pesar de que disponían de mejores utensilios de piedra, rebaños de animales domesticados y asentamientos permanentes. Sin embargo, la arquitectura despegó con sepulcros gigantescos como el de Stonehenge, templos y los primeros pueblos.

Período mesopotámico (3500 a.C.-500 a.C.)

El período mesopotámico abarca varias civilizaciones:

- ✓ Los sumerios, que inventaron la escritura (llamada *cuneiforme*) y la religión monoteísta (un solo dios, Abraham era sumerio).
- ✓ Los acadios.
- ✓ Los asirios.
- ✓ Los babilonios.

El arte mesopotámico es generalmente un arte bélico, propagandístico o bien religioso y funerario. Aunque cada civilización aportó diferentes características a la cultura mesopotámica (los asirios, un pueblo guerrero, perfeccionaron la narrativa visual, por ejemplo), el arte se desarrolló en la misma región (el territorio entre los ríos Tigris y Éufrates) y los diferentes pueblos que ocupaban la zona se influyeron entre sí. El arte mesopotámico es a menudo masculino, pero también refinado y a veces cómico y muy imaginativo.

Período egipcio (3100 a.C.-332 a.C.)

El arte egipcio podría calificarse como “el arte de los muertos”, ya que en su mayor parte estaba destinado a las tumbas. El estilo egipcio es simétrico, rígido pero elegante, generalmente invariable, muy colorido y simbólico. Los artistas egipcios también utilizaron la narrativa visual, pero sus historias ilustradas eran menos dramáticas y realistas que el arte mesopotámico (lo encontrarás en el apartado anterior).

Arte minoico, arte de la antigua Grecia y arte helénico

Como resultado de las conquistas de Alejandro Magno (356 a.C.-323 a.C.) y el posterior amor de Roma por la cultura griega, las obras de arte realizadas en las ciudades-estado de la antigua Grecia se difundieron desde las islas Británicas hasta la India, lo cual cambió el mundo para siempre. Los primeros minoicos influyeron en la cultura griega, pero, en comparación, sus logros fueron pequeños.

Período minoico (1900 a.C.-1350 a.C.)

La cultura y el arte minoicos tuvieron una vida breve comparados con el arte egipcio y mesopotámico. El arte minoico tiene un carácter lúdico y está centrado en la vida, el deporte, los rituales religiosos y los placeres cotidianos. Es el primer arte que realmente celebra la vida cotidiana.

Período de la antigua Grecia (hacia 850 a.C.-323 a.C.)

El arte griego se divide en dos períodos: *arcaico* (antiguo) y *clásico*, y cada vez se acerca más al realismo. Los griegos inventaron técnicas como la cerámica de figuras rojas, el *contrapposto* (ver el capítulo 7) y la perspectiva, para que los artistas pudieran representar el mundo de manera realista. Sin embargo, por muy realista que sea el arte griego, también está *idealizado* (es más bonito que la vida real). Las estatuas griegas no tienen michelines, granos ni coronillas despobladas. El arte del período clásico (el apogeo del arte griego) es famoso por esa calma y esa belleza como de otro mundo.

Período helenístico (323 a.C.-30 a.C.)

El período helenístico comienza con la muerte de Alejandro Magno y termina con el suicidio de Cleopatra, mordida por una serpiente. Es arte griego despojado de gran parte de su idealismo (aunque no en todos los casos). La mayoría de las estatuas helénicas son físicamente perfectas, pero, en lugar de una serenidad imperturbable, pueden expresar ira, profunda tristeza o miedo intenso. El período helenístico fue la

primera vez en que esas emociones se mostraron de manera dramática y realista en el arte.

Arte etrusco y arte romano

Podríamos decir que, en lo que se refiere al arte, los etruscos y los romanos eran imitadores. Ambas culturas tomaron prestados muchos elementos de los griegos, aunque cada una aportó algo propio.

Período etrusco (siglo VIII a.C.-siglo IV a.C.)

Los etruscos que vivían en Etruria (la actual Toscana) apenas nos legaron obras arquitectónicas, ya que los romanos que los conquistaron construyeron encima de la mayoría de sus asentamientos. Sin embargo, los romanos no tocaron las tumbas etruscas. En consecuencia, conocemos la vida etrusca principalmente a través de su arte funerario, el cual, por sorprendente que resulte, es muy alegre (al parecer, los primeros etruscos consideraban la muerte como una agradable continuación de la vida).

Período romano (300 a.C.-476 d.C.)

Los romanos también copiaron a los griegos. Sin embargo, los historiadores del arte no consideran que el período romano fuera una repetición del griego. Igual que los etruscos, los romanos no se limitaron a imitar, sino que añadieron cosas al estilo griego. En arquitectura, los romanos aportaron el arco romano, una invención que les ayudó a construir la mayor red de carreteras y acueductos que el mundo ha conocido. En pintura y escultura, los romanos llevaron el realismo incluso más allá que los griegos helenísticos. Los bustos de los senadores y de los primeros emperadores representaban a hombres de mediana edad, severos y terrenales.

Arte bizantino y arte islámico

El arte bizantino es el arte cristiano del Imperio romano de Oriente tras la caída de Roma en el año 476 d.C. El arte y la arquitectura islámicos se difundieron por todo Oriente Próximo, el norte de África y España siguiendo la oleada de conquistas entre los años 632 y 732.

Período bizantino (500-1453)

El arte bizantino es una fusión del esplendor romano tardío, las tradiciones artísticas griegas y los temas cristianos. El arte bizantino es simbólico y menos naturalista que el arte griego y el arte romano que lo inspiraron. Está orientado al más allá, en lugar de al aquí y el ahora.

La forma de pintura más popular en el período bizantino fue la pintura de iconos. Los *iconos* (imágenes sagradas de Jesús, María y los santos) se utilizaban para rezar. A los artistas bizantinos también les gustaban los *mosaicos* (imágenes hechas con trocitos de piedra o vidrio cortado).

Período islámico (siglo VII-)

Igual que Moisés, Mahoma condenó las imágenes grabadas, y por eso apenas hay representaciones de personas en el arte islámico. Los países de Oriente Medio y del norte de África que se convirtieron al islam también fueron los guardianes de los conocimientos más avanzados sobre matemáticas y geometría, y parece que algunos de esos conocimientos se filtraron en las obras de arte. Los artistas islámicos a menudo incorporan patrones increíblemente complejos y coloridos en alfombras, manuscritos, cerámica y obras arquitectónicas.

Período medieval (500-1400)

El arte medieval es fundamentalmente el arte cristiano creado en Europa después de la caída de Roma y antes del Renacimiento. Sus expresiones más familiares son los vitrales, los manuscritos ilustrados, los *relicarios* (cajas muy elaboradas donde se guardan reliquias sagradas, como huesos y otras partes del cuerpo de santos), los relieves arquitectónicos y las catedrales románicas y góticas. El arte medieval está imbuido de misticismo y simbolismo, con especial hincapié en la vida después de la muerte según las creencias cristianas.

Período renacentista

Durante el *Renacimiento*, los artistas regresaron a modelos clásicos de pintura, escultura y arquitectura. El arte religioso cristiano continuó siendo el amo del cotarro, pero las historias e imágenes de las obras artísticas celebraban la vida y las cosas de este mundo. El creciente valor del individuo motivó que se encargaran muchos retratos, un *género* (un tipo de expresión artística) también muy común en el arte medieval. Con este enfoque en el momento presente, el realismo adquirió tanta relevancia como el simbolismo. Para que las pinturas y los relieves esculturales tuvieran un aspecto tridimensional (como ventanas abiertas al mundo real), los artistas del Renacimiento idearon las leyes matemáticas de la perspectiva.

Alto Renacimiento (1495-1520)

Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael definieron el movimiento conocido como alto Renacimiento, aunque sus obras a veces difieren

mucho entre sí. Los tres se esforzaron por alcanzar la perfección, que a menudo encontraron en composiciones estables de apariencia geométrica.

El alto Renacimiento es “alto” porque estos tres artistas pintaron sujetos idealizados, aunque se tratara de un guerrero joven e inquieto como el inmortal *David* de Miguel Ángel. El sello del arte altorenacentista es un aura de belleza y calma.

Manierismo (1530-1580)

Tras dominar la naturaleza, los artistas empezaron a distorsionarla deliberadamente. Los artistas manieristas elongaron las figuras humanas, defendieron posturas complicadas o artificiosas y pintaron paisajes distorsionados, a menudo cargados de simbolismo y energía erótica o espiritual. El arte dejó de ser una ventana a una versión idealizada del mundo real para convertirse en una ventana a la imaginación desbordante y caprichosa de los artistas.

Arte barroco y arte rococó

Los artistas barrocos sustituyeron la composición geométrica del Renacimiento por un clima dramático que incluía al espectador. El arte rococó abandonó el drama del arte barroco y llevó al extremo su lado ornamental.

Período barroco (1600-1750)

El Barroco se desarrolló durante la *Contrarreforma* (la renovación de la Iglesia católica durante el siglo XVI) y se convirtió en un arma propagandística en las guerras religiosas entre católicos y protestantes de los siglos XVI y XVII. La Iglesia católica quería que el arte tuviera un fuerte atractivo emocional para llamar la atención de la gente común y sumarla a la fe católica. Por ello, las catedrales barrocas se atestaron con esculturas y pinturas cargadas de dramatismo.

En los países protestantes, los artistas barrocos restaron importancia a los santos y escogieron temas más simbólicos para sus pinturas morales, por ejemplo paisajes cargados de significado, escenas de género (situaciones cotidianas que se interpretan en clave de fábula) y cuadros de frutas que sugieren la temporalidad de la vida terrenal. Los reyes y príncipes también contrataron a artistas barrocos para que ensalzaran su fortuna y poder.

Período rococó (1715-década de 1760)

El rococó es el arte barroco elevado a la enésima potencia. Fue un estilo artístico favorecido por reyes, príncipes y prelados con mucho dinero para gastar. La calidad ornamental de las pinturas, los relieves, las esculturas y las edificaciones barrocos suele ser más importante que el tema.

Neoclasicismo y Romanticismo

El Neoclasicismo y el Romanticismo se desarrollaron durante la Ilustración, la guerra de Independencia de Estados Unidos, la Revolución francesa y la Revolución industrial. En cierto modo, el Neoclasicismo y el Romanticismo fueron a la vez períodos y movimientos. Los artistas neoclásicos y románticos realizaron algunas elecciones conscientes: quisieron que su estilo transmitiera un mensaje político y/o espiritual.

Neoclasicismo (1765-1830)

El Neoclasicismo (*neo* significa “nuevo”) es un nuevo regreso al clasicismo grecorromano. Es un arte dignificado que representa a los hombres y mujeres de la época como si fueran dioses y héroes griegos, con posturas y gestos muy grandilocuentes.

Romanticismo (finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX)

Los artistas románticos rechazaron la Revolución industrial, condenaron los excesos de los reyes y abanderaron los derechos de las personas. Algunos se refugiaron en la naturaleza, mientras que otros persiguieron una vigorizante combinación de temor y asombro a través de sublimes paisajes marinos y terrestres. La imaginación con y la naturaleza con mayúsculas fueron las fuentes de su desbordante creatividad.

Resumen de los principales movimientos

Cuando surgieron los “movimientos”, los períodos prácticamente desaparecieron de escena. Desde el siglo XIX, la dirección del arte ya no viene determinada por la Iglesia o el Estado, sino por los propios artistas.

Realismo (década de 1840-década de 1880)

Los realistas reafirmaron la integridad del mundo físico despojándolo de lo que ellos consideraban ensoñaciones o vaguedades románticas. Pintaron la vida con una sinceridad descarnada, o al menos eso es lo que dijeron.

La Hermandad Prerrafaelita (1848-década de 1890) y el movimiento Arts and Crafts (década de 1850-década de 1930)

A mediados del siglo XIX, la Hermandad Prerrafaelita creó en Inglaterra un arte diseñado para contrarrestar los efectos negativos de la Revolución industrial: ciudades agostadas, pobreza... Rechazaron la sociedad materialista alimentada por la Revolución industrial y regresaron al misticismo de la Edad Media, y a menudo mostraron romances artúricos y otras leyendas medievales en sus pinturas y vitrales. El movimiento Arts and Crafts, fundado por William Morris, uno de los prerrafaelitas, prefirió la manualidad de los talleres medievales a la degradación reinante en las fábricas del capitalismo. Favorecieron los muebles hechos a mano y las artes decorativas realizadas en talleres pequeños y colonias de artistas.

Impresionismo (1869-finales del siglo XIX)

Los impresionistas pintaron retazos de la vida cotidiana con luz natural: personas en una merienda campestre, un paseo por el parque, un baile de verano... Sin embargo, el arte impresionista no congela la escena como una pintura clásica, sino que captura los cambios sutiles de la atmósfera y de la luz para transmitir la fugacidad de la vida.

Postimpresionismo (1886-1892)

El postimpresionismo no es un movimiento propiamente dicho, sino una clasificación de un grupo de artistas diversos que, como Vincent van Gogh y Henri de Toulouse-Lautrec, pintaron sus obras después del impresionismo.

Fovismo y expresionismo

Estos dos movimientos de principios del siglo XX empujaron al arte en la dirección de la abstracción, para lo cual simplificaron o distorsionaron las formas y utilizaron colores expresivos en lugar de naturalistas.

Fovismo (1905-1908)

El fovismo fue un movimiento de corta duración encabezado por Henri Matisse y André Derain. Los fovistas estilizaron la forma para simplificarla. También aplanaron la perspectiva, de manera que sus cuadros se parecían menos a una ventana al mundo y más a un papel decorativo. El fovista más destacado, Henri Matisse, consideraba que el arte debía ser inspirador, decorativo y divertido. De hecho, el arte fovista recuerda a un papel pintado. Son obras que podrías colgar en un cuarto de juegos infantil (si tu hijo no tuviera esa incomprensible fijación por Pocoyó).

Expresionismo (1905-1933)

El expresionismo se divide en dos movimientos surgidos en Alemania: Die Brücke [el puente] y Der Blaue Reiter [el jinete azul]. Aunque cada uno de estos movimientos se marcó unos objetivos ligeramente distintos, emplearon técnicas similares y representaron temas parecidos.

Los artistas expresionistas distorsionan el exterior de las personas y los lugares para expresar el interior. En un lienzo expresionista, un grito no solo distorsiona el rostro, sino el cuerpo entero. De igual modo, la locura encerrada entre las paredes de un manicomio retuerce la propia arquitectura, que entonces también parece propia de un loco.

Cubismo y futurismo

Tanto el cubismo como el futurismo descompusieron la realidad física en pequeñas unidades, pero por motivos muy diferentes.

Cubismo (1908-década de 1920)

El cubismo viene a ser como el lado artístico de la teoría de la relatividad de Einstein. Todo es relativo; lo que ves depende de tu punto de vista. Georges Braque y Pablo Picasso inventaron el cubismo para que la gente pudiera observar a una persona u objeto desde todos los ángulos a la vez.

Futurismo (1909-década de 1940)

A diferencia de la mayoría de los movimientos artísticos, y en lugar de dar la espalda a la era de las máquinas, los futuristas abrazaron la tecnología, la velocidad y, por desgracia, la violencia y el fascismo. Consideraron que el fascismo era la única forma de gobierno capaz de llevar a cabo la limpieza cultural que, según ellos, necesitaba la sociedad. Su movimiento se basó principalmente en Italia y en la Rusia prerrevolucionaria.

Dadaísmo y surrealismo

La primera guerra mundial provocó una destrucción y una miseria sin precedentes en Europa. Los artistas, desilusionados, reaccionaron rechazando los valores tradicionales y las formas artísticas de la cultura que, en su opinión, había causado la contienda.

Dadaísmo (1916-1920)

El dadaísmo surgió en la Suiza neutral como reacción a la locura de la primera guerra mundial y rápidamente se extendió por toda Europa. Su “arte” era una burla a la cultura predominante, incluidos los cánones artísticos comúnmente aceptados, a través de manifestaciones, “acciones” y obras cargadas de humor e ironía. Los dadaístas supusieron que la guerra fue producto del pensamiento racional; por lo tanto, el antídoto a los conflictos bélicos debía ser el pensamiento irracional.

Surrealismo (1924-década de 1940)

El surrealismo se inspiró en el dadaísmo y en las teorías del inconsciente formuladas por Freud. Igual que los dadaístas, los surrealistas (muchos de los cuales habían sido dadaístas) tenían la esperanza de sanar a la humanidad volviendo la espalda al mundo racional. Pero en lugar de burlarse de las tradiciones artísticas anteriores como hicieron los dadaístas, buscaron formas de entrar en contacto con la realidad instintiva y más profunda del propio inconsciente. Pintaron sus sueños, practicaron la libre asociación y en sus obras alteraron el orden racional de la vida yuxtaponiendo objetos que normalmente no guardan ninguna relación: una aspiradora enchufada a un árbol, una locomotora que sale de una chimenea, un reloj derretido colgando de una rama muerta...

Suprematismo, constructivismo y De Stijl: el arte no objetivo

El fovismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo liberaron a los artistas para que pudieran explorar la realidad de maneras no convencionales. El suprematismo, el constructivismo y el De Stijl relegaron por completo el arte figurativo y se adentraron en el terreno de la abstracción pura, o arte no objetivo.

Suprematismo (1913-1934)

El líder del Suprematismo, Kazimir Malevich, trató de liberar al sentimiento de la forma, disociándolo del arte figurativo. Pensaba que el realismo fotográfico (como el que ves en *La Gioconda*) pone una barrera entre el observador y el sentimiento esencial que el artista está intentado expresar. Consideraba que la mayoría de las personas solamente ven el cuadro y no experimentan el “sentimiento interior”. Por lo tanto, eliminó la representación o imagen para liberar ese sentimiento.

Constructivismo (1914-1934)

Los artistas rusos constructivistas se negaron a crear obras de arte para galerías y museos. Propusieron un arte práctico que pudieran utilizar los obreros y que representara la utopía moderna que supuestamente estaba creando el socialismo.

De Stijl (1917-1931)

De Stijl es geometría artística, conseguida con unas pocas formas y con los colores primarios (rojo, azul y amarillo), además del blanco y el negro. La figura principal de este movimiento, Piet Mondrian, pensaba que existen dos tipos de belleza: la subjetiva (que él asociaba al mundo de los sentidos) y la objetiva (que él consideraba universal y abstracta). Los artistas De Stijl querían mostrar la belleza objetiva, de modo que evitaron la representación fotográfica (realismo) porque despierta sentimientos subjetivos.

Expresionismo abstracto (1946-década de 1950)

Tras la segunda guerra mundial, fue como si los artistas estadounidenses hubieran soltado una bomba sobre el expresionismo alemán, destruyendo su aspecto figurativo y dejando tan solo la expresión desnuda. En el expresionismo alemán, la emoción deformaba la realidad del mismo modo en que los sentimientos extremos distorsionan los rostros humanos, que continúan siendo reconocibles. En el expresionismo abstracto, la emoción deforma la realidad hasta dejarla totalmente irreconocible. Jackson Pollock, uno de los expresionistas abstractos más famosos, lograba este efecto lanzando pintura a sus lienzos.

Pop Art (década de 1960)

A principios de la década de 1960, los artistas del Pop Art decidieron abundar en los nuevos estilos de publicidad, las fantasías de alcanzar la fama y el deseo de cosas nuevas que caracterizó a la sociedad estadounidense tras la segunda guerra mundial. A veces cuesta distinguir entre su arte y las películas y los anuncios de donde procede.

Arte conceptual, arte en vivo y arte feminista (finales de la década de 1960-década de 1970)

A finales de la década de 1960 el arte se dividió en tantos movimientos menores que cuesta seguirles la pista a todos. En uno de los movimientos más radicales, los artistas consideraron que no tenían que producir obras de arte (un poco como el dadaísmo), sino simplemente

conceptos o ideas. Este *arte conceptual*, como se ha dado en llamar, a menudo adopta la forma de un *happening* o *performance* que puede ser muy espontáneo y estar dirigido por el propio público. Otras veces consiste simplemente en escribir sobre una pared. Uno de los primeros artistas conceptuales acampó con un coyote en una galería de arte durante una semana para que la gente reflexionara sobre el tratamiento que reciben los pueblos indígenas de América. El arte feminista, relacionado con el arte conceptual, se centra en las desigualdades a las que se enfrentan las mujeres e intenta suscitar cambios. Este movimiento no tiene un estilo definido. Puede incluir una pintura sobre lienzo o un grupo de mujeres disfrazadas de gorila que irrumpen en un acto público para repartir octavillas.

Posmodernidad (desde 1970)

La *posmodernidad* se refiere a la vida “después del arte moderno”. Y el *arte moderno* es el arte que se hizo entre 1890 y 1970, aproximadamente. Los pensadores posmodernos ven la sociedad contemporánea como un mundo fragmentado que carece de un centro coherente, absolutos y una base cultural. Sin embargo, a menudo también está construida sobre el pasado, que posee todas estas cualidades en abundancia.

¿Cómo capturar el mosaico del mundo posmoderno en un lienzo o en un edificio? Los artistas y arquitectos posmodernos a veces lo hacen tomando prestados elementos del pasado y mezclando estilos antiguos hasta dar con un nuevo estilo que refleje a la sociedad contemporánea.

En esta parte...

Te hablo sobre las primeras galerías de arte (las cuevas de los hombres prehistóricos) y de los rituales que inspiraron sus obras. Luego me sumerjo en el pasado del antiguo Egipto y Mesopotamia al tiempo que comento el significado de arte funerario y arte político y religioso. Por último, te explicó cómo la antigua Grecia y la antigua Roma inventaron el mundo moderno (por si no lo sabías, así es).

Cazadores mágicos y artistas rupestres psicodélicos

En este capítulo

- ▶ Descifrar las pinturas más antiguas del mundo
- ▶ Conocer un símbolo de fertilidad de la Edad de Piedra
- ▶ Entender una obra arquitectónica del Neolítico como Stonehenge

Durante la última gran glaciación, un inmenso manto de hielo enterró buena parte del planeta. El *Homo sapiens sapiens* (doblemente sabio [*sapiens* significa “sabio”], lo que actualmente llamamos ser humano) apareció alrededor del año 120000 a.C., en mitad de ese período de intenso frío, y desde entonces se ha llevado todos los aplausos.

Los seres humanos compartieron escenario con manadas de mamuts lanudos, rinocerontes lanudos, *uros* (unos bueyes con cuernos ya extinguidos), tigres de dientes de sable, bisontes, caballos y ciervos que poblaban gran parte del planeta. Los primeros hombres sobrevivieron en ese territorio glacial como cazadores-recolectores nómadas. No sabemos mucho sobre ellos porque no dejaron registros escritos ni obras de arte ni asentamientos permanentes.

Las primeras manifestaciones artísticas de las que tenemos constancia se crearon casi 90.000 años más tarde durante el Paleolítico, que duró aproximadamente desde el 40000 a.C. hasta el 8000 a.C. Este arte “primitivo” alcanzó una fase de plenitud en el 30000 a.C., como si los artistas prehistóricos fueran a estudiar a una escuela de bellas artes de la Edad de Piedra. Lo más probable, sin embargo, es que aquellas destrezas se transmitieran de maestros a aprendices y fueran perfeccionándose a lo largo de miles de años. Los hombres primitivos pintaron sus magníficas representaciones de animales salvajes en las primeras galerías de arte del mundo, las paredes de cuevas situadas principalmente en el sur de Francia y el norte de España. Aquellos dibujos de mamuts lanudos, rinocerontes lanudos y uros son las imágenes más detalladas que tenemos de esas especies extintas.

En este capítulo te presento a los primeros artistas, los que vivieron en el Paleolítico y el Neolítico.

Herramientas y arte: una unión necesaria

Para poder producir obras de arte, los seres humanos primero tuvieron que aprender a fabricar herramientas. Los monos utilizan ramas a modo de herramientas para extraer miel de una colmena, por ejemplo, pero no fabrican esas herramientas (ni crean obras de arte). Nuestros primeros antepasados se pusieron en pie hace ahora cuatro millones de años aproximadamente. No sabemos qué hicieron con las manos hasta dos millones de años después, cuando en la región centro-oriental de África aparecieron los primeros útiles primitivos: simples piedras de bordes afilados fabricadas por el *Homo habilis* (que significa “hombre hábil”). Los útiles fueron refinándose con el paso de los milenios, y aquellas piedras toscamente talladas que servían para cortar carne y pieles (hacia 2000000 a.C.) dieron paso al hacha (hacia 1300000 a.C.) y luego a la lanza (hacia 1000000 a.C.). El arco y la flecha se inventaron en torno al 10000 a.C. Nuestros antepasados estaban aprendiendo a dominar su entorno poco a poco, y el arte estaba a la vuelta de la esquina.

Arte rupestre o pinturas paleolíticas: ¿por qué guardar el secreto?

Los artistas prehistóricos ocultaron sus pinturas en lo más profundo de las cavernas, como si quisieran mantenerlas en secreto. De hecho, las pinturas rupestres están tan bien escondidas que la primera de ellas no se descubrió hasta 1879 en Altamira, España (ver la figura 4-1). El segundo descubrimiento tuvo lugar en 1940 en Lascaux, Francia, cuando dos niños que buscaban a un perro perdido entraron en un agujero que conectaba con la antigua cueva.



Cortesía de la Oficina Nacional de Turismo de España

Figura 4-1
Las magníficas pinturas de animales prehistóricos de Altamira, en España, fueron la primera muestra de arte rupestre que se descubrió

Escenas de caza en una pared

En un primer momento, los investigadores pensaron que el arte rupestre estaba relacionado con la caza. La actividad principal de los hombres primitivos era cazar, y las pinturas representan mayoritariamente animales (salvo algunas figuras antropomorfas de líneas muy simples, huellas de manos y motivos geométricos encontrados en algunas cuevas). ¿Acaso el hombre primitivo pensaba que representar a un animal en la pared de una cueva facilitaría la tarea de cazarlo en la naturaleza? Si así ocurrió, entonces la pintura primitiva probablemente fuera un tipo de *magia empática*, una especie de vudú. La idea es que, al dibujar un ser vivo, adquieres poder sobre él. En algunas pinturas rupestres, las lanzas y las flechas parecen atravesar a los animales (como agujas clavadas en un muñeco vudú).

Si querías matar a montones de toros, pintabas montones de toros en las paredes de tu cueva. En la cueva de Lascaux, la galería de aproximadamente 18 metros de largo conocida actualmente como Sala de los Toros, podría ser un ejemplo de ritual mágico prehistórico a gran escala. Sin embargo, los expertos de hoy en día sospechan que el arte rupestre fue algo más que magia para cazar.



Plumas, piel y palitos masticados: con eso pintaban los hombres prehistóricos

Los artistas rupestres utilizaban, plumas, pieles, musgo, palitos masticados y sus propios dedos como pinceles. A veces marcaban los contornos de las figuras en la roca con piedras afiladas o trozos de carbón vegetal. También molían minerales como ocre rojo y amarillo, manganeso y hematita para obtener polvos de color rojo, violeta, amarillo, marrón y negro que luego aplicaban directamente sobre las paredes de caliza húmedas con el fin de recrear el pelo de los osos y bisontes, y las manchas de los leopardos y las hienas. Han transcurrido entre 15.000 y 25.000 años, ¡y esa pintura primitiva todavía no se ha desprendido! (¿no sería genial encontrar un producto así de bueno en la ferretería?).

Los artistas prehistóricos también utilizaban huesos o cañas huecas para aplicar polvos de colores mediante soplado, lo que les permitía llenar superficies grandes de manera más eficiente. Algunos de esos tubos huecos que se han encontrado en las cuevas todavía tenían restos de color en su interior.

Los pintores rupestres a veces aprovechaban convexidades y grietas de las paredes para representar mejor los contornos de un animal: una protuberancia para una panza o una joroba, una hendidura para un ojo, etc. En la cueva de Chauvet, en el suroeste de Francia, un artista pintó la garra de un oso sobre un saliente de la pared y así consiguió que resultara más amenazadora, como si el animal fuera a emerger de la roca para atacar a alguien.

Diez mil años más tarde, los artistas rupestres de la cueva de Altamira, en España, utilizaron esa misma técnica: pintaron cuerpos de bisontes sobre unas protuberancias del techo y de ese modo la manada adquirió un aspecto tridimensional, como si estuviera esculpida.

Chamanes psicodélicos con pinceles

Posteriormente los investigadores descubrieron algo curioso: los animales que formaban parte de los menús del Paleolítico eran los que aparecían con menos frecuencia en las pinturas rupestres. Muchas pinturas representan depredadores como panteras, leones y hienas, animales que eran difíciles de cazar y que, por tanto, raramente se comían.

Esos investigadores desarrollaron una nueva teoría basada en el hecho de que las sociedades de cazadores-recolectores de África, Siberia y América del Norte practicaban el chamanismo. Los cazadores-recolectores prehistóricos probablemente hicieran lo mismo.

En las películas de Hollywood los chamanes suelen aparecer como curanderos pintarrajeados, pero un chamán es algo más que un brujo que baila y lanza hechizos llevando puesto un disfraz de Halloween: es un visionario y, a veces, un artista. Los pueblos primitivos creían que el chamán podía “teletransportarse” al más allá para hablar con los espíritus de los animales. Incluso pensaban que podía aprender la forma de reparar desequilibrios de la naturaleza.

Según parece, algunos chamanes utilizaron alucinógenos naturales para acceder a esa sexta dimensión. En la actualidad, pueblos primitivos de todo el mundo representan los viajes de sus chamanes a través de imágenes psicodélicas de humanos y animales entrelazándose e incluso fundiéndose unos con otros. Puede que las pinturas prehistóricas también representen esos viajes.

Entonces ¿las pinturas rupestres son la primera muestra de arte psicodélico? Las figuras mitad hombre mitad animal, como la que aparece en *Bisonte embistiendo a un hombre con cabeza de pájaro*, en la cueva de Lascaux, parecen indicar que sí.

A primera vista, esta pintura muestra la típica escena de caza. Un cazador clava su lanza en el vientre de un bisonte, al que se le salen las entrañas. Pero ¿por qué el hombre tumbado junto al animal tiene cabeza de pájaro? ¿Y por qué hay un pájaro encaramado en un palo, como si fuera un tótem? En el siglo XIX, los chamanes de Siberia utilizaban un báculo con cabeza de pájaro para iniciar sus viajes al más allá. El hombre con cabeza de pájaro y el palo de Lascaux podrían haberse pintado para ayudar a un chamán prehistórico a entrar en el mundo de los espíritus.

Los aprendices de chamanes tenían que pasar por ceremonias, muertes fingidas y pruebas de privación de comida y sueño. A lo mejor la figura tumbada es un aprendiz de chamán fingiendo su muerte después de un largo ayuno y un par de noches sin dormir.

Los encantos de una diosa de la fertilidad

La escultura evolucionó como arte a la vez que la pintura. Muchas esculturas prehistóricas eran pequeñas estatuas, llamadas *estatuillas*, o bien *relieves*, en los que el artista perfila una imagen sobre roca o madera y luego vacía el fondo para que la figura resalte. La estatuilla primitiva más conocida es la *Venus de Willendorf*.



Todas las figuras de mujeres desnudas encontradas por arqueólogos alemanes en el siglo XIX (incluida la *Venus de Willendorf*) se llamaron *venus*.

La *Venus de Willendorf* es una figura de una mujer desnuda de 11 centímetros de alto aproximadamente, tallada en piedra caliza. No parece demasiado atractiva según los cánones de belleza actuales, pero posiblemente fuera un símbolo de fertilidad hace 25.000 años.

¿Significa eso que los hombres de las cavernas consideraban a la *Venus de Willendorf* una bomba sexual, la Marilyn Monroe de su época? Puesto que el rostro está oculto por unas trenzas enrolladas de forma concéntrica en la cabeza a modo de gorro, podemos inferir que el aspecto de la *Venus de Willendorf* carecía de importancia. No era una persona concreta, sino un paradigma. Lo que importaba eran sus características sexuales: pechos enormes, vientre abultado (como si estuviera permanentemente embarazada), nalgas voluminosas y vulva prominente. El artista no prestó demasiada atención a los demás rasgos anatómicos. Los brazos delgados y las piernas truncadas parecen ser fruto de una ocurrencia tardía. Este mismo paradigma femenino se encuentra en muchas culturas prehistóricas de todo el mundo.

Entonces ¿con qué propósito se talló esta figura y cuál era su atractivo? ¿El artista la creó para despertar el deseo sexual de sus semejantes? Seguramente no. Es más probable que tuviera como finalidad favorecer la fertilidad y la abundancia. Puede que las mujeres sostuvieran la figura con la mano antes de tener relaciones sexuales para que la fertilidad de la estatuilla se les transmitiera mágicamente.

Pero ¿por qué la *Venus de Willendorf* está tan gorda? Sus gruesas proporciones pudieron ser una señal de prosperidad. La dieta de frutos secos, bayas y caza que seguían nuestros antepasados prehistóricos no les hacía precisamente echar barriga. Es probable que muchas de aquellas personas muriesen por culpa de la desnutrición. Muy pocas llegaban a cumplir los 30, y solo una mujer muy privilegiada podría

haberse permitido engordar hasta ese punto.

Dominós para druidas: Stonehenge, menhires y la arquitectura neolítica

La fusión de los glaciares impulsó el progreso tecnológico. Cuando la temperatura del suelo aumentó, el hombre pudo cultivar alimentos, domesticar animales, perfeccionar sus útiles de piedra y construir asentamientos permanentes. Su supervivencia ya no dependía de la caza y la recolección. Es el período que los historiadores llaman Neolítico, o Nueva Edad de Piedra. Comenzó en las regiones meridionales, más cálidas, y migró hacia el norte a medida que retrocedían los glaciares. Con las mejoras tecnológicas, la vida en las cuevas y el arte rupestre se convirtieron en algo del pasado. Desde el punto de vista del arte, la humanidad cayó en una desidia creativa que duró alrededor de 6.000 años. Seguía creando obras de arte, pero nada comparado a las pinturas y relieves del Paleolítico. No obstante, durante el Neolítico los hombres mejoraron como arquitectos y construyeron estructuras muy duraderas.

En este apartado hablaremos de la arquitectura neolítica, desde Anatolia hasta las islas Británicas.

La vida en el Neolítico: Çatalhöyük y Skara Brae

Uno de los asentamientos neolíticos más antiguos fue el de Çatalhöyük, en Anatolia (la actual Turquía). Vivió una época de gran prosperidad entre el 6500 a.C. y el 5650 a.C., aproximadamente. Llama la atención que los moradores de Çatalhöyük no tuvieran fortificaciones ni dioses de la guerra: según parece, eran una comunidad la mar de pacífica. Fabricaban prendas textiles, cestos y cuencos sencillos (el torno de alfarero no se había inventado aún), y construyeron casas rectangulares con ladrillos de adobe (a las que accedían por los techos). Cada casa tenía dos o más plataformas elevadas destinadas a múltiples fines, una de las cuales siempre se pintaba de rojo. La plataforma servía como mesa, banco de trabajo, cama y *lecho mortuario* (un bastidor sobre el que se colocaba un cadáver [los habitantes de Çatalhöyük dejaban que los buitres se comieran la carne de sus muertos antes de enterrarlos]).

En algunas habitaciones de las casas se han encontrado pinturas y esculturas. Las pinturas de Çatalhöyük generalmente consisten en representaciones esquematizadas de hombres cazando, con escasa presencia de mujeres. Sin embargo, las esculturas de Çatalhöyük sí muestran figuras femeninas con las características y dimensiones de la *Venus de Willendorf* (ver el apartado anterior “Los encantos de una diosa de la fertilidad”), probablemente como símbolo de fertilidad o representación de la madre tierra.

En Skara Brae, una comunidad neolítica posterior (en torno al 3000 a.C.) situada en las islas Orcadas, al norte de Escocia, las casas tenían chimenea, depósitos de piedra (utilizados probablemente para guardar peces vivos, porque eran gente de mar) y hasta muebles de piedra (camas, sillas, mesas y estantes). Las únicas manifestaciones artísticas que tenemos de Skara Brae son los sencillos motivos con los que decoraban sus cuencos y algunas de las camas.

El misterio de los megalitos y los menhires

Los ejemplos más interesantes de arquitectura neolítica son los misteriosos *megalitos* (grandes piedras) de la Bretaña y de Inglaterra. Una estructura megalítica es un conjunto de piedras dispuestas de manera más o menos compleja. Algunos parecen templos al aire libre contruidos por gigantes. Otros son como tumbas con cientos de lápidas hincadas en la tierra. De hecho, algunas estructuras megalíticas sirvieron como sepulcros, ya fuera para una persona o para muchas. Muchos de estos sepulcros megalíticos se asemejan a mesas de piedra gigantes con dos piedras verticales que sostienen una gran losa horizontal. Esta disposición se llama *trilito* (las piedras verticales son las columnas y la horizontal se llama *dintel*). Los trilitos constituyen uno de los primeros avances en arquitectura. A veces los sepulcros están cubiertos por pequeñas rocas y tierra, formando un túmulo.

Los megalitos más simples, consistentes en una única piedra vertical, se llaman *menhires*. Los pueblos prehistóricos erigieron montones de ellos en la región de la Bretaña, al oeste de Francia, entre el 4250 a.C. y el 3750 a.C. Los menhires aparecen en dos tipos de formaciones: *crómlech*, cuando forman un círculo, o *alineamientos*, cuando están dispuestos en fila. A pesar de su aspecto, los alineamientos no eran cementerios. Según parece, eran observatorios astronómicos y lugares donde rendir culto al sol. El mayor alineamiento se encuentra en Carnac, en Bretaña, y consta de 3.000 menhires dispuestos en filas de tres kilómetros de largo. Los menhires aumentan de tamaño a medida que se aproximan al límite occidental. Las piedras del extremo oriental tienen un metro de alto, mientras que en el extremo occidental superan los cuatro metros. Este alineamiento sigue el recorrido del sol desde el amanecer hasta el anochecer. Hoy en día, nadie sabe cómo funcionaba este observatorio prehistórico.

La estructura megalítica más grande es el círculo de piedras conocido como Stonehenge, en la llanura de Salisbury (Inglaterra). Stonehenge se construyó entre el 2550 a.C. y el 1600 a.C. en al menos cuatro etapas. Antes se pensaba que era un templo de los druidas (sacerdotes celtas), pero ahora se cree que esta compleja red de piedras se utilizaba para predecir solsticios y eclipses, un conocimiento vital para un pueblo que dependía de las cosechas.

Desde lejos, Stonehenge parece una partida de dominó inacabada entre dos gigantes. Visto más de cerca, consiste en una serie de círculos concéntricos y formas circulares: una herradura interior formada por cinco trilitos de arenisca gris, y un círculo exterior (llamado *Círculo de Sarsen*) de piedras de seis metros de altura, también de arenisca gris y coronadas por dinteles. Algunos bloques del Círculo de Sarsen pesan cerca de 50 toneladas. Los dinteles están conectados entre sí, formando un círculo continuo. Los megalitos están rodeados por un foso y un banal con un diámetro aproximado de 300 metros. Esta disposición de círculos dentro de círculos continúa desconcertando a los visitantes.

Hasta el año 1500 a.C., entre el Círculo de Sarsen y la herradura había un círculo de bloques más pequeños de color azul. Las únicas piedras azules de la zona se encuentran en Gales, a 240 kilómetros de distancia. Quienes construyeron Stonehenge creían que las piedras azules tenían propiedades especiales, probablemente mágicas (de lo contrario, no las habrían traído desde tan lejos). En 1500 a.C., la última generación de constructores de Stonehenge trasladaron las piedras azules al interior de la herradura, y los investigadores actuales no tienen ni idea del motivo.

Los constructores prehistóricos también suavizaron las caras interiores de las columnas y dinteles, y estrecharon las columnas por arriba, dejando una protuberancia en la parte central. Y lo que es todavía más impresionante: “taladraron” orificios en los dinteles y esculpieron unos salientes cónicos en las columnas para que encajaran perfectamente mediante una unión de caja y espiga. Asimismo, los diseñadores dieron una forma ligeramente curva a los dinteles exteriores para que formaran un círculo más perfecto.

¿Cuál era la finalidad de esta compleja red de bloques de piedra? ¿Fue un templo, un lugar donde celebrar sacrificios humanos, o un calendario de piedra? La función de Stonehenge continúa siendo un misterio, pero estudios recientes apuntan a que podría haberse utilizado para predecir con gran exactitud las fases de la luna, los solsticios y los eclipses.

Dioses volubles, arte guerrero y el nacimiento de la escritura: el arte mesopotámico

En este capítulo

- ▶ Explorar los rascacielos del mundo antiguo
- ▶ Admirar las esculturas y grabados sumerios
- ▶ Comentar el arte propagandístico
- ▶ Leer las primeras narraciones visuales
- ▶ Dar un paseo por Babilonia

Y tomó Teraj a su hijo Abraham... y los hizo salir de Ur Casdim para dirigirse al país de Canán [actualmente el Líbano, Palestina e Israel]...

Génesis 11, 31

Abraham, el padre de la religión judía, fue un iraquí (más o menos). Según la Biblia nació en Ur, una de las primeras ciudades del mundo, que se encontraba en Mesopotamia, el actual Irak. Lo que pasa es que en aquella época esa parte de Mesopotamia se llamaba Sumeria. Por lo tanto, Abraham era en realidad un sumerio o, para ser más exactos, un urita (si es que se llamaban así los nacidos en Ur). Los historiadores no saben cuándo salió Abraham de Ur, pero hasta el año 2334 a.C. era una ciudad-estado independiente. Sumeria en realidad no era un país, sino un conjunto de ciudades-estado, como la antigua Grecia. Estaba formada por Ur, Uruk (Erec en la Biblia), Eridu, Larsa y ocho ciudades más del sur de Mesopotamia. A pesar de estar vinculadas por la cultura, la religión y el hecho de compartir el primer lenguaje escrito del mundo, las ciudades-estado estuvieron desunidas durante más de mil años. No obstante, los sumerios llamaron a aquel “país” fragmentado la “tierra de los señores civilizados”, lo que da a entender que tenían unos vecinos bastante “poco civilizados”. También se llamaron a sí mismos “la gente de cabeza negra”.

Sumeria era una tierra de pioneros. El patriarca sumerio Abraham fundó el *monoteísmo* (creencia en un único Dios), y los sumerios inventaron la escritura. También crearon el primer poema épico, *Gilgamesh*, y los primeros códigos de leyes, el más famoso de los cuales es el Código de Hammurabi. La rueda más antigua conocida (con una antigüedad de 5.500 años) se encontró en aquella región, y parece que fueron los sumerios quienes fabricaron el primer torno de alfarero. ¡Menuda capacidad inventiva!

Mesopotamia, que en griego significa “entre ríos”, está delimitada por los ríos Tigris y Éufrates, que la fertilizan todo el año. Por esta razón se conoce también como el Creciente Fértil. Algunos arqueólogos creen que esta tierra tan fecunda, donde antiguamente abundaban los árboles frutales y los cereales, era el jardín del edén mencionado en la Biblia.

La geografía era propicia para los campesinos mesopotámicos, pero no para sus gobernantes. A diferencia de Egipto, rodeado por defensas naturales (desiertos al este y al oeste, y el mar Mediterráneo al norte), Mesopotamia carecía de montañas, desiertos y océanos que la protegieran. Era un territorio fácil de conquistar y difícil de defender. Los vecinos “poco civilizados” de los sumerios (tribus nómadas del desierto) debieron de sentir una atracción irresistible por aquel oasis floreciente. El poder en Mesopotamia cambió de manos en numerosas ocasiones durante los 3.000 años en que los faraones mantuvieron un dominio estable sobre Egipto. El arte de ambas civilizaciones narra la historia de sus gobiernos. La estabilidad de Egipto se trasladó a su arte, que apenas cambió en 3.000 años (ver el capítulo 6). El arte mesopotámico, por el contrario, cambió tan a menudo como sus gobernantes, ya que cada conquistador aportó nuevas influencias.

En este capítulo analizo el arte y la arquitectura de los sumerios, acadios, asirios, babilonios y nuevos babilonios. Aunque cada pueblo tenía un estilo distintivo, todos esos estilos se entremezclaban como las ramas de un gran árbol familiar del arte y la arquitectura que en este capítulo te describo a grandes rasgos.

Camino de las nubes: la arquitectura sumeria

Cada ciudad-estado sumeria tenía su propio dios, que la dominaba y la protegía (más o menos como la diosa griega Atenea protegía Atenas). Los reyes-sacerdotes gobernaban las ciudades-estado como “pastores de personas” designados por los dioses. Lo controlaban todo, desde la economía hasta las cuestiones religiosas, y además distribuían los alimentos, ya que incluso el trabajo del pueblo se consideraba propiedad de dios.

Escalera hacia el cielo: los zigurats

Luego dijeron: "Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo" [Descripción de la construcción de la Torre de Babel, o Torre de Babilonia.]

Génesis 11, 4

Los sumerios intentaron acercarse físicamente a dios con su arquitectura. Como sus dioses vivían en el cielo, construyeron templos muy altos (ese mismo impulso de elevarse hacia dios parece ser el que motivó a los arquitectos de las catedrales góticas de la Edad Media). Los sumerios alcanzaron esas grandes alturas por medio de *zigurats*, unas construcciones que parecen pasteles de bodas de hasta siete pisos. El templo estaba en lo más alto, cerca de dios. La Torre de Babel de la Biblia (ver el apartado siguiente) probablemente fuera un zigurat.

Dado que los sumerios no tenían acceso a la piedra caliza, como los egipcios, levantaron sus zigurats, templos y palacios con ladrillos de barro cocido, que tenían una vida útil mucho más corta que la caliza o el granito (los materiales utilizados por los egipcios para construir las pirámides). Tal y como se dice en el Génesis 11, 3: "Se sirvieron de los ladrillos en lugar de piedras, y de betún en lugar de argamasa".

La mayor parte de la arquitectura sumeria ha desaparecido, y resulta difícil valorar su grandeza original a partir de las ruinas que han quedado. No obstante, el poema épico *Gilgamesh* ofrece una breve descripción de la rutilante belleza de un templo sumerio de Uruk:

De la terraplenada Uruk el muro construyó. Del reverenciado Eannal, el santuario puro. ¡Contempla su muralla exterior, cuya comisa es como el cobre! ¡Mira la muralla interior, que nada iguala! ¡Advierte su umbral, que de antiguo viene! Acércate a Eanna, la morada de Ishtar, que ni un rey futuro, ni un hombre, puede igualar. Levántate y anda por los muros de Uruk, inspecciona la terraza de la base, examina sus ladrillos. ¿No es obra de ladrillo quemado? ¿No echaron sus cimientos los siete sabios?

Los zigurats tenían largas escalinatas que recorrían todas las terrazas, ascendiendo en dirección al cielo y al panteón sumerio. Sin embargo, tan solo los sacerdotes podían utilizar las escaleras y acceder al templo situado en lo más alto.

Del zigurat del rey Ur-Nammu únicamente se ha conservado el primer nivel, pero con eso basta para apreciar los impresionantes conocimientos de arquitectura e ingeniería que tenían los antiguos sumerios.

La Torre de Babel

Nabucodonosor II, rey de Babilonia (605 a.C.-562 a.C.), robó objetos sagrados del templo de Jerusalén y los llevó al zigurat de Babilonia. Con eso probablemente quiso demostrar que sus dioses eran más poderosos que el dios hebreo. Según II Crónicas 36, 7, "Llevó también Nabucodonosor para Babilonia parte de los objetos del templo de Yavé y los puso en su palacio de Babilonia".

Para los judíos cautivos, el enorme zigurat de Babilonia debió de simbolizar el desmesurado orgullo de Nabucodonosor. Pero, en general, los sumerios y los babilonios construyeron zigurats para estar en contacto con los dioses, no para elevar sus egos personales.

Se aprueba la moción: la escultura sumeria

Los sumerios tenían muchos dioses: un dios-sol llamado Shamash; Enlil, el dios del viento; Anu, el rey de los dioses; e Ishtar, la diosa del deseo, por citar solo unos pocos. Además, cada ciudad tenía un dios local que actuaba como portavoz en la asamblea de los dioses, más o menos como un diputado parlamentario. En su calidad de portavoz, el dios local se aseguraba de que los dioses dominantes (como el dios del sol y el dios de las crecidas) concedieran privilegios especiales a su ciudad. La gente podía pedir cosas a su dios local de manera indirecta a través del sacerdote-rey (más o menos como si ahora escribieras una carta a tu diputado), o también podían elegir un cauce más directo, encargando una estatua de ellos mismos y poniéndola en el templo.

Adorar imágenes grabadas

Igual que la mayoría de los dioses, las divinidades sumerias vivían en algún lugar del cielo o de las montañas (aunque, naturalmente, no tenían una dirección concreta), y también residían en las estatuas puestas en su honor en los templos de cada ciudad-estado. En Sumeria, una estatua de dios no era una simple representación (como ocurriría luego en Grecia), sino que era el propio dios. Las divinidades podían estar en más de un lugar a la vez.

Las estatuas también podían sustituir a los ciudadanos normales. Es decir, si un sumerio encargaba una estatua suya, parte de él pasaba a residir dentro de esa estatua, como un hogar lejos de su hogar. Por esta razón los sumerios ponían estatuas de ellos mismos en los templos, donde podían interactuar con la estatua del dios local.

Duelo de miradas con dios: las estatuillas del Templo de Abu

La gente ponía estatuas en los templos para comunicarse directamente con dios. Un ejemplo de ello son las estatuillas del Templo de Abu. ¿Son extraterrestres de ojos saltones o es que los antiguos sumerios tenían ese aspecto? Las estatuillas (la mayor de las cuales mide 75

centímetros de alto) se llaman *estatuas votivas*, porque representaban a sumerios reales que adoraban a su dios local o querían ganarse su favor.

De acuerdo, pero ¿por qué tienen los ojos saltones? En las películas de miedo, a la gente se le salen los ojos de las órbitas cuando ven a un fantasma. A los sumerios les ocurría lo mismo cuando veían a un dios. Tener los ojos saltones significa que eras una persona devota; demostraba que te quedabas anonadado en presencia de dios y que no podías dejar de mirarle. Naturalmente, los habitantes de Tell Asmar no tenían ese aspecto (aunque la ropa, las barbas y los peinados sí reflejan fielmente la realidad de la época). Tell Asmar era una ciudad pequeña y sus escultores eran menos esmerados, por decirlo así, que los artistas de grandes ciudades como Ur y Uruk.



Compara las estatuillas del Templo de Abu con la exquisita máscara de un dios de Uruk tallada alrededor de mil años antes, más o menos cuando los sumerios inventaron la escritura (ver la figura 5-1). Casi con toda probabilidad, los ojos de la máscara tenían incrustadas piedras de colores. Suponemos también que las cejas y el cabello eran de oro o cobre, que se han perdido.



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz / Art Resource, NY

Figura 5-1
Cabeza de una diosa de Uruk, esculpida entre el 3500 a.C. y el 3000 a.C.



Las primeras estatuas egipcias parecen descuadradas y rectangulares (ver el capítulo 6). Sin embargo, las estatuas sumerias son cilíndricas. De hecho, los artistas sumerios basaron el cuerpo humano en el cilindro y el cono. Las estatuillas del Templo de Abu, muchas de las cuales representan a hombres, llevan faldas largas con forma cónica. Las piernas son cilindros, y las trenzas parecen tubos de aspiradora. La mayoría de los hombres lucen barbas escalonadas.

El arpa de Puabi

Cuando un rey sumerio moría, no se iba solo a la tumba. El rey Abargi de Ur fue enterrado con más de sesenta soldados, asistentes y

músicos. Algunos de estos invitados llevaban cascos y lanzas para proteger al rey frente a los peligros del más allá, otros llevaban instrumentos musicales (incluida el arpa de Puabi, representada en la figura 5-2) para amenizar el viaje, y unos pocos conducían carros tirados por bueyes. Los restos de esos bueyes también se hallaron en la tumba. La reina Puabi se fue al otro mundo acompañada por más de veinte asistentes, incluidos tres soldados armados con dagas de cobre y diez mujeres bellamente ataviadas que fueron enterradas en dos hileras enfrentadas. Los historiadores no saben si esos acompañantes se suicidaron o simplemente fueron ejecutados por soldados. ¡Lo que sí sabemos es que trabajar para un gobernante sumerio era una ocupación muy exigente!



Panel del arpa de Ur; Museo de arqueología y antropología de la Universidad de Pensilvania

Figura 5-2
La cara frontal del arpa de Puabi ilustra cuatro fábulas antiguas

La exquisita decoración que adorna el arpa de Puabi demuestra que los artistas de Ur eran unos consumados artesanos. Del instrumento sobresale la cabeza de un toro dorado. Las puntas de los cuernos, el pelo de la cabeza, los ojos y la intrincada barba están hechos de lapislázuli, una piedra semipreciosa de color azul celeste o azul intenso. La fuente más cercana de lapislázuli se encontraba en Afganistán, a más de 3.000 kilómetros de distancia. ¡Obviamente, el comercio era una actividad floreciente en aquella región de Asia! Bajo la barba del toro se encuentran cuatro registros que representan fábulas de animales y están decorados con incrustaciones de nácar sobre una base de betún (una brea mineral obtenida a partir de carbón o aceite).

Pero ¿quién es el toro con la punta de los cuernos de color azul? En el registro superior, un hombre desnudo abraza dos toros como si se tratara de antiguos amigos del colegio. Los rostros de los toros son casi un reflejo exacto del rostro del hombre, y los animales le rodean la cabeza con sus patas y pezuñas. Esta imagen, común en el arte mesopotámico, se llama a veces el “motivo de Gilgamesh”. En el poema épico sumerio *Gilgamesh* (la historia del primer superhéroe de la literatura), Gilgamesh y su amigo Enkidu matan al Toro del Cielo, cuyos cuernos también son de lapislázuli, como la cabeza de toro que adorna el arpa.

Las tres imágenes que hay debajo del motivo de Gilgamesh cuentan una historia visual, o quizás una serie de fábulas inventadas mucho antes que las de Esopo. Un león, un oso, un lobo, un ciervo, un asno, una gacela y un hombre-escorpión sirven comida y bebida o tocan instrumentos como los animales humanoides de las películas de Disney. Algunas de estas escenas debieron de parecer cómicas incluso entonces, como el asno que toca el arpa o el lobo y el león que llevan comida y bebida a una fiesta. Irónicamente, el lobo (que porta un cuchillo en el cinto), lleva una cabeza de lobo en una bandeja (quizá fuera un primo suyo), y parece que va a servirla para cenar. Actualmente solo podemos hacer conjeturas sobre el significado de estas imágenes, especular sobre lo que aparentemente son ironías, y disfrutar de la gran habilidad de unos artistas que vivieron hace más de cuatro milenios.

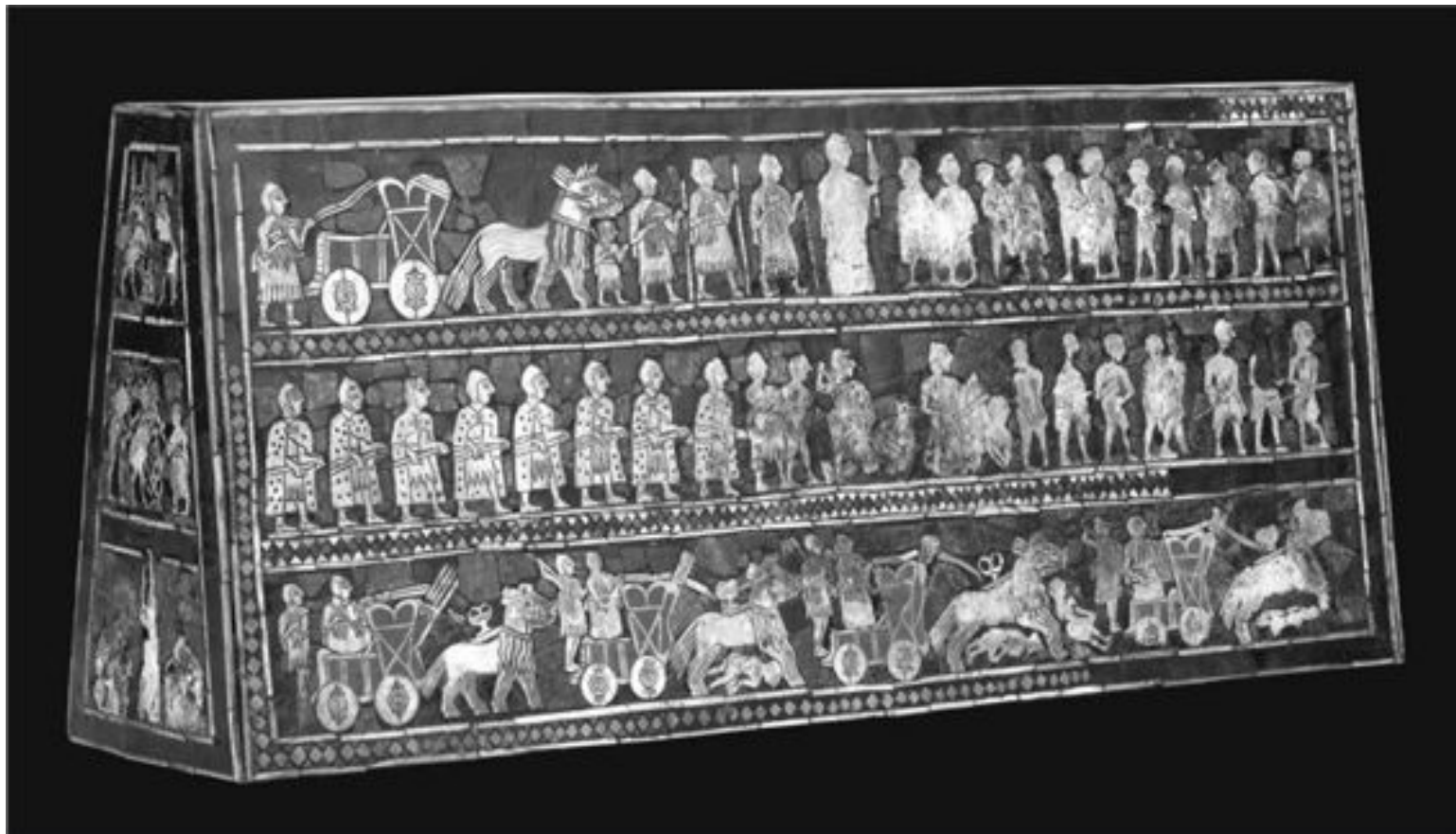
El Estandarte de Ur

El Estandarte de Ur muestra la celebración de una victoria militar sumeria que tuvo lugar aproximadamente el año 2600 a.C. El artista narra la historia de la batalla y la fiesta posterior a través de imágenes grabadas sobre tres registros paralelos en ambos lados de una caja de

madera. El anverso (ver la figura 5-3) representa escenas de la batalla, mientras que en el otro lado (ver la figura 5-4) se celebra la victoria con un banquete. El rey es el hombre alto que hay en el centro del registro superior (en el lado alusivo a la batalla), examinando a los prisioneros desnudos (uno de los cuales tiene los ojos vendados) llevados en fila ante él. Los registros de debajo muestran la batalla propiamente dicha. Esta narración visual debe leerse de abajo arriba, ya que la batalla está en su apogeo en el registro inferior y el rey hace prisioneros en el registro superior.



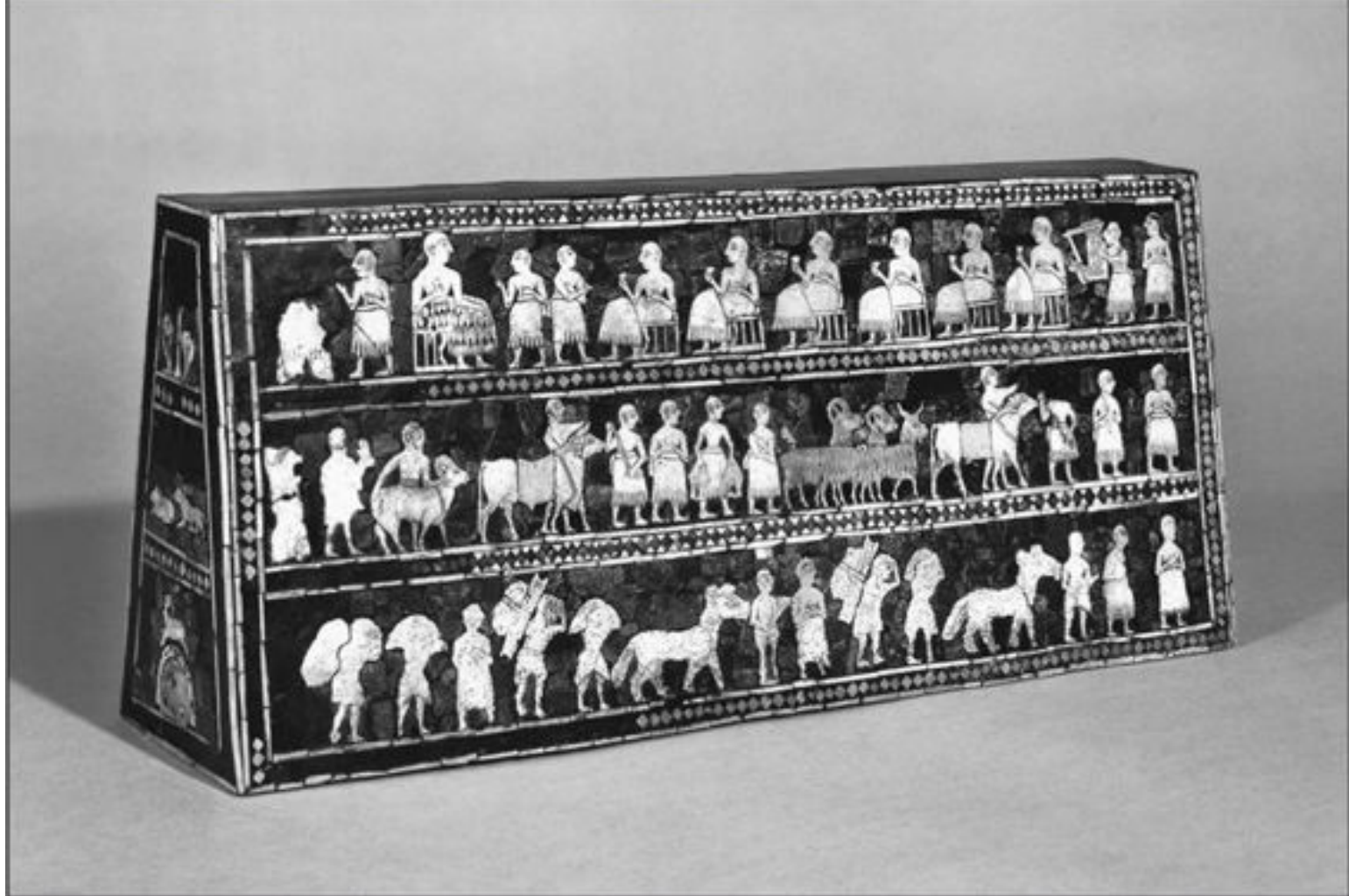
Observa cómo el artista superpone los asnos salvajes (llamados *onagros*) que tiran de los carros en los registros superior e inferior de la cara de la batalla. Y fíjate en el dramatismo de los enemigos pisoteados por los animales en el registro inferior.



© British Museum/Art Resource, NY

Figura 5-3

El Estandarte de Ur, que mide 21,5 cm de alto por 49,5 cm de ancho, es una caja de madera incrustada con piezas de nácar, lapislázuli y caliza roja. Nadie sabe para qué se utilizó. Esta es la cara de la batalla



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 5-4
La cara del Estandarte de Ur que representa la celebración

La cara de la paz (ver la figura 5-4) representa un banquete de celebración tras la victoria. Siguiendo el orden de lectura de abajo arriba, vemos que los hombres llevan a la fiesta lo que parece ser un botín de guerra. En el registro central, la procesión de comida y regalos continúa. El registro superior muestra el banquete, personas comiendo y bebiendo junto al rey mientras un músico toca el arpa.

A pesar de toda la actividad, el Estandarte de Ur es una obra estática, congelada en el tiempo. Mil años más tarde, en el norte de Mesopotamia, los asirios mejoraron la narrativa visual espectacularmente, hasta el punto de convertir sus obras en películas de acción (ver “El arte asirio”, más adelante en este mismo capítulo).

Acechados por guerreros de piedra: el arte acadio

El año 2334 a.C. un poderoso rey finalmente logró la unión de Mesopotamia. Pero no era sumerio. Sargón I, un rey acadio de la zona norte de Sumeria, conquistó Mesopotamia, el norte de Siria y posiblemente parte de Anatolia (la actual Turquía), creando así uno de los primeros imperios. Con la llegada de Sargón, los devotos sumerios tuvieron un nuevo tipo de líder que antepuso la política a la religión. Bajo su gobierno, el arte se convirtió en una herramienta propagandística o en otra pieza de su máquina de guerra. Lo utilizó para lograr sus ambiciosos fines, no para honrar a los dioses. No obstante, tanto Sargón como sus sucesores acadios respetaron la religión sumeria. La hija de Sargón incluso llegó a ser sacerdotisa de Nanna, el dios luna de Ur. Sin embargo, Sargón impuso el acadio como la lengua de Sumeria. La cultura sumeria entró en vías de desaparición, si bien experimentó un breve resurgimiento antes de perecer.

Un ejemplo del nuevo arte de Sargón es la cabeza de un gobernante acadio, procedente de Nínive. El rey se nos presenta como un gobernante poderoso pero laico (no es un pastor del pueblo). Parece tranquilo, pero sus rasgos imponentes están imbuidos de una energía furiosa. El estilo es similar a la escultura sumeria. El artista creó una barba como la que tenían las estatuillas del Templo de Abu, pero el rostro es mucho más realista y está ejecutado con gran brillantez, en particular los magníficos contornos de los labios y la nariz aquilina.

Grabado en piedra: el Código de Hammurabi

El imperio acadio perduró dos siglos aproximadamente, hasta que las tribus venidas del nordeste lo conquistaron el año 2112 a.C. Ur-Nammu, el rey sumerio de Ur, que había conservado su independencia, los expulsó cincuenta años más tarde y volvió a unir Mesopotamia durante otro siglo, hasta que una nueva horda de conquistadores acabó para siempre con los reyes sumerios. Esos siglos tempestuosos no produjeron grandes obras de arte. Finalmente, en el año 1792 a.C., Babilonia emergió como una gran potencia política y cultural en el sur de

Mesopotamia bajo el dominio del rey Hammurabi, su gobernante más famoso. El arte y la cultura sumerios volvieron a florecer. Hammurabi respetó a los dioses sumerios hasta el punto de crear un código de leyes dictadas por los dioses (el primer código legal escrito de la historia), para ayudar a ejecutar sus designios morales en la Tierra. El código se escribió en caracteres *cuneiformes*, la forma de escritura sumeria.

Igual que Moisés, Hammurabi dijo que había recibido este código legal directamente de Dios. En la *estela* (una losa de piedra vertical grabada o inscrita, y utilizada como monumento), Hammurabi se encuentra con el dios sol Shamash, pero no de rodillas como Moisés, sino de pie, cara a cara con dios. Bajo la imagen, Hammurabi escribe una impactante introducción a las leyes:

Anum y Enlil me designaron a mí, Hammurabi, príncipe piadoso, temeroso de Dios, para que proclame en el país el orden justo, para destruir al malvado y al perverso; para evitar que el fuerte oprima al débil; para que, como hace Shamash, me alce sobre los hombres, ilumine el país y asegure el bienestar de las gentes.

El código de leyes de Hammurabi impidió que los jueces pronunciaran sentencias arbitrarias influidos por sus sesgos personales. No obstante, a la luz actual muchas de las leyes parecen brutales:

- ✓ Si un hijo ha golpeado a su padre, se le cortará la mano.
- ✓ Si un hombre roba un buey o una oveja, o un asno, o un cerdo, o una cabra, sean del dios o del palacio, el ladrón pagará treinta veces su valor; si perteneciera a un hombre liberado por el rey, pagará diez veces. Si el ladrón no tiene con qué devolver, será ejecutado.
- ✓ Si un hombre le arranca un diente a otro hombre de igual rango, que le arranquen un diente [similar a la ley hebrea del Talión: “Ojo por ojo y diente por diente”].

A pesar de su severidad, el Código de Hammurabi representó el comienzo de los derechos civiles, considerados “derechos inalienables” en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Hammurabi seguramente sabía que, al escribir el código en piedra, las leyes parecerían inamovibles.

El arte asirio

En 1596, aproximadamente cien años después de la muerte de Hammurabi, los hititas conquistaron Babilonia. No produjeron grandes obras de arte. Poco después fueron los casitas quienes se hicieron con el control de la región. Más o menos en esa época, en el norte de Mesopotamia, los asirios, desde la ciudad-estado de Assur, crearon un vasto imperio que duró desde el 1363 a.C. hasta el 612 a.C., cuando fueron conquistados por los persas y los escitas. Con sus armas de hierro, aterrorizaron a sus vecinos y destruyeron sin piedad a todo aquel que se les oponía.

Los asirios crearon un arte viril que encumbraba a sus gobernantes e intimidaba a sus enemigos. Cada rey asirio construyó un palacio más grande que el de su predecesor para alardear de su poder.

Unos seres de cinco patas llamados *lamasu* (mitad toro, mitad hombre), con barbas muy largas, custodiaban las puertas de la ciudadela de Sargón II. Debido a la quinta pata, si el lamasu se mira de frente, parece que está quieto, y si se mira lateralmente, parece caminar. Y lo que es más importante: para mostrar sus hazañas militares y sus expediciones de caza simuladas (liberaban a los animales de sus jaulas y luego los mataban), los asirios inventaron la narración visual continua, que confirió a sus historias el ritmo propio de una película de acción. Dicho de otro modo, sus historias ilustradas se “leían” como los fotogramas de una tira de celuloide, de manera que cada suceso conducía inevitablemente al siguiente.



Para apreciar esta contribución artística, compara un relieve asirio con el Estandarte de Ur (ver las figuras 5-3 y 5-4). La victoria descrita en el Estandarte de Ur se narra por partes. Además de que la narración se frena al final de cada registro, los hechos mostrados en el registro carecen de inercia dramática: una acción no conduce a la siguiente. El relieve asirio titulado *Asurbanipal cazando leones desde un carro* (ver la figura 5-5) es cinemático y rebosa dinamismo. Puedes notar la tremenda fuerza del león que se abalanza sobre el rey, y sientes lástima por el león que muere a los pies de los caballos tras ser herido momentos antes. Date cuenta de que la importancia ya no viene indicada por el tamaño físico (como en el Estandarte de Ur), sino por la acción.

© British Library/HIP/Art Resource, NY

Figura 5-5

Asurbanipal cazando leones desde un carro captura la tensión de una cacería de leones

Babilonia tiene un bebé: la nueva Babilonia

Después de que los persas y sus aliados saquearan Ninive, la capital asiria, Babilonia resurgió como centro de la cultura mesopotámica. Nabopolasar, un general babilonio que se había aliado con los persas, se convirtió en el primer rey de la nueva Babilonia. Aunque el reino duró tan solo setenta años, su belleza y su cultura han adquirido carácter legendario, en particular bajo el gobierno del famoso hijo de Nabopolasar, Nabucodonosor.

Nabucodonosor es conocido por el regalo que supuestamente hizo a su mujer: los Jardines Colgantes de Babilonia, una de las siete maravillas del mundo antiguo. Sin embargo, los jardines colgantes en realidad no lo eran. Se trataba de unas terrazas elevadas que se regaban con agua procedente del Éufrates. A ojos de los visitantes, debió de ser como si hubiera surgido un oasis en los tejados de Babilonia.

Los reyes de la nueva Babilonia regresaron al modelo sumerio de ser “pastores de personas”. Aunque Nabucodonosor atacó Judá, los neobabilonios eran mucho menos belicosos que los asirios. El arte neobabilónico reflejó este período más sosegado y amable: era mucho menos agresivo y menos activo que el arte asirio.

Nabucodonosor reconstruyó Babilonia y la convirtió en la ciudad más hermosa de la Tierra. Uno de sus logros arquitectónicos más destacados es la Puerta de Ishtar, la espléndida entrada a la ciudad. Los animales de la Puerta de Ishtar parecen ornamentos. Sobre los ladrillos vidriados de color azul destacan las siluetas de caballos, toros y dragones en tonos dorados, turquesas y azules. La parte superior de la puerta está *almenada* como un castillo medieval. Pero en lugar de cuadrados, las almenas se elevan como pequeños zigurats.

¿Cuál es la diferencia entre la Puerta de Ishtar y el arte asirio? En la Puerta de Ishtar, todos los animales adoptan la misma pose. No hay movimiento porque no se pretende contar una historia. Quisieron crear una puerta bella e imponente, un reflejo del gusto exquisito de Nabucodonosor. La rigidez de los animales contribuye a esta impresión. La sensación de movimiento iría en detrimento de la majestuosidad solemne de la puerta dedicada a la diosa.

Con un pie en la tumba: el arte del antiguo Egipto

En este capítulo

- ▶ Leer uno de los documentos históricos más antiguos del mundo
- ▶ Conocer las pirámides
- ▶ Explorar el arte de las tumbas egipcias
- ▶ Hojear un Libro de los Muertos
- ▶ Entender por qué las estatuas egipcias son tan colosales

Las enormes pirámides y la mirada pétrea de la Gran Esfinge han asombrado a la humanidad durante miles de años. El antiguo historiador griego Herodoto escribió: “No existe país alguno que posea tantas maravillas ni tal número de obras que desafían toda descripción”. Los próceres romanos Julio César y Marco Antonio quedaron tan impresionados por la cultura y la riqueza de Egipto que se vieron empujados a casarse con el territorio (en forma de Cleopatra), primero, y a gobernarlo, después. El misterio del antiguo Egipto sigue cautivando al hombre moderno. Sin embargo, actualmente la mayor atracción de Egipto no son las pirámides ni Cleopatra, sino las momias, la magia y el arte funerario.

Las momias y los rituales mágicos de resurrección pintados en las paredes de los sepulcros y sarcófagos han inspirado conjuros de brujas, historias cortas, películas y documentales, y han influido en historiadores, arqueólogos e incluso la industria de la moda. Se han rodado más de noventa películas de momias desde que se inventó el cine, desde un corto francés de 1899 sobre la momia de Cleopatra hasta el conocido largometraje *La momia*, filmado en Hollywood en 1999, y *La maldición de la tumba de Tutankamón*, un producto para la televisión creado en 2006.

Momias, medicina y magia

Las momias han estimulado la imaginación de la gente desde al menos la Edad Media, cuando se pensaba que tenían poderes curativos. Los médicos del siglo XII recetaban polvo de momia (hecho con cadáveres pulverizados) para curar heridas y hematomas, y la gente continuó tomándolo para la gastritis hasta el año 1500 aproximadamente. Incluso en el siglo XVII, las brujas (como las que aparecen en *Macbeth*, la inmortal obra de Shakespeare) utilizaban momias para predecir el futuro.

Introducción al antiguo Egipto

El descubrimiento de la tumba del rey Tutankamón en 1922 saltó a la primera plana de los periódicos y desencadenó una auténtica fiebre por la moda egipcia. Las mujeres olvidaron su aprensión a los bichos y empezaron a llevar joyas con forma de escarabajo, blusas con estampados jeroglíficos y hasta bolsos con forma de pirámide dorada y esfinge.

Napoléon fue el detonante de esta fascinación global por Egipto en 1798, cuando dirigió la primera gran expedición científica en aquella región a la vez que intentaba conquistar Egipto y Siria. La *egiptología* (el estudio del antiguo Egipto) ha sido casi una ciencia de culto desde entonces.



En el siglo III a.C., un sacerdote egipcio llamado Manetón catalogó a los antiguos gobernantes de Egipto en 31 dinastías (una *dinastía* es una sucesión de gobernantes que pertenecen a una misma familia). Los historiadores de hoy en día continúan utilizando esa lista, que comienza en torno al 3100 a.C. con la unificación del Alto y el Bajo Egipto y termina en el 332 a.C. con la conquista de Egipto por Alejandro Magno. Las dinastías 4 a 20 se dividen en tres imperios (Imperio Antiguo, Imperio Medio e Imperio Nuevo), cada uno con sus particularidades, más dos períodos intermedios. Para referirse a todo lo ocurrido entre el Neolítico y la primera dinastía se utiliza el adjetivo *predinástico* (ver la tabla 6-1).

Tabla 6-1. Períodos históricos del antiguo Egipto

<i>Período</i>	<i>Dinastía</i>	<i>Fecha</i>
Predinástico	0	4500 a.C.-3100 a.C.
Dinástico temprano	I-III	3100 a.C.-2613 a.C.
Imperio Antiguo	IV-VI	2613 a.C.-2181 a.C.
Primer período intermedio	VII-X	2181 a.C.-2040 a.C.
Imperio Medio	XI-XIV	2133 a.C.-1603 a.C.
Segundo período intermedio	XV-XVII	1720 a.C.-1567 a.C.
Imperio Nuevo	XVIII-XX	1567 a.C.-1085 a.C.

El río Nilo era el cordón umbilical del antiguo Egipto. Sin él, la civilización más longeva de la historia no habría sobrevivido. Herodoto dijo que Egipto era “un don del Nilo”. Tenía razón. Las crecidas estivales del río fertilizan la tierra circundante, que de otro modo sería desértica. La mayoría de las ciudades y los sepulcros egipcios abrazan las orillas del Nilo como niños a la vera de su madre. Si te alejas demasiado del río, acabas en el desierto como Moisés.

Los antiguos egipcios creían que las crecidas del Nilo, que ocurren durante la parte más cálida y seca del verano, eran un regalo de los dioses porque no parecían estar causadas por la meteorología. La lluvia que las provoca cae a cientos de kilómetros de distancia, en un afluente llamado Nilo Azul que discurre por Etiopía. Pero antes de que llegaran las apps de meteorología para el móvil, las crecidas de Egipto parecían milagrosas.

La Paleta de Narmer y la unificación de Egipto

Durante el período predinástico, las tribus del Alto y el Bajo Egipto fueron creando gradualmente dos naciones separadas que se unieron en torno al año 3100 a.C., posiblemente por voluntad de Narmer, el primer faraón de la primera dinastía.

La Paleta de Narmer es una obra de arte de dos caras. En el anverso, Narmer lleva la corona blanca del Alto Egipto (ver la figura 6-1), mientras que en el reverso lleva la corona roja del Bajo Egipto (ver la figura 6-2). El artista representó a Narmer al menos dos veces más grande que las personas de alrededor para poner de manifiesto su superioridad y carácter divino. En el antiguo Egipto, los faraones se consideraban dioses (en una pirámide se encontró la siguiente inscripción: “El tiempo de vida del faraón es la duración infinita; su límite es la eternidad”).



Momificación

Los egipcios creían que el *ka* (espíritu) regresaba al cuerpo en el sepulcro y por eso se esmeraban tanto en conservar los cadáveres a través de la momificación. El proceso consta básicamente de tres pasos:

1. **Extraer los órganos y conservar los más importantes en unos vasos a tal efecto.**
2. **Desecar el cuerpo (porque la humedad causa putrefacción).**
3. **Envolver el cuerpo con varias capas de vendas de lino.**

Los sacerdotes embalsamadores extraían los órganos a través de una incisión practicada en el vientre, secaban el cuerpo durante 70 días con *natrón* (bicarbonato sódico y sal) y luego lo vendaban.

A menudo ponían incienso, joyas y hierbas entre las capas de vendas o las prendas que vestía la momia.



Werner Forman/Art Resource, NY

Figura 6-1
La Paleta de Narmer relata una victoria del rey Narmer sobre sus enemigos. Aquí vemos al faraón golpeando a uno de esos enemigos



Los faraones posteriores a la unificación normalmente llevaban una doble corona que combinaba la corona blanca del Alto Egipto y la corona roja del Bajo Egipto. Los símbolos del Bajo Egipto son el papiro, que crece en abundancia en el delta del Nilo, y la cobra. Los del Alto Egipto son el loto y el buitre.



Aunque resulte contraintuitivo, el Alto Egipto está situado más abajo en el mapa que el Bajo Egipto; es decir, el Alto Egipto se encuentra al sur geográfico del Bajo Egipto. ¿Por qué esto es así? A diferencia del Tigris y el Éufrates, el Nilo va de sur a norte, siguiendo un curso descendente desde su origen en el lago Victoria hasta su desembocadura en el mar Mediterráneo.

Werner Forman/Art Resource, NY

Figura 6-2

El faraón observa a sus enemigos decapitados con sus cabezas entre las piernas (en la esquina superior derecha)

La Paleta de Narmer, datada en torno al año 3100 a.C. y descubierta en Hieracómpolis, antigua capital del Alto Egipto, es quizás el documento histórico más antiguo del mundo. Se parece a las pequeñas paletas utilizadas por los egipcios para moler los pigmentos que se aplicaban en los ojos, pero es demasiado grande para que se hubiera utilizado con ese fin. Los relieves de ambas caras de esta paleta de esquisto verde (de 64 centímetros de altura) cuentan la historia de la unificación del Alto y el Bajo Egipto en franjas horizontales, más o menos como una tira cómica. Hay incluso un poco de texto (los bocadillos de los cómics) en lenguaje jeroglífico. Aunque no sabemos leer todo lo que pone en la paleta, sí podemos interpretarla en gran parte.

El jeroglífico correspondiente al nombre de Narmer (un siluro y un cincel) aparece en la parte superior de ambas caras. No cabe duda de que Narmer, el hombre alto de la paleta, es el principal personaje de la historia. En la franja superior, el jeroglífico de Narmer está delimitado por sendas cabezas de vaca. Hathor, la diosa vaca, generalmente se considera la madre de los faraones. Poner el nombre de Narmer entre dos imágenes de Hathor indica su origen divino.

En una cara (ver la figura 6-1), el faraón golpea a un enemigo arrodillado frente a él. La víctima se parece a los dos hombres desnudos que vemos abatidos en la franja inferior. Según parece, los han golpeado y ahora son comida para los gusanos.

Cuando Moisés se encuentra con Dios en el Antiguo Testamento, lo primero que Dios le manda es que se descalce (en Éxodo 3, 5 dice: “Quita el calzado de tus pies, porque el lugar en que tú estás es tierra santa”). Aquí también vemos a Narmer descalzo. Un sirviente situado detrás de él le lleva las sandalias. ¿Hay alguna relación? ¿Por qué Narmer tiene que quitarse las sandalias para golpear a alguien? Quizá sea porque asesinar a un enemigo derrotado se consideraba un ritual religioso, ya que el divino faraón siempre tenía razón (la gente siempre encuentra formas de justificar sus brutalidades). Asimismo, como Moisés, el faraón está acompañado por un dios (en este caso Horus, el dios halcón que lo sobrevuela).

Horus, el dios de la guerra y la luz, se representa a veces como un hombre con cabeza de halcón, y otras veces simplemente como un halcón. Aquí lo vemos como un halcón con una garra y un brazo humano, sacándole el cerebro a un enemigo sobre unas plantas de papiro (en el proceso de momificación, el embalsamador extraía el cerebro de la persona muerta a través de la nariz, que es lo que parece estar haciendo Horus con la cabeza). El hecho de que el halcón se encuentre sobre unas plantas de papiro, el símbolo del Bajo Egipto, indica que el Bajo Egipto ha sido sometido. Asimismo, Horus y el faraón siguen la misma línea de acción, lo cual indica que los actos de Narmer están en armonía con los actos de los dioses.

En el reverso de la Paleta de Narmer (ver la figura 6-2), Narmer, identificado por su tamaño y por el jeroglífico de su nombre junto a su cabeza,

vuelve a estar descalzo. Probablemente esté realizando otro acto religioso, inspeccionando enemigos decapitados a quienes han puesto la cabeza entre las piernas. Por delante de él caminan un sacerdote y cuatro portaestandartes. Sus alturas respectivas son indicativas de su rango.

En la franja siguiente, dos leonas con cabeza de serpiente se miran cara a cara. Sus cuellos entrelazados y su perfecta simetría podrían aludir a la unificación del Alto y el Bajo Egipto, y a la igualdad de ambas mitades de Egipto. Observa que dos de los hombres del faraón sujetan a las leonas, lo cual implica que los dos Egiptos tienen que ser gobernados por una mano fuerte, la de Narmer.

En la franja inferior, un toro (posiblemente el Toro Apis, que era un dios) arremete contra los enemigos de Egipto y derriba una fortaleza con sus cuernos. Los toros se utilizaban a menudo para representar el poder del faraón.

Ambas caras de la paleta muestran la fuerza y la unidad de Egipto bajo el mandato divino de Narmer.

El estilo egipcio

Aunque es una obra muy temprana, la Paleta de Narmer (ver el apartado anterior) es representativa de todo el arte egipcio posterior. Una vez establecido, el estilo egipcio apenas experimentó ningún cambio. Si te fijas, una parte del cuerpo del faraón está de perfil, mientras que otra parte se representa con vista frontal. En todos los relieves y pinturas creados a lo largo de 3.000 años de arte egipcio, el faraón siempre aparece en esta misma postura. Las piernas del faraón siempre están de perfil, con el pie izquierdo frente al derecho. El pecho y los hombros están en vista frontal, y la cabeza está de perfil (salvo el ojo derecho, que está de frente y se dibuja en toda su longitud).



Los artistas egipcios eran ultraconservadores, probablemente porque el arte tenía una finalidad sobre todo religiosa, y la religión egipcia no cambió demasiado, al menos hasta el reinado de Akenatón, durante el Imperio Nuevo (ver el apartado “El arte del Imperio Nuevo” más adelante, en este mismo capítulo). Todos los artistas siguieron un *canon de proporciones* para representar la figura humana, utilizando una cuadrícula de 18 subdivisiones. La unidad de subdivisión podía ser la longitud del pie o el puño de la persona. Las rodillas, el ombligo, los codos y los hombros debían representarse separados de los pies por un número determinado de subdivisiones. Esa es la razón de que los reyes egipcios sean todos tan parecidos. El faraón se consideraba perfecto e inmutable, como un dios; de ahí que sus proporciones permanecieran invariables en las obras de arte, con independencia de las dimensiones reales del rey. Únicamente las personas de menor rango podían representarse en posturas más realistas y naturales, como los hombres que sujetan a las leonas en la Paleta de Narmer, que aparecen enteramente de perfil (salvo los ojos).

Los artistas utilizaron el mismo canon de proporciones para esculpir estatuas, solo que la figura se representaba totalmente de frente. Además, la pierna izquierda de la estatua está adelantada, más en hombres que en mujeres (cuanta más testosterona, más largo es el paso), como en las estatuas del rey Micerino y su reina, de la cuarta dinastía. A pesar de sus rostros hieráticos, destaca la intimidad y armonía escultural de la pareja. Da la impresión de que realmente estaban hechos el uno para el otro. El rey Micerino y su reina, que parecen tan eternos como las pirámides, representan la estabilidad del Imperio Antiguo.

La arquitectura del Imperio Antiguo

Los faraones del Imperio Antiguo gobernaron Egipto como dioses en la Tierra. Su poder y sus recursos económicos debieron de parecer ilimitados (valgan como muestra las Grandes Pirámides y la magnífica Esfinge de Guiza, que tiene cuerpo de león y la cabeza de Kefrén, el cuarto faraón de la cuarta dinastía). Incluso después de cuatro milenios y medio de tormentas de arena, la majestuosa esfinge de veinte metros de altura continúa contemplando el mundo con mirada desafiante (aunque tiene los ojos erosionados).

El tamaño de las pirámides fue aumentando de manera gradual. Empezaron con pequeñas mastabas, que crecieron con el prestigio de los faraones durante la primera y segunda dinastías. Una *mastaba* es una edificación funeraria rectangular con puertas y ventanas. Incluía una sala de duelo para recibir visitas de parientes y una cámara sellada para el espíritu del fallecido. La mastaba estaba conectada a un sepulcro subterráneo por medio de un largo foso excavado en la roca.

Durante la tercera dinastía, sobre las mastabas se construyeron escaleras de piedra que se elevaban hasta el cielo, llamadas *pirámides escalonadas*, a fin de garantizar la permanencia de la construcción y dotar de mayor grandeza a las tumbas de los reyes. La mayor de ellas es la Pirámide Escalonada de Zoser (2667 a.C.-2648 a.C.), el segundo faraón de la tercera dinastía.

Hasta el año 2690 a.C. aproximadamente, los egipcios utilizaban sobre todo ladrillos de adobe, madera y cañas para construir las mastabas y los templos. La primera estructura construida enteramente de piedra fue la Pirámide Escalonada de Zoser, situada en la *necrópolis* (ciudad de los muertos) de Saqqara, al sur de El Cairo actual.

Para erigir aquella primera estructura de piedra hacía falta una mente innovadora, alguien que tuviera el deseo de romper con la tradición y salirse de la norma (en este caso, las mastabas de adobe). Imhotep, cuyo nombre aparece en la base de una estatua funeraria de Zoser en la Pirámide Escalonada, era justo ese tipo de persona. Es el primer artista y arquitecto que se conoce, y tenía los títulos honoríficos de “tesorero del rey del Bajo Egipto, primero después del rey del Alto Egipto, administrador del Gran Palacio, señor hereditario, sumo sacerdote de

Heliópolis, Imhotep el constructor, escultor, hacedor de vasijas de piedra” (¡imagínate poner todo eso en una tarjeta de visita!). Además era un famoso médico y mago (en aquella época, medicina y magia eran una misma cosa). En el período tardío de Egipto, Imhotep se consideraba el dios de la medicina y la sanación, y tenía altares en muchos lugares de Egipto y Nubia (Boris Karloff interpretó a Imhotep en la película de 1932 titulada *La momia*. Arnold Vosloo lo hizo en *La momia*, de 1999, y en *El regreso de la momia*, de 2001).

La Pirámide Escalonada diseñada por Imhotep es similar a un zigurat mesopotámico (ver el capítulo 5). Al parecer, la construcción se creó para que el espíritu del faraón ascendiera a los cielos.

En la cuarta dinastía, la Pirámide Escalonada evolucionó hasta convertirse en la pirámide de cuatro caras que todos conocemos, como las Grandes Pirámides de Guiza.

La mayor y mas antigua de las Grandes Pirámides, terminada en torno al año 2650 a.C., fue erigida por Jufu (también conocido como Keops), quien reinó en Egipto desde el 2589 a.C. hasta el 2566 a.C. aproximadamente. La pirámide de Jufu tardó cerca de veinte años en levantarse; tiene 137 metros de altura y está construida sobre una superficie cuadrada de cinco hectáreas. Originalmente tenía una altura de 146 metros, pero el piramidión de caliza pulida que la coronaba, y que sumó nueve metros a su altura, se ha deteriorado. Las caras de la pirámide son triángulos equiláteros orientados al norte, sur, este y oeste. Están alineadas perfectamente con los puntos cardinales, con una precisión de una décima de grado.

La pirámide forma parte de un gran complejo funerario que incluye dos templos mortuorios, tres pirámides más pequeñas para las esposas de Jufu, otra pirámide pequeña para la madre de Jufu, un camino elevado y mastabas para nobles que tenían relación con el faraón.

La forma de la pirámide simboliza los rayos del sol cuando asoman por un hueco entre las nubes. Como los egipcios pensaban que el faraón fallecido ascendía al cielo cabalgando sobre los rayos del dios sol, la pirámide perfecta quizá se diseñó para facilitar esa ascensión de manera más refinada que la Pirámide Escalonada.

La Piedra de Rosetta

El capitán Pierre-François Bouchard, uno de los oficiales de Napoleón, descubrió la Piedra de Rosetta en 1799 en la ciudad portuaria de Rosetta (la actual Rashid). Sobre esta piedra, que data del año 196 a.C., se inscribió un importante decreto en dos lenguas (egipcio y griego) para que todo el mundo lo entendiera, igual que las señales de carretera de Canadá están escritas en francés y en inglés.

Una de las lenguas, el egipcio, aparecía expresada de dos maneras diferentes. La primera de estas dos inscripciones, el *lenguaje jeroglífico*, era la escritura sagrada utilizada por los sacerdotes egipcios. La otra, llamada *escritura demótica*, fue la forma de escritura de la gente corriente desde principios del siglo VIII a.C. El griego era la lengua de los extranjeros que dirigían el país.

La clave estaba en encontrar puntos de coincidencia entre las tres inscripciones. Aproximadamente veinte años después de haberse descubierto la Piedra de Rosetta, Thomas Young, un inglés que tenía como afición estudiar el antiguo Egipto, logró relacionar un par de nombres escritos en lenguaje jeroglífico con sus equivalentes en griego. En 1822, Jean-François Champollion, fundador de la egiptología científica, continuó el trabajo de Young, relacionando los símbolos jeroglíficos de los nombres con sonidos fonéticos de una lengua antigua que hablaba Champollion, el copto (el copto es una especie de idioma intermedio entre el griego y el egipcio). Este egiptólogo francés no tardó en descifrar el alfabeto completo. Y el resto es historia del arte.

La segunda pirámide más grande es la de Kefrén, con una altura de 136 metros. Su base ocupa 4,4 hectáreas. Está acompañada por la Gran Esfinge y por un complejo de templos similar al de Jufu.

La pirámide de Micerino, que completa el trío de las Grandes Pirámides, es mucho más pequeña que las otras dos (mide 62 metros aproximadamente).

Aunque los faraones levantaron estas edificaciones hasta el Imperio Nuevo, la edad dorada de la construcción de pirámides terminó con el Imperio Antiguo. Las pirámides del Imperio Medio son mucho menos imponentes.

El faraón pasaba gran parte de su vida preparándose para la muerte. Cada nuevo faraón construía su propia tumba (que se consideraba su morada eterna) lo antes posible (¿Quién podía saber cuándo tendría que mudarse allí?). El sepulcro se llenaba con provisiones que el gobernante necesitaría en su vida de ultratumba, con ropa, artículos de higiene, joyas, camas, taburetes, abanicos, armas y hasta carros incluidos. ¡Tutankamón fue enterrado con cuatro carros de oro! Tras la muerte del faraón, la ingente tarea de gestionar su culto se encomendaba a un pueblo entero.

Durante el Imperio Medio y el Imperio Nuevo, los egipcios ricos y de clase media también se construyeron tumbas muy elaboradas. Tras su muerte, un familiar conocido como “sacerdote funerario” se encargaba de gestionar el culto al difunto y mantenerlo alimentado con una especie de menú para momias que incluía pan, fruta, carne, vino y cerveza. Para mayor seguridad, por si acaso un descendiente dejara de suministrar viandas, en las paredes del sepulcro se pintaban imágenes de alimentos. Estas imágenes, combinadas con los conjuros pronunciados por el espíritu del muerto, harían que la comida se materializara mágicamente sobre la mesa.

La tumba no albergaba únicamente la momia, sino también el *Ka* (el espíritu o fuerza vital) del fallecido, representado por una estatua situada en la parte sellada de la mastaba. La estatua del Ka era un seguro por si la momia se desintegraba o era robada. Para que su magia funcionara, tenía que parecerse mucho al difunto. De ahí que en muchas de esas estatuas se inscribieran las palabras “talla directa”.



Compara los rasgos faciales tan realistas de las estatuas del Ka a tamaño natural que representan al príncipe Rahotep (hijo del rey Seneferu, fundador de la cuarta dinastía) y a su esposa Nofret, en la figura 6-3, con los rostros genéricos del rey Micerino y su reina en *Micerino y su esposa* (ver Apéndice). Este realismo no pretendía impresionar a nadie. Cuando el faraón moría, la estatua se enterraba con él y nadie volvía a verla jamás.



Werner Forman/Art Resource, NY

Figura 6-3
Las estatuas del Ka, como las del príncipe Rahotep y su esposa, debían ser realistas para poder desempeñar su función mágica

Los egipcios también conservaban y momificaban los órganos internos que el fallecido necesitaría en su vida de ultratumba, por ejemplo el estómago, para digerir las exquisiteces del menú de momia. Los órganos se guardaban en cuatro vasos canopes, cuyas tapas generalmente representaban las cabezas animales de los cuatro hijos de Horus.

El período intermedio y el realismo del Imperio Medio

En el año 2258 a.C., Egipto se fracturó en numerosos estados competidores. Durante este período el pueblo egipcio cambió su visión del más allá. Ahora los príncipes de poca monta y los ricos que los financiaban también podían tener tumbas que les garantizaran un lugar entre las estrellas. En lugar de construir pirámides (que habrían sido demasiado ostentosas), los egipcios adinerados excavaban sus sepulcros en colinas rocosas. Los faraones no tardaron en imitarlos.

El comercio se expandió durante el Imperio Medio, en particular durante la duodécima dinastía, y dio lugar a una clase media que reclamó sus derechos, incluido el de admisión a la vida eterna. La demanda de pinturas para tumbas y sarcófagos se disparó.

Con estas tendencias liberales, las reglas para los artistas se relajaron un poco. Se permitió más naturalismo.

El busto de Sesostri III, un faraón de la duodécima dinastía, pone de manifiesto que el nuevo realismo se aplicó en todos los estamentos. Su mirada cansada y sus rasgos faciales indican que notaba la pesada carga de su gobierno. Sesostri se nos presenta más bien como un

hombre, no como un dios.

El arte del Imperio Nuevo

El Imperio Medio terminó cuando los hicsos, un pueblo asiático, conquistaron gran parte del Bajo Egipto en el año 1720 a.C. Aunque los hicsos respetaron las tradiciones egipcias, las artes decayeron durante el período intermedio que comenzó entonces. Este declive terminó en 1567, cuando Amosis I, fundador de la decimoctava dinastía, reunificó Egipto y dio paso al Imperio Nuevo. La expansión hacia Nubia y Libia extendió la influencia del arte egipcio mucho más allá de sus fronteras, a la vez que trajo influencias externas.

Los faraones dejaron de construir pirámides y empezaron a ser enterrados en sepulcros excavados en la roca en el Valle de los Reyes, una necrópolis situada en la orilla oeste del Nilo, frente a Tebas (la actual Luxor). La tendencia al naturalismo continuó durante el Imperio Nuevo, sobre todo durante los reinados de Hatshepsut y Akenatón.

Hatshepsut, faraona de la decimoctava dinastía, reinó entre el 1473 a.C y el 1458 a.C. Fue la consorte de su hermanastro Tutmosis II antes de convertirse en regente de su hijastro Tutmosis III y, finalmente, en faraona, tras la muerte de su esposo. Durante los 21 años que duró su reinado, Hatshepsut promovió la paz en lugar de la guerra, encargó proyectos de construcción grandiosos y restauró monumentos destruidos por los hicsos. Terminó las tumbas de su padre (Tutmosis I) y su esposo (Tutmosis II), y construyó un templo funerario todavía más magnífico para ella misma en Deir el-Bahri. Su sepulcro se compone de varias *columnatas* (filas de columnas) dispuestas en terrazas y dos largas rampas elevadas (una de ellas con esfinges a los lados) que quizá sugirieran su ascenso espiritual tras la muerte. En los extremos de la segunda columnata construyó altares para Anubis, el dios del inframundo, y Hathor. Detrás de la columnata superior estaban los templos dedicados a la propia Hatshepsut y a su padre, así como a Amón, el rey de los dioses, y a Ra, el dios del disco solar (los dos acabarían fusionados en un único dios, Amón-Ra).

Hatshepsut encargó imágenes de ella misma representada como varón, como la esfinge del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Egipto solo tuvo cuatro reinas en sus 3.000 años de historia, de manera que quizás Hatshepsut necesitara esas imágenes para sobrevivir en un mundo de hombres. Fue enterrada en el Valle de los Reyes.

Akenatón y los valores familiares en Egipto

Amenhotep IV (1352 a.C.-1355 a.C.), faraón de la decimoctava dinastía, proclamó una nueva religión monoteísta en Egipto en torno al dios-sol Atón (una variación del dios-sol Ra).

Amenhotep IV clausuró los templos de los dioses competidores, en particular los de Amón, cuyos sacerdotes eran poderosos e intentaron impedir que la nueva religión arraigara. El faraón cambió su nombre Amenhotep, que significa “Amón está satisfecho”, por el de Akenatón, que significa “útil a Atón” o “agradable a Atón”. Luego trasladó la capital de Tebas, donde el culto de Amón tenía más seguidores, a una nueva localización que llamó Ajetatón (el nombre actual de esa ciudad es Amarna). Los artistas y arquitectos que Akenatón contrató para honrar su nueva religión crearon un nuevo estilo de arte que los historiadores han dado en llamar “estilo de Amarna”.

Akenatón ordenó que se construyeran templos al aire libre para celebrar la luz y el amor del dios-sol en un lugar más natural y abierto. La sinceridad tenía una importancia capital en la nueva religión, así que los artistas debían representar a la gente, incluido el faraón, de manera más veraz (es decir, en situaciones cotidianas, con todos sus defectos). La estatua de Akenatón que hay en el Museo Egipcio de El Cairo, por ejemplo, nos muestra que el faraón tenía barriguita.

Uno de los mejores ejemplos del estilo de Amarna es el retrato familiar de Akenatón, su reina Nefertiti y sus tres hijas pequeñas (ver la figura 6-4). La princesa más joven, todavía una niña, juega con el pendiente de su madre. Akenatón acaricia el cabello de la princesa que tiene en brazos mientras ella señala el *ankh* (símbolo de la vida) en la punta de un rayo solar. La otra princesa coge la mano de Nefertiti y señala a su padre, lo que contribuye a reforzar el vínculo familiar. La intimidad entre padres e hijos era algo nuevo en el arte egipcio. En este caso, la creencia en un dios parece que fomentó una mayor humanidad.



Vanni/Art Resource, NY

Figura 6-4
El retrato familiar de Akenatón acerca la familia real a la tierra a la vez que los relaciona con el dios Atón

El disco solar (que representa a Atón) extiende sus rayos sobre el rey y sobre la reina, lo cual indica que gobiernan juntos un reino equilibrado bajo un único dios.



Esto es un *relieve hundido*. A diferencia del relieve elevado, el artista perfila los contornos sobre la roca sin que la imagen sobresalga de su entorno.

El busto pintado de Nefertiti, la reina de Akenatón, es el busto femenino más famoso del arte egipcio. Sus magníficas joyas (típicas del período Amarna) combinan con los colores de la cinta que adorna su tiara. La reina se representa de manera idealizada (paradigma de gracia y elegancia) y a la vez realista. Sus hombros redondeados y la inclinación del cuello resaltan su perfección y humanidad. Su nombre significa “la bella ha llegado”.

Los tesoros del rey Tutankamón

El experimento monoteísta de Akenatón (solo hay un dios, ¡Atón!) no arraigó, sino que murió con él.

Cuando el nuevo faraón Tutankatón (que significa “imagen viva de Atón”) llegó al trono con nueve años de edad, su *visir* (una especie de primer ministro) Ay, sacerdote de Amón, le obligó a cambiar su nombre por el de Tutankamón, que significa “imagen viva de Amón”. La antigua religión regresaba por sus fueros. Tutankamón volvió a trasladar la corte a Tebas y mandó destruir muchos de los templos exteriores de Akenatón y otras innovaciones. La propia máscara funeraria de Tutankamón, hecha tan solo nueve años después, muestra que gran parte de la formalidad y rigidez de antaño regresaron tras la muerte de Akenatón.

La tumba de Tutankamón fue descubierta intacta por Howard Carter en 1922. Era la única tumba real que no había sido violada por los saqueadores, y un magnífico testimonio de la riqueza y el esplendor de Egipto. Entre los objetos encontrados había cuatro carros de oro, joyas preciosas, un cofre de oro puro, estatuas de oro y ébano, y un largo etcétera. ¡Ahora entiendes por qué robar tumbas era un gran negocio en el antiguo Egipto!

La mujer muerta más bella del mundo

Las paredes de las tumbas no se cubrían simplemente con jeroglíficos. También se adornaban con pinturas muy elaboradas, en algunos casos escenas de la vida cotidiana que los muertos podían observar, aunque no participar en ellas. Las imágenes más comunes eran las de los dioses protegiendo a los difuntos. La tumba más suntuosa que ha llegado hasta nuestros días es la de Nefertari, la esposa favorita de Ramsés II (tuvo una docena de esposas e innumerables concubinas), enterrada en el Valle de los Reyes. Las imágenes de vivos colores muestran a los dioses escoltando a la encantadora Nefertari en su viaje al más allá. En la tumba también se representa un mito de la creación e historias de resurrección.



Momias esclavas

Los faraones también eran enterrados con unas momias esclavas llamadas *ushebtis*, que eran simplemente estatuillas. Su misión era servir al faraón (por ejemplo haciendo cerveza o pan) para que este llevara una existencia cómoda y agradable en el más allá. Los *ushebtis* incluso tenían una inscripción: “Si el fallecido es llamado para sus tareas, ¡aquí estoy yo para hacerlas!”.

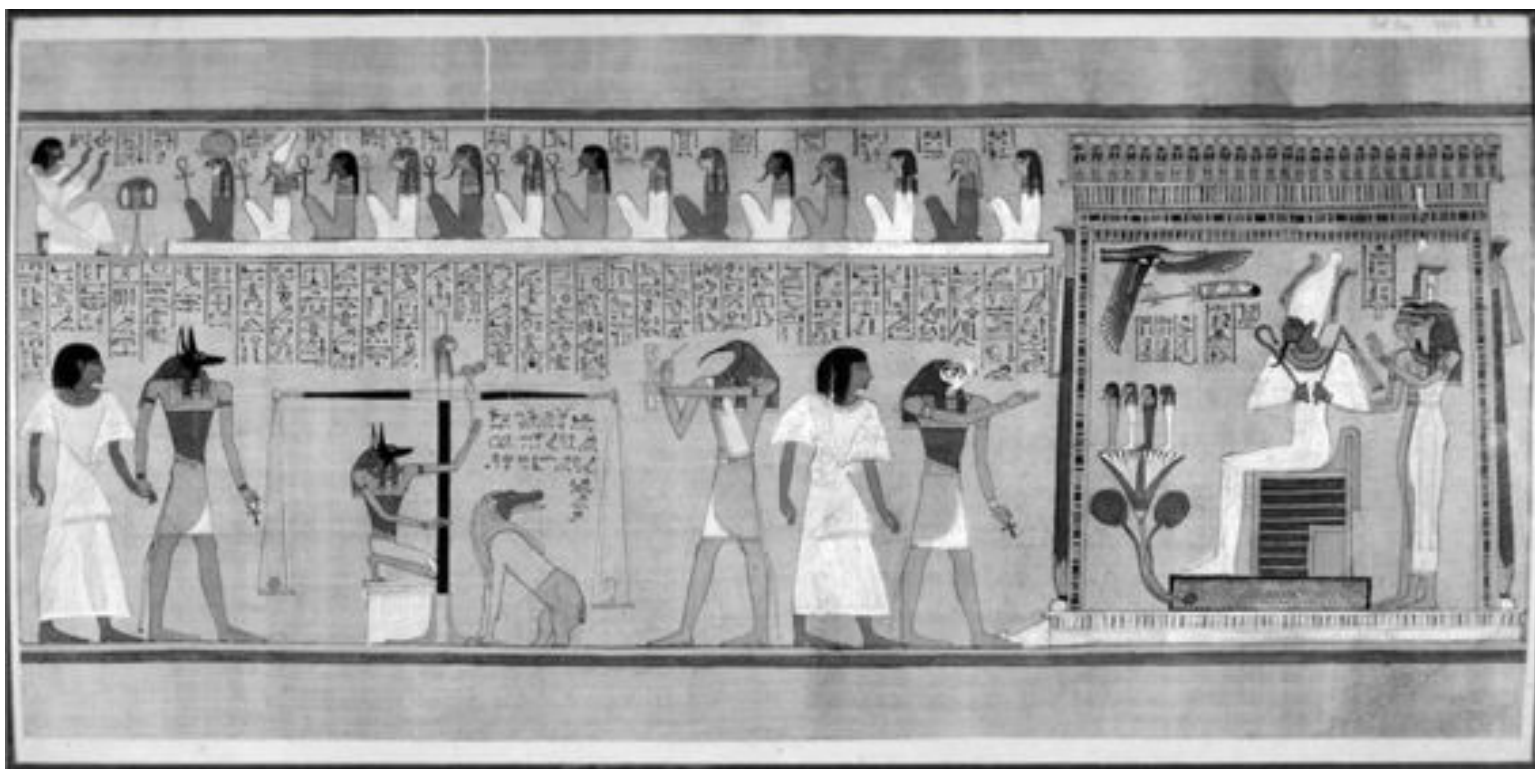
Asimismo, los faraones del Imperio Nuevo eran enterrados en compañía de soldados, por si acaso se encontraban con enemigos en el más allá (estos ejércitos de momias probablemente fueran la inspiración tras los esqueletos guerreros que aparecen en las películas *La momia* y *El regreso de la momia*).

De libros y muertos

En el Imperio Antiguo, las paredes de las pirámides tenían inscritos sortilegios de resurrección, encantamientos, contraseñas y oraciones. Esos textos servían para resucitar a los faraones. Durante el Imperio Nuevo se publicaron sortilegios similares en rollos de papiro llamados Libros de los Muertos, que estaban disponibles para todo el mundo. Cualquiera que supiera leer podía ser resucitado.

Sin embargo, la vuelta a la vida tenía una pequeña pega: los libros no eran baratos, y además tenías que ser buena persona para poder resucitar.

Aunque los Libros de los Muertos se personalizaban para cada propietario, todos incluían una prueba de bondad llamada “pesaje del corazón” (en la figura 6-5 puedes ver el papiro de Hunefer, un escriba que vivió durante la decimoctava dinastía).



Anubis, el dios de cabeza de chacal, acompaña al *ka* (espíritu) de Hunefer hasta la balanza enjuiciadora. En su mano derecha Anubis sostiene un ankh, símbolo de la vida. Por lo que parece, Hunefer era buena persona. Anubis aparece de nuevo junto a la balanza, esta vez para contrapesar el corazón (que representa la conciencia y la moralidad, en el platillo izquierdo) con la pluma de Maat (símbolo de la verdad y la justicia universal, en el platillo derecho). ¡El corazón tenía que ser muy liviano para no pesar más que una pluma! El dios Tot, con cabeza de ibis, anota el resultado mientras un monstruo llamado Ammit mira expectante. Si el alma del difunto era culpable, Ammit devoraba el corazón. Sin embargo, en esta ocasión Ammit se queda con las ganas. Hunefer pasa a la fase siguiente.

Horus, el dios de cabeza de halcón, conduce el Ka de Hunefer al templo de Osiris para someterlo a una segunda prueba. Para ser admitido en el paraíso, Hunefer tiene que recitar ante Osiris unas oraciones secretas que aprendió de memoria estando vivo (o también pudo mandar que las inscribieran en su sarcófago, si es que no andaba fino de memoria). En el templo de Osiris, Hunefer se encuentra con los cuatro hijos de Horus de pie sobre una flor de loto, símbolo de la resurrección (*recuerda*: las cabezas de estos hermanos son las que decoran las tapas de los vasos canopes, donde se guardan los órganos del difunto). Maat, la diosa de la verdad, se eleva sobre ellos y garantiza que el corazón de Hunefer es ligero. Detrás de Osiris se encuentra su esposa Isis, la diosa de la vida, y su cuñada Nefthys, la diosa de la muerte y las tinieblas.

Una escultura inolvidable

Ramsés II, quien gobernó Egipto durante 67 años y supuestamente engendró 100 hijos, tenía un ego de dimensiones épicas. Este faraón de la decimonovena dinastía (1304 a.C.-1237 a.C.) quería ser recordado para siempre (a lo mejor le preocupaba la mala fama que pudiera darle la Biblia, si es que realmente fue el “faraón” mencionado en el Libro del Éxodo). En cualquier caso, Ramsés erigió monumentos colosales a su persona por todo Egipto, especialmente en Abu Simbel, Karnac y Luxor, los complejos religiosos más próximos a Tebas. La entrada al enorme Templo de Abu Simbel, donde podían adorarlo como a un dios, está custodiada por cuatro estatuas suyas de 20 metros de altura. Cerca de sus rodillas hay estatuas más pequeñas que representan a algunos familiares y a Nefertari, su esposa principal.

Ramsés también utilizó el arte como propaganda política. Aunque sus huestes fueron casi aniquiladas y él mismo estuvo a punto de perder la vida en la batalla de Kadesh contra los hititas, erigió un momento conmemorativo donde se proclamaba su gran victoria.

A pesar de ser monumentales, los templos de Ramsés no son siempre grandes obras de arte. La ejecución es tosca en comparación con otros templos anteriores. Puede que Ramsés tuviera prisa y obligara a sus artistas a omitir los detalles para que pudieran pasar a su siguiente proyecto (otro monumento a su persona).

El arte griego, el ego olímpico y los inventores del mundo moderno

En este capítulo

- ▶ Saltar toros con los minoicos
- ▶ Entender la escultura griega
- ▶ Interpretar las cerámicas griegas
- ▶ Pasear por las ruinas de Grecia
- ▶ Seguir la pista del helenismo

Todo lo que florece termina inevitablemente por decaer. Sin embargo, el recuerdo de nuestra grandeza será un legado para la posteridad... Y al habernos procurado un poderío con pruebas más que evidentes y no sin testigos, daremos ocasión de ser admirados a los hombres de ahora y a los venideros... tras haber obligado a todas las tierras y mares a ser accesibles a nuestro arrojo... hemos contribuido a fundar recuerdos imperecederos.

Pericles (hombre de Estado ateniense, siglo V a.C.)

Pericles tenía razón. El mundo que él contribuyó a crear decayó. Pero su recuerdo e influencia han perdurado casi 2.500 años, superando todas las épocas hasta alcanzar el momento presente.

Ya estés viendo una obra de teatro o una película; animando a tu país en unos Juegos Olímpicos; debatiendo una cuestión ética; bregando con un problema matemático abstracto; o votando al alcalde de tu localidad, tus acciones están arraigadas en la antigua Grecia. Los griegos echaron los cimientos del mundo moderno. Ellos inventaron la democracia, la lógica, la ética, el drama, los Juegos Olímpicos, la historiografía, las matemáticas abstractas y el método racional (precursor de la ciencia moderna); sentaron las bases del arte occidental y desarrollaron estilos arquitectónicos que todavía hoy imitamos.

Los griegos sabían de lo que hablaban

Los griegos nos legaron valiosas obras de arte y muchos libros y tratados donde se hablaba de formas de gobierno, educación, vida cotidiana, economía e incluso relaciones amorosas. Aquí tienes unas cuantas citas famosas:

- ✓ "Disfrutamos de un régimen político que no imita las leyes de los vecinos; más que imitadores de otros, en efecto, nosotros mismos servimos de modelo para algunos. Puesto que la administración se ejerce en favor de la mayoría, y no de unos pocos, a este régimen se lo ha llamado *democracia*. Respecto a las leyes, todos gozan de iguales derechos en la defensa de sus intereses particulares." Pericles
- ✓ "La personas buenas no necesitan leyes para actuar responsablemente. Las malas buscarán cómo saltárselas." Platón
- ✓ "No podemos aprender sin dolor." Aristóteles
- ✓ "La parte más importante de la educación es una formación adecuada en la primera escuela." Platón
- ✓ "El amor es una enfermedad mental grave." Platón (soltero empedemido)
- ✓ "Solo hay un bien: el conocimiento. Solo hay un mal: la ignorancia." Sócrates

Debemos nuestra cultura occidental a la Grecia antigua en su conjunto, pero en particular a Atenas (situada en la costa del mar Egeo), que quizá sea la ciudad más creativa de la historia (Florencia, en Italia, ocuparía el segundo lugar; ver el capítulo 12).

¿Cómo pudo una ciudad-estado tan pequeña iniciar el mundo moderno hace dos milenios y medio? Continúa leyendo.

Historias de los minoicos: diosas serpiente, minotauros y saltadores de toros

La cultura egea (la civilización que creció en torno al mar Egeo) no comenzó con los griegos, sino con los minoicos a finales del tercer milenio antes de Cristo. Los minoicos vivieron en la isla de Creta (al sur de lo que más tarde se convertiría en la Grecia continental), que mide aproximadamente 240 kilómetros de largo y 58 kilómetros en su punto más ancho. Aunque comerciaron con los egipcios y los mesopotámicos, los minoicos vivieron en un aislamiento relativo y desarrollaron una cultura única. Su arte no solo se centró en la muerte y la guerra, como en el caso de los egipcios y mesopotámicos, sino que también abordó temas como la vida, la belleza y ¡pasarlo bien!

Los minoicos toman su nombre del mítico rey Minos, quien supuestamente gobernó Creta y tuvo una “mascota” mitad hombre mitad toro llamada *minotauro*. El nombre de la mascota es una variación del nombre del rey, ya que el minotauro también era su hijastro. ¡La esposa de Minos le engañó con un toro! (¡y tú pensando que *Mujeres desesperadas* era una serie libidinosa!). Minos encerró a su monstruoso hijastro en un laberinto y le entregó en sacrificio doncellas y donceles hasta que el mítico héroe ateniense Teseo acabó con la bestia.

De todos modos, los minoicos eran un pueblo pacífico. Fabricaron más herramientas que armas, y su dios más poderoso no era un machote lanzador de rayos como Zeus, sino una diosa serpiente de aspecto sensual. Sus *animales de culto* (asociados a su adoración) eran la paloma, la serpiente y el toro. El mito del minotauro probablemente surgió del infame deporte religioso que practicaban los minoicos, el salto del toro.

Los minoicos construyeron palacios (aunque mucho menos impresionantes que los palacios egipcios y mesopotámicos) que decoraron con bellos murales. De hecho, las pinturas murales fueron su principal logro cultural. El fresco de *La taurocatapsia* (en torno al 1500 a.C.), que representa el ritual del salto del toro, es el ejemplo más destacado (ver la figura 7-1).

Observa que las mujeres saltadoras (delante y detrás del toro) tienen la piel clara, lo cual indica que pasaban más tiempo bajo techo que el saltador varón de piel oscura. No obstante, esta es la primera vez en la historia del arte que existe igualdad total entre sexos. Los hombres y las mujeres participan de igual a igual en este peligroso pero divertido deporte religioso. De hecho, había más practicantes femeninas.

Los cuerpos esbeltos que vemos en el fresco de *La taurocatapsia* están rebosantes de vida. Incluso la cola del toro, en forma de S, parece irradiar una energía vivaz. Las formas sinuosas del toro y el saltador están en perfecta armonía, lo cual indica que los cretenses eran muy amantes de la naturaleza. El siguiente saltador está de puntillas, esperando impaciente que le llegue el turno, mientras que un saltador anterior sujeta al animal por los cuernos (obviamente la imagen está un poco dramatizada). Las posiciones de los tres saltadores hacen referencia a la secuencia de acciones necesarias para saltar el toro.

Scala/Art Resource, NY

Figura 7-1
Los minoicos no corrían delante de los toros como se hace en Pamplona, sino que daban volteretas acrobáticas por encima de ellos, como puede verse en el fresco de *La taurocatapsia* encontrado en Cnosos (Creta)



Compara las formas minoicas, elegantes y fluidas como las olas, con las formas rígidas del arte egipcio (ver el capítulo 6) y el arte mesopotámico (ver el capítulo 5). Estas dos culturas se desarrollaron en torno a sendos ríos y estaban cercadas por desiertos. La civilización minoica, en cambio, fue la primera que estuvo rodeada por un mar. Las olas del Egeo bañan y refrescan todas las manifestaciones artísticas y culturales de los minoicos.

Si el arte es un reflejo de la vida, los minoicos debieron de ser un pueblo con muchas ganas de pasarlo bien. Sus murales muestran delfines saltando, pulpos de largos tentáculos, animados paisajes florales y motivos ondulantes inspirados en el mar (un poco como la decoración de un parque temático sobre animales marinos). Por desgracia, puede que su cultura fuera demasiado alegre y relajada como para sobrevivir en un mundo tan brutal.

Alrededor del año 1500 a.C., las agresivas tribus griegas invadieron Creta y establecieron la primera cultura griega. Gradualmente, los griegos fueron expandiéndose por la península del Peloponeso y las islas Egeas.

Sin embargo, los minoicos conquistados no desaparecieron por completo. Se fusionaron con los griegos y crearon lo que se ha dado en llamar cultura micénica. Los micénicos inventaron los pintorescos mitos griegos que han llegado hasta nuestros días y dieron pie a la guerra de Troya, narrada en el poema épico más importante jamás escrito, la *Ilíada*.

Tras la guerra de Troya, la cultura micénica se extinguió y dio paso a otra oleada de tribus griegas invasoras, los dorios, que se establecieron en Esparta y en la península del Peloponeso. Los griegos de las polis jonias, llegados varios siglos antes, permanecieron atrincherados en Atenas y en la península del Ática, donde residían desde la época del mítico Teseo y los minoicos.

Tras la caída de la civilización micénica, tuvieron que transcurrir varios siglos de hostilidades antes de que floreciera lo que se ha dado en llamar Grecia clásica, una constelación de ciudades-estado que ocupaban un vasto territorio, desde Asia Menor y la Grecia continental hasta Sicilia y la costa mediterránea de Francia. Aunque compartían la misma lengua y cultura, los estados griegos guerreaban entre ellos con frecuencia. Durante los cuatrocientos años que siguieron a la conquista de la civilización micénica, los griegos no produjeron obras de arte significativas, ya que estaban demasiado ocupados luchando para obtener poder y riquezas. En el siglo VIII a.C., cuando las cosas se calmaron un poco, fue cuando surgieron las primeras manifestaciones de la cultura griega en las artes visuales y la literatura. La *Ilíada* y la *Odisea* se escribieron en los siglos VIII y VII a.C, respectivamente.

La escultura griega: de una simetría austera a un equilibrio delicado

Los griegos absorbieron la rigidez de los egipcios, con los que comerciaban, y las formas fluidas de los minoicos. Poco a poco fueron combinando las dos cosas en un arte idealizado y a la vez naturalista que muchas personas consideran el más destacado del mundo antiguo.

De los *kuros* al Efebo de Kritios

La evolución de la escultura griega desde las rígidas estatuas de los siglos VII y VI a.C., llamadas *kuros*, hasta el *Efebo de Kritios* (hacia 480 a.C.) se corresponde con el cataclismo político que experimentó Atenas y que se amplió a muchas otras ciudades-estado. En el año 508 a.C., el *despotismo* (el gobierno de uno solo) fue sustituido por la *democracia* (el gobierno de todos los ciudadanos varones). Los *kuros* ("joven atleta") representaban el orden antiguo y la aristocracia, rígida, fuerte y orgullosa. El *Efebo de Kritios*, más naturalista, representa la democracia, relajada, grácil y realista. El *Efebo de Kritios* era una versión idealizada del hombre de la calle, en oposición al rígido superhéroe que mostraban los *kuros*.

El período arcaico

Los griegos acabaron poniendo su propio sello en todas las importaciones culturales. No obstante, en los siglos VII y VI a.C., durante el período arcaico (650 a.C.-480 a.C.), las esculturas griegas parecían estatuas sacadas de una vieja tumba egipcia. Obviamente, los artistas habían visitado Egipto o estudiado con detenimiento las importaciones.



Compara el *kuros* del período arcaico de Grecia expuesto en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (hacia 600 a.C.) con las estatuas egipcias del rey Micerino y su reina (esculpidas en torno al año 2515 a.C.). La estatua griega casi parece estar diciendo: "Soy un egipcio". El *kuros* es igual de simétrico y rígido que la estatua del faraón, aunque la escultura de Micerino es más refinada. Tanto el *kuros* como el rey Micerino tienen los hombros rectos; los brazos y piernas muy rígidos; y los puños fuertemente cerrados junto a los costados. Ambos tienen el pie izquierdo ligeramente adelantado, las rótulas pronunciadas y geométricas, y hasta las mismas pantorrillas angulosas, como si las hubieran tallado con un viejo cepillo de carpintero. Sin embargo, hay diferencias. El *kuros* está totalmente desnudo. Los faraones nunca se representaron desnudos; de hecho, tan solo los niños egipcios solían aparecer en cueros.



La versión femenina de la estatua arcaica se llama *kore*, que significa "mujer joven". Las *kores* nunca están desnudas. En Grecia, únicamente los varones tenían permiso para andar por ahí enseñando las vergüenzas. Las mujeres griegas generalmente se quedaban en casa cosiendo y cocinando (salvo en Esparta). Cuando salían a coger agua, por ejemplo, llevaban vestidos largos.

Los griegos fueron abandonando poco a poco la estricta simetría egipcia en favor de un equilibrio más sutil. El *kuros* de la figura 7-2, esculpido en torno al 525 a.C., setenta y cinco años después del *Kuros* expuesto en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (ver Apéndice), es mucho más realista, aunque todavía adopta la misma pose egipcia.

Las delicadas curvas de los hombros, brazos y muslos son mucho más realistas que en la versión anterior. La estatua antigua parece un hombre de piedra, mientras que esta otra es casi un atleta de carne y hueso, preparado para aprender a caminar.



Nimatallah/Art Resource, NY

Figura 7-2

Aunque continúa firme como un soldado congelado, este *kuros* más tardío, llamado *Kroisos*, ilustra la progresión griega hacia una escultura más naturalista (la piedra parece carne real)

Sin embargo, todavía tenían que transcurrir otros cien años para que las esculturas transmitieran sensación de movimiento. Antes los escultores tenían que aprender a representar el cuerpo en una postura relajada, en lugar de rígida.

El período clásico

En el período clásico (480 a.C.-400 a.C.), el *Efebo de Kritios* (llamado así por el artista que probablemente lo esculpió) ha aprendido a tomarse las cosas con más tranquilidad (ver la figura 7-3). El artista ha redistribuido el peso. Ahora la cadera izquierda está un poco más alta que la derecha, de manera que el peso del *Efebo de Kritios* descansa cómodamente sobre su pie izquierdo, no sobre los dos pies como en el caso del *kuros* (ver el apartado anterior). Los contornos de los muslos son extremadamente realistas, igual que el leve abultamiento de la barriga. El rostro también es más humano que el de un *kuros* (su aspecto de máscara se debe a que le faltan los ojos que tenía incrustados).



Fíjate en las rodillas: la izquierda está tensa, y la derecha, relajada, lo cual nos indica cómo está distribuido el peso. El escultor ha aprendido a representar el cuerpo simétrico de un hombre joven en una postura asimétrica. El siguiente paso será hacer que la estatua camine, corra, salte o lance un objeto (o al menos lo parezca).



Nimatallah/Art Resource, NY

Figura 7-3

Las estatuas griegas empiezan a ponerse cómodas en torno al 480 a.C. El *Efebo de Kritios* marca el punto de inflexión. El escultor ha aprendido a girar el cuerpo lo justo para que tenga un aspecto más relajado

El *Auriga* de Delfos (hacia 470 a.C.; ver la figura 7-4) está más rígido que el *Efebo de Kritios*, pero suponemos que esa postura erguida ayudaba a que lo vieran de pie en su carroza en lo alto de un monumento. La concentración que vemos en su rostro y los pliegues elegantes y naturales de su ropa son característicos del realismo griego del siglo V, también conocido como *estilo severo*. La estatua se encargó para celebrar una victoria deportiva, una carrera de cuádrigas. Los eventos deportivos despertaban pasiones en Grecia. Durante los Juegos Olímpicos se interrumpían todas las guerras para que los griegos pudieran competir por conseguir hojas de laurel, en lugar de luchar por dinero y poder.

El hecho de que la figura se realizara en bronce pone de manifiesto la alta estima en que tenían los griegos a sus héroes deportivos. Tenían el estatus de dioses, sobre todo en sus lugares de nacimiento, donde recibían una pensión y comida gratis para el resto de su vida.



John Garton

Figura 7-4

La expresión noble y el gesto orgulloso del *Atrides* indican el respeto que imponían los héroes deportivos en la sociedad griega

Los escultores de la época dorada: Policleto, Mirón y Fidias

El estilo clásico comenzó aproximadamente el año 450 a.C., cuando los escultores griegos aprendieron a transmitir sensación de movimiento con las estatuas. El *Discóbolo* ("lanzador de disco") de Mirón representa el cuerpo de un atleta en un instante de máxima tensión, preparado para liberar toda su energía. Sin embargo, la serenidad clásica del rostro y de la mirada contrasta con la acción del cuerpo, lo que confiere al atleta una cualidad atemporal, como si fuera a lanzar el disco hacia la eternidad.



Policleto creó una sensación de equilibrio a través de tensiones opuestas que también imprimen dinamismo. La postura ligeramente desplazada que confiere a la escultura ese aspecto relajado y a la vez equilibrado se llama *contrapposto*. Este efecto puede verse en una copia romana del *Doríforo* ("portador de lanza"; ver la figura 7-5) de Policleto. El brazo izquierdo flexionado contrasta con la pierna derecha extendida, que soporta el peso del cuerpo, mientras que el brazo derecho extendido compensa la flexión de la pierna izquierda, que parece impulsar a la figura hacia delante. Estas fuerzas opuestas mantienen la sensación de equilibrio a la vez que transmiten tensión y dinamismo. El filósofo griego Heráclito (hacia 535 a.C.-475 a.C.) resumió este concepto: "La oposición trae concordia".

Policleto escribió un libro sobre las reglas de proporción llamado *Canon*, que fue seguido por varias generaciones de artistas griegos y romanos. El *Doríforo* original se realizó en bronce para ilustrar los principios del *Canon*. Las numerosas copias del *Doríforo* que se han conservado son prueba de su popularidad y del respeto que tenían los copistas romanos por el *Canon* de Policleto.



Scala/Art Resource, NY

Figura 7-5

Esta copia romana del *Doriforos* de Policleto muestra tensión y relajamiento a la vez. Casi 2.500 años después de haberse esculpido, todavía conserva el esplendor de la época dorada de Grecia (hacia 450 a.C.- 440 a.C.)



El término griego *kanon* significa “regla” o “norma”. Hoy en día, cuando alguien habla del canon en la historia del arte, se refiere a las obras maestras que “están a la altura” o satisfacen una serie de criterios artísticos que permiten incluirlas entre las grandes obras de todos los tiempos.

Para asegurar la supervivencia de la cultura griega, las ciudades-estado disgregadas tenían que poder defenderse de agresores externos como los persas. En 480 a.C., los atenienses frustraron una invasión persa superando en astucia a su poderoso enemigo. Gracias a una hábil maniobra de formación, su armada de 380 navíos destruyó una flota persa muy superior (1.207 barcos) en la batalla de Salamina. Esto dio gran prestigio a Atenas en el mundo griego y situó la ciudad en el centro de una alianza defensiva llamada Liga de Delos. Todos los estados miembros aportaron dinero para pagar la flota, controlada por Atenas. Pericles, el más destacado líder ateniense, desvió dinero procedente de los fondos de defensa para hacerle un lavado de cara a Atenas, que se convirtió en una de las ciudades más gloriosas del mundo antiguo. Esto aumentó todavía más el prestigio de la ciudad-estado, pero también despertó las envidias y el temor de rivales como Esparta y Corinto, además de causar el enfado de los aliados de Atenas. La rivalidad fue en aumento hasta que finalmente estalló la guerra del Peloponeso, el año 431 a.C. La guerra terminó el año 404 a.C. con la derrota definitiva de Atenas. La época dorada de Grecia había concluido, pero la época de Alejandro Magno y el helenismo, que habría de expandir la cultura griega por la mayor parte del mundo civilizado, estaba a punto de comenzar.

Si la proverbial “gloria de Grecia” descansara sobre los hombros de dos hombres, esos serían Pericles y Fidias. Fidias fue el escultor griego más famoso y el supervisor general de los proyectos de construcción de Pericles en la Acrópolis ateniense (la parte alta de Atenas).

Una de las esculturas más destacadas de Fidias fue una imponente estatua de oro y marfil de la diosa Atenea erigida en el Partenón. Esa y la mayoría de las obras de Fidias se han perdido. Las únicas esculturas que han sobrevivido (o quizá fueran obras de su taller, ver el párrafo

siguiente) son los frisos y las estatuas de los pedimentos del Partenón, muchas de las cuales se encuentran ahora en el Museo Británico. No obstante, ese legado, junto con los elogios de escritores de la Antigüedad, basta para asegurar la inmortalidad del escultor. Los antiguos dijeron de las obras de Fidias que eran sublimes y atemporales.



Desde la época antigua hasta entrado el siglo XVIII, los artistas solían trabajar en talleres bajo la dirección de un maestro escultor o pintor, como Fidias. En esos casos, los aprendices podían incluso tallar el diseño de su maestro, quien luego se encargaba de las últimas correcciones.

Las estatuas del Partenón que han sobrevivido (muchas de ellas en fragmentos) tienen las mismas características que describieron los escritores de la Antigüedad. Las figuras parecen contemplarse a sí mismas participando en la acción, como si pertenecieran a la vez a este mundo y al cielo de Grecia, el Olimpo. Aunque las cabezas de las *Tres diosas* (actualmente en el Museo Británico) se han perdido, la extraordinaria ejecución de sus vestimentas (que poseen este aspecto mojado o ceñido del que fue precursor Fidias) habla por ellas, hasta el punto de revelar los estados de ánimo y la sensualidad de las mujeres de carne y hueso que llevaban esas prendas. ¿Qué están haciendo las tres diosas? Observar el nacimiento de Atenea, la diosa de la sabiduría, que surge, ya adulta, de la frente de Zeus. Plutarco, escritor griego del siglo I que vio el Partenón y las obras de Fidias cinco siglos después de haberse creado, escribió:

Tanto brilla en esas obras un cierto lustre que conservan su aspecto intacto por el tiempo, como si tuviesen un aliento siempre floreciente y un espíritu exento de vejez.

Hoy, aunque estén en ruinas, ese “espíritu exento de vejez” permanece.

La escultura del siglo IV

Tras la caída de Atenas en el año 404 a.C., la ciudad-estado fue recuperándose gradualmente, aunque nunca volvió a su antigua gloria. A pesar de ello, la filosofía griega alcanzó su apogeo en el siglo IV a.C. (puede que la derrota de Atenas infundiera a todos los atenienses el gusto por el pensamiento filosófico). Platón enseñó en su famosa Academia desde el 387 a.C. hasta el 347 a.C. aproximadamente, y Aristóteles, su alumno más destacado, enseñó en el Liceo de Atenas desde el 335 a.C. hasta el 322 a.C., tras educar a Alejandro Magno en Pella, Macedonia.

El siglo IV también produjo tres grandes escultores: Praxíteles, Escopas y Lisipo (el escultor privado de Alejandro Magno). En la escultura del siglo IV, la técnica de los paños mojados se perfeccionó, pero la atemporalidad asociada a Fidias y Policleto se sustituyó por una mayor atención a lo cotidiano o terrenal. Por ejemplo, Praxíteles representa a su *Afrodita de Cnido* preparándose para tomar un baño, mientras que su *Hermes* (ver la figura 7-6) dirige una mirada cariñosa al niño Dioniso que sostiene en brazos.



Scala/Art Resource, NY

Figura 7-6

Praxíteles tenía una gran habilidad para imprimir a sus estatuas un aspecto sensual, como puedes ver en esta copia helénica o romana de su *Hermes con el niño Dioniso* (hacia 320 a.C.-310 a.C.)



Las estatuas del siglo IV generalmente tienen un sentimiento y una sensualidad que no están presentes en la escultura del siglo V. Compara el *Doríforo* de Policleto, representado en la figura 7-5, con el *Hermes* de Praxíteles, representado en la figura 7-6.

Asimismo, durante el siglo IV a.C. se esculpieron los tres primeros desnudos femeninos de bulto redondo. Praxíteles despojó de ropa a Afrodita, la diosa del amor, para revelar toda su exquisita belleza y su gracia. La Afrodita desnuda fue un exitazo, y de ella se hicieron muchas copias. Praxíteles fue un maestro de la sensualidad; esculpió las delicadas y curvilíneas formas femeninas como nadie, y logró que el mármol imitara a la perfección la suavidad y morbidez de la carne. La *Afrodita de Cnido* original, como casi todas las grandes estatuas griegas, se ha perdido y tan solo se conoce a través de imitaciones romanas y descripciones escritas. La estatua de *Hermes con el niño Dioniso* creada por Praxíteles (ver la figura 7-6) es casi tan famosa como su *Afrodita*, e igual de bella. La suavidad y serenidad clásica de los rasgos faciales, junto con la delicada gracia del cuerpo de Hermes, son los rasgos característicos del estilo praxiteliano. En un primer momento se creyó que el *Hermes* era la obra original, pero ahora la opinión general es que se trata de una copia excelente, más próxima al espíritu del original que la copia de la *Afrodita de Cnido*.

La pintura de vasos griegos

La decoración cerámica griega evolucionó desde un estilo geométrico algo primitivo (siglo X a siglo VIII a.C., donde las personas y animales se representan con cuerpos filiformes) hasta el estilo preclásico de principios del siglo V a.C., muy realista. Grecia también mantuvo un breve romance con el estilo oriental, influenciado por el comercio con Mesopotamia.

Rayas y figuritas: el estilo geométrico

A primera vista, las pinturas de los vasos griegos del siglo X al siglo VIII a.C. parecen los dibujitos de un niño. Un examen más detenido revela

una compleja red de motivos geométricos: grecas y *chevrões* (un dibujo parecido a un compás), cuadrados, puntos y líneas ondulantes, así como representaciones esquemáticas de personas y animales. Los vasos geométricos también podían contar historias. La *Crátera del Dípilon*, expuesta en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, muestra figuras esquemáticas tirándose de los pelos en señal de duelo ante la pira funeraria de un guerrero griego.

En el siglo siguiente, el estilo orientalizante, más realista, permitió una narración visual más clara. El cuello del ánfora de estilo oriental hallada en Eleusis (un ánfora es un recipiente utilizado para almacenar y escanciar vino o aceite de oliva) representa una escena de la *Odisea* en la que Odiseo y sus compañeros dejan ciego al ciclope Polifemo clavándole una estaca ardiente en su único ojo. Para lograr su hazaña, Odiseo tuvo primero que emborrachar al gigante. La copa de vino que Polifemo lleva en la mano hace referencia a este episodio anterior.

La influencia mesopotámica está limitada a las figuras. Odiseo y sus hombres tienen aspecto de mesopotámicos (en particular, se observa una clara semejanza con la parte superior del hombre escorpión que aparece en el registro inferior del Arpa de Puabi; ver el capítulo 5). Los animales de la parte central y las gorgonas (hermanas de Medusa, que tenía serpientes venenosas en lugar de cabellos) representadas en el cuerpo del ánfora también tienen cierto aire de Oriente Próximo. No obstante, los griegos pusieron su toque personal a los monstruos. Si te fijas, verás que las gorgonas de ojos saltones enseñan sus piernas izquierdas como si fueran bailarinas de cancan.



Las líneas onduladas que decoran la parte superior, la base y el cuello del ánfora son reminiscencias del período geométrico.

Figuras negras y figuras rojas

En el siglo VI a.C., el estilo orientalista dio paso al estilo arcaico, aún más realista. Los pintores del estilo arcaico emplearon dos técnicas: la técnica de figuras negras, que comenzó a principios del siglo VII a.C., y la técnica de figuras rojas, que se inventó en torno al año 530 a.C.



En la pintura de figuras negras, el artista perfilaba primero las figuras sobre el vaso de arcilla roja utilizando un palito de plomo o de carbón vegetal, y luego las rellenaba con una pasta de arcilla húmeda. Al cocer el vaso, la pasta de arcilla se ponía negra, mientras que la parte no pintada conservaba su color rojo. A menudo se añadían detalles con pasta de arcilla teñida de morado o rojo, como en el ánfora de Psiax llamada *Hércules estrangulando al león de Nemea*. En esta escena, Hércules, custodiado por Atenea (a la derecha del espectador), mata al león de Nemea, uno de sus famosos doce trabajos.

La técnica de figuras negras fue sustituida gradualmente por un proceso inverso llamado técnica de figuras rojas, que permitía al artista crear figuras más detalladas.



En la técnica de figuras rojas, el artista dibujaba las figuras, a continuación marcaba los bordes delicadamente y luego pintaba los detalles con pasta de arcilla (los historiadores no están seguros de cómo se hacía este paso; probablemente fuera con un pincel fino o una herramienta puntiaguda). Por último, pintaba el fondo con pasta de arcilla (que se oscurecía en el horno) hasta llegar al borde inciso que delimitaba la figura.

Echa un vistazo al trabajo de la *Crátera de Medea*. Semejante nivel de detalle no pudo haberse logrado con la técnica de figuras negras. Esta crátera, pintada aproximadamente treinta años después de que en Atenas se estrenara *Medea*, la famosa tragedia de Eurípides, representa el clímax de la obra: la bruja Medea acaba de asesinar a sus hijos para vengarse de su esposo Jasón (el de *Jasón y los argonautas*), que le ha sido infiel. Con la espada en alto, huye en un carro tirado por dragones regalo de su abuelo Helios, el dios del Sol. Jasón, todavía con su arma pero ya derrotado, le dirige una mirada de impotencia. Las mujeres aladas que flanquean a Medea, las hijas de la noche, lucharán por él. Se trata de las erinias, cuya misión es vengar asesinatos cometidos en el seno familiar. Sin embargo, les va a costar mucho superar los rayos de sol de Helios.

Los secretos de las ruinas: la arquitectura griega

Los estilos arquitectónicos griegos siempre han sido populares. Los romanos los imitaron durante siglos. Los europeos los imitaron desde el Renacimiento hasta entrado el siglo XX y en Estados Unidos incluso surgió un movimiento arquitectónico llamado neogriego, inspirado en la Grecia antigua. De hecho, ese país está plagado de columnas, cornisas y pedimentos.

Los griegos inventaron los tres *órdenes* o sistemas arquitectónicos: dórico, jónico y corintio (ver la figura 7-7). Cada orden está basado en unas relaciones numéricas precisas, de manera que todos los elementos arquitectónicos de una estructura guardan una armonía; igual que notas musicales, deben estar en la misma clave arquitectónica o provocarán disonancias.

En el orden dórico (ver la figura 7-7), cada par de columnas está coronado por tres *triglifos*. Un triglifo se parece a un conjunto de minicolumnas. Una *metopa* es el espacio que hay entre dos triglifos, decorado a veces con bajorrelieves. Toda la sección horizontal, entre las columnas y el *pedimento* triangular (que también suele estar decorado con relieves), se denomina *entablamento*.

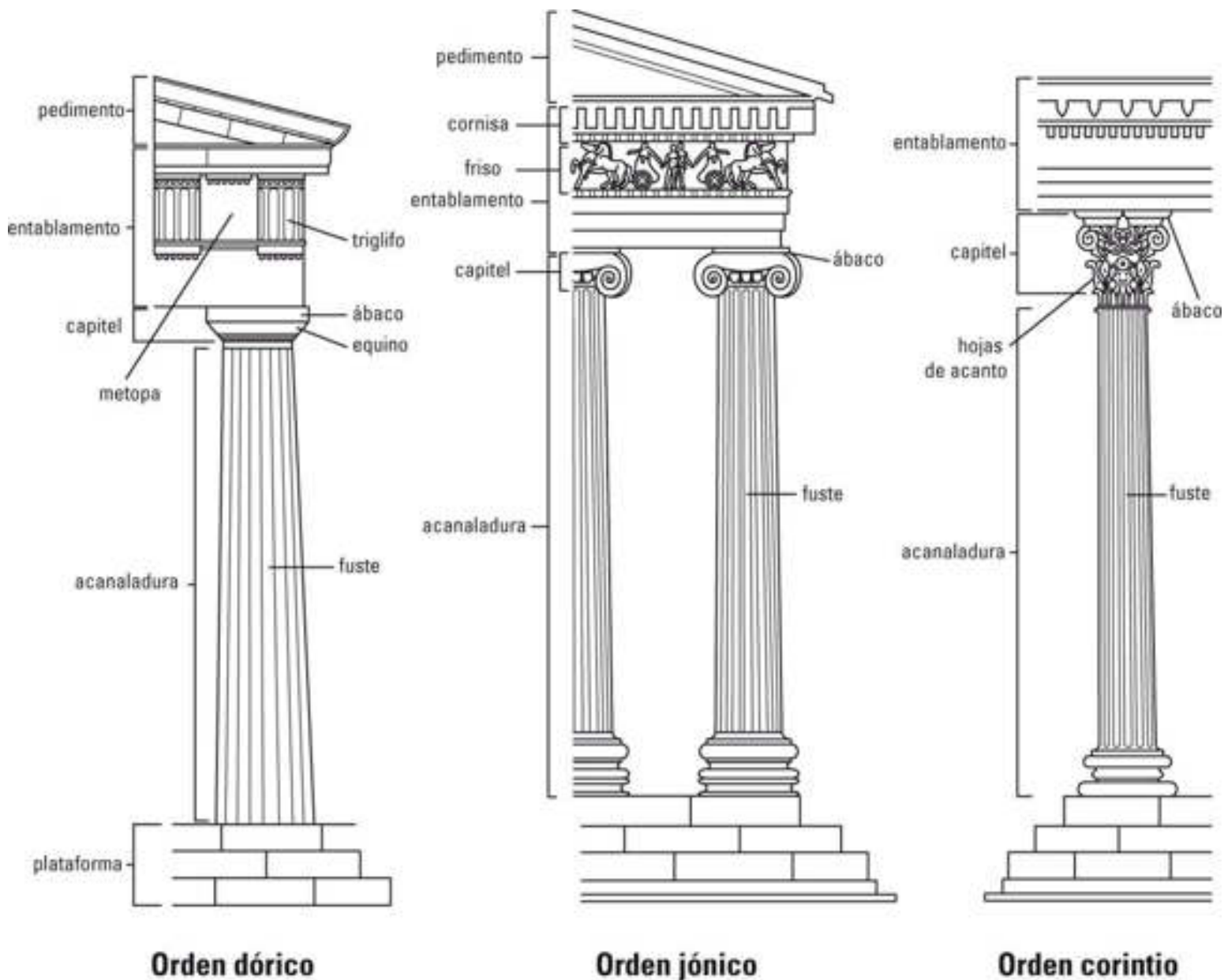


Figura 7-7
Los órdenes dórico, jónico y corintio fueron inventados por los griegos

Los relieves de los pedimentos son muy difíciles de esculpir, ya que el artista tiene que encajar la narración visual dentro del triángulo sin perjuicio de la naturalidad de las figuras, que deben tener una altura cada vez menor conforme nos acercamos a los extremos. Una batalla entre amazonas y pigmeos sería fácil de representar en este espacio. Pondríamos a las amazonas en el centro y a los pigmeos en los extremos. Las escenas de batalla de los pedimentos a menudo muestran guerreros de pie en el centro y otros tumbados junto a ellos, además de arqueros en cuclillas y hombres muertos en las esquinas, como en el Templo de Afaya, en Egina.

En el orden dórico, las columnas descansan sobre una plataforma de tres escalones. Las columnas son acanaladas (ver la figura 7-7), como todas las columnas griegas, tienen 20 estrías y se estrechan hacia arriba. La terminación de la columna dórica (el *capitel*) se compone de dos piezas: la de abajo (el *equino*) tiene forma curva, como un plato, y la de arriba (el *ábaco*) es rectangular. Los templos dóricos se construyeron con bloques de piedra unidos sin mortero, por lo que debían cortarse a la perfección para lograr un encaje perfecto y un aspecto elegante.

El Partenón (ver la figura 7-8) es un templo dórico construido entre los años 447 a.C. y 438 a.C. durante el reinado de Pericles, supervisado por Fidias y diseñado por dos arquitectos, Ictinio y Calícrates. Con 8 columnas de ancho y 17 de largo, es más grande que el templo dórico de Hera (el Hereo), construido en Paestum cien años antes, y sin embargo parece más ligero y grácil. Los arquitectos lograron ese efecto alterando las proporciones (o dicho de otro modo: cambiando las reglas). Las columnas del Partenón son más delgadas que las del Hereo, y su estrechamiento hacia arriba es más sutil. El entablamento y la plataforma no son exactamente rectangulares sino que se curvan hacia arriba por la parte central, de manera que la estructura transmite una sensación de movimiento ascendente. Todos los *capiteles* (la parte superior de las columnas) se ajustaron en función de esta pequeña curvatura. Las columnas también están levemente inclinadas hacia el centro, lo cual realza la sensación de ascenso. Debido a estos ajustes, las columnas portantes del Partenón parecen soportar una carga menor que las del Hereo. El Hereo es opresivo, casi puedes sentir su peso sobre ti, mientras que el Partenón te eleva como si desafiara la ley de la gravedad.



Gloria Wilder

Figura 7-8
El Partenón, templo dórico, representa el punto culminante de la arquitectura en la época dorada de Atenas

El orden jónico (ver la figura 7-7) es más elaborado que el dórico. La principal diferencia es que las columnas se alargan, el capitel se remata con una voluta, y el entablamento presenta un friso o banda continua esculpida. No hay metopas ni triglifos como en el orden dórico.

El orden más elaborado es el corintio (ver la figura 7-7), que se caracteriza por sus columnas esbeltas coronadas por hojas de acanto.

Grecia no conoce fronteras: el helenismo

[El padre de Alejandro Magno] envió a llamar al filósofo de más fama y más extensos conocimientos, que era Aristóteles, al que dio un honroso y conveniente premio por su enseñanza.

Plutarco, *Vida de Alejandro*

Alejandro Magno (356 a.C.-323 a.C.) era macedonio, pero aprendió a pensar y sentir como un griego de la mano del griego más destacado de su época, Aristóteles. Tras la muerte de su padre en el año 331 a.C., Alejandro fue coronado rey. Durante los ocho años siguientes, conquistó y helenizó la mayor parte del mundo conocido, y construyó bibliotecas griegas y ciudades-estado griegas en todos los reinos sometidos. Sin embargo, Alejandro no intentaba clausurar la cultura de los lugares conquistados, sino fusionarla con los modelos griegos. Él mismo se casó, entre otras varias mujeres, con una princesa de Bactria (un país próximo al Afganistán de hoy en día) y ordenó a sus tropas que tomaran mujeres persas para unificar las diversas culturas.

Tras su prematura muerte, los generales de Alejandro se repartieron su imperio:

- ✓ Seleuco I Nicátor se hizo con el mando de Persia, Mesopotamia y Anatolia.
- ✓ Ptolomeo I Sóter se convirtió en gobernador de Egipto.
- ✓ Antígono I Monóftalmos pasó a controlar Macedonia y Grecia.

Todas esas regiones acabaron sucumbiendo a la nueva potencia surgida en la península itálica: los romanos. El último territorio en caer fue Egipto, que cedió el año 31 a.C. cuando la reina Cleopatra se quitó la vida después de que César Augusto la derrotara a ella y a Marco Antonio en la batalla de Accio. El período helenístico murió con Cleopatra.

Los mayores logros de la cultura helénica fueron en el terreno de la escultura. Los escultores helénicos sustituyeron la belleza serena de las obras clásicas por pasión pura y un realismo a veces brutal. La *Niké de Samotracia* (ver la figura 7-9), una estatua helenística creada para

celebrar una victoria militar, parece que acaba de posarse con sus zapatillas deportivas sobre la proa de un navío, con las alas extendidas y las ropas azotadas por el viento. Además de reproducir con gran detalle los pliegues de las telas, el escultor logra impregnar la atmósfera que rodea a la estatua. En lugar de ser una obra autocontenida, parece que irradia energía a su entorno.

Los escultores helénicos también fueron los primeros en sondear las profundidades del sufrimiento humano. La agonía de la muerte jamás se había representado de manera tan vívida como en el *Gálata moribundo*, creado en el siglo III a.C. en Pérgamo (la actual Turquía), o en *Laocoonte y sus hijos* (ver la figura 7-10), una escultura helénica de Rodas. El *Gálata moribundo* muestra a un enemigo celta herido en una batalla contra los griegos que colonizaron Asia Menor. La estatua está tallada de forma que el espectador pueda sentir el dolor del guerrero, que afronta la muerte con callada dignidad.



John Garton

Figura 7-9

La *Niké de Samotracia* generalmente se atribuye a Pitócrito, el gran escultor de la isla griega de Rodas (siglo II a.C.)



Scala/Art Resource, NY

Figura 7-10

La estatua de *Laocoonte y sus hijos* pudo haber sido tallada por tres escultores de Rodas: Agesandro, Polidoro y Atenodoro, todos ellos consumados copistas

Laocoonte y sus hijos captura la mítica lucha a vida o muerte entre un padre, sus hijos y dos terribles serpientes marinas (Laocoonte fue castigado por la diosa Atenea por intentar alertar a los troyanos de que el caballo de Troya podía ser una trampa. Y lo era: el caballo escondía en su interior un grupo de reyes griegos esperando para abalanzarse sobre los troyanos cuando estos metieran el supuesto regalo en su ciudad). Esta estatua, fechada en el siglo I a.C., se descubrió el año 1506 en las ruinas de la famosa Domus Aurea de Nerón, en Roma.

Sin duda alguna, la intensa expresividad que vemos en el *Gálata moribundo* y en *Laocoonte y sus hijos* se debe, en parte, a la asimilación de tantas culturas extranjeras y, en parte, a una nueva visión del mundo. La autoconfianza de la Grecia clásica había demostrado ser un autoengaño. La vida era cruda e impredecible, no serena, inmutable y espiritual.

No obstante, la belleza serena del clasicismo griego no desapareció del todo. La *Venus de Milo* (o *Afrodita de Milos*), representada en la figura 7-11, es un retorno a la Atenas del siglo IV. Con su calma imperturbable, pudo haber sido esculpida por Praxíteles. El hecho de que sus ropas parezcan estar resbalando realza la poderosa sexualidad de la diosa. No obstante, su mirada pensativa transporta al espectador a un lugar de misterio que trasciende la sensualidad.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 7-11
La *Venus de Milo* es una de las estatuas helenísticas más famosas

Arte etrusco y arte romano: sabor de Grecia

En este capítulo

- ▶ Descubrir por qué los etruscos sonreían a la muerte
- ▶ Analizar el realismo romano
- ▶ Interpretar el arte propagandístico
- ▶ Pasear por las ruinas de Roma

La apasionante cultura de los griegos ejerció una profunda influencia sobre sus vecinos. Los etruscos y los romanos, en particular, tomaron muchas cosas prestadas de la civilización griega. No obstante, ambos pueblos condujeron el arte griego en nuevas direcciones que son fiel reflejo de sus respectivas civilizaciones.

Los misteriosos etruscos

Los etruscos aparecieron en la región central de Italia en el siglo VIII a.C., más o menos cuando los griegos fundaron colonias en el sur de Italia y en Sicilia. Como no tenían una escritura propia, los etruscos adoptaron y adaptaron el alfabeto griego. También asimilaron los estilos artísticos y las técnicas de los griegos e incorporaron varios dioses griegos a su religión. Igual que los griegos, los etruscos eran una confederación de ciudades-estado; nunca se unieron para formar una nación ni un imperio. Sin embargo, en el siglo VI a.C ya dominaban la mayor parte de Italia e incluso llegaron a gobernar en Roma desde el 616 a.C. hasta el 509 a.C. Ese año, Bruto (posiblemente un antepasado del Bruto que ayudó a asesinar a Julio César 450 años más tarde) y otros derrocaron al último rey de Roma, el etrusco Tarquinio el Soberbio, e instauraron una república.

Del templo a la tumba: la influencia griega

De la arquitectura etrusca no ha sobrevivido apenas nada. Por fortuna, el arquitecto y escritor romano del siglo I a.C. Vitruvio, que pudo contemplar en persona algunas de aquellas obras, describió los templos etruscos. Según Vitruvio, eran casi cuadrados, con el mismo espacio para el pórtico y el interior del templo. Construidos con ladrillos de barro, los templos etruscos tenían columnas sencillas, coronadas por un entablamento y un pedimento similares a los que había en los templos dóricos griegos (en el capítulo 7 encontrarás más información sobre entablamentos y pedimentos). Otra diferencia entre los templos etruscos y los griegos es que los etruscos tenían una única entrada en la parte frontal (en lugar de varios accesos, como los templos griegos) y eran bajos y anchos, con techos más pesados que los de sus vecinos griegos.

Sonrisas de piedra: la felicidad eterna de los etruscos

No se sabe mucho de los etruscos porque a partir de finales del siglo V a.C. los romanos conquistaron Etruria ciudad por ciudad y borrarón la parte visible de su cultura. A finales del siglo I a.C. solo quedaban las tumbas. Por lo tanto, para descifrar la vida etrusca tenemos que adentrarnos en las casas de sus muertos, que a menudo se construían como las casas de los vivos. De hecho, algunos cementerios etruscos se diseñaron como ciudades subterráneas e incluso tenían calles que conectaban las tumbas, posiblemente para que los muertos pudieran hacerse visitas.

Los etruscos fueron la primera civilización antigua que se enfrentó a la muerte con una sonrisa (al menos sus estatuas funerarias están sonriendo). La decoración de las tumbas de los primeros etruscos no muestra la cara oscura de la muerte (sea esto lo que fuere), sino que recuerda las alegrías de la vida. Hay pájaros volando por las paredes, delfines nadando en el mar, bailarinas semidesnudas en actitud festiva y erótica, gente comiendo, pescadores pescando y cazadores persiguiendo a su presa. Según parece, los primeros etruscos veían la muerte como una mezcla de banquete, safari y jugra nocturna. No es extraño que las estatuas estén sonriendo: están rodeadas por un compendio de los placeres de la vida.

La mayoría de los estudiosos creen que los primeros etruscos veían la muerte como una continuación de la vida. Otra razón de que las estatuas etruscas sonrían es que las estatuas griegas del período arcaico (*kuros* y *kore*; ver el capítulo 7) generalmente están sonriendo, y los etruscos las copiaron. No parece que exista una razón para que las estatuas griegas sonrieran; era simplemente una convención, como decir “patata” cuando te hacen una foto.

En las tumbas etruscas posteriores, sin embargo, la muerte es menos atractiva. Las tumbas son lúgubres y en algunos de los murales aparecen demonios. Claramente, los griegos transmitieron a los etruscos su visión ominosa de la muerte en el Hades, que el poeta griego Homero llamó “la sombría morada de los muertos” (*Odisea*, libro 11). En un mural de una tumba etrusca tardía aparece una imagen del Cancerbero, un perro de tres cabezas que guarda la puerta del Hades y se asegura de que nadie pueda salir.

La república romana

Roma comenzó como una ciudad-estado gobernada por reyes en el siglo VII a.C. Tras el derrocamiento del rey Tarquinio en el año 509 a.C., los romanos instituyeron una república que estaba gobernada por dos cónsules, el Senado, dos asambleas y, posteriormente, un grupo de diez tribunos. Los cónsules se elegían anualmente y permanecían un año en su cargo. El Senado estaba compuesto por ciudadanos romanos acaudalados y de clase alta (en esto se parece a la Cámara de los Lores del Parlamento del Reino Unido), llamados *patricios*. Las dos asambleas, los *comicios curiados* y los *comicios centuriados*, estaban formadas por *plebeyos* (también llamados *plebe*, los que no podían remontar su origen a las familias fundadoras de la ciudad).

En la práctica, los patricios controlaban ambas asambleas. De hecho, eran los que cortaban el bacalao en los primeros tiempos de la república. ¿Por qué? Pues porque la Roma republicana no pagaba a sus representantes electos, de manera que únicamente los ricos podían permitirse ocupar esos cargos. De los 108 cónsules de la república, 100 procedían de la clase patricia. Este desequilibrio causó varias guerras civiles, generalmente seguidas de sangrientos “reinados del terror” llamados *proscripciones*. Durante una proscripción, los vencedores de la guerra civil asesinaban a cientos e incluso miles de sus enemigos políticos. Muchos se suicidaban para evitar una muerte cruel.

Después de cada guerra civil el poder se redistribuía de manera un poco más justa, pero nunca lo suficiente como para satisfacer a los plebeyos. El año 494 a.C., con el fin de apaciguar los ánimos de la plebe, el gobierno inventó una nueva institución: el *tribuno*. Su función básica era proteger los intereses de los plebeyos y tenían poderes de veto extraordinarios, pero en la práctica solían ser manipulados por los patricios adinerados.

Posteriormente, hombres ambiciosos como Julio César utilizarían las luchas de poder para auparse a sí mismos a lo más alto de la escena política romana. Ese oportunismo, sumado al rechazo de la clase superior a compartir el poder con la plebe, debilitó al gobierno: tras siglos de conquistas, quizá la Roma ulterior (que incluía el norte de África, España y la Galia) había crecido demasiado para estar bajo el control de la república. Las guerras civiles y las sangrientas proscripciones mancharon el último siglo de la república. E incluso antes de que César Augusto fundara el imperio el año 27 a.C., Roma flirteó dos veces con un gobierno de un solo hombre:

- ✓ En el año 82 a.C., el Senado romano nombró dictador vitalicio al famoso general Lucio Cornelio Sila. Tras fortalecer a los senadores conservadores y debilitar el poder de los tribunos, Sila renunció a su cargo el año 80 a.C.
- ✓ El año 48 a.C., después de derrotar a Pompeyo Magno en una guerra civil, Julio César fue nombrado dictador vitalicio por el Senado. César fue el único vencedor de una guerra civil romana que no proscribió ni asesinó a sus enemigos políticos tras alcanzar el poder. Los perdonó y a muchos de ellos, incluidos Bruto y Casio, les ofreció cargos en su gobierno. Cuatro años más tarde, el 44 a.C., Bruto, Casio y otros conspiradores favorables a la república asesinaron a César en los idus de marzo (el día 15 del mes).

Las dos guerras civiles que siguieron al asesinato de César terminaron con la república para siempre. El sobrino nieto de César, Octaviano (luego llamado Augusto), se convirtió en el primer emperador de Roma.

Las raíces del realismo: un asunto familiar

Los romanos practicaron el *culto a los ancestros*, es decir, rezaban a los espíritus de sus antepasados, llamados *manes* (almas buenas). Cerca de la chimenea colocaban unas figuritas de cera de parientes difuntos, llamadas *lares*. Los días de fiesta engalanaban a los lares con guirnaldas. Durante las *fiestas parentales*, o *Parentalia* (unas fiestas fúnebres que se celebraban del 13 al 21 de febrero), los miembros de la familia salían en procesión llevando máscaras de cera o de terracota (*imagines*) de sus parientes difuntos. Gradualmente esas máscaras fueron haciéndose más realistas, lo cual allanó el camino al realismo romano en el tratamiento de los rostros de bustos y estatuas, que surgió de repente en torno al año 100 a.C. El realismo romano se denomina estilo *verista* (fiel a la verdad).

En su momento de máxima expansión, el Imperio romano englobaba la mayor parte de Europa occidental (todo el territorio que rodea el Mediterráneo), las actuales Turquía, Siria, Egipto, Macedonia y Grecia, la antigua Yugoslavia, Rumania, el norte de África y buena parte de la actual Gran Bretaña. Los romanos erigieron monumentos y construyeron ciudades, carreteras, acueductos y termas en todos esos países. Dejaron su impronta en todas partes, pero ¿de verdad era su impronta?

En su gran mayoría, los primeros artistas y arquitectos romanos no eran romanos. Eran griegos o etruscos helenizados. Por eso el arte romano primitivo era tan parecido al arte griego o etrusco. Por desgracia, muy pocas obras han sobrevivido.

En los últimos años de la república y durante el período imperial, los grandes artistas “romanos” continuaron siendo griegos en su mayoría. No es de extrañar, pues, que mucha gente haya dicho que los romanos fueron unos imitadores. Sin embargo, Roma fue mucho más que eso. Los romanos edificaron sobre sus cimientos griegos y etruscos. Su mayor contribución fue quizás un realismo agresivo y descarado en los retratos y la pintura mural, así como la magnificencia y majestuosidad de sus obras arquitectónicas, gran parte de las cuales continúan en pie.

El arte como espejo: el realismo romano y los retratos escultóricos republicanos

Los romanos eran gente práctica; miraban a la vida de frente. En el arte, su pragmatismo se tradujo en un realismo resuelto. Al contemplar sus retratos escultóricos (bustos y estatuas), tienes la sensación de estar cara a cara con romanos de carne y hueso. Los artistas reproducían sus arrugas, calvas, papadas y barrigas, y generalmente capturaban el temperamento del modelo.

Cuando Octaviano, sobrino nieto de Julio César, subió al poder, no todo el mundo estaba preparado para un gobierno autócrata. Ante esa situación, Octaviano tuvo que forzar un poco las cosas. Después de dos guerras civiles consecutivas, el Senado se volvió dócil y se conformó simplemente con fingir que eran una república. Siguieron los mandatos de Octaviano y le dieron más poder incluso que el que habían otorgado a Julio César, al tiempo que mantenían las formas de un gobierno republicano. Augusto no quiso llamarse a sí mismo rey ni emperador porque tal cosa le habría reportado mala fama. Sin embargo, sí permitió que el Senado le concediera el título de *princeps*, o “primer ciudadano”, y le pusiera un nuevo nombre, Augusto (que significa “venerable”).

El realismo romano dio un giro idealista cuando César Augusto instituyó el Imperio romano en el año 27 a.C. El nuevo “emperador” tenía que convencer a los romanos para que aceptaran un gobierno autocrático, de manera que idealizó su persona presentándose como un dios merecedor de su cargo.



El idealismo en el arte romano es como una señal de alarma, pues generalmente indica que la obra tiene un fin propagandístico.

La estatua *Augusto de Prima Porta* (ver la figura 8-1) muestra al joven Augusto como general de generales, señalando el camino al futuro imperial de Roma. Más concretamente, la estatua conmemora la recuperación de unos estandartes militares romanos que se habían llevado los partos (los iraníes de la época) el año 53 a.C., cuando derrotaron a las legiones de Craso (miembro del primer Triunvirato junto con Julio César y Pompeyo Magno). Los partos fueron el enemigo más enconado de Roma. El hecho de que Augusto pudiera vencerlos mejoró mucho su estatus como comandante en jefe.



El contraste entre la coraza metálica y el drapeado de la toga tiene al menos un doble propósito:

- ✓ La suavidad de la tela acentúa la dureza de la armadura, y viceversa.
- ✓ La indumentaria de Augusto muestra su naturaleza dual: la armadura representa su lado militar como gran general, y la toga alude a su lado administrativo como primer ciudadano, o *princeps*, de Roma.

Augusto de Prima Porta es la personificación de las virtudes romanas: vigor juvenil, rectitud moral y confianza inquebrantable. Además, expresa la dignidad imperial de Roma y del propio Augusto. Incluso Cupido, que cabalga sobre un delfín a un lado del emperador, levanta la mirada impresionado por el divino Augusto. La presencia de Cupido también es una alusión a su condición de descendiente de la diosa Venus (madre de Cupido). Julio César proclamó muchas veces esta descendencia de Venus (así es como justificó su dominio político de Roma).

La estrategia propagandística de Augusto fue muy efectiva. La estatua fue tan popular que se copió al menos 148 veces.



Aunque esta forma de idealismo propagandístico es muy propia de Roma, el escultor creó el *Augusto de Prima Porta* a partir de dos famosas estatuas griegas. La pose es casi idéntica al *Doríforo* de Policeto (ver el capítulo 7). Compara la postura y la posición de los pies y del brazo izquierdo. La diferencia es que, en lugar de lanzar una espada, Augusto arroja su mensaje imperial. Además mira al frente, enfrentándose al mundo, mientras que el *Doríforo* gira la cabeza a la derecha. La pose del minicupido que abraza la pierna de Augusto reproduce la del Baco niño en la obra de Praxíteles *Hermes y Baco*. En cierto modo, *Augusto de Prima Porta* es una estatua griega dentro de una romana.

Sin embargo, la mayoría de las estatuas y los bustos romanos, incluso los de emperadores, no están idealizados. En el busto de Vespasiano, noveno emperador romano y constructor del Coliseo, solo se aprecia realismo desnudo. Vespasiano no era un rey pusilánime, sino un general curtido, rudo y práctico que llegó a lo más alto a fuerza de pelear. Nunca fingió ser un dios. De hecho, se vestía él mismo, se calzaba solo y era poco amigo del autobombo, lo cual sorprendió mucho a Roma. Según Suetonio, un historiador romano, “habiéndose presentado muy lleno de perfumes un joven a darle gracias por la concesión de una prefectura, Vespasiano se volvió disgustado”, revocó el nombramiento y dijo que hubiera preferido que aquel hombre oliera a ajos.



Vespasiano se burló de la tradición romana de deificar a los emperadores muertos. En su lecho de muerte, el emperador, famoso por su agrio sentido del humor, dijo: “¡Vaya! ¡Creo que me estoy convirtiendo en un dios!”.

Los relieves romanos son más mundanos que sus homólogos griegos, cuyas escenas solían desarrollarse en las nubes del Olimpo. Algunos relieves romanos venían a ser como noticias talladas en piedra. Narraban hechos de la época que los emperadores no querían que el mundo olvidara. Muchas de aquellas noticias se grabaron en arcos triunfales romanos para difundir el irresistible poder de Roma.

Tras ganar guerras, el Senado generalmente permitía a los generales romanos construir arcos triunfales y otros monumentos para conmemorar sus victorias. Uno de los más famosos es la Columna de Trajano (ver la figura 8-2), una columna de 30 metros de altura que conmemora las victorias de Trajano en la Dacia (actual Rumanía). La guerra contra los dacios se desarrolló en dos partes: del 101 al 102 d.C. y del 105 al 106 d.C.



Scala/Art Resource, NY

Figura 8-2

La Columna de Trajano narra la guerra contra los dacios librada a comienzos del siglo II d.C.



El escultor reproduce las marchas y las batallas en un bajorrelieve en espiral que recorre toda la columna (naturalmente, nadie, salvo los dioses, puede leer los episodios de la parte más alta sin utilizar binoculares). La primera campaña se describe en la mitad inferior de la columna y la segunda campaña en la superior. El escultor incorpora tantos detalles como le es posible, a menudo sacrificando la estética y mezclando perspectivas (puedes ver una marcha o batalla desde distintos puntos de vista, como una escena de película grabada con varias cámaras, lo cual no es necesariamente malo). Las escenas de la columna aportan mucha información sobre las armas de los romanos y sus estrategias militares.

El realismo en la pintura

La pintura mural romana, que apareció súbitamente en la segunda mitad del siglo I a.C., mostró la vida de una manera más realista que cualquier obra pictórica anterior. Puesto que apenas han sobrevivido pinturas romanas anteriores, los historiadores no saben cómo evolucionó la tradición. Parece que simplemente apareció como un estilo completamente maduro, lo cual es imposible, porque todo estilo empieza en algún lugar y experimenta una evolución. Sin duda, los romanos aprendieron de los modelos helenísticos, pero como tampoco ha sobrevivido casi ninguno de esos modelos, los historiadores no pueden estar del todo seguros.

Los romanos, como los griegos, utilizaron la perspectiva intuitiva para crear la ilusión de tridimensionalidad sobre superficies planas. Por lo que parece, no tuvieron un sistema para crear perspectivas; simplemente lo hicieron a ojo (en el capítulo 12 se compara la perspectiva intuitiva y la perspectiva científica).



Los murales romanos a veces versionan los mitos griegos, como el fresco de *Los amores de Venus y Marte* (ver la figura 8-3) hallado en la Casa de Fronto en Pompeya. Compara el uso de la perspectiva en este fresco con la pintura de vasos griegos. Los romanos llevaron el realismo a un nivel muy superior. Observa la tridimensionalidad de los muebles (a la izquierda del espectador) y las sombras en el rostro de Venus (a la izquierda del espectador). Fíjate también en que la cabeza de la mujer que está de pie bajo la puerta es un poco más

pequeña que el resto de cabezas (el tamaño de las figuras parece disminuir con la distancia).



Alinari/Art Resource, NY

Figura 8-3

Los amores de Venus y Marte ilustra el uso de la perspectiva intuitiva por parte de los artistas romanos

El fresco *Flora*, procedente de Stabia, una antigua ciudad situada siete kilómetros al sur de Pompeya, es quizá la pintura romana más poética de todas las que se han encontrado (ver Apéndice). Puesto que Flora, la diosa de las flores, tiene la cabeza levemente girada, solo podemos imaginar su hermosura o sentirla reflejada en el paisaje que ella embellece. Se decía que Flora traía color al mundo plantando flores por todas partes.

El poeta romano Ovidio dice que Flora “nos aconseja aprovechar el esplendor de la vida mientras se encuentra en flor”, igual que ella coge flores en el fresco y las guarda en su cesta. En esta pintura delicada y poética no ocurre gran cosa, pero tampoco es necesario. Basta con la arrulladora belleza del paisaje, el insinuado candor de la diosa descalza con su vestido movido por el viento y su gesto delicado. Aunque está dañado, el fresco conserva toda su belleza y emotividad. A pesar de todo su poder y majestuosidad imperial, Roma tenía un lado tierno.

Los mosaicos romanos

Cuando los artistas romanos querían que una imagen perdurara, utilizaban los mosaicos. Los mosaicos romanos se elaboraban con piedrecitas de colores, guijarros o trocitos de vidrio aglomerados con una masa de cemento para formar imágenes como la *Escena de la Nueva Comedia*, hallada en Pompeya. Fíjate en la comicidad de las expresiones faciales y en los pliegues tan realistas de la ropa que visten los actores del mosaico. ¡Las figuras incluso proyectan sombras! Todo eso se consiguió con piedrecitas de colores.

La pequeña localidad de Vienne, en Francia, que el historiador romano Tácito describió como “ciudad histórica e imponente”, tiene más de 250 mosaicos de suelos y paredes magníficamente conservados. El *Mosaico de Hylas* (ver la figura 8-4) de Vienne muestra al héroe mítico Hylas siendo seducido por dos ninfas cuando se disponía a llenar un cántaro de agua en una fuente. El reborde decorativo enmarca la escena central con motivos florales simples pero estilísticamente efectivos.

Tras la caída del Imperio occidental en el año 476 d.C., la tradición mosaísta prosiguió en el Imperio oriental y en la ciudad-estado de Rávena,

en Italia (ver el capítulo 9).

Gloria Wilder

Figura 8-4
El *Mosaico de Hylas* ilustra el conocido mito de Hylas y las ninfas. Hylas, que era amante de Hércules, desapareció tras ir a buscar agua a una fuente

La arquitectura romana: fusión de los estilos griego y etrusco

La arquitectura, como el templo jónico de Apolo en Pompeya, construido en torno al año 120 a.C., es la forma de arte mejor conservada del período republicano. El estilo de este templo es tan griego que parece que lo hubieran desmontado y traído de Grecia por trozos.

El Templo de Portuno

Los templos posteriores, como el Templo de Portuno (también conocido como el Templo de la Fortuna Viril), construido en el siglo I a.C., ya parecen un poco más de cosecha propia. Aunque a primera vista la estructura se asemeja a la de un templo griego en miniatura con columnas jónicas, pedimentos y un entablamento sin adornos, existen algunas diferencias sutiles. En lugar de la plataforma de tres niveles utilizada en los templos griegos como base para las columnas y escaleras en todo el perímetro (ver el Partenón en el capítulo 7), los romanos pusieron una escalinata en el frontal del templo. Es decir, los romanos construyeron una entrada principal (los templos griegos son accesibles por todos sus lados).

Asimismo, mientras que los templos griegos están orientados a la salida y la puesta de sol por motivos religiosos, los templos romanos pueden apuntar en cualquier dirección. Su posición obedecía a razones prácticas, no religiosas: por un lado, la proximidad de otros edificios, y por otro, las leyes romanas que aseguraban que cada edificio y casa recibiera su cuota diaria de insolación. La calefacción solar era obligatoria en la antigua Roma. Nadie podía construir un edificio que tapara el sol a otro edificio. El arquitecto romano Vitruvio incluía ventanas orientadas al sol en todos sus proyectos.

¿Es romano el arco romano?

Si bien la mayoría de los templos romanos parecen griegos, muchas otras estructuras romanas sí tienen aspecto de ser romanas. Los majestuosos arcos de triunfo, los larguísimos acueductos y el propio Coliseo tienen un sello romano inconfundible. Todas estas estructuras tienen arcos redondeados (de hecho, el arco es su principal característica arquitectónica).

Los arcos de triunfo romanos aparecen por todo el antiguo imperio. El arco de triunfo de Orange (en la imagen) fue construido por Julio César el año 49 a.C. en Orange, Francia, para conmemorar sus primeras victorias sobre los celtas de la Galia. Un arco romano es en parte una puerta (generalmente está atravesado por una carretera) y en parte un monumento conmemorativo. Los primeros arcos se construyeron de ladrillo y piedra. Posteriormente los arquitectos utilizaron mármol para hacerlos más duraderos. Algunos arcos de triunfo tienen columnas ornamentales, y la mayoría están decorados con relieves conmemorativos que narran victorias militares.



Gloria Wilder

El arco romano es proverbial. Cuando volvió a utilizarse en las iglesias medievales, siglos después de la caída de Roma, los edificios se llamaron románicos. Sin embargo, los romanos no inventaron el arco ni la *bóveda de cañón* (una bóveda generada por la prolongación de un arco de medio punto). Estas formas arquitectónicas aparecen en estructuras egipcias, mesopotámicas y griegas, aunque no muy a menudo. Gracias a los romanos, el arco de medio punto y la bóveda de cañón adquirieron fama mundial. Por esa razón asociamos el arco con la arquitectura romana. Ellos fueron quienes lo popularizaron.

Una bóveda de cañón es como la parte superior de un barril cortado por la mitad. Los romanos utilizaron este tipo de bóveda en sus arcos de triunfo y anfiteatros. También utilizaron la *bóveda de arista*, formada por la intersección de dos bóvedas de cañón perpendiculares

Maison Carrée

Aproximadamente un siglo después de que se construyera el Templo de Portuno, en Nimes, una próspera ciudad romana situada en la Galia, se levantó un templo similar pero más grande llamado Maison Carrée (“Casa Cuadrada”; ver la figura 8-5). Mientras que las columnas del Templo de Portuno son jónicas, para la Maison Carrée se utilizaron columnas corintias, más elaboradas. La Maison Carrée es el templo romano mejor conservado del mundo.



Gloria Wilder

Figura 8-5

La Maison Carrée, en Nîmes, Francia (construida entre los años 19 a.C. y 16 a.C. aproximadamente y dedicada a los herederos de Augusto) inspiró el edificio del Capitolio de Virginia, Estados Unidos, diseñado por Thomas Jefferson y terminado en 1788

Acueductos romanos

A pocos kilómetros de Nîmes se encuentra una de las estructuras romanas más famosas, un acueducto de 274 metros de longitud llamado Pont du Gard. El Pont du Gard formaba parte de un acueducto de 50 kilómetros que transportaba más de 160 metros cúbicos de agua diariamente desde el río Eure, en Uzès, hasta Nîmes. El Pont du Gard fue construido a mediados del siglo I d.C., probablemente por Marco Vipsanio Agripa, yerno de Augusto.

Los conocimientos de ingeniería de los romanos no tuvieron rival en el mundo antiguo. Aunque algunos de los bloques de caliza del acueducto pesaban hasta seis toneladas, no se utilizó mortero para mantenerlos unidos. Sin embargo, la estructura lleva 2.000 años en pie. ¿Cómo es posible? Los ingenieros romanos unieron las piedras con robustas abrazaderas de hierro que todavía resisten.

El Coliseo

El edificio más emblemático de Roma es el Coliseo, un anfiteatro de 2,5 hectáreas donde los gladiadores combatían a muerte entre ellos. En el Coliseo también se cazaban animales exóticos, se simulaban batallas navales (para lo cual se inundaba la base del Coliseo) y se celebraban ejecuciones públicas de delincuentes, que eran devorados por las fieras. Como espectáculo previo a los juegos, en el anfiteatro también había peleas de cocodrilos, elefantes funambulistas (¡incluso hubo un elefante que sabía escribir en latín con la trompa!) y acróbatas humanos. Los emperadores romanos pelearon en la arena en varias ocasiones (aunque esas batallas estaban amañadas para garantizar la seguridad del emperador, a diferencia del duelo que mantiene Comodo con el general Máximo en la película *Gladiator* de Russell Crowe).

El emperador Vespasiano empezó a construir el Coliseo el año 72 d.C. Su hijo Tito lo terminó el año 80 d.C. y lo inauguró un año después con unos juegos que duraron cien días.

El diseño del Coliseo se basó en la unión de dos teatros, razón por la cual la estructura se llama *anfiteatro* (literalmente, “teatro redondo”). Setenta y seis puertas de entrada y otros tantos pasillos abovedados conducen a tres niveles de gradas de piedra que podían acomodar a más de 50.000 personas. Asimismo, el Coliseo tenía una cubierta desplegable tan compleja que hacía falta un destacamento entero de marineros de la flota romana para accionarla.

Los romanos no intentaron disfrazar las características estructurales del Coliseo, pero sí las hicieron agradables a la vista. Los tres niveles de arcadas parecen ventanas que invitan a los transeúntes a entrar en el edificio. Las falsas columnas entre arcos son de orden dórico en el primer nivel, jónico en el segundo nivel, y corintio en el tercer nivel. Al contemplar el edificio de abajo arriba, los órdenes arquitectónicos (el

estilo de las columnas y *capiteles*, ver el capítulo 7) son cada vez más elegantes y refinados.

El Panteón

El Panteón (ver la figura 8-6), el templo de todos los dioses romanos, es el edificio más perfecto de Roma. Está coronado por una cúpula gloriosamente construida con un diámetro de 43 metros. La altura desde el centro de la cúpula hasta el suelo también es de 43 metros. Cuando entras en el Panteón, tienes la sensación de estar dentro de un globo bajo la cúpula de un cielo olímpico. El *óculo* (orificio) de nueve metros de diámetro que hay en el centro contribuye a esta sensación, ya que permite la entrada de luz natural en el templo durante el día, y atisbar la luna y las estrellas durante la noche.

Alinari/Art Resource, NY

Figura 8-6
El Panteón, construido entre los años 125 y 128 d.C., es la obra arquitectónica suprema de Roma, una maravilla del mundo antiguo

En el Panteón, las consideraciones estéticas priman sobre los aspectos prácticos. Una cubierta de mármol oculta los enormes arcos portantes de mampostería y las paredes de hormigón. Una gran columnata circular de capiteles corintios parece sostener la cúpula sin esfuerzo. Todo el templo se eleva en dirección al óculo, de manera que los visitantes tienen la sensación de trascender la ley de la gravedad y flotar en compañía de los dioses.

La caída de Roma

¿Por qué cayó Roma? Posiblemente el imperio intentó abarcar más de lo que podía y acabó teniendo demasiadas fronteras que defender. A finales del siglo III d.C., el emperador Diocleciano decidió que el imperio era demasiado grande para que lo gobernara un solo hombre, de manera que lo dividió en dos mitades, cada una con un César y un Augusto. Esta forma de gobierno se denomina *tetrarquía* (gobierno de cuatro personas). Puede que el cristianismo, que se convirtió en la religión del estado el año 380 d.C., durante el reinado de Teodosio I, cambiara gradualmente el tejido de la sociedad romana hasta que el modelo de imperio dejó de tener cabida en ella.

Hay quien ha acusado a los romanos de los siglos IV y V de volverse perezosos y blandos. Contrataron a mercenarios (vándalos, hunos, visigodos, ostrogodos y burgundos) para que combatieran por ellos, y permitieron que esas tribus se establecieran en provincias romanas como *federados*. A mediados del siglo V d.C., los visigodos y los burgundos ocuparon la mayor parte del sur de la Galla. Muchos de los federados se volvieron contra Roma. El año 476 d.C., una coalición de tribus germánicas arrasó la ciudad de Roma, derrocó a Rómulo Augusto (el último emperador romano) y lo sustituyó por su líder, Odoacro.

La caída de Roma también se llevó por delante la cultura romana. El gobierno dejó de realizar pedidos para construir nuevos edificios y diseñar relieves, estatuas y mosaicos. El arte y la cultura se retiraron a los monasterios cristianos. Muchas de las técnicas artísticas se olvidaron o se perdieron. Además, la Europa cristianizada rechazó o transformó el arte pagano y terrenal del Imperio romano. Preferían un arte que estuviera enfocado en el cielo, o que infundiera terror a los hombres para obligarlos a comportarse bien.

De todos modos, el año 476 d.C. tan solo cayó la mitad del Imperio romano. El Imperio romano de Oriente, o Imperio bizantino, cuya capital estaba en Constantinopla (llamada así por Constantino el Grande), aguantó otros mil años, aunque a menudo con piernas flaqueantes. El Imperio bizantino mantuvo las tradiciones artísticas romanas, pero algo cambiadas. Las influencias orientales de los vecinos de Bizancio se mezclaron con los estilos romanos tradicionales para crear un estilo bizantino único (ver el capítulo 9).

En esta parte...

Veremos cómo el hundimiento de Roma y el auge del cristianismo y del islam cambiaron todo el panorama de Europa, el norte de África, Oriente Próximo y Oriente Medio. Analizaré las nuevas formas de arte que inventaron los artistas cristianos occidentales y orientales y los artistas islámicos para expresar las nuevas religiones, y cómo esas formas de arte evolucionaron o se mantuvieron inmutables durante los doce siglos siguientes. Asimismo, te contaré que, aunque los estilos artísticos romanos cayeron en desuso al desaparecer el imperio, posteriormente se recuperaron y en la actualidad continúan entre nosotros.

La imagen grabada: arte paleocristiano, arte bizantino y arte islámico

En este capítulo

- ▶ Entender el desarrollo del arte paleocristiano
- ▶ Explorar la arquitectura bizantina
- ▶ Leer los mosaicos
- ▶ Entender los iconos y la controversia iconoclasta
- ▶ Recorrer la arquitectura islámica

En este capítulo hablo sobre el arte y la arquitectura de tres culturas y dos grandes religiones. Cada cultura desarrolló su propia forma de arte y arquitectura para impulsar su fe, y cada una interpretó a su manera el segundo mandamiento (el que habla de las imágenes grabadas).

El auge de Constantinopla

El año 324 d.C., Constantino el Grande (quien gobernó del 306 al 337) decidió hacer las maletas y trasladar la capital del Imperio romano a Bizancio (la actual Estambul), que pronto se rebautizó en su honor como Constantinopla.

Trasladar la capital de Roma fue una jugada maestra. Bizancio era el centro del mundo conocido, un punto de apoyo sobre el cual Constantino pudo equilibrar las necesidades de Oriente y Occidente. La ciudad guarda el estrecho del Bósforo, donde se juntan las procelosas aguas del mar Negro y el mar de Mármara. Europa y Asia se miran desde ambas orillas, separadas por apenas 750 metros en el punto más angosto. En aquella época, el dinero entraba a espuestas por el estrecho y llenaba los bolsillos de los emprendedores afincados en Constantinopla. Desde aquella nueva capital, Constantino podía controlar todo el comercio y comandar sus ejércitos para defender las dos mitades del Imperio romano de manera mucho más eficiente que en Roma.

La cristianización de Roma

Constantino, el primer emperador cristiano, estableció la libertad de religión en Roma en el año 313 (mediante el Edicto de Milán), con lo que puso fin a la persecución de los cristianos defendida por su predecesor Diocleciano (Constantino se convirtió a la fe cristiana en el año 313, pero no sería bautizado hasta justo antes de morir, veinticuatro años más tarde). Aunque el cristianismo no se convertiría en la religión oficial de Roma hasta el año 380 (a través de un edicto promulgado por Teodosio), Constantino casi logró la unión de Iglesia y Estado, posiblemente para consolidar su propio poder (tras derrotar a todos sus rivales en la lucha por la corona imperial). Después de todo, el cristianismo estaba en pleno auge. Ahora Constantino era el jefe de Estado de manera oficial, y la cabeza de la Iglesia cristiana de manera oficiosa. Fue él quien convocó el Primer Concilio de Nicea (un concilio ecuménico de obispos) en el año 325 para determinar cuál era la relación exacta entre Jesucristo y Dios. Y fue él quien influyó en los 318 obispos del concilio (divididos entre dos posturas, según pensaran que Jesús era inferior o igual a Dios) para que acabaran aceptando de manera casi unánime su opinión: que el Padre y el Hijo son uno. Los dos obispos que no estuvieron de acuerdo fueron excomulgados y exiliados.

Tras la caída: divisiones y cismas

La nueva vida que Constantino insufló al Imperio romano contribuyó a que sobreviviera todo el siglo IV y gran parte del V. Cuando Roma finalmente sucumbió en el año 476, sus tradiciones artísticas se hicieron pedazos. En el Imperio de Oriente, el arte romano clásico se fusionó con estilos orientales para crear el arte bizantino, que tenía un toque imperial y un toque cristiano ortodoxo. En Occidente, los estilos clásicos contribuyeron al surgimiento de un nuevo estilo, el arte paleocristiano. Sin embargo, cuando el arte cristiano occidental apareció, los estilos clásicos entraron en hibernación durante siglos.

Además de la brecha política y cultural, entre Oriente y Occidente había una fuerte división religiosa. La Iglesia cristiana de Oriente y la de Occidente fueron separándose gradualmente tras la caída de Roma. Las diferentes costumbres y creencias religiosas, la falta de comunicación (la Iglesia de Occidente hablaba latín; la de Oriente, griego) y las luchas de poder que venían manteniendo desde hacía siglos los papas y los patriarcas causaron la separación final, llamada Gran Cisma, en el año 1054. Las cruzadas fueron, en parte, un intento del papado de reunir ambas Iglesias. En los siglos XII y XV, los papas y los patriarcas estuvieron cerca de cerrar esa brecha, pero finalmente no lo lograron. El cisma continúa en la actualidad.

Tras la caída de Roma, el Imperio de Oriente siguió en pie durante otros 1.100 años, salvo la breve época de declive vivida en el siglo XIII (los caballeros de la cuarta cruzada saquearon Constantinopla el año 1204). El imperio tardó 57 años en recuperarse, y luego se sostuvo con dificultad durante dos siglos más, hasta que los turcos otomanos acabaron por conquistarlo en 1453.

El arte paleocristiano en Occidente

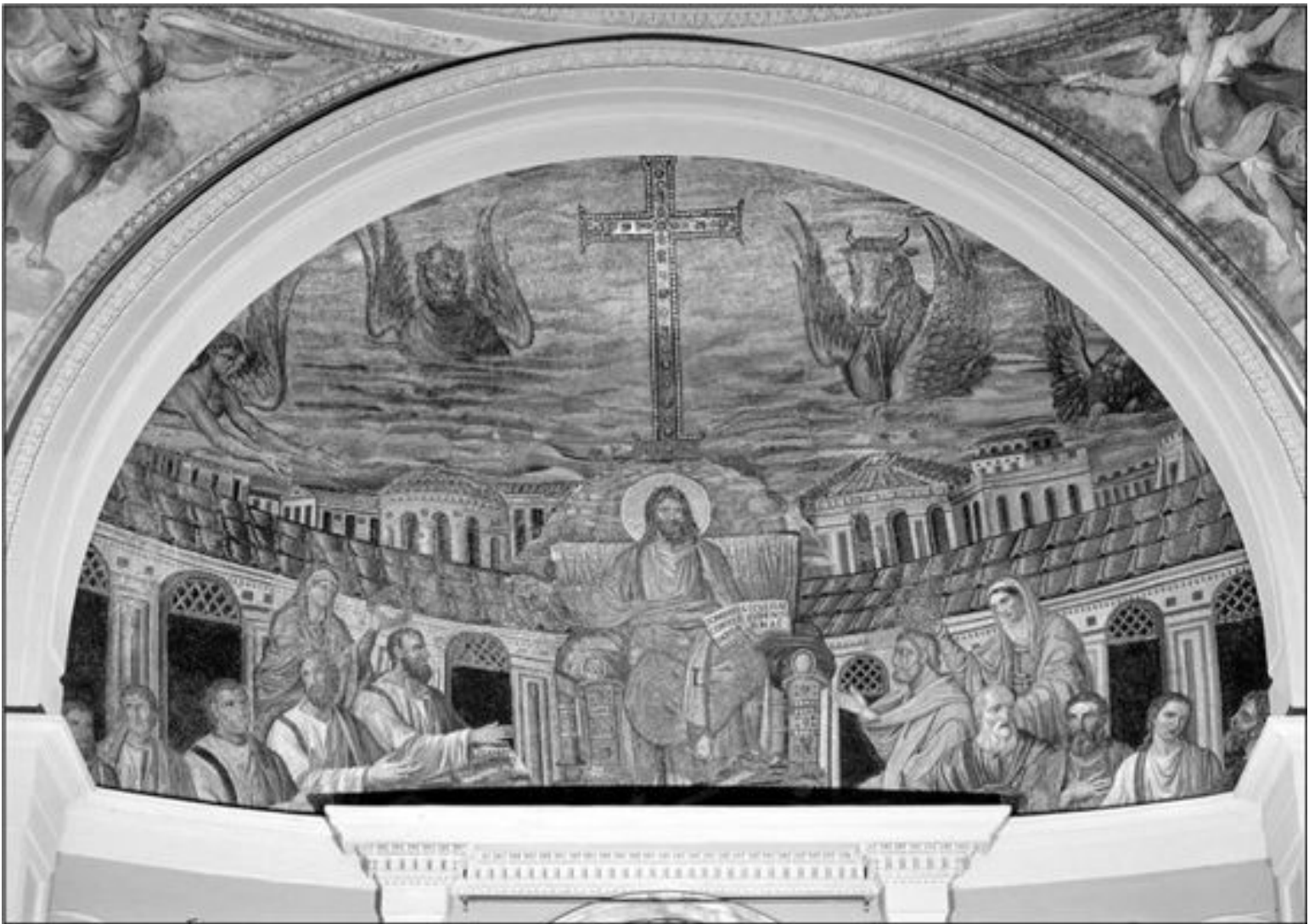
Antes de Constantino, y también después, el paganismo y el cristianismo compitieron por los corazones y las mentes de los habitantes del imperio. El *mitraísmo* (una religión persa que compartía varias creencias con el cristianismo, incluido un salvador, un rito de bautismo, un código moral y un juicio final) fue el principal rival del cristianismo. De hecho, el mitraísmo estaba tan extendido que el emperador Diocleciano (que gobernó entre los años 284 y 305) proclamó al dios Mitra “protector del imperio” a principios del siglo IV, en pleno apogeo de su persecución anticristiana.

La rivalidad religiosa llevó a muchos cristianos a rechazar todo lo que oliera a paganismo, incluidos los estilos artísticos. Por ejemplo, los artistas paleocristianos nunca esculpieron figuras desnudas de bulto redondo a tamaño natural como el *Doríforo* de Policleto (ver el capítulo 7) y *Hermes con el niño Dioniso* de Praxíteles (ver el capítulo 7), en parte porque las estatuas mostraban sus vergüenzas y en parte porque eran demasiado realistas. Pensaban que podrían confundirse con lo que representaban. Tras siglos de idolatría, los primeros cristianos no querían sustituir los viejos ídolos por otros nuevos. Por esa razón, el cristianismo suprimió casi todas las esculturas de bulto redondo a tamaño natural durante mil años.

Sin embargo, los cristianos necesitaban imágenes sagradas que les recordaran su fe. Así pues, los artistas paleocristianos se esforzaron por crear un lenguaje visual aceptable con el que difundir sus ideales religiosos. En un primer momento se fijaron en las pinturas y relieves clásicos y adaptaron el vocabulario visual del arte pagano (cosas como el sombreado y la perspectiva) para expresar creencias cristianas. De esos tres primeros siglos, cuando el cristianismo era todavía una religión clandestina, apenas ha sobrevivido nada.

El arte cristiano se inicia en el siglo IV a través de las pinturas de las catacumbas, por ejemplo el mural de las Catacumbas de San Pedro y Marcelino en Roma. Las imágenes son cristianas, pero el aspecto general es romano. Tras siglos de deterioro, cuesta distinguir el trabajo del artista. Gracias a un intenso trabajo de restauración, el mosaico *Cristo entronizado con los apóstoles en la Jerusalén Celestial*, creado a principios del siglo V en la basílica de Santa Pudenciana de Roma, se encuentra en un magnífico estado de conservación e ilustra todavía mejor la influencia romana de la época (ver la figura 9-1).

El uso de la perspectiva y de las sombras, así como los gestos naturalistas y los pliegues de la ropa, son elementos clásicos típicos. El ilusionismo romano (efecto óptico de profundidad) resulta especialmente sorprendente si tenemos en cuenta que el mosaico se realizó sobre la superficie curva de un ábside. Pero la influencia romana no solo se aprecia en la técnica del artista. La Nueva Jerusalén que se ve detrás de Cristo es una ciudad de estilo romano. Fíjate en los arcos romanos de algunos edificios. Además, Cristo está sentado en un trono como un emperador romano, y los apóstoles que lo flanquean visten togas como los senadores romanos. Observa que cada apóstol tiene unos rasgos característicos. No se trata de meros símbolos, sino de descripciones realistas de esos hombres. Pedro, sentado a la derecha de Jesús, está siendo coronado por una mujer que representa a las personas judías convertidas por él. Pablo, a la derecha, es coronado por una mujer que simboliza a los gentiles (romanos y otros colectivos no judíos) convertidos por él. ¿Qué quiso decir el artista con eso?: Que en la Nueva Jerusalén hay judíos y gentiles.



Scala/Art Resource, NY

Figura 9-1

Cristo entronizado con los apóstoles en la Jerusalén Celestial muestra que el ilusionismo romano continuaba vivo y con buena salud en el arte paleocristiano

Este mosaico es una de las primeras imágenes donde Cristo aparece con la cruz. Sin embargo, en lugar de estar crucificado, la cruz se representa cubierta de joyas sobre la cabeza de Jesús para simbolizar su gloria celestial.



Esta quizá sea también la primera vez que una obra de arte muestra los símbolos tradicionales de los evangelistas (autores de los Evangelios): san Mateo, un hombre con alas; san Marcos, un león; san Lucas, un buey, y san Juan, un águila. Los seres alados desempeñan un doble papel. Fueron descritos por primera vez en el siglo VI a.C. por Ezequiel, profeta del Antiguo Testamento: “En cuanto a su semblante, presentaban cara humana, pero los cuatro tenían cara de león, a la derecha, cara de toro a la izquierda y los cuatro también cara de águila” (Ezequiel 1, 10). Aquí Ezequiel revela su visión de los asistentes alados de Dios antes de pasar a describir la Nueva Jerusalén en su libro. Por la posición de los seres alados, sabemos que el artista quiso ilustrar la visión de Ezequiel de la Nueva Jerusalén (debido a la superficie curva no podemos ver el águila u hombre con alas en la figura).

El arte bizantino se junta con el esplendor imperial

Cuando se menciona el arte bizantino, generalmente se piensa en iconos pintados, mosaicos esplendorosos y catedrales con varias cúpulas. Este estilo comenzó en el siglo V d.C. en Constantinopla, y nunca ha pasado de moda. Las iglesias ortodoxas de todo el mundo continúan estando adornadas por iconos e iconostasios modernos. En un primer momento, el arte bizantino ensalzaba a la Iglesia y al Estado, pero en la actualidad las iglesias ortodoxas de Oriente (también hay muchas en Occidente) exhiben un arte estrictamente religioso.

La influencia oriental del arte bizantino procedía de Grecia y, en menor medida, de Egipto y Siria, que continuaron formando parte de Bizancio hasta que el Imperio árabe las absorbió en el siglo VII.

En sus once siglos de existencia, Bizancio extendió sus rutilantes tradiciones artísticas por todo el norte de África, los Balcanes, Rusia, Italia, Sicilia, Egipto y Siria. La cultura bizantina también influyó en el arte medieval y renacentista a través del comercio y el contacto con los cruzados de los siglos XI a XIII. En Occidente, las obras bizantinas más destacadas se encuentran en Venecia y Rávena, Italia, y también en Sicilia.



El arte bizantino suele dividirse en tres periodos: primera edad de oro bizantina (siglo V-726), segunda edad de oro bizantina (843-1204) y tercera edad de oro bizantina (1261-1453). La *controversia iconoclasta*, que separa la primera edad de oro de la segunda, provocó una profunda crisis artística que duró más de cien años, después de que el emperador León III declarara la guerra al arte religioso el año 726 d.C. *Iconoclasia* significa “ruptura de imágenes”.

Justiniano y la arquitectura de la primera edad de oro bizantina

Justiniano ascendió al trono bizantino en 527, 51 años después de la caída de Roma. En primer lugar se impuso la tarea de recuperar todo el Imperio romano, y la verdad es que estuvo cerca de conseguirlo. Justiniano arrebató el norte de África a los vándalos, Italia a los ostrogodos, y el sureste de España a los visigodos, además de Sicilia, Cerdeña y Córcega. Sin embargo, nunca llegó a hacerse con Francia (la Galia) ni con la Bretaña. Al mismo tiempo, sus ejércitos mantuvieron a raya el Imperio persa en Oriente. Pero sus conquistas fueron efímeras. Lo que sí ha perdurado del reino de Justiniano es su código de leyes (*corpus iuris civilis*) y las obras artísticas y arquitectónicas que encargaron el emperador y su esposa Teodora.



El *Corpus iuris civilis* (cuerpo de derecho del ciudadano romano) es una recopilación de todas las leyes romanas promulgadas desde la época del emperador Adriano (quien gobernó desde el año 117 hasta el año 138 d.C.) hasta el final del reino de Justiniano. El código de leyes de Justiniano se convirtió en la base del derecho europeo occidental durante la Edad Media, y también influyó en el derecho de Europa del Este y Rusia.

El mayor logro arquitectónico del reino de Justiniano (entre los años 527 y 565) es Hagia Sophia (la iglesia de la Santa Sabiduría), en Constantinopla. El fuego había destruido dos versiones anteriores de esta basílica, también conocida como Santa Sofía. Justiniano empezó a reconstruirla inmediatamente después del último de estos dos incendios, en el año 532, y la terminó cinco años más tarde. La nueva Hagia Sophia causó sensación y se convirtió en la iglesia más grande construida hasta la fecha. Algunos la han considerado la octava maravilla del mundo.

Justiniano encomendó el diseño del templo a Isidoro de Mileto (profesor de física en Alejandría y experto en bóvedas) y a Antemio de Trailles (ingeniero y portento de la geometría). Para la gente de la época, el resultado debió de parecer magia arquitectónica. El interior despierta una sensación de trascendencia (ver la figura 9-2). Las ventanas, paredes y arcos elevan la mirada y el espíritu hacia la cúpula central, que parece estar flotando sobre una corona de luz formada por 40 huecos de ventana muy juntos. El techo de Hagia Sophia se asemeja a la cúpula celeste. Bajo la corona, dos niveles de ventanas arqueadas contribuyen a que el visitante experimente una especie de elevación, como si ascendiera por una escalera de luz hasta llegar a Dios.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 9-2
El interior de Hagia Sophia es famoso por su iluminación mística

La cúpula tiene 56 metros de altura y una base de 102 metros. Para acomodarla sobre lo que parece una endeble hilera de ventanas, los arquitectos tuvieron que reducir su peso, y por eso la construyeron con ladrillos delgados. Además, dos semicúpulas situadas en ambos lados y unos contrafuertes exteriores soportan casi todo el empuje de la cúpula central, es decir, se encargan de sostenerla. Sin embargo, esos apoyos están tan integrados en la estructura global que no parecen estar sosteniendo nada. Tienen una apariencia ornamental, en lugar de funcional. La estructura entera parece trascender la fuerza de la gravedad, lo que transmite la sensación de estar fuera de este mundo.

El mayor desafío de los arquitectos fue resolver un problema de geometría: ¿cómo colocar una cúpula redonda sobre una base cuadrada? La solución fue el uso de *pechininas*, unas superficies triangulares cóncavas que se proyectan desde el extremo superior de los cuatro *pilares* (columnas rectangulares).



La construcción geométrica de las pechininas es el resultado de seccionar cuatro superficies semicirculares de una cúpula (como si cogiéramos una cúpula y la atravesáramos con dos túneles perpendiculares). Llamaremos a esa cúpula A. El arquitecto coloca las cuatro pechininas de la cúpula A sobre los cuatro pilares de la base cuadrada. A continuación recorta el casquete de la cúpula A y coloca encima la base circular de la cúpula B, más pequeña. Es decir, para ubicar una cúpula circular sobre un espacio cuadrado, el arquitecto inserta entre ellos una cúpula intermedia que es redonda por arriba y cuadrada por abajo.

Mosaicos: ¿obras de arte o rompecabezas?

Los artistas bizantinos trataron de representar el cielo en sus obras (también exaltaron a sus emperadores con similar idealismo). Para lograr ese objetivo, necesitaban una nueva forma de expresión que sugiriera un esplendor divino e imperial. La solución elegida fue el mosaico mural, posteriormente calificado como “pintura para la eternidad” por el artista renacentista Domenico Ghirlandaio (maestro de Miguel Ángel).

La “pintura” en forma de mosaico no era algo nuevo. Siglos antes, los romanos crearon suelos de mosaico muy elaborados que a menudo parecían pintados (ver el capítulo 8). Como esas “pinturas” servían de pavimento, debían ser de un material duradero. Los artistas romanos eligieron piedras naturales no teñidas para poder reproducir sutiles matices cromáticos mediante los cuales lograron efectos ilusionistas

como perspectivas y sombreados, como en el mural *Escena de la Nueva Comedia* encontrado en Pompeya.

Los suelos de mosaico romanos son preciosos, pero los colores parecen apagados en comparación con los mosaicos bizantinos, casi tan resplandecientes como las guirnaldas navideñas. Para lograr ese efecto brillante, los artistas bizantinos utilizaron vidrios de colores en lugar de piedrecitas. La paleta de colores incluía verdes esmeralda, azules mediterráneos, púrpuras y rojos intensos, dorados esplendentes y teselas de vidrio transparente sobre un fondo dorado o plateado. El vidrio, además, se cortaba con diferentes ángulos para que la luz se reflejase en muchas direcciones. Los mosaicos bizantinos parecen emitir luz, en lugar de reflejarla.

El inconveniente de utilizar vidrios teñidos es que no ofrecen la variedad cromática de las piedras naturales. No es posible crear las gradaciones de color necesarias para las sombras y los efectos ilusionistas. De todos modos, los artistas bizantinos no pretendían ser realistas. Querían que sus mosaicos sugirieran visiones del cielo.

En Constantinopla apenas han sobrevivido mosaicos de la época de Justiniano. Los mosaicos más sublimes de la primera edad de oro bizantina se encuentran en Rávena (Italia) y en Salónica (Grecia). En este apartado me centro en los de Rávena.

San Vital: los mosaicos de Justiniano y Teodora

Los mosaicos murales más espectaculares de Rávena se encuentran en la iglesia de San Vital y en la basílica de San Apolinar el Nuevo de Classe, el puerto histórico de Rávena en la costa adriática (a 10 kilómetros del centro de la ciudad). En este apartado comento los mosaicos de San Vital.



Ecclesio, obispo de Rávena, empezó la construcción de San Vital en el año 527 d.C. Las obras duraron 20 años, y Ecclesio no vivió para ver el resultado final. El obispo Maximiano fue quien la consagró en 528. Ambos obispos aparecen en los mosaicos murales de la iglesia.

Entrar en San Vital es como meterse en un joyero. Estás rodeado de preciosos mosaicos de santos, ángeles, Cristo y los apóstoles y figuras del Antiguo Testamento, como si hubieras llegado al mismo cielo. Las figuras sagradas se entrelazan con rutilantes jardines llenos de pájaros exóticos, flores silvestres, frutas y estrellas.

Jesús aparece en lo alto de la bóveda del presbiterio, vestido con una túnica púrpura y sentado sobre un globo terráqueo azul, entregando una corona a un hombre situado a su derecha, el mártir san Vital. A la izquierda, el obispo Ecclesio ofrece a Jesús una replica del templo, lo cual indica que la iglesia de San Vital está dedicada a Cristo y a san Vital.

A primera vista, el diseño parece simple. La sección transversal de la iglesia se asemeja a una flor de tallo corto plantada en una maceta octogonal. En torno al oratorio circular del centro, cada uno de los pétalos de la flor (exedras) se corresponde con un lado del octógono. El *deambulatorio* (espacio por donde transitan los fieles) separa el octógono de la corola de pétalos, y el tallo de la flor se prolonga hasta el ábside. En el interior de la iglesia, la fascinante interacción de los distintos espacios revela la genialidad del arquitecto. Los pasajes semiabovedados de dos alturas se encuentran en ángulos a veces sorprendentes, lo cual hace que el espacio parezca mayor de lo que es en realidad.



Las capillas en ambos lados del ábside son una característica típica de las iglesias bizantinas.

Las paredes y bóvedas del presbiterio están totalmente recubiertas por teselas de vidrio de vivos colores. El arco triunfal está adornado por medallones de Cristo y sus apóstoles, y en el centro de la bóveda, justo encima del altar, se encuentra el Cordero de Dios, que alude al sacrificio de Cristo y a la Sagrada Comunión.

Aunque es posible que Justiniano y Teodora nunca llegaran a visitar Rávena, aparecen representados en los mosaicos del ábside como si hubieran asistido a la consagración de la iglesia en 547 (un año antes del fallecimiento de Teodora). Las paredes norte y sur muestran a Justiniano con su séquito (pared norte) y a Teodora con su cortejo (pared sur) participando con el obispo Maximiano en la consagración de la iglesia.

Los integrantes de ambos grupos están alineados y de cara al observador, como si fueran actores en un escenario (ver la figura 9-3).

El mosaico de Teodora: la pared sur del ábside

A pesar de su aspecto plano, los rostros expresan individualidad, en particular el de Teodora y el de las dos mujeres situadas a su izquierda, que quizá sean su mejor amiga Antonia (esposa de Belisario, el mejor general de Justiniano) y su preciosa hija Juana.

Cameraphoto Arte, Venice/Art Resource, NY

Figura 9-3
El mosaico de Teodora y su cortejo (en la pared sur del ábside de San Vital) ofrece un atisbo de cómo vestía la realeza en aquella época

En San Vital, Teodora está representada como igual de Justiniano, como en realidad ocurría. Procopio, el biógrafo imperial, dijo: “Jamás hicieron nada por separado en el transcurso de su vida en común”. En una de sus leyes, Justiniano la llamó “nuestra reverendísima esposa otorgada a nos por Dios”. Ella ayudó a escribir algunas de las leyes, si no la mayoría, e influyó en política más que ninguna otra emperadora mientras el emperador estuvo vivo. Teodora animó a Justiniano a elaborar leyes en beneficio de las personas desfavorecidas y las mujeres, en particular las prostitutas (a algunas de las cuales invitaba con frecuencia a palacio para conversar y tomar té, o lo que bebieran en aquel entonces). Junto con Justiniano, incluso construyó un refugio para las prostitutas de más baja estofa (en realidad era un convento donde se obligaba a las exprostitutas a llevar vida de monjas).

El mosaico de Justiniano: la pared norte del ábside

El mosaico de Justiniano, en el lado opuesto al de Teodora, es menos colorido pero igualmente impresionante. El emperador sostiene una *patena* de oro (el platillo donde se pone la sagrada forma durante la misa), mientras que Teodora, en la pared opuesta, lleva un cáliz de oro para el vino eucarístico. Esto sugiere que actuaban en comandita, incluso en asuntos de índole espiritual. El emperador está flanqueado por los dos aspectos de su poder: el secular (guardias pretorianos en el extremo izquierdo) y el espiritual (obispos y clérigos a su lado). El obispo Maximiano, quien terminó de construir la iglesia y la consagró, se encuentra a la izquierda de Justiniano. El nombre de Maximiano aparece encima de él, no solo para identificarlo, sino como firma de su obra.



Observa que tanto Justiniano como Teodora se representan con aureolas, lo cual los sitúa al nivel de santos, mártires y apóstoles.

Los mosaicos de la basílica italiana de San Marcos de Venecia (segunda edad de oro bizantina)

Constantinopla también dejó su huella en Venecia, ciudad que dominó en los siglos VIII y IX. La *basílica di San Marco* (basílica de San Marcos)

es bizantina hasta la médula. El primer templo se erigió en 829 para custodiar el cuerpo del apóstol san Marcos. La estructura actual empezó a construirse a mediados del siglo XI.



Tras la caída de Roma, los venecianos eligieron como patrón a san Teodoro, un santo menor para una ciudad menor. Sin embargo, en el siglo IX Venecia estaba en auge y quiso reforzar su prestigio adoptando como patrón un santo famoso. Por esa razón, el año 828 la ciudad envió a dos marineros a Alejandría para que trajeran los huesos de san Marcos Evangelista, el hombre que escribió el Evangelio de San Marcos. Esto dio a Venecia el impulso espiritual necesario para convertirse en una gran ciudad-estado. El año 829 los venecianos empezaron la construcción de una gran iglesia que albergara los restos de san Marcos. El símbolo del santo, el león alado, se convirtió en el símbolo de Venecia.

La iglesia original, con estructura de madera, se quemó durante una revuelta en 976. Las obras de la basílica actual comenzaron en torno a 1063. El diseño de cinco cúpulas se inspira en Hagia Sophia (ver la figura 9-2) y en la iglesia de los Apóstoles de Constantinopla, construida originalmente por Constantino en el siglo IV y reconstruida en el siglo VI, acaso por Teodora.

La basílica tiene planta de *cruz griega* (una cruz con brazos de igual medida). Tres de las cinco cúpulas se encuentran en un brazo de la cruz y las dos restantes en el otro. Las cúpulas están conectadas entre sí por bóvedas de cañón. Toda la superficie de las bóvedas y las cúpulas está decorada con mosaicos de vidrio y oro.

Nada más entrar, el visitante se topa con los mosaicos de la Creación (1215-1289), 26 episodios del Génesis que incluyen las escenas siguientes:

- ✓ Dios separando la luz de la oscuridad.
- ✓ Dios creando las plantas y luego los animales.
- ✓ Adán y Eva enamorándose uno del otro.
- ✓ Dios expulsando a la pareja de pecadores del jardín del edén.

Los mosaicos muestran muchas de las historias más famosas de la Biblia.

Después de la cúpula del Génesis, situada en el atrio, se entra en la iglesia propiamente dicha, donde se ilustran magistralmente los temas bíblicos del Nuevo Testamento. Estos mosaicos ocupan una superficie de más de 2.400 metros cuadrados y tardaron más de 700 años en terminarse.

La basílica sirvió como capilla personal del *dux* (el máximo dirigente de la República Veneciana) hasta 1807, cuando pasó a ser el templo de todos.

Iconos e iconoclasia

No harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra o en el agua bajo tierra.

Éxodo 20, 4

En el año 726, el emperador León III interpretó literalmente el segundo mandamiento y ordenó la destrucción de todas las imágenes religiosas. Solo permitió los motivos abstractos. Los *iconoclastas* (literalmente, los “rompedores de imágenes”) asaltaron las iglesias y destruyeron iconos y mosaicos de Cristo, la Virgen María y los santos. Sin embargo, la mayoría de los monasterios no apoyaron aquel edicto (¡los iconos atraían a los peregrinos y a sus donativos!), así que escondieron tantos iconos como les fue posible. Los que veneraban a los iconos se llamaron *iconódulos*. León ordenó que todo aquel que fuera descubierto en posesión de un icono fuera azotado y, en casos extremos (si lo pillaban escondiendo muchos iconos), cegado o mutilado. Cuando los hijos de León se convirtieron en emperadores, continuaron con esta persecución. Ciento diecisiete años después falleció Teófilo, el último emperador iconoclasta, y fue entonces cuando su esposa Teodora, iconódula, puso fin a la iconoclasia.

La iconoclasia no arraigó en Italia. Los papas se opusieron, y quizás esa sea la razón de que los magníficos mosaicos de San Vital hayan sobrevivido hasta nuestros días cuando en Constantinopla apenas quedan vestigios de las obras de arte creadas en los siglos V, VI y VII.

Un *icono* pretende ser una ventana al cielo, no una ventana al mundo, y por eso representa las características celestiales de Jesús o María, no su aspecto terrenal. Debido a esto, los iconos no tienen sombreados ni toques de luz. La luz del rostro de un icono nace del interior, como su espiritualidad. Este es uno de los motivos de que los mosaicos tuvieran un papel tan destacado en el arte bizantino: parece que emitan luz, y no dan mucho pie al realismo terrenal.

Si te fijas en los iconos, verás que son todos muy parecidos. Los cristianos ortodoxos creen que san Lucas Evangelista (autor del Evangelio de San Lucas) fue quien pintó las primeras imágenes de Jesús y María, y que los conoció en persona. Así pues, los artistas posteriores se limitaron a hacer copias de aquellas pinturas, con el fin de preservar los rasgos “verdaderos”.

Asimismo, los artistas bizantinos utilizaron el simbolismo, en lugar de la expresión facial, para comunicar la espiritualidad. Pensaban que las expresiones faciales eran demasiado terrenales y que los seres espirituales tienen maneras más sutiles de hablarnos. Los gestos, los objetos de las manos e incluso los colores de la ropa que visten los santos tienen significados simbólicos.

Para que los símbolos comuniquen ideas, todo el mundo debe estar de acuerdo en lo que significan. Por lo tanto, los símbolos deben ser inmutables. Los pintores de iconos siguen fórmulas estrictas que lo controlan todo, desde la forma de la nariz (larga y delgada) hasta los colores de la ropa. Las bocas, las narices y los ojos de los iconos ya no tienen funciones mundanas (comer, oler o mirar) sino funciones espirituales, reflejadas en sus formas estilizadas. Las bocas suelen ser pequeñas y estar cerradas, puesto que los seres celestiales no comen mucho y no tienen costumbre de conversar. Jesús y María generalmente visten de rojo y azul. El rojo representa la divinidad y el azul simboliza la humanidad, de manera que Jesús generalmente lleva una túnica roja que le toca la piel y un manto azul por encima, lo cual indica que su naturaleza interior divina (rojo) está envuelta por una forma humana (azul). Los colores de María están invertidos (la prenda azul es la más cercana al cuerpo) porque ella es un ser humano que se vuelve divino (rojo por fuera). De todos modos, algunos artistas no respetan este código de colores.



Los artistas occidentales buscan originalidad en sus obras, mientras que los bizantinos buscan coherencia. Por esa razón, las pinturas iconográficas del siglo XII, del siglo XV (busca *La Trinidad del Antiguo Testamento* de Andrei Rublev en el Apéndice) y del siglo XXI (la figura 9-4) son todas bastante parecidas.

Los bizantinos también creían que las figuras tridimensionales (sobre todo las estatuas) eran una forma de arte pagano que hacía demasiado hincapié en la sensualidad de la carne. Por eso crearon un estilo plano plagado de simbolismos.

La *Virgen de Vladimir*, del siglo XII, probablemente se pintó en Constantinopla. La postura de la Virgen estrechando al Niño contra su mejilla y la armoniosa relación de sus cuerpos es una de las formas iconográficas de representación del Niño Jesús y la Virgen María. Este tipo de icono se conoce como *Umilenie* (Virgen de la Ternura). La *Virgen de Vladimir* acabó siendo trasladada a Rusia, país que adoptó la fe cristiana ortodoxa en los siglos IX y X.

El cristianismo se convirtió en la religión oficial de Rusia el año 988. Los artistas rusos aprendieron iconografía copiando iconos de Constantinopla como la *Virgen de Vladimir*. Posteriormente, la pintura iconográfica fue prácticamente la única forma de arte que hubo en Rusia hasta finales del siglo XVII. El pintor de iconos ruso más destacado es Andrei Rublev (hacia 1370-hacia 1430), que era monje además de artista.

Rublev siguió las fórmulas de la iconografía pero a la vez consiguió ser original. Imprimió a sus iconos una sensibilidad única y extraordinaria. En su obra maestra *La Trinidad del Antiguo Testamento* (busca una buena foto en internet), pintada para un monasterio próximo a Moscú, los ángeles presentan los rasgos característicos de los iconos (¡hasta podrían pasar por trillizos!): narices largas y delgadas; bocas pequeñas; ojos almendrados; peinados idénticos que enmarcan sus rostros modestamente; y las mismas vestiduras.

Sin embargo, cada ángel revela quedamente su propia personalidad. Las pinturas de Rublev transmiten ternura y una leve poesía de la que carecen otros iconos. El cuerpo de cada ángel se curva de manera un poco diferente, y sus posturas expresan emociones espirituales y poéticas individuales. La combinación de gestos y formas armoniosas y los colores luminiscentes confieren a la pintura un ritmo y una lírica particulares.

El *Sudario de la dormición* (ver la figura 9-4) es un icono ortodoxo moderno pintado por Christine Uveges y el Taller Eikona en 2004. Las expresiones, las posturas y los gestos, así como la planicidad de la composición, ponen de manifiesto que la pintura iconográfica apenas ha cambiado en mil años.

Cortesía de Eikona Studios

Figura 9-4

El icono *Sudario de la dormición*, pintado en 2004 por Christine Uveges y guardado en la basílica del Santuario Nacional de la Inmaculada Concepción, en Washington, pone de manifiesto que las tradiciones iconográficas no han cambiado en más de mil años

Irónicamente, el *Sudario de la dormición*, que representa un punto de vista genuinamente ortodoxo del último día de la Virgen María en la tierra, es propiedad de (y fue expuesto por) la basílica del Santuario Nacional de la Inmaculada Concepción de Washington, la cual pertenece a la Iglesia católica romana, que tiene una visión muy diferente de las últimas horas de María. El arzobispo metropolitano de la Iglesia católica ucraniana de Estados Unidos encargó el icono como regalo para la basílica del Santuario Nacional de la Inmaculada Concepción de Washington. El propósito del regalo, y de representar una tradición ortodoxa en un templo católico tan destacado, fue contribuir a cerrar el cisma entre las iglesias occidental y oriental que comenzó en 1054 (ver el apartado anterior “Tras la caída: divisiones y cismas”).

El arte islámico: caminos arquitectónicos hacia Dios

El año 610 d.C., un comerciante llamado Muhammad se refugió en una cueva cerca de la Meca. Según Muhammad, durante la noche el arcángel Gabriel se le apareció y le reveló una serie de verdades que se convertirían en la base de una nueva religión, el islam. Durante la vida de Muhammad, hoy conocido como Mahoma, Gabriel continuó iluminándolo con revelaciones que sus seguidores recopilaron en el libro sagrado de los musulmanes, el Corán. Mahoma no rechazó las otras dos grandes religiones monoteístas, el judaísmo y el cristianismo, pero dijo que Dios le ordenó completarlas y perfeccionarlas. El Corán honra a los profetas hebreos y también a Jesús.

Mahoma, que era un líder religioso y también político, convirtió y unió a las tribus de Arabia antes de morir en el año 632. En los cien años que siguieron a su muerte, sus sucesores, los califas, extendieron el islam conquistando Palestina, Siria, Egipto y el resto del norte de África, que arrebataron al Imperio bizantino. También conquistaron España y penetraron en Francia, hasta que Carlos Martel (abuelo de Carlomagno) derrotó al ejército islámico en la batalla de Poitiers (732).

La nueva religión ganó millones de adeptos. Casi todos los países conquistados habían sido cristianos durante siglos, pero la mayoría de sus habitantes se cambiaron al islam. Quienes no lo hicieron generalmente pudieron continuar con sus prácticas religiosas sin ser perseguidos.

Igual que Moisés, Mahoma prohibió las imágenes grabadas y cualquier cosa que recordara a la idolatría. Por esa razón los países islámicos produjeron muy pocas obras de arte figurativo (imágenes de personas) y esculturas. Sin embargo, sobresalieron en arquitectura y artes decorativas.

Al principio los califas construyeron lugares de oración provisionales para los conversos al islam (un campo cercado, una antigua iglesia cristiana, una nave persa...), pero una vez los musulmanes se hubieron establecido en sus nuevos territorios, empezaron a construir mezquitas permanentes muy elaboradas. Al carecer de una tradición artística propia, tomaron prestadas las tradiciones de los pueblos conquistados, y como conquistaron muchos territorios diferentes, las influencias fueron muy variadas. Muchas mezquitas primitivas tenían elementos bizantinos y persas, según su ubicación. La Gran Mezquita de Samarra, en Irak, construida entre 848 y 852, ocupa una superficie de casi cuatro hectáreas y tiene un minarete que recuerda a los zigurats (antiguos templos mesopotámicos, ver el capítulo 5). Obviamente, el arquitecto se inspiró en las estructuras mesopotámicas antiguas.

Sin embargo, los musulmanes no tardaron en desarrollar un estilo propio. En los apartados siguientes comento algunos de los mejores ejemplos de la arquitectura islámica.

La Mezquita de Córdoba

La Mezquita de Córdoba empezó a construirse en el año 786 d.C. Córdoba, capital del islam en España, y Bagdad fueron los dos grandes centros de la cultura islámica entre los siglos VIII y XI. Los califas ampliaron la Mezquita de Córdoba a mediados y a finales del siglo X

En su interior, cerca de mil columnas de doble arquería sostienen la pesada techumbre. Aunque las columnas están dispuestas en filas, parecen un inmenso bosque de piedra que se extiende en todas direcciones. Al caminar por la estructura ves complejas perspectivas entretejiéndose, lo cual hace que la mezquita parezca infinita.

La arquitectura te transmite la sensación de estar viajando hacia Dios (ver la figura 9-5). El laberinto de naves conduce a la *qibla* (zona de oración), orientada hacia la Meca. El hecho de que tantas naves lleven al mismo lugar sugiere que existen muchos caminos hacia la oración, muchos senderos hacia lo divino. Cada persona debe encontrar su propia senda. Esta idea difiere bastante de las iglesias cristianas, donde una única nave central conduce al altar, lo cual implica que solo existe un camino para llegar a Dios.



Cortesía de la Oficina Nacional de Turismo de España

Figura 9-5

Los túneles de arcos superpuestos de la Gran Mezquita de Córdoba conducen a los visitantes a la *qibla*, o zona de oración

Toda mezquita tiene también un *mihrab* (hornacina de oración) orientado hacia la ciudad de la Meca. La entrada al *mihrab* suele estar profusamente decorada porque simboliza el acceso a la ciudad sagrada. El *mihrab* de la Mezquita de Córdoba, una cámara abovedada, es el

clímax arquitectónico de la estructura (ver la figura 9-6). Los intrincados grabados (llamados *arabescos*, es decir, propios de los árabes) que hay en los arcos de entrada fusionan la escritura con los motivos decorativos. Esta característica refleja el hecho de que los árabes eran consumados maestros de la caligrafía. El centro de la cúpula del *mihrab* es una estilizada concha incrustada con un mosaico de hojas y flores de tonos azules, verdes y rojizos sobre un fondo dorado. La concha está encajada en una estrella de ocho puntas, cortada por grandes arcos que transmiten el peso de la cúpula a los soportes.

Cortesía de la Oficina Nacional de Turismo de España

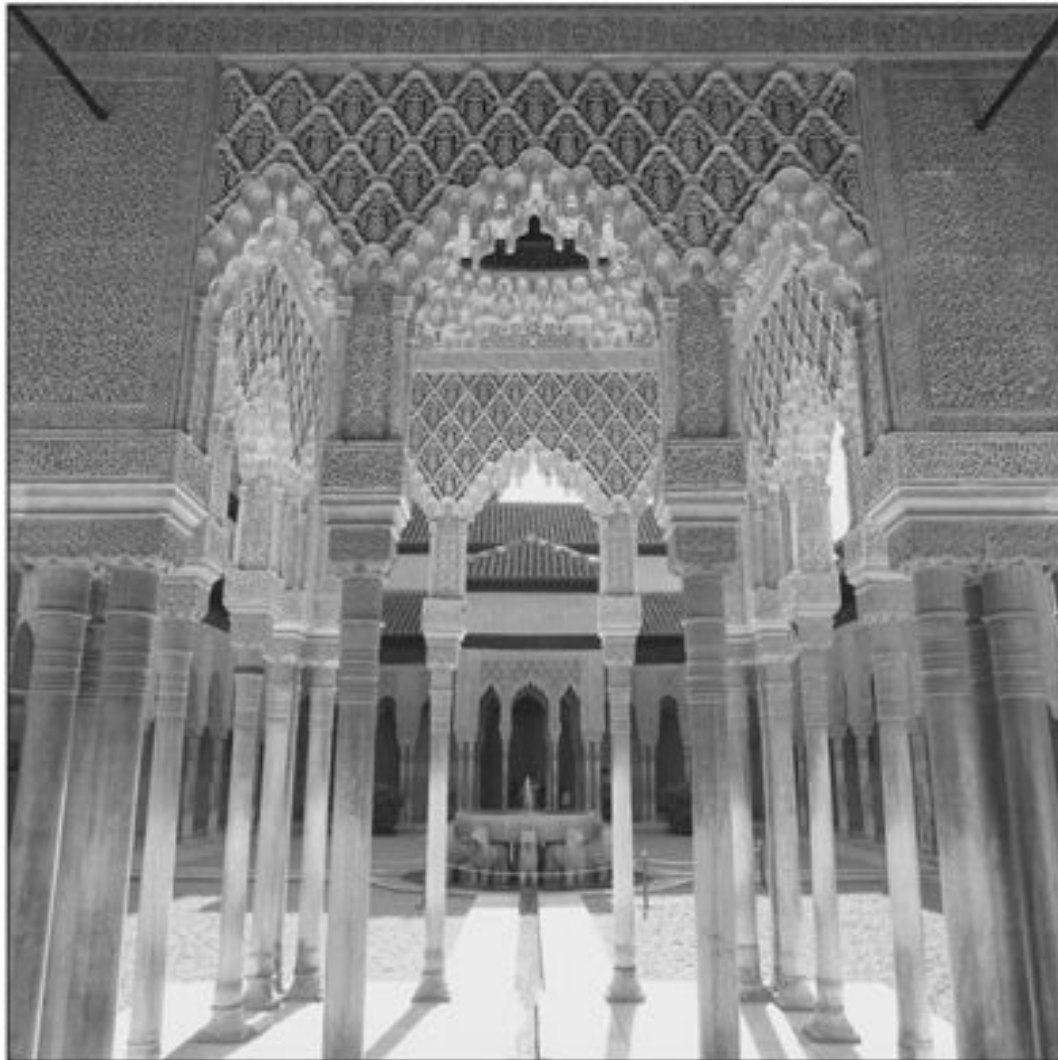
Figura 9-6
El magnífico *mihrab* de la Mezquita de Córdoba fue construido en 965

La deslumbrante Alhambra

Cuesta imaginar algo más impresionante que la Mezquita de Córdoba... hasta que entras en el extraordinario palacio y mezquita de Granada, la Alhambra. La Alhambra se construyó entre los años 1248 y los años 1354, cuando la mayor parte de España había sido recuperada por las fuerzas cristianas de la Reconquista. Granada, el último reducto musulmán de la península, se rindió a Fernando e Isabel en 1492.

La parte más exquisita de la Alhambra es la Sala de los Mocárabes del Patio de los Leones, un espacio rectangular en cuyo centro hay una fuente con doce leones de mármol blanco (ver la figura 9-7; se ha dicho que antiguamente la fuente funcionaba como reloj, y que las horas en punto se señalaban con un chorro de agua del león correspondiente).

La elaborada bóveda descansa sobre una base con forma de estrella iluminada por 16 ventanas (ver la Sala de los Mocárabes de la Alhambra en el Apéndice). Al mirar arriba, casi parece que esa estrella de ocho puntas se haya desplegado o florecido en lo alto para permitir la entrada de luz en la mezquita. El casquete de la bóveda y el techo cuadrado que envuelve la estrella están bellamente decorados con ornamentos de yesería que parecen gotas de cera derretida.



Cortesía de la Oficina Nacional de Turismo de España

Figura 9-7

El Patio de los Leones de la Alhambra, cuyas paredes están decoradas con preciosas filigranas, es el marco idóneo para la espectacular Sala de los Mocárabes

Vistas más de cerca, esas gotas revelan motivos geométricos muy elaborados. ¿De dónde surgió ese estilo? En ninguno de los países conquistados por los árabes se ha encontrado nada parecido. Puede que, al no poder representar figuras humanas, los artistas islámicos enfocaron toda su creatividad a los diseños lineales. Muchos sabios árabes se dedicaron al estudio de la geometría y varios tipos de aritmética. La palabra “álgebra” viene del árabe *al-jabr*, y la trigonometría fue inventada por matemáticos musulmanes. Puede que esos desvelos matemáticos hundan sus raíces en este estilo ornamental. Sea como fuere, los artistas islámicos crearon algunas de las decoraciones más complejas y hermosas de la historia del arte.

Aparte, esos artistas realizaron diseños caligráficos igualmente elaborados, por ejemplo en la cubierta de un ejemplar del Corán creado en El Cairo, Egipto, en el siglo XIV, y en un estandarte musulmán del siglo XIII llamado *Pendón de Las Navas de Tolosa*. La estrella inscrita en otra estrella que aparece en la página manuscrita recuerda a las formas estrelladas del *mihrab* de la Gran Mezquita de Córdoba (ver la figura 9-6) y de la bóveda de la Alhambra (ver la figura 9-7). El diseño de las cenefas superior e inferior del estandarte se parece a la escritura árabe. Fíjate en la estrella de ocho puntas que hay en el centro.

Un templo al amor: el Taj Mahal

Cuando la esposa favorita de Shah Jahan, llamada Mumtaz, falleció al dar a luz a su hija, la barba se le encaneció de repente. O al menos eso es lo que dijo el cronista de palacio. Las otras esposas del emperador mogol del sur de la India no lograban consolarle. Por eso Shah Jahan, en testimonio de su amor, encargó para ella el mausoleo más bello del mundo. El resultado fue el Taj Mahal, un complejo de edificios situado en Agra, la India, que tardó veintitrés años en ser completado (1631-1654). Actualmente el Taj Mahal, que parece contemplarse a sí mismo desde el largo estanque que nace en la entrada, se considera una de las maravillas del mundo moderno.

El edificio combina elementos de la arquitectura islámica, india, persa y mogola. Ninguno de los estilos predomina, sino que se fusionan en perfecta armonía. De hecho, el Taj Mahal presenta una arquitectura muy musical, con un tema geométrico y variaciones. La cúpula acibollada de 65 metros de altura está flanqueada por otras dos más pequeñas. El motivo de la cúpula es, obviamente, el tema principal de la obra arquitectónica. Los minaretes del edificio están coronados por cúpulas más pequeñas, a modo de variaciones. El *finial* (remate) de la cúpula principal aparece también en las otras, así como la decoración de pétalos de loto. Estas variaciones del tema visual principal contrastan con las formas y arcos rectangulares de los niveles medio e inferior (la arquitectura necesita contrastes, igual que la música: fuerte y flojo, rápido y lento, etc.).

Las arcadas de la entrada principal tienen su eco en las ventanas de los laterales del edificio, más pequeñas pero con idéntica forma. El arco

es el segundo motivo visual. Las cúpulas laterales y los minaretes descansan sobre arcadas que continúan con el tema al tiempo que añaden variación. En lugar de ser circulares, los arcos de las arcadas tienen forma de pétalo, un motivo típicamente islámico. El intrincado diseño del marco de la puerta se repite en los marcos de las ventanas.

Para apreciar la magnificencia de este edificio (sin contemplarlo en persona), intenta verlo como música visual. Imagina que las cúpulas son un potente motivo musical, una línea melódica resonante que genera un rosario de ecos (los minaretes). Los rectángulos y las aberturas arqueadas que hay debajo de las cúpulas son la línea de bajo que acompaña y aporta variedad a la melodía. Los arabescos grabados en los rectángulos vienen a ser como los trinos y otros ornamentos musicales de una cantata barroca; deleitan al observador con sorpresas exóticas en medio de las formas henchidas de las cúpulas y las grandes puertas y ventanas.

Cuesta creer que este edificio tan magnífico es simplemente un mausoleo. En cualquier caso, es uno de los lugares más visitados de la India.

Místicos, merodeadores y manuscritos: el arte medieval

En este capítulo

- ▶ Examinar los manuscritos ilustrados
- ▶ Conocer un tapiz que no es un tapiz
- ▶ Conocer la evolución de la arquitectura medieval
- ▶ Echar un vistazo a la pintura y la escultura de la Edad Media
- ▶ Conocer un tapiz que sí es un tapiz

Al caer Roma, podríamos decir que la luz de la civilización occidental se apagó. El hundimiento del Imperio romano de Occidente desató el caos político y provocó un apagón cultural en toda Europa occidental. Las tribus bárbaras que acabaron con el imperio (incluidos vándalos, visigodos, francos y lombardos) se enfrentaron entre ellas, ganando terreno en una frontera y perdiéndolo en otra. Con tanta escaramuza, ¿quién tenía tiempo para el arte, la arquitectura o el teatro? La Edad Media comenzó con la caída de Roma y continuó hasta el Renacimiento, de manera que duró mil años aproximadamente.

Durante siglos, los eruditos llamaron a todo ese periodo la *Edad Oscura* o *Edad de las Tinieblas*, dando a entender que la luz del conocimiento característica de la cultura clásica griega y romana se había apagado. Sin embargo, a medida que los investigadores del siglo XIX aprendían más sobre la segunda mitad de esa Edad de las Tinieblas, fueron entendiendo que no era tan oscura como habían pensado. En el siglo XI, por ejemplo, se vivió una especie de minirrenacimiento, un aperitivo de lo que habría de llegar en el siglo XV.

Así pues, los historiadores finalmente dividieron la Edad Media en dos épocas: la Alta Edad Media, que correspondería a esa época tenebrosa y estigmatizada (del 500 al 1000 d.C.), y la Baja Edad Media, más luminosa (del año 1000 al 1400 d.C.).

Actualmente los eruditos admiten que en la Edad Oscura (ahora conocida como Alta Edad Media) también hubo algunos momentos de luz. De ahí que se llame Edad Media, época medieval o medievo a todo ese periodo de mil años, aunque es innegable que la primera parte fue más “oscura” que la segunda. Para entendernos, era más difícil conseguir una educación, ver una obra de teatro o sacarse una muela en el siglo VIII que en el siglo XIII.

En este capítulo arrojo algo de luz sobre aquella época, desde los manuscritos y los tapices hasta la arquitectura, la escultura y la pintura del gótico.

La luz irlandesa: manuscritos iluminados

El conocimiento acumulado a lo largo de 1.300 años (desde el año 800 a.C. hasta el año 500 d.C.) en Grecia, en el imperio helenístico de Alejandro y en Roma no se perdió de repente con la caída de Roma, sino que pasó a estar oculto en los monasterios de toda Europa. La luz del saber brilló con todo su esplendor en los silenciosos y retirados monasterios de Irlanda.

San Patricio convirtió a los irlandeses al cristianismo en la primera mitad del siglo V d.C., apenas un par de decenios antes de la caída de Roma. Como Irlanda nunca había sido absorbida por el Imperio romano, era casi totalmente ajena a las tradiciones romanas, incluidas las religiosas y artísticas. Los celtas irlandeses desarrollaron su propia variante del cristianismo y su propio estilo de arte religioso. Los papas no tuvieron gran peso en Irlanda hasta el siglo XII, cuando Inglaterra la conquistó e impuso la lengua inglesa y la ley papal a los reyes y obispos irlandeses.

Tras la conversión de Irlanda, sus habitantes no construyeron montones de iglesias como hicieron otros países cristianos. En lugar de ello, erigieron muchos monasterios que se convirtieron en grandes centros de aprendizaje. En los talleres de los monasterios, los llamados *scriptoria*, los monjes irlandeses se dedicaron a copiar todos los manuscritos que cayeron en sus manos, incluidas versiones de la Biblia en latín, escritos de los padres de la Iglesia y textos clásicos.

Entre los años 600 y 900 aproximadamente, los monjes distribuyeron esos libros por toda Europa como parte de su misión de evangelizar al mundo. Esta red de monjes extendió el conocimiento como si fuera una universidad itinerante, con facultades asociadas en Gran Bretaña, Francia, Suiza, Alemania, Austria, Italia e incluso Islandia.

En los siguientes apartados hablo de los primeros manuscritos iluminados irlandeses e hibernosajones.

El Libro de Kells, los Evangelios de Lindisfarne y otros manuscritos

Los monjes irlandeses desarrollaron un estilo único de ilustración de manuscritos, para lo cual tomaron prestados elementos de su pasado pagano, como animales entrelazados y nudos decorativos. El nuevo estilo que desarrollaron se llama *hibernosajón*.



Los romanos llamaban a los irlandeses *hiberni*. La segunda mitad del término (“sajón”) hace referencia a las contribuciones inglesas al nuevo estilo. Esas contribuciones se produjeron después de que los irlandeses construyeran monasterios en Inglaterra y empezaran a relacionarse con los lugareños.

El ejemplo más destacado de este estilo que combina elementos irlandeses e ingleses son los *Evangelios de Lindisfarne*. Si buscas una fotografía de ellos en internet y te fijas, verás que los complicados nudos ornamentales son parecidos a los que aparecen en el *Libro de Kells*, un manuscrito iluminado típicamente irlandés.

Los dos mejores manuscritos iluminados de estilo puramente irlandés son el *Libro de Durrow* (hacia 700) y el *Libro de Kells* (principios del siglo IX). El *Libro de Kells* probablemente se creó entre 803 y 805 en un monasterio irlandés de la minúscula isla de Iona, frente a la costa de Escocia. Los vikingos atacaron la isla por primera vez en 795, luego en 802 y de nuevo en 805. Los monjes supervivientes huyeron a la localidad de Kells, situada a 63 kilómetros de Dublín, y se llevaron consigo el *Libro de Kells* inacabado.

La imagen de los *Evangelios de Lindisfarne* y la imagen del *Libro de Kells* a las que se hace referencia en el apéndice muestran el *incipit* del Evangelio de Mateo. Las iniciales *XPI*, en caracteres grandes y estilizados, son las tres primeras letras del nombre de Cristo en griego: *chi*, *rho*, *iota*. Estas tres letras solían utilizarse en la Edad Media como monograma representativo de Cristo. El resto del texto está en latín.

Las tres letras estilizadas que vemos en la página del *Libro de Kells* (y en menor medida también en el ejemplo de Lindisfarne) enmarcan parcialmente unas grandes ruedas decorativas, que a su vez enmarcan otras ruedas más pequeñas, que a su vez circunscriben otras ruedas todavía de menor tamaño. Todo el diseño transmite la sensación de un sistema de engranajes y piñones. Las formas curvas y angulares se combinan en perfecta armonía visual. La impresión general es alocada y controlada a la vez. Cuando te pierdes en los motivos entrelazados de este diseño laberíntico, descubres varias figuras: en el extremo interior curvo de la letra *P* se encuentra la cabeza de un hombre; por el borde izquierdo de la *X* asoman tres ángeles de alas doradas, y en la voluta inferior derecha de esa misma letra hay un par de gatos agazapados, con la mirada puesta en dos ratones que jueguen con una hostia eucarística. Sobre la espalda de los gatos hay dos “ratones grandes”.

Maldiciones medievales

Antes de las leyes de derechos de autor, los monjes utilizaban las maldiciones para proteger los libros, no de posibles plagadores sino de ladrones. El oro utilizado en las ilustraciones y la rareza de los libros los convertía en una gran tentación para los amigos de lo ajeno. El escriba solía incluir su maldición en el *colofón* (la anotación del autor en la última página del libro). Esta es una maldición típica de un libro medieval:

Para aquel que robe un libro de la biblioteca, haz que se convierta en una serpiente en su mano y que lo desgarre en pedazos. Haz que sea atacado de parálisis y que todos sus miembros exploten. Haz que languidezca en dolor, pidiendo a gritos piedad, y haz que no haya final para su agonía, hasta que se hunda en solución. Haz que los gusanos del libro roan sus entrañas, en advertencia del gusano que no muere, y cuando vaya a su castigo final, haz que las llamas del infierno lo consuman para siempre. Amén.



Los celtas precristianos creían que todo estaba interconectado, e ilustraron esta creencia entretejiendo imágenes de plantas, animales y espíritus para formar complejos nudos (como los diseños del *Libro de Kells*) en sus joyas, armas y monumentos. Después de cristianizarse no renunciaron a sus creencias anteriores, sino que las fusionaron con la doctrina cristiana. En el *Libro de Kells*, su antiguo sistema de creencias se plasma simbólicamente en las primeras iniciales del nombre de Cristo (a quien se vincula con todos los motivos interconectados). De esta forma dan a entender que las “viejas costumbres” habían sido absorbidas, y no anuladas, por el Dios cristiano.

Las *drolleries* y el estilo divertido

En los siglos XI y XII surgieron las primeras universidades en Bolonia y Padua, en Italia; en París y Montpellier, en Francia; en Oxford y Cambridge, en Inglaterra; en Salamanca, en España; y en Lisboa, en Portugal. Los estudiantes necesitaban libros, y los monasterios no daban abasto. Como resultado, en las ciudades universitarias aparecieron los llamados *papeleros*. Para satisfacer la demanda de un mercado cada vez más *seglar* (no religioso), los papeleros elaboraron nuevos tipos de libros:

- ✓ **Herbarios:** libros sobre plantas y sus usos medicinales.
- ✓ **Bestiarios:** recopilaciones de *fábulas*, historias donde los animales actúan como personas.
- ✓ **Libros de horas:** libros devocionales para seglares.
- ✓ **Libros de secretos:** libros de pociones amorosas, remedios e incluso conjuros para evitar que la gente murmure a tus espaldas.

Al aumentar el número de lectores, los libros también tenían que ser entretenidos. Alrededor de 1240, en París surgió un estilo nuevo y “divertido” que no tardó en extenderse por toda Francia e Inglaterra. Incluía creaciones híbridas y fantásticas llamadas *drolleries* o *grotesqueries*: una monja con el cuerpo de un ornitorrinco, un sacerdote con cabeza de topo, o un caballero con pies de palomo, alas de insecto y cola de serpiente. Esas figuras grotescas a veces asoman por los bordes de la página para mirarte mientras lees.

Los ilustradores creativos también adornaron con flores y follaje las colas enroscadas de dragones y serpientes o los cuellos de pájaros exóticos. Las *drolleries* causaron sensación durante 250 años aproximadamente.

Carlomagno: rey de su propio renacimiento

El día de Navidad del año 800, el Imperio romano regresó, o eso pensó la gente. El papa León III coronó a Carlomagno como sagrado emperador de Roma ante una multitud enfervorecida que gritaba “¡emperador!” y “¡augusto!”. Entre 768 y 800, Carlomagno había conquistado la mayor parte de Europa occidental y central. Parecía que había resucitado al Imperio romano.

Pero Carlomagno no se contentó con recrear el Imperio romano de Occidente en lo político y en lo geográfico: también quería un renacimiento de la cultura clásica. El período de recuperación que él auspició se llama *renacimiento carolingio* (775-875), y fue una especie de minirenacimiento previo al Renacimiento auténtico que se produciría en el siglo XV. Carlomagno animó a los monasterios e iglesias a que dirigieran escuelas, copiaran manuscritos y desarrollaran una escritura caligráfica universal. Con ese fin invitó a su corte de Aquisgrán a eruditos venidos de Irlanda, Inglaterra, España, Italia y la Galia (Francia). Uno de esos eruditos, Alcuino, inventó una nueva forma de caligrafía más fácil de leer que se llamó *minúscula carolingia*, y que rápidamente se popularizó en toda Europa.

La batalla de Hastings y el Tapiz de Bayeux

En 1066, Guillermo el Bastardo, duque de Normandía, pasó a llamarse Guillermo el Conquistador. Para deshacerse de aquel feo sobrenombre, solo tuvo que conquistar Inglaterra. Después de derrotar a los sajones en la batalla de Hastings, nadie volvió a llamar a Guillermo “el Bastardo”. Su nuevo nombre ocultó su origen ilegítimo (la madre de Guillermo era una plebeya con la que su padre, el duque Roberto I de Normandía, nunca llegó a casarse).

Tras hacerse con el trono inglés, su medio hermano el obispo Odo encargó a un artista sajón que realizara un lienzo para conmemorar la victoria de Guillermo el Conquistador. El resultado fue el Tapiz de Bayeux, que, a lo largo de sus casi 69 metros de largo y desde el punto de vista normando, narra la batalla de Hastings y los acontecimientos que condujeron a ella.

Los mimbres de la batalla

En la batalla de Hastings, Guillermo y sus huestes se enfrentaron al recién coronado rey de Inglaterra, Harold, y a sus veteranas tropas de élite, llamadas *huscarles*. Desde hacía trece años, Harold era primer ministro del rey, la figura más poderosa de Inglaterra después del rey Eduardo el Confesor. Cuando Eduardo murió, varios hombres se enfrentaron por el trono de Inglaterra, incluido su primo normando Guillermo el Bastardo y Harold Godwinson, primer ministro del rey. Se dice que Eduardo el Confesor manifestó su apoyo a Harold en su lecho de muerte. Los barones ingleses proclamaron rey a Harold, pero Guillermo el Bastardo insistió en que el rey le había prometido el trono a él varios años antes. El tapiz ilustra por qué Guillermo creía que él era el legítimo heredero, y cómo su caballería normanda (reforzada con caballeros venidos de toda Europa) derrotó al ejército de Harold en una sangrienta batalla de diez horas de duración que cambió para siempre Inglaterra y la historia mundial.



El Tapiz de Bayeux no es realmente un tapiz, sino un lienzo bordado. La historia de la conquista normanda se narra con dos técnicas de hilado con aguja que pueden compararse a los lápices que utilizan los niños para colorear libros. El *punto de tallo* se utiliza para “dibujar” los contornos de las figuras y para escribir texto. El *punto de couchage* se utiliza para rellenar o colorear los espacios contorneados: la ropa y el cabello de personas, edificios, árboles, escudos, la carne de los caballos, etc. La labor de hilado se encargó a mujeres sajonas muy expertas.

Un retrato de la vida cotidiana en la Inglaterra y la Francia medievales

El Tapiz de Bayeux es una de las pocas obras de arte seglares de ese período que han sobrevivido. Como tal, ofrece abundante información sobre la vida medieval en Inglaterra y Francia. Muestra costumbres medievales, armaduras, armas y arte militar, y también nos permite ver qué comía la gente, qué ropa llevaban y cómo se peinaban (ver la figura 10-1). Por lo visto, los normandos se afeitaban la nuca y los sajones

llevaban un corte de pelo al estilo de los Beatles de la primera época, con grandes bigotes retorcidos. En la figura 10-1 vemos a los normandos dándose un banquete antes de ir a la batalla. Si te fijas, los hombres de la izquierda utilizan flechas para ensartar los pollos asados. Otro hombre toca un corno junto a la oreja de otro hombre situado a su izquierda. En la parte derecha, la cena ha terminado y Guillermo, su hermanastro el obispo Odo y su hermano Roberto planean la batalla (ilustrada en la siguiente escena del tapiz).



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 10-1

Esta escena del Tapiz de Bayeux muestra el banquete previo a la batalla

Propaganda política

El arte a veces tiene fines propagandísticos, y el Tapiz de Bayeux parece ser un buen ejemplo. Este tapiz podría ser propaganda normanda, diseñada para justificar la conquista de Inglaterra por parte de un duque extranjero. Uno de los episodios del tapiz muestra la coronación de Harold. A la izquierda del rey recién coronado se encuentra Stigand, arzobispo de Canterbury, para ungir al rey y legitimar el acto. Sin embargo, el propio arzobispo Stigand no era legítimo, ya que había sido excomulgado por el papa Nicolás II, aunque conservaba su empleo porque se negó en redondo a dimitir. Según fuentes sajonas, Stigand ni siquiera asistió a la coronación de Harold (Harold no estaría dispuesto a permitir que un arzobispo excomulgado le coronara). En su lugar, el arzobispo de York habría oficiado la ceremonia, aunque no aparece en ningún sitio en la escena de la coronación. El monje y cronista inglés Florence de Worcester (1030-1118), una fuente fiable, escribió lo siguiente:

Cuando [el rey Eduardo el Confesor] fue enterrado, su primer ministro Harold, hijo de Earl Godwin, a quien el rey había designado en vida como sucesor del reino, fue elevado por los primados de toda Inglaterra a la dignidad real y ese mismo día fue consagrado rey mediante la debida ceremonia oficiada por Ealdred, arzobispo de York.

Incluir al arzobispo incomunicado en el tapiz fue una estrategia de propaganda vital para Guillermo. Le ayudó a justificar su pretensión y le dio el apoyo del papa antes de la conquista. De hecho, el papa Alejandro II entregó a Guillermo el estandarte papal para que lo llevara en la batalla, junto con un anillo que contenía una reliquia de san Pedro. De este modo la guerra de agresión de Guillermo se convirtió en una cruzada sagrada a ojos de muchos de sus contemporáneos. Guillermo ganó la guerra de relaciones públicas antes de que la batalla siquiera hubiera comenzado.

La historia de los bordes

Algunos expertos opinan que los bordes del Tapiz de Bayeux son sencillamente una decoración, como los márgenes de un manuscrito iluminado. Otros creen que cuenta el punto de vista del perdedor en forma codificada (después de todo, fue un normando, el arzobispo Odo, hermanastro del Conquistador, quien encargó el diseño). Sin embargo, la mayoría de los entendidos creen que fue diseñado por un artista anglosajón, y que fueron costureras anglosajonas quienes lo elaboraron. Obviamente, en las secciones principales del tapiz el diseñador tuvo que narrar la historia que le relató el arzobispo Odo. Sin embargo, parece que en los bordes tuvo un poco de manga ancha. ¿Y si coló algo de propaganda anglosajona para contrarrestar el punto de vista normando? En ese caso, tuvo que hacerlo en secreto. A Guillermo no le gustaba la publicidad negativa.

Algunos de los bordes contienen fábulas (historias de animales con moraleja) de Fedro, escritor del siglo I. El mal comportamiento de los

animales en esas “historietas” podría reflejar las acciones de algunos normandos en la franja central del tapiz; quizás apunten a una interpretación alternativa de los hechos. Los eruditos todavía no han desentrañado el significado de los diseños de los bordes.

Arquitectura románica: iglesias agachadas

Las incursiones vikingas fueron disminuyendo a mediados del siglo XI, probablemente porque la mayoría de los estados escandinavos habían sido cristianizados. Europa era más segura de lo que había sido en siglos. El comercio repuntó y el nivel de vida mejoró en todo el continente.

Durante ese período relativamente tranquilo, los pueblos y ciudades aprovecharon para acicalarse, e iniciaron proyectos de construcción a una escala que Europa no había visto desde la caída de Roma. Naturalmente, buscaron inspiración en Roma, y no tuvieron que esforzarse mucho. El Imperio romano había dejado su huella en todas partes. El continente estaba plagado de acueductos, arcos triunfales y otras estructuras romanas. Los inventores del nuevo estilo tomaron prestado el arco romano, las bóvedas de cañón y las bóvedas de arista (te las explico en el capítulo 8), además de las paredes y los techos de mampostería que puedes ver en los anfiteatros romanos. Antes de esa época los techos de las iglesias medievales se construían de madera, pero, como en la Edad Media la iluminación era con velas, se incendiaban fácilmente. El nuevo estilo arquitectónico con techos de piedra abovedados se llama, de forma muy apropiada, *románico* (este nombre no lo acuñaron los inventores del nuevo estilo sino los historiadores del arte, en el siglo XIX).

El gusto por el estilo románico también fue inspirado por la religión. Los siglos X al XII fueron la época dorada de los peregrinajes a Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela. Naturalmente, los muchos caminos que llevaban a Santiago pasaban por Francia, y todos los años eran transitados por miles de peregrinos. Las iglesias tradicionales eran demasiado pequeñas para albergar a tanta gente, de manera que en los caminos a Santiago empezaron a construirse grandes “iglesias de peregrinos” capaces de alojar el creciente tráfico de turistas. Posteriormente el estilo se popularizó más allá del Camino de Santiago, en Alemania, Italia e Inglaterra. El monje y cronista francés Raoul Glaber (hacia 985-1047) dijo: “Fue como si toda la tierra... se estuviera vistiendo con el hábito blanco de las iglesias”.

San Sernín

Una de las iglesias románicas más bonitas es la basílica de San Sernín, erigida en conmemoración del primer obispo de Tolosa, Sernín, que fue martirizado en aquel lugar. Según la tradición local, Sernín fue atado a la cola de un toro salvaje y arrastrado hasta la muerte. La calle que hay en frente de la iglesia se llama Rue du Taur, que significa “calle del Toro”. Construida entre 1060 y 1118, San Sernín es la iglesia románica más grande de Europa. Esta estructura tan espaciosa se construyó para albergar a muchos visitantes.

Igual que la mayoría de las iglesias románicas, San Sernín tiene una planta *cruciforme* (en forma de cruz, ver la figura 10-2). La torre que se alza en el crucero (el centro de la cruz) simboliza la resurrección de Cristo. Las pequeñas capillas semicirculares que salen del *ábside* (extremo este) de la basílica sirven para guardar reliquias sagradas. El principal cambio respecto de los diseños de iglesias anteriores es la incorporación de un pasillo en torno al altar mayor. Este pasillo, llamado *deambulatorio*, permitía que los peregrinos alcanzaran a venerar las reliquias sin interrumpir la misa que pudiera estar oficiándose en la nave central. De este modo, la iglesia se convirtió en un lugar de peregrinación muy concurrido, pero continuó oficiando misas, matrimonios, funerales y otros servicios.

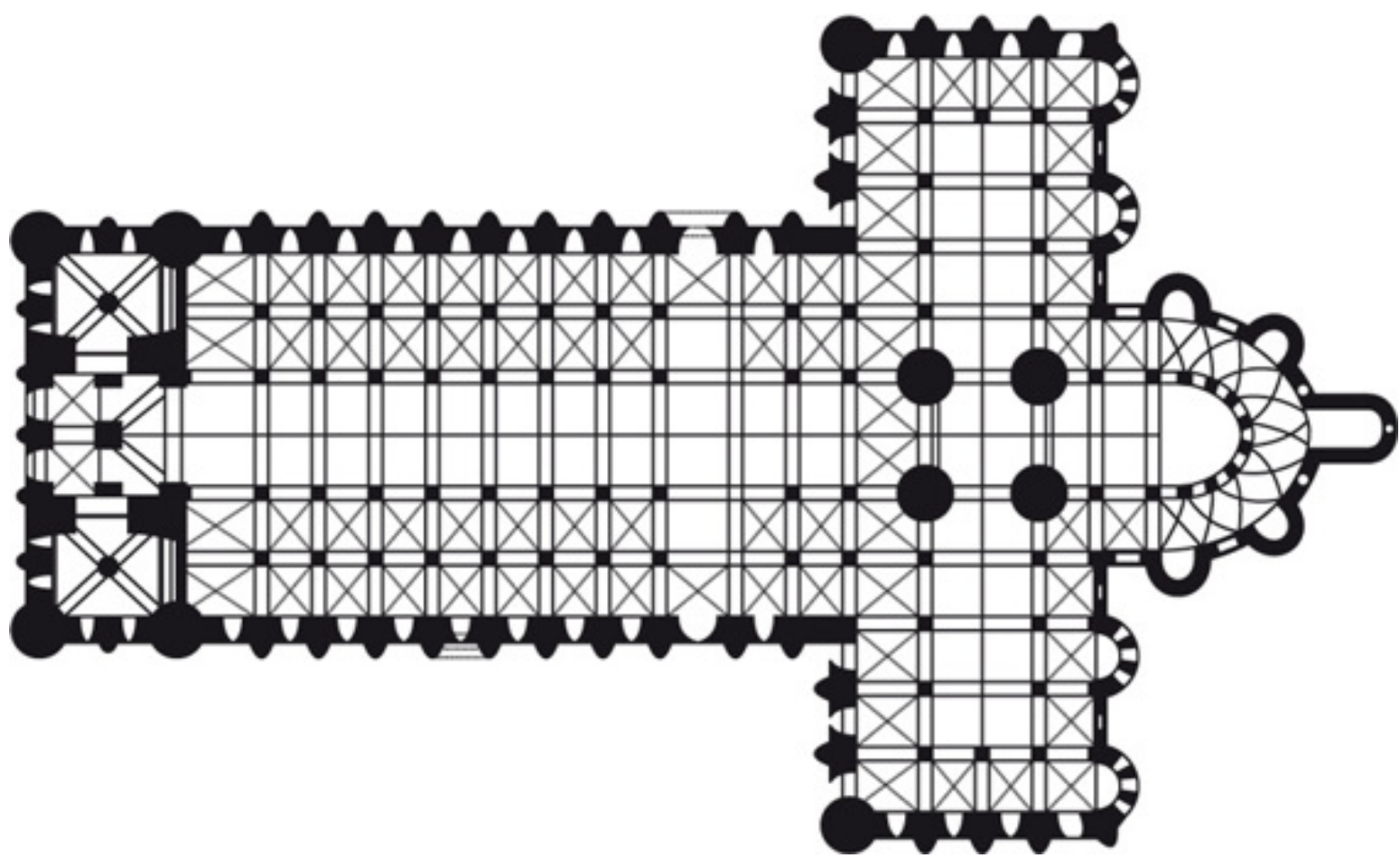


Figura 10-2
La planta *cruciforme* es el modelo tradicional de las iglesias medievales

Lo más impresionante de San Sernín es la *nave principal* (ver la figura 10-3), que comienza en el extremo oeste de la iglesia y llega hasta el altar. Esta nave de doble altura tiene un techo abovedado cuyo peso se transfiere de los arcos a los gruesos pilares cuadrados que los sostienen. Los dos niveles de arcadas de los laterales ayudan a crear espacio a la vez que armonizan con las *nervaduras* del techo, con las que forman ángulo recto. Como si fuera el camino de baldosas amarillas que conduce a la Ciudad Esmeralda donde se encuentra el mago de Oz, esta larga bóveda de cañón invita a ser recorrida para llegar hasta el altar, el auténtico corazón de la iglesia.



Scala/Art Resource, NY

Figura 10-3

La nave de San Sernín tenía que ser grande para dar cabida al incesante flujo de peregrinos medievales que hacían escala en su camino hasta Santiago de Compostela

Debido al enorme peso de la techumbre de piedra, las paredes de la iglesia debían ser muy gruesas. Las ventanas grandes reducen la superficie de pared, y la superficie de pared es necesaria para sostener la estructura, de manera que las iglesias románicas debían tener ventanas pequeñas.

Catedral de Durham

Guillermo I Conquistador trajo el nuevo estilo románico a Inglaterra. Había prometido al papa Alejandro II que reformaría la Iglesia anglosajona de Inglaterra según los criterios papales (y que eliminaría las influencias celtas irlandesas) si derrotaba a Harold. Construir nuevas iglesias formaba parte de su paquete de reformas. Las enormes e impresionantes estructuras mostraron a la mayoría sajona que su Iglesia había sido romanizada y ahora se encontraba bajo la autoridad del papa. Los proyectos de construcción continuaron tras su muerte en 1087. La catedral de Durham, obra maestra de la arquitectura normanda, se erigió en 1093, durante el reinado de Guillermo II, hijo de Guillermo el Conquistador, en la frontera entre Inglaterra y Escocia. La gigantesca estructura se levantó en tan solo cuarenta años, lo que en aquella época suponía un ritmo vertiginoso. La constante amenaza de invasiones escocesas debió de animar a los albañiles a trabajar rápido. La estructura básica de Durham es similar a la de San Sernín (ver el apartado anterior), pero incorpora algunos elementos arquitectónicos nuevos. Mientras que la nave de San Sernín es de doble altura, la de Durham es de triple altura. La luz entra a raudales por los grandes ventanales del nivel más alto. La nave es más ancha, y los arcos crean aún más espacio que en San Sernín.

El uso de columnas agrupadas y cilíndricas añade variedad e interés. La mayor diferencia está en la techumbre, donde se utiliza un nuevo tipo de bóveda llamada *bóveda de crucería*, formada por la intersección de dos bóvedas de cañón apuntado (con arcos de medio punto en lugar de redondos). Esta estructura permitió a los constructores utilizar materiales más delgados para los *plementos* (los paños que cubren el espacio entre los nervios). Al aligerar el techo, el arquitecto pudo hacer huecos más grandes en las paredes para poner ventanas. Durham allanó al camino hacia los innovadores arcos y bóvedas de la arquitectura gótica.



Las iglesias románicas tenían un lado oscuro, literalmente. Las ventanas eran pequeñas y no dejaban pasar demasiada luz. Esta circunstancia, sumada al gran tamaño de las iglesias, las hacía más bien opresivas, en lugar de inspirar una sensación de elevación. Algunas son tan sombrías que estar en ellas ya parece una penitencia. El estilo gótico solucionó este problema (ver “Esplendor gótico: iglesias de altos

vuelos”, más adelante en este mismo capítulo).

Escultura románica

Nada más llegar, en lugar de una estera de bienvenida, los visitantes de la catedral de Autun y la basílica de Santa Magdalena de Vézelay se topan con unos tétricos relieves del Juicio final (ver la figura 10-4). La mayoría de las iglesias mostraban escenas del Juicio final en la pared posterior de la nave principal (encima de la salida), para que la gente, en el momento de abandonar el edificio, recordara cuál era el precio de cometer pecados. Nadie sabe por qué esas dos iglesias de peregrinos del Camino de Santiago decidieron representar esa historia tan pavorosa en la fachada, en lugar de dentro.

Jesse Bryant Wilder

Figura 10-4
El tímpano de la portada de la basílica de Santa Magdalena de Vézelay, una iglesia de peregrinaje románica, representa una visión medieval del Juicio final

Pesadillas de piedra: relieves románicos

El relieve del Juicio final de la basílica de Santa Magdalena de Vézelay se encuentra en el *tímpano* o *luneta* (la piedra en forma de media luna que hay encima de la portada).

Cristo domina la escena por su ubicación y por su tamaño exagerado (respecto del resto de figuras). Con los brazos extendidos, invita a ir hacia él y entrar en la iglesia.

Sin embargo, en los laterales de los registros superior y central, cuatro ángeles tocan las trompetas del Juicio final. El registro superior representa al cielo, el central representa la vida en la tierra y el nivel inferior está reservado a los muertos.

Observa que los ángeles de la parte de arriba tocan las trompetas para la gente que está en la tierra, mientras que los ángeles de la franja central tocan para despertar a los muertos. A la izquierda de Jesús (la derecha del observador), un ángel y un demonio manejan las balanzas del juicio (compara esta escena con el “pesaje del corazón” descrito en el papiro de Hunefer, en el capítulo 6). En el extremo derecho, un demonio que representa las fauces del infierno se traga a los condenados. Justo debajo de la balanza, otro demonio levanta a un muerto para que lo pesen. En el otro lado de la franja inferior, unos niños se agarran a un ángel con la esperanza de entrar en el cielo. Por encima de ellos, en el plano de los vivos, se desarrolla una escena similar. Algunas personas asoman la cabeza por la ventana para ver el Juicio final.

Es de suponer que estas escenas convencieron a mucha gente para ir por el buen camino.

El resurgir de la escultura romana

Desde la caída del Imperio romano, prácticamente se dejaron de hacer esculturas de gran tamaño. Los artistas románicos recuperaron la tradición, pero a su manera. Los primeros ejemplos de esculturas a gran escala aparecen en el Camino de Santiago, en el sureste de Francia y norte de España. Puede que se inspiraran en las ruinas de esculturas romanas de bulto redondo. *El apóstol*, tallado en torno a 1090 para la iglesia de San Sernín de Tolosa, recuerda a las estatuas romanas aunque no sea una figura de bulto redondo (está encerrado en una hornacina). La solidez de la estatua, los pliegues de la ropa y su expresión y ademán parecen una simplificación de una estatua romana, por ejemplo el *Augusto de Prima Porta* (ver el capítulo 8).

Las cruzadas: una crisis medieval

Las tres primeras cruzadas (1095, 1147 y 1189) se organizaron para “rescatar” Jerusalén de sus conquistadores musulmanes, garantizar la seguridad de los peregrinos cristianos que viajaban a los Lugares Santos, proporcionar tierras y botín a los segundos (y terceros) hijos de nobles (que no heredaban tierras), unificar la Cristiandad bajo la autoridad del papa, defender el Imperio bizantino (cristiano ortodoxo) de las incursiones musulmanas, y poner fin al *cisma* (separación) entre las iglesias de Oriente y Occidente.

Aunque ninguno de estos objetivos se logró a largo plazo, la primera cruzada sí llegó a tomar Jerusalén en 1099. En la conquista, los cruzados asesinaron sin piedad a los habitantes musulmanes y judíos, e incluso a las mujeres y niños. Se fundaron Estados cruzados (también llamados Estados latinos de Oriente) en Jerusalén, Antioquía, Trípoli y Edesa. Sin embargo, en el plazo de 88 años los musulmanes reconquistaron Edesa, Trípoli y Jerusalén. Antioquía cayó en 1268.

La gran oleada de contribuciones árabes a la cultura occidental

A través de las cruzadas y la *Reconquista* (el esfuerzo bélico para expulsar a los musulmanes de la península Ibérica), los europeos occidentales entraron en contacto con las culturas de Oriente (Bizancio y el mundo islámico), mucho más avanzadas. Este contacto cambió Occidente para siempre. Condujo a una mayor actividad comercial con Oriente, lo cual, a su vez, estimuló las economías europeas y el desarrollo de las divisas y la banca. Insufló nueva vida al arte, la literatura, la música y la arquitectura, y despertó la curiosidad por las ciencias naturales.

Los traductores musulmanes de Bagdad, Irak y Córdoba tradujeron al árabe todas las obras de la Grecia clásica que se habían salvado, así como obras de la literatura india escritas en sánscrito. Posteriormente esas obras se tradujeron al latín (directamente del árabe, en muchos casos), lo cual ayudó a mantener viva la llama del saber clásico. Sin las traducciones árabes, algunas obras maestras griegas se habrían perdido para siempre.

La influencia de los dos pensadores árabes medievales más importantes, Avicena (981-1037) y Averroes (1128-1198), fue enorme. El *Canon de medicina* de Avicena, utilizado en las universidades europeas durante cerca de quinientos años, es la piedra fundacional de la medicina occidental. En cuanto a Averroes, quien argumentó que la razón prima sobre la fe a la hora de buscar la verdad, sus obras se utilizaron como libros de texto hasta el siglo XVII. Sus famosos comentarios sobre Aristóteles influyeron en los principales filósofos medievales, entre ellos Alberto Magno y santo Tomás de Aquino. Dante y Chaucer elogian a ambos pensadores árabes en *La divina comedia* y en *Los cuentos de Canterbury*, respectivamente.

Reliquias y relicarios: despojos milagrosos

Igual que los aficionados al rock viajan hasta Graceland para visitar la casa de Elvis o ver uno de los monos con los que actuó en Las Vegas, los cristianos del medievo recorrían cientos o incluso miles de kilómetros para estar cerca de los huesos o pertenencias de los santos. Creían que una parte de la virtud del santo permanecía en sus huesos o ropas tras la muerte. Supuestamente, esa virtud residual tenía suficiente poder como para obrar milagros y las *reliquias* (huesos y prendas de ropa) más poderosas podían proteger reinos enteros.

Para preservar las reliquias, los artistas románicos las guardaron en relicarios cerrados, frecuentemente de plata sobredorada, y parecidos al objeto de su interior: relicarios en forma de brazo para huesos del brazo, en forma de pie para pies, e incluso en forma de cabeza para cabezas. De ese modo los peregrinos sabían qué parte del cuerpo estaban adorando. Posteriormente se añadieron unos orificios para poder echar un vistazo al objeto guardado. Después de caminar cientos de kilómetros, la mayoría de las personas querían ver algo más que un bonito relicario.

En el gótico tardío era incluso más fácil ver la reliquia, ya que a menudo la colocaban en una caja de cuarzo tallado.

Esplendor gótico: iglesias de altos vuelos

La invención de la arquitectura gótica (que en la Edad Media se llamó “el estilo francés” o “el estilo moderno”) se atribuye al abad Suger. Sin embargo, este eclesiástico de familia acomodada ni siquiera era arquitecto. ¿Cómo lo hizo entonces?

Para responder a esa pregunta tienes que saber un poco sobre el feudalismo. El *feudalismo* es un sistema sociopolítico donde un hombre poderoso como un rey (un *señor feudal*) concede tierras (un *feudo*) y su protección a un hombre menos poderoso (un *vasallo*). A cambio, el vasallo ofrece a su señor su lealtad y servicios militares. Un señor feudal podía tener 100 o 200 vasallos (duques, condes, vizcondes, barones), quienes a su vez tenían su propia red de vasallos. En lo más bajo de esta escala social se encontraban los *siervos*, campesinos que estaban

vinculados a la tierra como si fueran parte de la propiedad.

El feudalismo vivió su apogeo en los siglos XI y XII. Durante la primera mitad del siglo XII, el rey de Francia solo gobernaba en la zona de París y alrededores, llamada Île-de-France. El rey Luis VII era menos poderoso que muchos de sus vasallos. Para ayudar a Luis a reforzar su poder y sumar a la corona el resto de Francia, su consejero, el abad Suger, recomendó una alianza entre Iglesia y Estado que obligara a los condes, duques y obispos a rendir pleitesía a Dios y al rey, al menos en teoría. Esta alianza se fundamentó en un proyecto arquitectónico: la reconstrucción de la iglesia de la abadía de Saint-Denis (en español, San Dionisio), al norte de París.



San Dionisio (siglo III) es el santo patrón de Francia. Según reza la leyenda, él mismo eligió el lugar donde habría de erigirse la abadía que lleva su nombre, cosa que hizo después de ser decapitado. Supuestamente, san Dionisio recogió su propia cabeza del suelo y luego caminó siete kilómetros con ella bajo el brazo desde Montmartre (actualmente un barrio de París) hasta el pueblo hoy llamado Saint-Denis. Cuando llegó, depositó la cabeza en el lugar exacto donde quería construir su iglesia, y acto seguido se desplomó y murió. Unos pocos siglos después se construyó la primera iglesia en esa ubicación, o eso es lo que cuenta la leyenda. Las reliquias de san Dionisio continúan guardadas en la iglesia.

En Saint-Denis descansan los restos mortales de muchos reyes de Francia. Carlos Martel, Pipino el Breve y Carlos el Calvo están inhumados allí; Carlomagno y Pipino el Breve fueron investidos como reyes en Saint-Denis. En el siglo XII, la iglesia de la abadía de Saint-Denis simbolizaba a Francia (más incluso que la Torre Eiffel actualmente). Sin embargo, el edificio estaba muy degradado. El abad Suger propuso hacerle un lavado de cara, algo que anunciara a todo el mundo que Francia estaba a punto de renacer.

Más grande y luminosa

Suger quería que aquella iglesia monástica revelara la gloria del monarca y de Dios, pero el templo era demasiado pequeño para reflejar semejante visión. En su libro *Ordinator*, Suger describe “las multitudes de peregrinos” que inundaban la iglesia en las festividades sagradas para estar cerca de las reliquias de san Dionisio o visitar las tumbas de los primeros reyes de Francia. “La estrechez del lugar obligaba a las mujeres a correr hacia el altar por sobre las cabezas de los hombres, como en un pavimento, con gran angustia y confusión”.

El otro inconveniente de la iglesia es que era demasiado oscura. Básicamente, Suger quería iglesias más grandes y más luminosas. Creía que Dios es luz, y por eso se propuso huir de las tinieblas del románico. Creía que la luz de colores que se filtra a través de los vidrios tintados o se refleja en las gemas de los cálices y custodias transporta a la gente a un mundo místico y espiritual. Para Suger, la belleza del arte era una autopista “materialista” hacia el mundo espiritual, un camino hacia Dios.

Juntar lo viejo para crear algo nuevo

¿Hasta qué punto podía Suger ampliar e iluminar la iglesia monástica de Saint-Denis, teniendo en cuenta su estructura románica? Si ampliaba las ventanas en exceso, el techo se vendría abajo. Para resolver el problema, el abad invitó a París a muchos de los mejores arquitectos de Europa. La solución consensuada (Suger también contribuyó a ella) consistió en juntar innovaciones de varias iglesias románicas, como arcos apuntados, bóvedas de crucería y arbotantes, y fusionarlas en una sola estructura. No existía una única iglesia románica que incluyera todos aquellos elementos.

Antes de ampliar las ventanas, los diseñadores tuvieron que redistribuir el peso de la estructura. Lo consiguieron levantando bóvedas de crucería y colocando arbotantes en los muros exteriores de la iglesia (ver la figura 10-5). Para entender cómo funcionan estos elementos estructurales, imagina un grupo de hombres fuertes colocados hombro con hombro para sostener la iglesia con los brazos extendidos al frente. Los brazos serían los arbotantes, con forma de medio arco, y los cuerpos serían los contrafuertes.

En cuanto a las bóvedas de crucería, están reforzadas por dos o más nervios, parecidos a las varillas interiores de un paraguas (ver la figura 10-6), cuya misión es transmitir el peso de la *bóveda* (techo) a las paredes, donde los arbotantes lo contrarrestan o neutralizan.

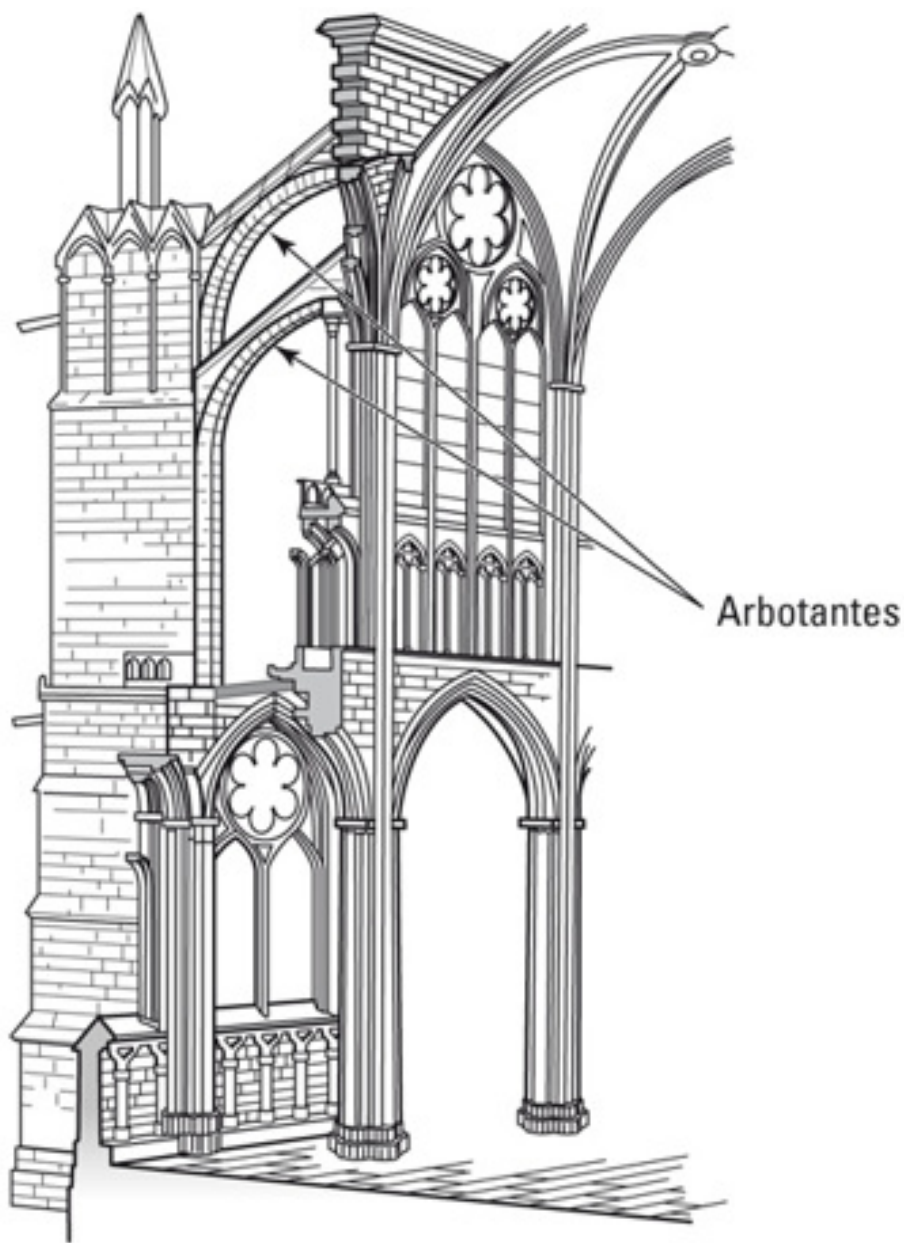


Figura 10-5
Los arbotantes ayudan a sostener el enorme peso de la iglesia monástica de Saint-Denis, la primera catedral gótica

Puesto que los arbotantes sostienen gran parte del peso de la estructura, es posible abrir las paredes para hacer grandes ventanales. Por primera vez en la historia, un edificio cerrado de enormes dimensiones pudo inundarse con luz natural. El logro de Suger debió de parecer un milagro para la gente de la época.

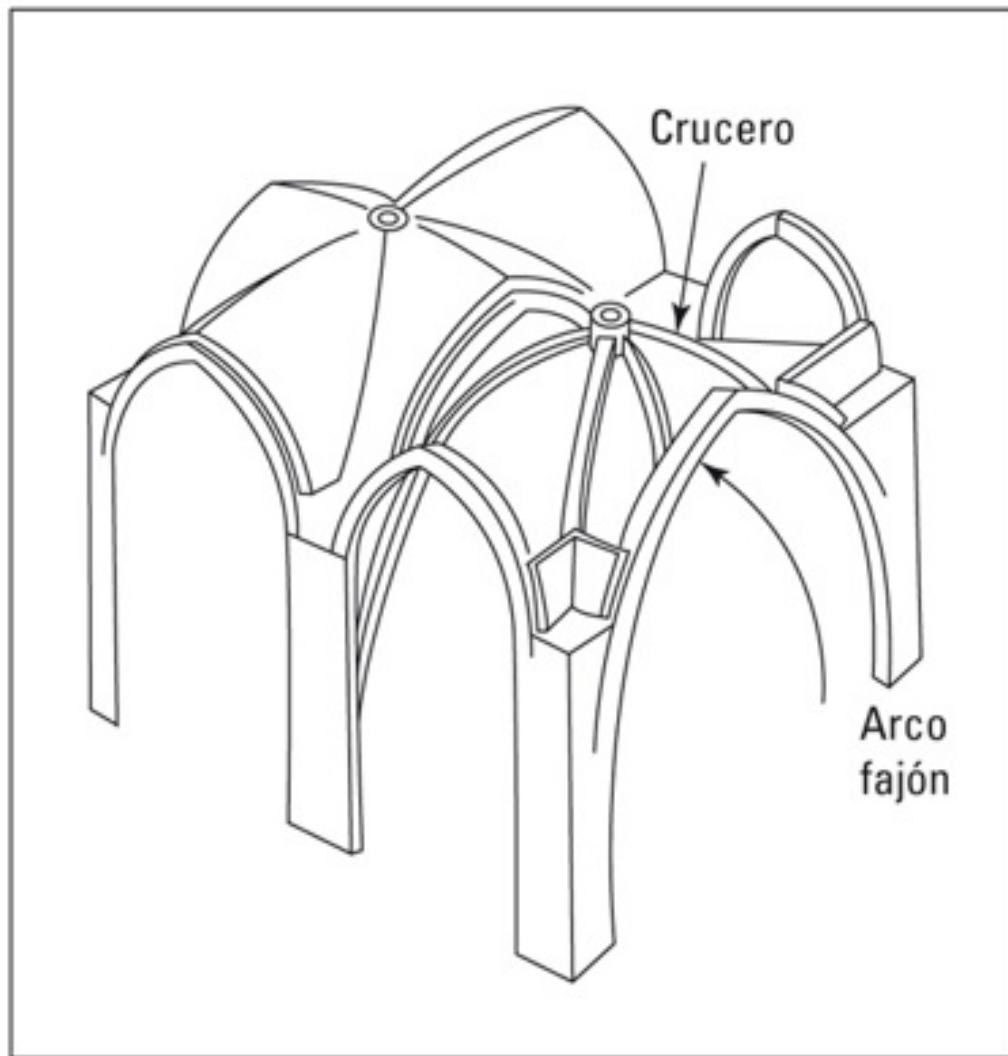


Figura 10-6
Las bóvedas de crucería de Saint-Denis transmiten el peso del techo a los arbotantes exteriores

Unos pocos retoques, ¡y voilà!

Suger añadió varias capillas en semicírculo en el extremo este de la iglesia, “en virtud de las cuales toda la iglesia resplandecía gracias a la maravillosa luz ininterrumpida, que se extendía desde las más luminosas ventanas” (el extremo este de la iglesia románica de San Sernín también está rodeado por un anillo de pequeñas capillas). El abad Suger reinauguró la iglesia monástica de Saint-Denis el 11 de junio de 1144 en presencia del rey Luis VII y su reina, Leonor de Aquitania.

La expansión del sueño gótico

El estilo gótico se extendió de Saint-Denis al resto de Francia. En 1163 empezó a construirse Notre Dame (ver la figura 10-7). Entre 1170 y 1270, los franceses erigieron más de 500 iglesias góticas, entre ellas las de Chartres (1194), Reims (1210), Amiens (1247) y Sainte-Chapelle (1243-1248). Durante ese período, los arquitectos se volvieron más atrevidos: levantaron catedrales más altas, estilizaron los pilares y contrafuertes, y transformaron los muros en amplios ventanales con vitrales de colores (ver el apartado siguiente, “Historias narradas en vitrales”). Los edificios se fueron haciendo cada vez más ligeros. En 1243 (cuando se construyó Sainte-Chapelle), las paredes ya casi habían desaparecido, sustituidas por enormes vitrales.



Jesse Bryant Wilder

Figura 10-7
Notre Dame de París es la catedral gótica más famosa del mundo

Durante los siguientes doscientos años, el estilo gótico se extendió por toda Europa e incluso más allá. Igual que el románico, fue un estilo internacional nacido en Francia. Algunas de las iglesias góticas más sobresalientes son la catedral de Salisbury, en Inglaterra (1220); la catedral de Colonia, en Alemania (1248); la catedral de San Esteban, en Viena (Austria, 1304), y la catedral de San Vito, en Praga (República Checa, 1344). El estilo francés permaneció inalterado en la mayoría de países, con algunas variaciones regionales. En Italia, sin embargo, las influencias bizantinas y romanas se dejaron sentir sobremanera.

Historias narradas en vitrales

En 1194 un gran incendio asoló la ciudad de Chartres y su catedral románica. Los lugareños quedaron destrozados. No solo habían perdido sus casas y su iglesia, sino también su preciada reliquia, la *Sancta Camisia* (supuestamente, la túnica que llevaba María cuando dio a luz a Jesús). Tres días después la reliquia apareció intacta. Parecía un milagro, pero lo cierto es que, al iniciarse el incendio, un sacerdote con iniciativa la escondió en la cripta de la catedral. Un cardenal enviado por la Santa Sede, dirigiéndose a los aliviados ciudadanos, dijo que la recuperación de la reliquia era una señal de que María quería una iglesia más grande. La multitud estalló en vítores. Las donaciones para la nueva catedral pronto empezaron a llegar. Aunque estaba en guerra con Francia (como casi siempre), Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, pidió a los sacerdotes ingleses que consiguieran dinero para la reconstrucción. El rey francés Felipe Augusto, para no ser menos, financió el elaborado pórtico norte de la catedral.

Puesto que la catedral iba a construirse con el nuevo estilo gótico, muchas personas donaron vitrales. Los trabajadores de los gremios locales donaron 43 vitrales, cada uno con una escena representativa de un oficio. Los nobles, por su parte, “firmaron” los vitrales que donaron poniendo en ellos sus escudos de armas. El *blasón* (escudo) de Francia, la *fleur de lis*, forma parte de los elaborados dibujos de la roseta norte de Chartres, donada aproximadamente cuarenta años más tarde por la nueva reina de Francia, Blanca de Castilla, nieta de Leonor de Aquitania y madre de San Luis.

Los motivos caleidoscópicos de la roseta son un ejercicio de tema y variaciones, con distintas formas, símbolos y colores. Cada uno de los

anillos concéntricos se compone de 12 formas repetidas. En los semicírculos exteriores están representados 12 profetas hebreos. Las figuras que hay en los cuadrados del anillo central son 12 reyes de Judea. En el medallón central se ve a la Virgen sentada con el Niño. Bajo la roseta, cinco *ventanas ojivales* (altas y estrechas) representan a varios reyes hebreos, babilonios y egipcios, desde Nabucodonosor hasta Salomón.

Otras ventanas y relieves esculturales exteriores narran pasajes de la Biblia desde el Génesis hasta el Apocalipsis. En aquella época, para la mayoría de personas la única forma de “leer” la Biblia era a través de los vitrales y los relieves narrativos. Gracias al abad Suger, las ventanas y las iglesias ya podían construirse con un tamaño suficiente como para contar la Biblia entera.

La mayoría de los vitrales góticos franceses se destruyeron durante la Revolución francesa. La única iglesia que tiene la mayor parte de sus vitrales originales es la catedral de Chartres (de los 186 vitrales originales, se conservan 152).

La escultura gótica

La escultura gótica se inspiró en las innovaciones introducidas por el abad Suger en Saint-Denis (ver el apartado anterior “Esplendor gótico: iglesias de altos vuelos”). Lamentablemente, buena parte de las esculturas de Saint-Denis han sufrido daños, pero las estatuas del pórtico oeste de Chartres se tallaron apenas un año después de que Suger completara Saint-Denis y reflejan un estilo similar (ver la figura 10-8). Estas estatuas son mucho más realistas que los relieves del tímpano de la basílica de Santa Magdalena de Vézelay (ver la figura 10-4), aunque estos se tallaran tan solo diez o quince años antes (¡un decenio antes de que Suger diera el pistoletazo de salida al estilo gótico!).



Gloria Wilder

Figura 10-8

Las esculturas que decoran las jambas del pórtico real de la catedral de Chartres adoptan una postura que viene determinada por la forma de la columna, como si fueran una extensión de ella

Las estatuas alargadas que vigilan las tres puertas de acceso cuadran perfectamente con las jambas donde se encuentran alojadas (ver la figura 10-8). Sus largas piernas todavía tienen una rigidez románica, pero las ropas y los rostros son mucho más realistas. En lugar del aspecto espeluznante del tímpano de Vézelay (ver la figura 10-4), estas estatuas poseen una callada dignidad que encaja con su estatus de reyes, reinas y profetas del Antiguo Testamento (los que no llevan corona son los profetas). La entrada oeste también se conoce como *pórtico real*.

Cuarenta años más tarde, durante la reconstrucción de la iglesia tras el incendio de 1194, el estilo gótico se había acercado todavía más al

realismo. Las estatuas del transepto sur o pórtico sur (ver la figura 10-9) se parecen a las personas que te encontrarías en las calles de París o de Chartres si pudieras viajar atrás en el tiempo. Las figuras son tan dignas como las del pórtico real, pero esa dignidad ya no oculta su individualidad, y además están más cerca de ser estatuas de bulto redondo. Las jambas que las alojan parecen soportes de los que pudieran bajarse para tomarse una jarra de hidromiel contigo en un bar de la zona. La estatua de san Teodoro, vestido como cruzado contemporáneo (estas figuras se tallaron entre diez y veinte años después de la cuarta cruzada, realizada en 1204), es la que tiene un aspecto más naturalista. Observa los contornos suaves de la carne bajo su brazo izquierdo y la manera tan natural de coger la lanza.



John Garton

Figura 10-9
Las estatuas del pórtico sur son mucho más realistas que las estatuas talladas en las jambas del pórtico real

El gótico italiano

En Italia, el estilo gótico venido de Francia se impregnó de un sabor italiano característico. Las catedrales góticas italianas no se parecen a las francesas. En la catedral de Siena, que quizá sea la iglesia más suntuosa de toda Europa, los ecos del esplendor bizantino y el gusto de los italianos por el color están presentes en todos los rincones, desde los suelos de mármol que Giorgio Vasari (gran biógrafo renacentista) consideró “el pavimento mas bello, grande y magnífico que se haya hecho jamás” hasta la belleza incomparable de sus bóvedas de crucería, creadas para recordar al cielo.

La catedral de Siena tardó varios siglos en terminarse. En los párrafos siguientes me centro en la parte gótica, cuya construcción comenzó en 1215 y se prolongó durante los siglos XIII y XIV.

Igual que otras muchas iglesias italianas, la catedral de Siena tiene un campanario (*campanile*), pero carece de las altas agujas asociadas al estilo francés. Lo que le falta en altura, lo compensa con la decoración. Giovanni Pisano diseñó la mitad inferior de la soberbia fachada y esculpió sus magníficas estatuas entre 1284 y 1296 (los originales se encuentran ahora en el museo de la catedral). Veinte años antes, Giovanni Pisano había ayudado a su famoso padre, Nicola Pisano, a crear el espectacular púlpito de mármol de Carrara, pieza clave de la catedral. Por aquel entonces Giovanni tenía veintipocos años (la mitad superior de la fachada la diseñó Giovanni di Cecco a partir de 1376).

Pisano enmarcó las tres puertas delanteras con mármoles policromados, algunos de ellos con franjas como los bastones de caramelo. Las columnas tienen capiteles de estilo corintio y parecen curvarse hacia las lunetas de encima. Cada uno de los pedimentos que hay sobre las

lunetas alberga un busto que llega hasta el torso. Justo por encima de los pedimentos exteriores, Pisano esculpió a los cuatro evangelistas por parejas: Marcos y Lucas a la izquierda del observador, y Mateo y Juan a la derecha. Cada apóstol está de pie junto al animal que lo simboliza, y todos, salvo Juan, sostienen el evangelio que escribieron.

El interior de la catedral de Siena es todo un espectáculo para la vista. Casi hay demasiadas cosas que mirar. Sin embargo, a pesar de la abundancia de ornamentos y esculturas, posee una unidad general. Los techos abovedados y las columnatas que separan la nave central de las laterales son influencia del gótico francés. Juntos, ambos elementos crean una armonía arquitectónica gloriosa. Las incrustaciones de la parte interior de los arcos, las columnas de mármol blanco y negro, y los 36 bustos de emperadores cristianos bajo las dos imponentes filas de 176 apas son características típicas del gótico italiano.

El rosetón del extremo opuesto de la catedral se basó en un diseño de Duccio (ver el siguiente apartado).

La pintura gótica: Cimabue, Duccio y Giotto

Los caballeros de la cuarta cruzada (1201-1204) jamás llegaron a su destino: Egipto. Se desviaron para atacar Constantinopla, ¡que era su aliada! Los cruzados acabaron con el Imperio romano, que hasta entonces parecía ser eterno (aunque volvió por sus fueros sesenta años más tarde, y aún duró casi doscientos años más).

El único resultado positivo de la ocupación de Constantinopla por parte de los cruzados fue que muchos artistas bizantinos huyeron de la ciudad y emigraron a Italia, llevando consigo las influencias de la cultura oriental. Los italianos llamaron a esa influencia la *manera griega* (la *maniera greca*). La manera griega se combinó con el estilo gótico, relativamente nuevo, que llegó a Italia desde el norte. El resultado de esta fusión fue un estilo de pintura revolucionario que allanó al camino al Renacimiento. Este estilo era más que la suma de sus partes. Aunque tenía elementos del gótico francés e influencias bizantinas y griegas, el nuevo estilo no ocultaba un sabor decididamente italiano. Los tres grandes maestros de este nuevo estilo fueron Cimabue, Duccio y Giotto.

Cimabue

La *Virgen entronizada* de Cimabue (hacia 1240-hacia 1302) tiene muchas características genéricas de los iconos bizantinos (como la *Virgen de Vladimir* y la *Trinidad del Antiguo Testamento* de Andrei Rublev, en el Apéndice). Estas características incluyen:

- ✓ Pliegues muy similares en la ropa.
- ✓ Aureolas doradas.
- ✓ Poses y gestos idénticos.
- ✓ Ángeles clonados.
- ✓ Un fondo plano decorativo (pan de oro martilleado).

Es decir, la composición de la *Virgen entronizada* no es en absoluto original. Sin embargo, hay algunas diferencias sutiles respecto de los iconos bizantinos. Los rostros de Cimabue, especialmente los del registro inferior, son más llenos, más carnosos y mucho más expresivos.

Estas diferencias son más acusadas en el fresco de Cimabue titulado *Virgen en Majestad con San Francisco* (ver la figura 10-10), pintado para la basílica de San Francisco de Asís aproximadamente cincuenta años después de la muerte de san Francisco:

- ✓ **La *Virgen en majestad con san Francisco* posee una intimidad de la que carecen los iconos bizantinos.** Las pinturas iconográficas son distantes porque representan a seres divinos (santos, apóstoles, Cristo) que, aun pudiendo levantar la mano en dirección al observador y establecer contacto visual, continúan siendo de otro mundo.
- ✓ **La carne de las figuras parece tibia y flexible.** Es más realista que en los iconos bizantinos.
- ✓ **La pintura desprende una cierta tristeza atenuada por los tonos azules y verdes y por la belleza angelical de María.** Todos los rostros del fresco parecen reforzar esta emoción, como si reaccionaran de la misma manera a algo que no se representa visualmente en la pintura. La emoción expresiva es una de las características únicas del nuevo estilo de pintura italiana (siglo XIII y principios del XIV).



Scala/Art Resource, NY

Figura 10-10
La Virgen en majestad con san Francisco, de Cimabue, adorna la basílica de San Francisco en Asís. Este fresco ha sido objeto de varias restauraciones importantes

A la derecha vemos a san Francisco descalzo. Es fácil de identificar porque tiene *estigmas* (las heridas de Cristo) en manos y pies. Igual que los ángeles que están a su lado, san Francisco mira al observador, casi como si estuviera posando para una fotografía. Ninguno de ellos parece percatarse de la presencia de los demás.



El carácter uniforme de la pintura bizantina es algo bueno. Se supone que los iconos no deben cambiar, ya que las figuras que representan son eternas e inmutables. Los bizantinos creían que los primeros iconos de Cristo y la Virgen María fueron pintados por san Lucas, de manera que, en cierto modo, los artistas posteriores se limitaron a copiar aquellos originales. Además, el arte bizantino pretende mostrar el lado espiritual de la figura, no el lado sensual; de ahí que la representación realista de la carne y la tridimensionalidad fueran terreno vedado para los artistas bizantinos (encontrarás más información sobre iconos bizantinos en el capítulo 9).



Treinta años después de que Cimabue pintara el fresco, fue destruido parcialmente. En el lado izquierdo antes estaba san Antonio de Padua para equilibrar la imagen de san Francisco.



El tratado de Cennino Cennini

A finales de la década de 1390, un pintor florentino llamado Cennino Cennini escribió un tratado sobre las técnicas pictóricas de la época medieval. Cennini no fue el mejor pintor de su tiempo, pero el *Libro del arte* es un manual teórico y práctico sobre la creación artística en el medievo.

Según dice el libro, los paneles de madera (roble en los países nórdicos, chopo en Italia) empleados como soporte para la pintura se montaban en unos marcos

bellamente decorados y labrados (Duccio utilizó marcos similares para pintar retablos). A continuación, un artesano aplicaba varias manos de gesso (una mezcla de tiza y cola de piel de conejo) y lijaba la superficie hasta dejarla muy suave. Luego mezclaba la cola con un pigmento arcilloso de color rojizo llamado *bol* y la aplicaba con pincel en las zonas donde posteriormente se iba a poner pan de oro (una lámina de oro muy fina). Si el artesano ponía el pan de oro directamente sobre el gesso, viraba a un color verdoso y feo; sin embargo, con la imprimación rojiza debajo brillaba como el sol. Seguidamente dibujaba los contornos de las figuras y estampaba las aureolas sobre el fondo dorado con unas herramientas especiales. Por último, cascaba unos cuantos huevos, separaba las yemas y las mezclaba con témperas para elaborar las pinturas. Como las témperas de huevo se secan rápidamente, la mayoría de los artistas medievales mezclaban sus colores mientras trabajaban, dando pequeñas pinceladas de un color junto a las pinceladas secas de un color adyacente, con la esperanza de que, desde lejos, pareciera que ambos colores se combinaban en la tonalidad deseada de la túnica del santo o lo que fuera que estuvieran pintando.



Cimabue pintó la *Virgen en majestad con san Francisco* entre 1278 y 1280. San Francisco murió en 1226. Según cuenta la gente de Asís, el san Francisco representado por Cimabue guarda una extraordinaria semejanza con el de carne y hueso, aunque el artista jamás llegó a conocerlo en persona. Así como un dibujante cuando hace un retrato robot para la policía, se supone que Cimabue reconstruyó el rostro de san Francisco preguntando sobre su aspecto a personas que lo habían conocido.

Duccio

A primera vista, la *Virgen entronizada* de Duccio (hacia 1255-hacia 1319) también imita la pintura iconográfica bizantina, “la manera griega”. Sin embargo, un examen más minucioso revela una tridimensionalidad de la que carecen las pinturas de iconos. Los rostros tienen contornos, ángulos, zonas de sombra y de luz, y un atisbo de personalidad. La mano derecha de María tiene un aspecto más natural que en la *Virgen entronizada* de Cimabue. Los cuatro pies descalzos que se ven en los extremos izquierdo y derecho de la pintura también tienen un aspecto caroso y real: esas dos personas no calzan el mismo número de zapato.

Los mantos de las figuras caen de manera más fluida. Los contornos de la rodilla y la pierna derechas de la Virgen se marcan en la tela de una manera muy natural. Observamos esa misma naturalidad en la estatua gótica de san Teodoro que hay en el pórtico sur de Chartres (ver la figura 10-9). Estas diferencias reflejan la vertiente francogótica de Duccio. En sus pinturas, Duccio parece haber encontrado un perfecto equilibrio entre la elegancia gótica y la formalidad bizantina. Sin embargo, en Italia la balanza se inclinó hacia el naturalismo y un renacimiento del clasicismo del Imperio romano de Occidente.

Giotto

Según el biógrafo renacentista Giorgio Vasari, Giotto (hacia 1266-1337) se convirtió en aprendiz de Cimabue después de que este le viera dibujar unas ovejas pastando. El viejo maestro reconoció de inmediato el talento de aquel niño de diez años. En 1550, Vasari escribió: “No solo igualó el pàrvulo el estilo de su maestro, sino que se hizo tan buen imitador del natural que abandonó completamente la torpe manera griega y resucitó el moderno y buen arte de la pintura”.

Igual que Cimabue, Giotto era prácticamente florentino (ambos nacieron en los suburbios, pero los eruditos generalmente los consideran florentinos). Aunque parece ser que Giotto fue alumno de Cimabue (Vasari no es siempre fiable), fue un artista mucho más destacado, o al menos más original, que su maestro. Al parecer, a Cimabue le gustaba seguir la tradición bizantina siempre y cuando pudiera fusionarla con un poco de realismo gótico. Lo que hace único a Giotto es que nunca copió de otros artistas, sino de la propia naturaleza.

Giotto fue un gran observador. Se fijaba en los detalles y los incluía en sus obras. Sus pinturas religiosas transmiten la sensación de que estás viendo lo que pasa a través de una cámara oculta. Algunas figuras de sus cuadros te dan la espalda, igual que harían en la vida real, y otras tapan la visión de las personas con las que están. Los artistas bizantinos jamás hubieran hecho algo así, ya que los preceptos de la pintura iconográfica no lo permitían.

La habilidad de Giotto para captar los sentimientos en toda clase de situaciones convierte su obra en revolucionaria y refrescante. Sus frescos tienen una intensidad emocional desconocida, no solo en la expresividad de los rostros, sino en la dramática iluminación que baña las figuras. En *El beso de Judas* (ver la figura 10-11), Giotto crea una atmósfera dramática y electrizante, acrecentada por el bosque de lanzas, antorchas y varas que esgrimen los combatientes. Toda la tensión explosiva de la pintura converge en el beso de Judas a Jesús.

Las pinturas de Giotto tienen una cualidad cinemática, en particular los frescos de la capilla de la Arena de Padua, considerados la cumbre de su obra. En lugar de posar para el espectador, como si alguien fuera a hacer una fotografía (como en los ejemplos anteriores de Cimabue y Duccio), las personas que aparecen en los frescos se miran unos a otros directamente o por el rabillo del ojo. Interactúan y se comunican entre ellos en lugar de posar.



Scala/Art Resource, NY

Figura 10-11

En *El beso de Judas* Giotto dramatiza la traición a Cristo mostrando la confrontación entre sus partidarios y sus enemigos

En *La huida a Egipto* observa cómo la Virgen María y la mujer que conduce al asno miran fijamente a José, que las guía a través del desierto. Jesús Niño observa a una mujer que camina detrás del asno mientras habla a su acompañante. Todo el mundo tiene los ojos puestos en alguien. Esta interacción de miradas narra una historia muy humana. Es cierto que los árboles del fondo parecen recortados de una revista y pegados en las montañas (que también parecen recortes), pero se disculpa porque Giotto estaba interesado en las personas. Su revolución pictórica tuvo lugar en el primer término, no en el fondo.

Las figuras de Giotto no solo comparten un espacio físico, como las figuras de las obras de Cimabue y Duccio, sino también un mismo espacio psicológico. Es la primera vez en el arte que las personas que aparecen en una pintura hacen caso omiso del espectador y se miran unas a otras.

La dama y el unicornio: los tapices místicos de Cluny

En los siglos XIV y XV, los tapices de lana y seda bordados con oro y plata se pusieron muy de moda entre la gente acaudalada. Servían para tapar grietas y embellecer las monótonas paredes de los castillos. La razón de que hoy queden tan pocos es que en siglos anteriores la gente los quemó para sacar los hilos de oro y plata. Los tapices medievales narran *historias alegóricas* (historias donde los personajes representan virtudes o vicios) que pretenden ilustrar el amor cortés, la caballería o temas religiosos.

Los más famosos son los seis que integran el ciclo llamado *La dama y el unicornio*, creados para Jean Le Viste a finales del siglo XIV. Actualmente los tapices están expuestos en el Musée de Cluny (también conocido como Musée National du Moyen-Age) de París. Todos pertenecen al popular estilo *millefleur* (mil flores), que hace referencia a un fondo decorado con cientos de florecillas esparcidas como si fueran confeti. Se supone que el fondo representa un campo de flores, a menudo poblado por animales, pero la pendiente del terreno es tan grande que tanto las flores como los animales parecen estar levitando.

A primera vista, *La dama y el unicornio* no parece mostrar el tema del amor cortés. En ninguno de los seis tapices hay hombres. Sin

embargo, la presencia masculina está implícita; la dama, melancólica, parece estar pensando en un amor ausente. Puede que el unicornio sea una especie de sustituto de ese hombre.

Cinco de los tapices del ciclo representan los cinco sentidos (vista, oído, tacto, gusto y olfato). El sexto tapiz, el más misterioso de todos, parece hablar del amor y del deseo, de rendirse o renunciar a ellos. Sobre la tela de la tienda azul representada en el centro del tapiz están escritas las palabras *A Mon Seul Désir* (a mi solo deseo). En los otros tapices, la dama lleva un collar de joyas, posiblemente un regalo de su enamorado. En *A Mon Seul Désir*, ella guarda o coge el collar de su joyero. ¿Está renunciando al amor (guardando el collar) o preparándose para un encuentro (poniéndoselo)?

En los tapices de los sentidos, la dama amansa o seduce a un unicornio salvaje. En las leyendas precristianas, la erótica bestia solo podía ser dominada por una virgen que lograra apoyar el cuerno fálico del animal contra sus pechos. Esta leyenda sufrió algunos cambios en la Edad Media. En el período cristiano, para amansar y capturar a un unicornio hacía falta la intervención de una virgen (quizá por eso las “apariciones” de tales animales fueran tan infrecuentes). Los cristianos también creían que el cuerno del animal purificaba todo lo que tocaba (al sumergir un cuerno de unicornio en un arroyo contaminado, las aguas quedarían limpias). Posteriormente actualizaron la leyenda vinculando al unicornio con la Virgen María. En el arte medieval, a menudo aparece un unicornio con la cabeza recostada en el regazo de la Virgen o tocando el regazo con un casco, como ocurre en el tapiz “Vista”. El Niño Jesús también se sentaba en el regazo de María y purificaba todo lo que tocaba, de manera que los unicornios se convirtieron en símbolos de la encarnación de Cristo.

¿Acaso la dama que amansa al unicornio es una sustituta de la Virgen María? ¿Es una virgen que desea ser algo más o trascender para siempre el mundo de los sentidos? ¿O es una mujer experimentada que quisiera recuperar su inocencia? ¿O quizá los tapices representan las etapas de la vida de una mujer?

Son preguntas que nadie puede responder, y por eso los tapices siguen intrigándonos después de quinientos años. Mucha gente cree que los tapices del ciclo *La dama y el unicornio* muestran a una mujer que renuncia al mundo sensual en favor de una vida contemplativa o espiritual, lo cual no era infrecuente en la Edad Media. Muchas mujeres y hombres se alejaban del mundo de los sentidos y se unían a una de las muchas órdenes religiosas: franciscanos, clarisas descalzas, dominicos, cartujos...

En el tapiz “Tacto”, la dama sujeta al unicornio suavemente por el cuerno, lo cual indica que lo ha amansado. Sin embargo, puede que exista otro nivel de significado. ¿Sujetar el cuerno del unicornio significa que la dama ha dominado su deseo o que ha sido dominada por él? ¿Está renunciando al sentido del tacto o rindiéndose a él? Quizá la respuesta esté en su mirada perdida, que apunta a que desea algo que ya no puede tener.

Todos los animales del tapiz, salvo el mono de la esquina superior izquierda, parecen servir a la dama o estar controlados por ella. Fíjate en que el mono (símbolo de rebeldía) está encadenado. En el tapiz “Tacto” no hay lugar para travesuras. Sin embargo, en los demás tapices está suelto y a veces se comporta de manera juguetona (huele una rosa o se come algo que deja caer la dama).

La cultura vuelve a la vida: el Renacimiento temprano y el alto Renacimiento

En este capítulo

- ▶ Explorar los ideales renacentistas
- ▶ Encontrar sentido a la arquitectura racionalista
- ▶ Buscar puntos de fuga y leer pinturas narrativas
- ▶ Descifrar la poesía visual de Botticelli
- ▶ Conocer a Donatello
- ▶ Sumergirse en el alto Renacimiento con Leonardo, Miguel Ángel y Rafael

El Renacimiento es la vuelta a la vida o el nuevo despertar de la cultura griega y romana, que en 1400 llevaba casi mil años durmiendo. ¿Qué es lo que causó la hibernación de la cultura clásica? Cuando Roma cayó, muchos cristianos dieron la espalda a la cultura clásica, asociada con el paganismo. Durante los mil años siguientes, los artistas se centraron en Dios y en la vida eterna (o mostraron los horrores del infierno para convencer a la gente de que se portaran bien), en lugar de celebrar los placeres terrenales como habían hecho los romanos y los griegos.

Sin embargo, el pasado no estaba del todo olvidado. Poetas como Dante y Chaucer hablaron alguna vez de los mitos griegos, y la arquitectura románica (ver el capítulo 10) revivió elementos de la arquitectura romana en el siglo XI y principios del XII.

Durante el Renacimiento, la cultura clásica protagonizó un regreso casi total. Los artistas resucitaron el realismo en la pintura y la escultura, y escritores como Nicolás Maquiavelo, William Shakespeare y Jean Racine encontraron inspiración en la literatura, historia y filosofía clásicas. Incluso regresaron los dioses grecorromanos, hasta el punto de aparecer en las obras de arte casi con tanta frecuencia como los santos cristianos. Eso no significa que los artistas se convirtieran al paganismo (aunque algunos fueron acusados precisamente de eso). Eran cristianos con los pies en el suelo, interesados tanto en el aquí y ahora como en el más allá.

El Renacimiento temprano en la Italia central

La mayoría de los historiadores opinan que el Renacimiento se inició en la ciudad de Florencia en el siglo XV (también llamado *quattrocento*). Sin embargo, este nuevo movimiento hunde sus raíces en el siglo anterior, especialmente en el arte de Giotto (ver el capítulo 10), quien dio a la carne una apariencia tridimensional por primera vez desde la caída de Roma. Lo que ocurre es que la perspectiva de Giotto era intuitiva e imprecisa, no matemática. Por consiguiente, sus pinturas tienen escasa profundidad; las figuras parecen flotar en el primer término.

A partir de los logros de Giotto, los artistas del Renacimiento temprano (1400-1495) desarrollaron las leyes de la perspectiva para que sus obras tuvieran una profundidad infinita. Durante el Renacimiento, ver una pintura era como ver el mundo real a través de una ventana, con algunos objetos cerca y otros lejos.

El gran concurso de las puertas: Brunelleschi contra Ghiberti. Y el ganador es...

En cierto modo, un concurso para decorar unas puertas fue el punto de partida del Renacimiento en el año 1401. Florencia estaba a punto de ser engullida por Milán. El duque de Milán, sediento de poder, ya había conquistado Siena (1399) y Perugia (1400). Florencia era la siguiente de la lista. El duque tenía la intención de gobernar en toda Italia, que era un “país” fracturado, formado por ciudades-estado independientes. A pesar del peligro inminente, y en lugar de invertir todas sus energías en reforzar sus defensas, los dirigentes de Florencia decidieron patrocinar un concurso para decorar unas puertas.

Las puertas del *battisterio* (el lugar donde se bautizaba a todos los florentinos) eran muy importantes para la ciudad. Setenta años antes, el escultor Andrea Pisano había adornado dos de esas puertas con unos relieves de bronce dorado que mostraban escenas de la vida de san Juan Bautista, el santo patrón de la ciudad. Ahora las fuerzas vivas de la ciudad querían otras dos puertas de bronce.

El año 1402 resultó ser muy bueno para Florencia y para el Renacimiento. El duque de Milán se contagió de peste y murió, y Florencia se salvó. Además, se anunció el nombre del ganador del concurso: Lorenzo Ghiberti. El Renacimiento estaba en marcha. Tres de los otros siete concursantes también se convirtieron en pioneros del Renacimiento y contribuyeron a expandirlo en otras direcciones: Donatello, Jacopo della

Quercia y Filippo Brunelleschi.

Las puertas de bronce de Ghiberti entusiasmaron tanto a los florentinos que la ciudad le propuso hacer otras dos, cosa que el artista aceptó. Esta segunda doble puerta ilustró la perspectiva científica (inventada por Brunelleschi) e impresionó de tal modo al joven Miguel Ángel que este le puso el sobrenombre de “Puerta del Paraíso” (ver Apéndice).

Tras perder el concurso, Brunelleschi dejó la escultura y se hizo arquitecto. Probablemente viajó a Roma poco después del concurso, en compañía de su amigo el escultor Donatello, para estudiar la arquitectura romana. A partir de modelos clásicos como el Panteón y el Coliseo, Brunelleschi inventó la arquitectura renacentista, un estilo geométrico lleno de gracia, armonía y amplitud.

El Duomo de Florencia

Dieciséis años después del concurso de las puertas, Brunelleschi compitió de nuevo contra Ghiberti para diseñar una cúpula para el Duomo (catedral) de Florencia. Esta vez ganó él. El Duomo tenía un techo de madera y necesitaba uno de piedra. Sin embargo, la pesada estructura gótica parecía demasiado grande para ser coronada por una cúpula de piedra. En lugar de construir una única cúpula sólida, que habría sido demasiado pesada, Brunelleschi resolvió el problema diseñando una doble cubierta de mampostería que repartía mejor los esfuerzos (¡el peso total de la cúpula supera las 40.000 toneladas!). Estos dos bóvedas superpuestas descansan sobre un gigantesco tambor, no sobre el techo. Gracias a este ingenioso método, Brunelleschi pudo construir la cúpula más grande del mundo, y una de las más majestuosas. El Duomo tiene una altura de 114 metros.

Brunelleschi no tardó en abordar otros proyectos. Uno de sus mayores logros fue el diseño de la iglesia de San Lorenzo, perteneciente a la poderosa familia Medici. Con sus columnas corintias, arcos romanos y armonía clásica, San Lorenzo parece tanto un templo pagano como una iglesia cristiana. Debido al uso de relaciones de proporción (posiblemente derivadas de las proporciones musicales) y formas geométricas, el edificio transmite una sensación de orden racional, gracia y serenidad.



Las catedrales góticas se elevan en dirección al cielo y elevan también el espíritu de los visitantes. Sin embargo, el interior cúbico de San Lorenzo, con su techo plano artesonado, no invita a la elevación ni a la trascendencia. El espacio está autocontenido pero es a la vez abierto, no amazacotado. Las relaciones de los arcos en diferentes ángulos y niveles y el uso de *rondeles* (ventanas circulares) en un espacio rectangular crea una armonía arquitectónica.

Por encima de todo, el espacio transmite una sensación de orden racional, más que éxtasis religioso, que inspira a los visitantes a pensar en Dios en lugar de caer desmayados con solo oír su nombre.

Qué puntazo: los padres de la perspectiva

Cuanto más lejos está un objeto, más pequeño parece. Si miras a alguien que se aleja por una calle recta, acaba por desaparecer de la vista. Pero ¿a qué velocidad disminuye de tamaño? A 100 metros de distancia, ¿cuánto ha empequeñecido respecto de la altura que tenía cuando estaba a tu lado?

Los artistas daban palos de ciego hasta que Brunelleschi inventó la *perspectiva lineal*, que su amigo Leone Battista Alberti describió en su libro *De Pictura* (“Sobre la pintura”) en 1435. La principal característica de la perspectiva lineal es el punto de fuga. Tú sabes que las vías del ferrocarril son paralelas, y sin embargo parecen convergir a medida que se alejan de ti. En la *perspectiva de un punto* (con un solo punto de fuga), las líneas de ambos lados de una pintura convergen de manera gradual como las vías del ferrocarril. Si dibujas vías de ferrocarril desde los extremos superior e inferior de edificios rectangulares en los lados izquierdo y derecho de una pintura o dibujo, puedes determinar la altura correcta de cualquier objeto situado entre el plano superficial de la pintura (la superficie del lienzo) y el punto de fuga (ver la figura 11-1).

En los apartados siguientes comentaremos las obras pictóricas y arquitectónicas de los grandes artistas y arquitectos del Renacimiento temprano y el alto Renacimiento.

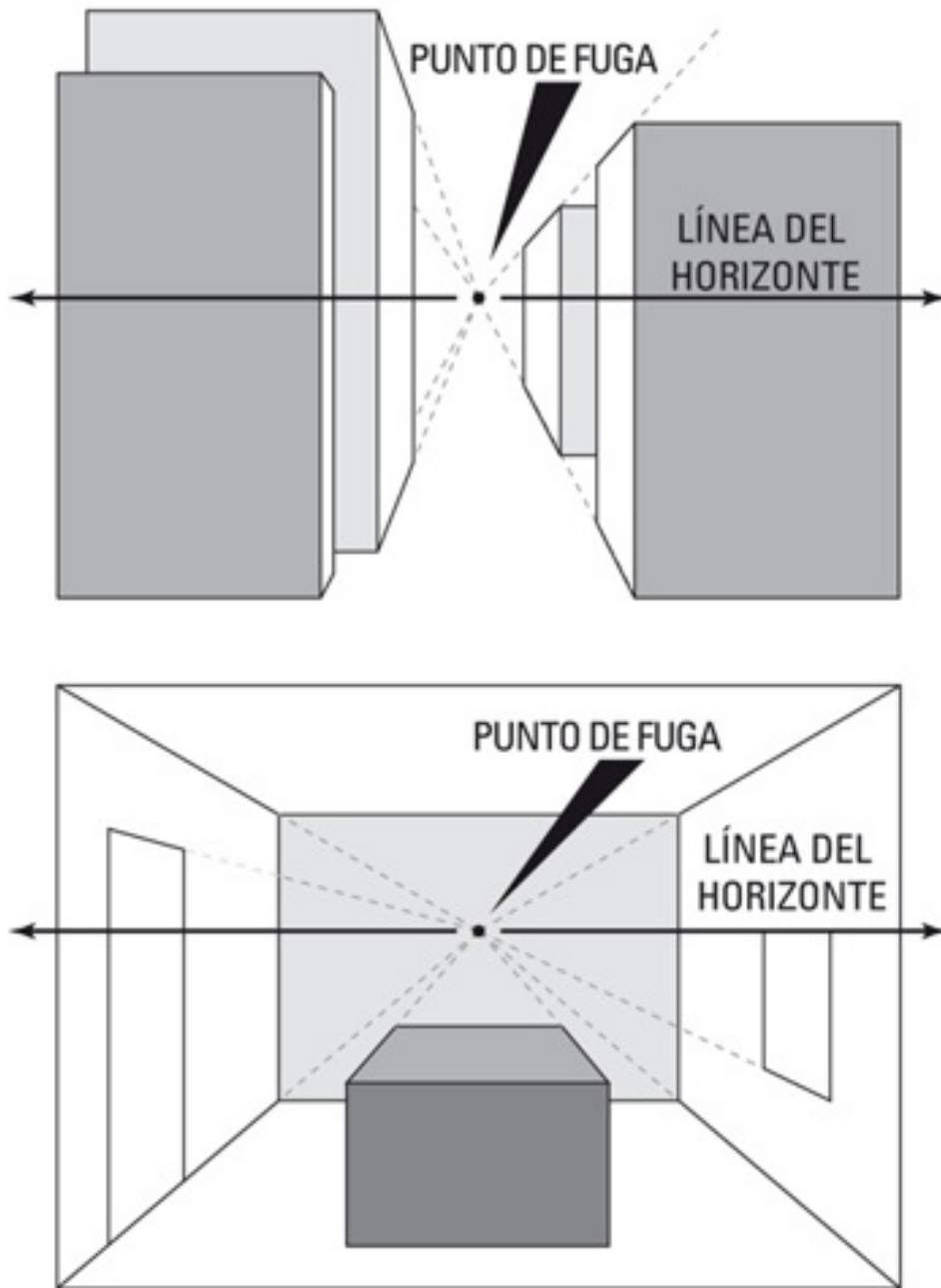


Figura 11-1
La perspectiva lineal es una ciencia exacta; la ubicación de un objeto determina su tamaño

Masaccio: por la boca paga el pez

Masaccio (1401-1428), uno de los pintores más destacados del Renacimiento temprano, fue el primero en aplicar a la pintura el sistema de perspectiva ideado por Brunelleschi. A los veintiún años ya era un maestro consumado. Por desgracia, solo vivió seis años más.

Las mejores obras de Masaccio quizá sean los frescos sobre la vida de san Pedro que decoran la Capilla Brancacci de la iglesia Santa María del Carmine, en Florencia. La pintura que lleva por título *El tributo* es una narrativa visual con tres episodios que comienza en el centro, pasa a la izquierda y termina en la derecha. Solo uno de los personajes, san Pedro, aparece en las tres escenas vestido con un manto naranja sobre una túnica azul. Sus ropas ayudan al espectador a seguir sus movimientos.

Ante la preocupación de Pedro por pagar *tributos* (impuestos), Jesús dice lo siguiente: “para no escandalizarlos, vete al mar, echa el anzuelo y el primer pez que suba sácalo, ábrele la boca y encontrarás en ella un estater. Tómallo y dáselo a ellos por mí y por ti [paga los impuestos con él]”.

La mirada perpleja de los apóstoles (cada uno expresa su asombro de una manera diferente) muestra que el tema central del arte en el Renacimiento ya no es Dios, sino los hombres. Aunque la pintura ilustra un pasaje de la Biblia, Masaccio dirige la atención del espectador a la reacción humana de los apóstoles ante la extraña predicción de Jesús. Los dedos que señalan, los gestos y las expresiones de asombro cuentan el resto de la historia.

El dominio de la perspectiva por parte de Masaccio es total. Aunque las figuras están apiñadas en el centro de la pintura, las de más atrás se ven más pequeñas, de acuerdo con las leyes de la perspectiva lineal. Las montañas y el cielo grisáceo del fondo, aunque simples, confieren a la obra una gran profundidad. El espectador puede mirar a lo lejos.

Tras la muerte de Masaccio, la pintura florentina languideció.

Andrea del Castagno: otra última cena

Durante un tiempo, pareció que Andrea del Castagno (hacia 1423-1457) podría relevar a Masaccio como máximo exponente de la pintura renacentista. Sin embargo, también murió joven, con tan solo treinta y cuatro años, por culpa de la peste.

La carrera de Castagno comenzó cuando era todavía adolescente. Con diecisiete años de edad, le encargaron que pintara los cadáveres de los rebeldes colgados por conspirar contra la familia Medici. La pintura se perdió hace tiempo.

Una de las mejores obras de Castagno es *La última cena*, un fresco para el cenáculo del convento de Santa Apolonia en Florencia. Los apóstoles de esta obra tienen incluso más personalidad que en *El tributo* de Masaccio. Sin embargo, apenas se comunican; parecen estar abstraídos en sus pensamientos.

Fra Angelico: ¡no confundir con el licor!

El nombre real de Fra Angelico fue Guido di Pietro. Su apodo, por el que le conoce casi todo el mundo, significa “hermano angelical”. De manera callada y sutil, llevó el espíritu renacentista al monasterio florentino de San Marco, donde vivió como monje dominico. A lo largo de diez años (1435-1445), y con un equipo de ayudantes, Fra Angelico pintó numerosos frescos de callada belleza en las paredes del monasterio.

Las pinturas de Fra Angelico (hacia 1400-1455) son oraciones. Tienen una intensidad serena que es perfecta para la contemplación espiritual.

Incluso su fresco *El escamio de Cristo* (ver la figura 11-2), en el que unas manos sin cuerpo hostigan a Jesús, es tan sosegado y pacífico como la meditación. Contemplas la violencia, pero sientes como si quedaras fuera de su alcance. Esos actos no son capaces de alterar la paz contemplativa de la pintura ni del monasterio. Aunque un hombre esté escupiendo a Jesús, la saliva no llega a alcanzarle. Jesús está muy tranquilo, sentado en un trono que parece casi el escenario de una obra teatral, lo cual le distancia todavía más (y a nosotros) de su sufrimiento. A los pies de la plataforma, santo Domingo hojea un libro y la Virgen María ladea la cabeza en actitud pensativa, como si esa escena estuviera ocurriendo en su memoria y no en el presente.



Scala/Art Resource, NY

Figura 11-2

Las partes del cuerpo que flotan en *El escamio de Cristo* hacen que casi parezca una pintura surrealista

Aunque también era monje, Fra Filippo Lippi (hacia 1406-1492) era mucho menos devoto que Fra Angelico (en el apartado anterior). Lippi llevó una vida licenciosa y compartió lecho con muchas monjas. Su obra maestra, *Madonna con Niño y el nacimiento de la Virgen*, a pesar de su belleza delicada, muestra muchos detalles de la vida cotidiana. En lugar de trascender el mundo, como el arte de Fra Angelico, Fra Lippi muestra a la gente en su día a día: un hombre que sube las escaleras apresuradamente, unas mujeres cansadas que transportan unos cestos o un niño que tira del vestido de su madre.

Mientras que la pintura narrativa *El tributo* de Masaccio combina varias escenas que se desarrollan en rápida sucesión, los episodios de esta obra de Fra Lippi están separados por muchos años. Sin embargo, esos acontecimientos existen simultáneamente en diferentes niveles, lo cual revela su interconexión: el nacimiento de Jesús es posible únicamente por el nacimiento de María, el cual sobreviene de manera sobrenatural a una mujer estéril, santa Ana, y se representa justo detrás de la María adulta que ocupa el primer plano. Al final del tramo de escaleras vemos a santa Ana nueve meses antes de dar a la luz, cuando le están dando la buena noticia. El tiempo avanza siguiendo un recorrido circular, como un reloj que conduce al espectador de un nacimiento a otro, de un principio a otro.

El color rojo ayuda a navegar por la pintura, ya que dirige la mirada del vestido rojo de María a la ropa de la cama de santa Ana, a las cortinas que tiene encima, y a la camisola roja del marido de santa Ana que corre escaleras arriba. El rojo también ayuda a equilibrar esta compleja composición, igual que el sutil uso de la perspectiva por parte de Lippi.

La delicadeza que Lippi aporta a la pintura renacentista, la piel pálida y luminosa de María, sus velos transparentes y su gracia y belleza aparecerán de nuevo en las pinturas del alumno más famoso de Lippi, Botticelli (ver el apartado siguiente), y en las pinturas de su hijo, Filippino Lippi (discípulo de Botticelli).

Sandro Botticelli: una Venus en el jardín

Sandro Botticelli (hacia 1444-1510) es el pintor más poético del Renacimiento temprano. Sus obras maestras, *El nacimiento de Venus* y la *Primavera*, son poemas pictóricos cuyo lenguaje visual ha intrigado y desconcertado a los expertos durante siglos. Ambas obras parecen haberse pintado siguiendo una especie de código basado en la filosofía del neoplatonismo. El *neoplatonismo* (nuevo platonismo) fue más que una corriente filosófica del siglo XV. Fue la vertiente espiritual del Renacimiento. Su idea principal es que el hombre tiene un origen divino y un alma inmortal.

Marcilio Ficino, un genio humilde pero inspirador que se levantaba todos los días al alba, era célibe y vegetariano, y acabó haciéndose sacerdote, fue el padre del movimiento neoplatónico en Florencia. Encabezó una versión actualizada de la Academia platónica a las afueras de Florencia (a imitación de la que hubo en Atenas). Lorenzo de Medici, Leone Battista Alberti, Sandro Botticelli y Miguel Ángel apreciaron mucho el brillo espiritual de Ficino y lo incorporaron en sus obras. A través de la correspondencia que mantuvo con filósofos, eclesiásticos, hombres de estado y reyes de varios países, Ficino extendió el pensamiento neoplatónico y renacentista por toda Europa.

La *Primavera* de Botticelli, que pudo haberse encargado para una boda, parece que se basó en historias neoplatónicas contadas por Lorenzo de Medici y versificadas por el poeta renacentista Poliziano. Venus, la diosa del amor, preside el jardín y ocupa el centro de la pintura. Su hijo Cupido, mientras vuela por encima de su cabeza, lanza una flecha llameante a una de las tres Gracias (las delicadas mujeres de la izquierda, con vestidos transparentes). Aun estando cegado, Cupido nunca falla. Observa cómo una de las Gracias dirige su mirada hacia el dios Mercurio, quien está demasiado ensimismado con sus cosas como para darse cuenta. ¿Acaso la Gracia ya estaba herida de amor antes de que Cupido le disparara la flecha? ¿Está jugando Botticelli con el tiempo y la narrativa simultánea?

A la derecha se nos cuenta otra historia de amor; no paso a paso, sino de una sola vez. Céfiro, el dios del viento, llega volando a la pintura para raptar y forzar a la ninfa Cloris. Durante el encuentro, Cloris empieza a transformarse en Flora, la diosa de las flores que vemos de pie a su derecha. Las flores que exhala al respirar señalan la transformación.

Después de la violación, Cloris/Flora se casa con Céfiro y derrama flores por doquier. Cuando tocan el suelo, las flores arraigan inmediatamente. El jardín del amor de Venus vive en una primavera eterna donde la juventud se renueva continuamente. Observa que esta primavera también disfruta de las ventajas del otoño: el florecimiento y la maduración ocurren simultáneamente. Los árboles viven dos estaciones a la vez, con las frutas de septiembre y las flores de abril. ¿Se trata de otra paradoja temporal? Puede que en el jardín mítico de Venus el amor trascienda el tiempo y podamos experimentar todas las estaciones al mismo tiempo.

Donatello: el regreso de las estatuas

Donatello (1386-1466) fue uno de los padres del Renacimiento. Junto con su amigo Brunelleschi, Donatello abanderó el regreso a los modelos clásicos en la escultura y la arquitectura. Su estudio de la escultura clásica mereció la pena. Aclamado como el mejor escultor del siglo XV, sus logros escultóricos igualaron a los de los griegos. Su *David* (ver la figura 11-3), esculpido en bronce, fue el primer desnudo de bulto redondo a tamaño natural en mil años. Antes que el *David*, había esculpido varias estatuas para las hornacinas de la iglesia de Orsanmichele, en Florencia, con tal maestría que parecía que las figuras fueran a bajarse de sus pedestales y echar a caminar por las calles de la ciudad.

Con el *David*, Donatello dio un paso al frente y liberó por completo a sus creaciones de las restricciones de la Edad Media. Literalmente, volvió a poner en pie a las estatuas, que dejaron de estar vinculadas y subordinadas a la arquitectura (como ocurría con las estatuas talladas en jambas de la catedral de Chartres, en el capítulo 10). Donatello no solo liberó a las estatuas de sus hornacinas, sino que rompió otro tabú al mostrar a David desnudo. La desnudez sensual y desvergonzada de la estatua se habría considerado pornografía en la Edad Media.



Gloria Wilder

Figura 11-3
El fino pulido del bronce contribuye a la sensualidad que transmite el *David* de Donatello

El yelmo de Goliat bajo el pie izquierdo de la estatua y el sombrero de paja que lleva David indican que aquel humilde pastor ha derrotado a un guerrero gigantesco y brutal. David todavía lleva puesto su sombrero, adornado con flores. En el suelo vemos el yelmo y la cabeza de Goliat. Un muchacho delicado y hermoso (un poeta y cantante) ha vencido a un enemigo formidable, y sin embargo no se jacta de ello. Observa a su oponente caído en actitud pensativa, sin triunfalismos, como si estuviera a punto de derramar una lágrima por él.

Con el *David*, Donatello también hizo una declaración política. Milán estaba amenazando de nuevo a Florencia. La estatua sugiere que Florencia, una ciudad de gran refinamiento, arte y belleza, comparable a David, es más poderosa que los toscos duques de Milán, similares a Goliat, que dominaban el norte de Italia.

El alto Renacimiento

En la Edad Media la gente hacía cosas, pero no las creaba. El hombre medieval creía que solo Dios tenía capacidad creadora. Sin embargo, en torno al año 1500 la gente empezó a ver a los pintores, escultores y arquitectos como creadores. Miguel Ángel fue llamado a veces el “divino” durante su vida, lo cual refleja el cambio de actitud de la sociedad. Casi de la noche a la mañana, los artesanos pasaron a ser artistas, supergenios capaces de crear obras maravillosas que parecían rivalizar con la naturaleza, como *La última cena* de Leonardo da Vinci, *La escuela de Atenas* de Rafael y el techo de la Capilla Sixtina, pintado por Miguel Ángel.

Fue como si, durante el Renacimiento, el hombre superara un complejo de inferioridad que había durado mil años. En la Edad Media cada cual conocía su lugar en el mundo, y nadie podía escapar de sus orígenes. Si tu padre era campesino, tú tenías que seguir sus pasos. Solo te quedaba la esperanza de estar en mejor situación al llegar al cielo. Apuntar demasiado alto en esta vida era pecado. Si un artista medieval hubiera dicho que había creado algo, todo el mundo lo habría acusado de violar los dominios de Dios.

Durante el Renacimiento, los hombres y mujeres empezaron a respetarse más a sí mismos y aprendieron a valorar la vida en la tierra como algo más que un alto en el camino hacia la vida eterna. Los artistas empezaron a ensalzar no solo a Dios, sino también al hombre.

Armados con una confianza total en sus propias capacidades, los artistas del Renacimiento se atrevieron a hacer algo impensable hasta entonces. Los tres superhéroes del alto Renacimiento (1495-1520) son Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael (ahora ya sabes de dónde vienen los nombres de las Tortugas Ninja; en el apartado anterior hablo sobre el homónimo de la cuarta tortuga, Donatello). Estos genios del alto Renacimiento rompieron las barreras medievales y encumbraron al hombre con sus pinceles, lapiceros y cinceles.

En *La creación de Adán*, Miguel Ángel pintó a Adán casi al mismo nivel que Dios. El creador y su creación casi rozan sus dedos cuando la descarga de la vida pasa de Dios al hombre. Ningún artista medieval representó jamás a un ser humano a tan alto nivel.

Leonardo, por su parte, elevó al hombre hasta el nivel que las generaciones anteriores habían asignado a los ángeles. En 1505, cuatrocientos años antes de que los hermanos Wright entraran en escena, creó una máquina voladora que habría de permitir al hombre conquistar los cielos. Por desgracia, a pesar de su ingenioso diseño, la máquina voladora de Leonardo nunca llegó a materializarse. Sin embargo, aquel esfuerzo olímpico por dar alas a los hombres era algo más que el ego altorenacentista: formaba parte de la nueva visión del hombre como cocreador, casi igual a Dios.

Rafael elevó al hombre de una manera más callada. Trajo la Sagrada Familia a la tierra, haciendo hincapié en la humanidad de Jesús incluso más que en su divinidad. En sus pinturas, los miembros de la Sagrada Familia parecen personas normales. A diferencia de los artistas medievales, Rafael, Miguel Ángel y Leonardo casi siempre renunciaron a las *aureolas* (los anillos dorados que coronaban las cabezas de los santos en el arte medieval).

Leonardo da Vinci: el hombre del Renacimiento original

Leonardo da Vinci (1452-1519) tenía un cerebro portentoso y era un experto en todos los campos del saber. Fue el hombre del Renacimiento definitivo, no solo un extraordinario pintor y escultor (aunque ninguna de sus esculturas ha sobrevivido), sino también anatomista, biólogo, botánico, ingeniero, inventor, meteorólogo, músico, físico y escritor. Fue el casi-descubridor de cientos de invenciones. Pero como tenía la costumbre de escribir hacia atrás, sus descubrimientos pasaron inadvertidos durante siglos (para entender sus manuscritos tienes que leerlos reflejados en un espejo y, naturalmente, entender el italiano; no cabe duda de que ese hombre sabía cómo guardar un secreto).

Las técnicas de Leonardo

Las técnicas empleadas por Leonardo (incluida la perspectiva aérea, el sfumado y el claroscuro) hicieron que las figuras y los paisajes tuvieran un aspecto más realista. Este realismo, más que cualquier otra cosa, es lo que distingue el arte renacentista del arte medieval (ver el capítulo 10).



Perspectiva aérea

Leonardo acuñó este término para un tipo de perspectiva basada en sus estudios ópticos (los antiguos romanos ya conocían este método, y Van Eyck y otros pintores flamencos del siglo XV también lo utilizaron). En palabras del propio Leonardo:

Por la variedad del aire podemos conocer las diversas distancias de objetos dispuestos en una sola línea. Así, por ejemplo, cuando ves algunos edificios al otro lado de un muro y quieres tú representarlos en la pintura a distancias dispares. Tú sabes que en un aire de uniforme densidad, las cosas últimas vistas a través de él, como las montañas, parecen, por culpa de la gran cantidad de aire interpuesto entre tu ojo y la montaña, azules... El edificio que desees ver cinco veces más lejano habrás de hacer cinco veces más azul.

Una de las primeras pinturas donde Leonardo utilizó la perspectiva aérea es *La Virgen de las Rocas* (ver Apéndice). Esta obra maestra representa (de izquierda a derecha) a Juan el Bautista, la Virgen María, Jesús y un ángel en una gruta que se abre a un paisaje de montañas místicas y un río. Casi puedes notar cómo el aire se hace más denso cuanto más te adentras en la pintura.



Esfumado

En *La Virgen de las Rocas* los azules nebulosos y los grises suaves que difuminan el paisaje delicadamente son los efectos especiales del Renacimiento, una técnica pictórica llamada *esfumado* (del italiano *sfumato*, que significa “ahumado”). Leonardo inventó el sfumado para reproducir con su pincel los cambios atmosféricos sutiles y fusionar los contornos de las figuras con el entorno. En lugar de parecer superpuestas en el fondo como si un niño las hubiera recortado y luego pegado, las figuras se integran de manera totalmente natural.

El sfumado no depende de la distancia como ocurre con la perspectiva aérea, donde las montañas lejanas se ven azules. De hecho, el “color” del sfumado se parece más al gris ahumado que al azul. Por medio del sfumado, Leonardo difuminó los contornos de objetos adyacentes lo justo para que parecieran formar parte de la misma atmósfera.



Clarooscuro

Leonardo también utilizó el *claroscuro*, una técnica pictórica inventada por los antiguos griegos pero que cayó en desuso tras la caída de la antigua Roma en el año 476 d.C. hasta que fue reintroducida en la pintura por Masaccio a principios del siglo XV. Los contrastes entre luz y oscuridad en las figuras pintadas con esta técnica confieren a la carne un aspecto tridimensional. Si te fijas en *La Virgen de las Rocas*, las sombras y luces del rostro de la Virgen aportan profundidad a sus rasgos y más relieve a los contornos.



Este efecto tridimensional tan acusado en las pinturas de Leonardo es muy diferente de la obra de predecesores suyos como Botticelli (ver el apartado “Sandro Botticelli: una Venus en el jardín”, anteriormente en este mismo capítulo). Por bellos que sean los rostros de Botticelli, parecen planos en comparación con los de Leonardo. Artistas posteriores como Caravaggio (ver el capítulo 14) y Rembrandt (ver el capítulo 14) utilizaron el clarooscuro con mayor dramatismo incluso que Leonardo.

Las grandes obras de Leonardo

En los siguientes apartados examino dos de las pinturas más famosas de Leonardo: *La Gioconda* y *La última cena*.

Tras la sonrisa de la Gioconda

La Gioconda de Leonardo da Vinci (ver la figura 11-4) es el cuadro más famoso del mundo. La modelo, esposa de Francesco Bartolomeo de Giocondo, se llamaba Lisa Gherardini, de donde viene su otro nombre: *Mona* (*señora*, del italiano antiguo) *Lisa*.

Según algunos, la razón de que *La Gioconda* sea tan famosa es que sus ojos siguen al observador. Otros atribuyen esa fama a su sonrisa enigmática y cautivadora. Yo creo que hay algo más: aunque se pintó hace quinientos años, *La Gioconda* parece conocer a sus observadores. Sus ojos y su sonrisa resultan fascinantes y perturbadores porque sugieren que puede ver a través de los disfraces de las personas, obligándolas a ellas a hacer lo mismo. *La Gioconda* es una especie de espejo psicológico. Cuanto más tiempo la miras, más te ves a ti mismo a través de sus ojos. Es el icono perfecto del Renacimiento: un reflejo del hombre y la mujer aprendiendo a conocerse a sí mismos.



Fíjate en el uso del sfumado y la perspectiva aérea en *La Gioconda*. El fondo parece tan sobrio, intemporal y sabio como la propia Gioconda.

Los secretos de *La última cena*

A pesar de estar muy deteriorada, *La última cena* sigue siendo una de las obras maestras de la historia del arte por muchas razones, tanto históricas como técnicas. Por un lado, la pintura muestra un abanico de emociones humanas capturadas en un instante cargado de dramatismo. Las pinturas anteriores de la última cena se centran en el momento de partir el pan, cuando Jesús dice: “Tomad y comed, este es mi cuerpo”, y en ellas los apóstoles y Jesús tienen la misma mirada sombría durante el ritual. Leonardo, en cambio, decidió fijarse en un momento mucho más dramático: cuando Jesús dijo a su círculo de amigos más íntimos que uno de ellos le traicionaría. El cuadro muestra precisamente ese momento de alboroto entre los apóstoles, cuando cada uno revela sus emociones. De todos modos, a pesar del caos, la pintura está perfectamente equilibrada, como todas las grandes obras renacentistas. La soledad serena de Jesús, que contrasta con la animación de los grupos de apóstoles apesadumbrados, contribuye a esa sensación de orden.



Leonardo pintó *La última cena* en el *refectorio* (comedor) del convento dominico de Santa Maria delle Grazie en Milán. La mesa a la que están sentados Jesús y sus apóstoles es muy parecida a las que utilizaban los monjes de aquel convento. La pared del fondo parece estar iluminada por las ventanas reales del refectorio, que además son iguales a las representadas en la pintura, todo lo cual contribuye al realismo renacentista del mural. De este modo Leonardo logró trasladar esa reunión al momento presente. La última cena parece celebrarse de nuevo cada vez que los monjes se sientan a cenar.

Los artistas anteriores aislaron a Judas sentándolo solo en un extremo de la mesa, como si ya estuviera siendo castigado. Leonardo, en cambio, lo representa al estilo altorrenacentista, es decir, de manera natural y en compañía de los demás, que están dispuestos en cuatro grupos de tres alrededor de Jesús (el tres se considera un número místico o sagrado; por ejemplo, la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo). El resto de los apóstoles (salvo el que se encuentra a la derecha de Jesús) discuten sobre la revelación de Jesús: “Uno de vosotros me traicionará”. Las sombras de la pintura caen sobre el culpable. El silencio de Judas y la bolsa que agarra con fuerza también lo distancian del resto. De nuevo es el naturalismo, no el duro simbolismo utilizado por los artistas medievales, lo que transmite el mensaje: el traidor es este hombre.

¿Hay mensajes ocultos en las pinturas de Leonardo da Vinci?

Judas y Jesús no son los únicos que están callados en *La última cena*. El apóstol situado a la derecha de Jesús también guarda silencio. Generalmente este discípulo se identifica como san Juan Evangelista, autor del libro de las Revelaciones. En su novela superventas *El código Da Vinci*, Dan Brown identifica esta figura como María Magdalena. Es cierto que el apóstol parece una mujer o un hombre afeminado (el joven san Juan aparece como un muchacho guapo en muchas obras de arte).

Esta interpretación de Dan Brown ha sido rechazada por motivos religiosos. Sin embargo, es obvio que Leonardo quería que este apóstol resaltara entre los demás. En otras pinturas de la última cena, el joven san Juan está inclinado hacia Jesús o dormita recostado sobre su hombro. En la versión de Leonardo, el apóstol se aleja de Jesús y de su destino. Además, este apóstol está vestido a la inversa de Cristo. Si Jesús lleva túnica roja y manto azul, esta figura lleva túnica azul y manto rojo. Además, tal y como señala Dan Brown, las dos figuras dibujan una forma de V, que según Dan Brown es el símbolo de la feminidad (por razones obvias). Como gran artista que utilizaba metáforas y dobles sentidos en todas sus obras, es posible que Leonardo introdujera este equívoco de manera intencionada: ¿El apóstol callado es un Juan triste y afeminado o una María Magdalena con el corazón roto? ¿O quizá los dos?

Si comparas esta figura con otras mujeres pintadas por Leonardo, verás que el rostro es claramente similar, sobre todo el de María en *La Virgen de las Rocas* y *La Anunciación*. En ambos cuadros, María se inclina hacia un lado en un gesto de femineidad, igual que hace el apóstol en *La última cena*. Si superpones la cara del apóstol callado con la de María en *La Virgen de las Rocas*, el parecido es sorprendente. Ambos tienen una frente redonda y femenina, pómulos y barbilla idénticos, los mismos ojos alicaídos, las mismas cejas, una parte del cabello idéntica, y el mismo cuello esbelto (muy diferente a los cuellos musculosos del resto de los apóstoles). Es como si el mismo modelo (una mujer) hubiera posado para ambas imágenes. De todos modos, muchos artistas renacentistas, incluido Leonardo, a veces dotaban de rasgos femeninos a los santos jóvenes.

Teniendo en cuenta la visión religiosa de la época, incluir a María en *La última cena* se habría considerado una herejía. Si Leonardo hubiera querido ocultar ese detalle en su pintura, tal y como sugiere Brown, probablemente lo habría hecho disfrazándola, ya que en aquella época los herejes se quemaban en la hoguera. ¿Y qué mejor disfraz que el rostro afeminado de Juan? La María Magdalena real bien pudo haber asistido a la última cena histórica, de manera que ¿por qué no sugerir su presencia? La pintura es lo suficientemente rica como para incluir esa posibilidad. ¿El apóstol es una mujer, la media naranja de Jesús? Probablemente María sea al menos una presencia implícita en *La última cena*, si no uno de los invitados.

Recuerda: el arte da pistas, no respuestas. La mayoría de la gente deja de mirar cuando ya tiene una respuesta. Si la obra de arte es verdaderamente buena, nunca dejas de mirarla.



Cuando Leonardo incluye simbolismos, parecen elementos naturales de la escena representada. En lugar de pintar una aureola en torno a la cabeza de Cristo, como en las obras de arte medievales, Leonardo pintó una puesta de sol y un cielo encapotado justo detrás de Jesús, que forman un halo natural a su alrededor. Sin embargo, el cielo es más que una aureola disimulada. El ocaso predice la muerte inminente de Jesús, y la atmósfera plomiza apunta a su estado de ánimo: triste pero sereno.



En *La última cena*, Leonardo utilizó la perspectiva de un solo punto (te la explico el apartado anterior “Qué puntazo: los padres de la perspectiva”) de manera similar. No se trata solo de una técnica, sino que sugiere un significado y refleja el paso del tiempo de una manera naturalista. Cristo es el centro de atención por su ubicación, postura y silencio, y porque la ventana central y el arco situado a su espalda dirigen la luz de la pintura hacia él. Sin embargo, por sorprendente que resulte, las líneas de la pintura no convergen en Jesús. El punto de fuga está detrás de él, lo cual implica que Jesús está a punto de “fugarse”, es decir, irse. Todas las líneas de la pintura, desde el techo artesonado hasta las paredes y los laterales de la mesa, apuntan al lugar hacia donde se dirige Jesús. El punto de fuga alude al futuro, el siguiente paso, y conduce al observador más allá de la pintura, a otro mundo que no puede verse. En este sentido, la escena tiene un carácter cinematográfico. Es de todo menos estática, como pueda ser *La última cena* de Castagno.

Miguel Ángel: el jefe

Mientras que Leonardo da Vinci creó pinturas sensibles e intelectuales, para ser contempladas en salas de dibujo, Miguel Ángel (1475-1564) produjo un arte musculoso y heroico para cubrir techos abovedados, paredes de iglesias y grandes espacios públicos. Sus esculturas y pinturas exudan energía y emoción cruda. Incluso sus mujeres son fornidas.



La técnica y el estilo de Miguel Ángel

Para pintar la Capilla Sixtina, Miguel Ángel utilizó la técnica del *buon fresco*, que se remonta al año 1500 a.C. aproximadamente. Una de las primeras pinturas realizadas con esta técnica es el fresco de *La taurocatapsia*, hallado en la isla de Creta (ver el capítulo 7). En el *buon fresco*, el artista pinta sobre yeso fresco sin utilizar ningún producto que dé adherencia a la pintura. El yeso absorbe el pigmento, y ambos se secan en un plazo de 10 a 12 horas. Una vez seco el yeso, la pintura no admite retoques. Por esa razón Miguel Ángel tuvo que trabajar deprisa y saber de antemano lo que iba a pintar cada día. La única manera de corregir un error era aplicar una nueva capa de yeso y volver a pintar.

Muchas de las estatuas de Miguel Ángel reflejan una gran tensión interna. Sus mentes tiran en una dirección, y sus cuerpos en otra. Esto se explica, en parte, por el hecho de que Miguel Ángel se inspiró tanto en Lorenzo de Medici (en cuya casa vivió durante parte de su juventud y su período de formación) como en el apasionado predicador Girolamo Savonarola, con quien entabló amistad siendo joven. A Miguel Ángel le encantaba representar fuerzas opuestas en sus obras: el espíritu y la carne, la noche y el día, la libertad y la esclavitud, la paz y la violencia. En la electricidad, las cargas opuestas hacen que fluyan los electrones. En las esculturas de Miguel Ángel, la tensión entre opuestos carga las estatuas con una fuerza espiritual.

Las grandes obras de Miguel Ángel

En los siguientes apartados comento tres de las obras más famosas de Miguel Ángel: la *Pietà*, el *David* y el techo de la Capilla Sixtina.

La Pietà

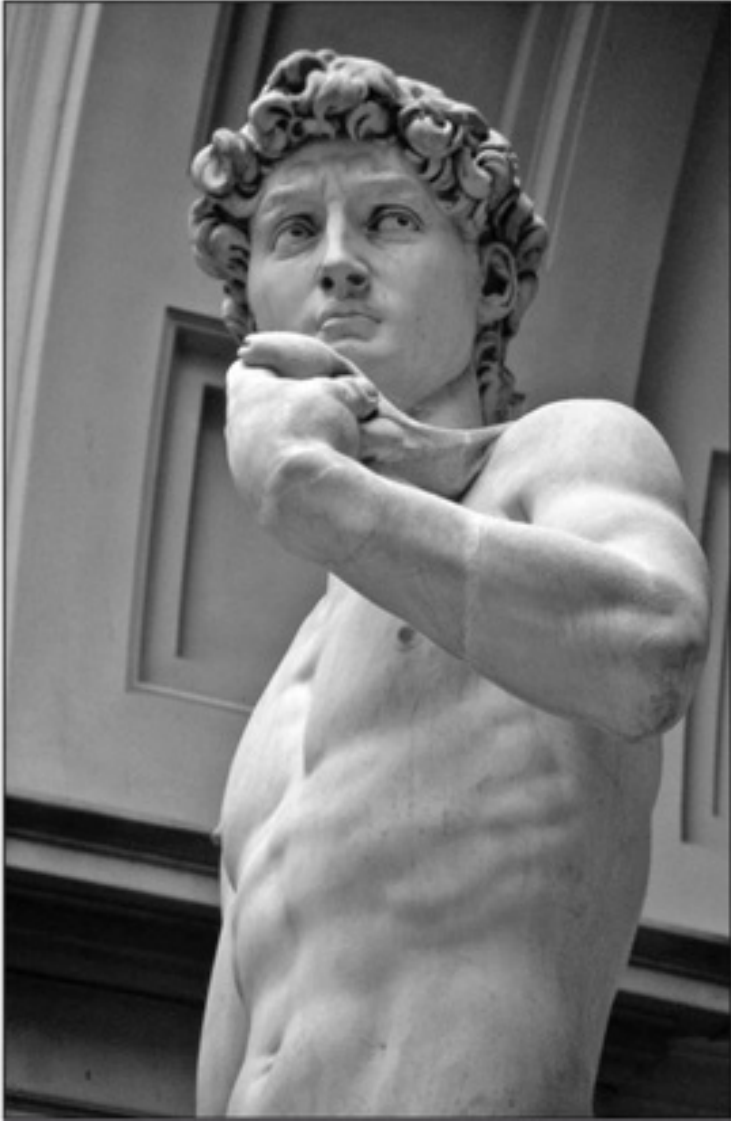
En la *Pietà*, que comenzó cuando tenía tan solo veintitrés años de edad, Miguel Ángel utiliza el recurso de los contrastes. Los músculos de Cristo muerto todavía reflejan la tensión de su reciente agonía en la cruz, pero su rostro irradia paz y brilla con una luz de otro mundo. Miguel Ángel pulió el mármol a fondo para que la luz se reflejara en el cuerpo de Cristo como si viniera de su interior, sugiriendo así la trascendencia de la muerte. La relación entre María y Jesús también rebosa tensión en la obra. María sostiene a Cristo muerto como hacía cuando era niño. Su regazo es ahora un sepulcro; la vida y la muerte se funden en sus brazos. La *Pietà* de Miguel Ángel es una mezcla de sufrimiento terrenal y belleza celestial, cuyo contraste aumenta la intensidad y la electricidad de cada estado espiritual.

David

Los contrastes del *David* de Miguel Ángel (ver la figura 11-5) son igual de potentes que en la *Pietà* (ver el apartado anterior). *David* parece tranquilo y confiado, pero a la vez expectante y preparado para la acción como un arco tensado. Su mirada refleja la inminencia de la batalla.

Tiene la gracia y la armonía física de una estatua griega clásica (ver el *Doríforo* en el capítulo 7), pero la intensidad emocional y la autoconfianza titánica de un hombre del Renacimiento.

Desde una perspectiva histórica, el *David* se creó para ser un símbolo de Florencia, pequeño pero resistente. Fue un mensaje de advertencia para posibles Goliats (como Roma o Milán), por si intentaban conquistar Florencia.



Gloria Wilder

Figura 11-5

En la versión de Miguel Ángel de la historia bíblica de David y Goliat solo aparece el joven retador. Sin embargo, su mirada concentrada y valiente revela la presencia del gigante

La bóveda de la Capilla Sixtina

Pintar la Capilla Sixtina eran cuatro años de dolores de espalda que Miguel Ángel no quería. Sin embargo, Julio II, el impaciente papa que encargó el trabajo, no admitía discusiones. En un poema escrito entonces, Miguel Ángel se quejaba de su trabajo: “Los riñones me han llegado hasta la panza y del culo hago en contrapeso grupa... y me extiendo como un arco de Siria”. El titánico esfuerzo de Miguel Ángel para pintar un techo del tamaño de una pista de tenis a una altura de veinte metros es el ejemplo más famoso de un artista que sufre para realizar su obra.

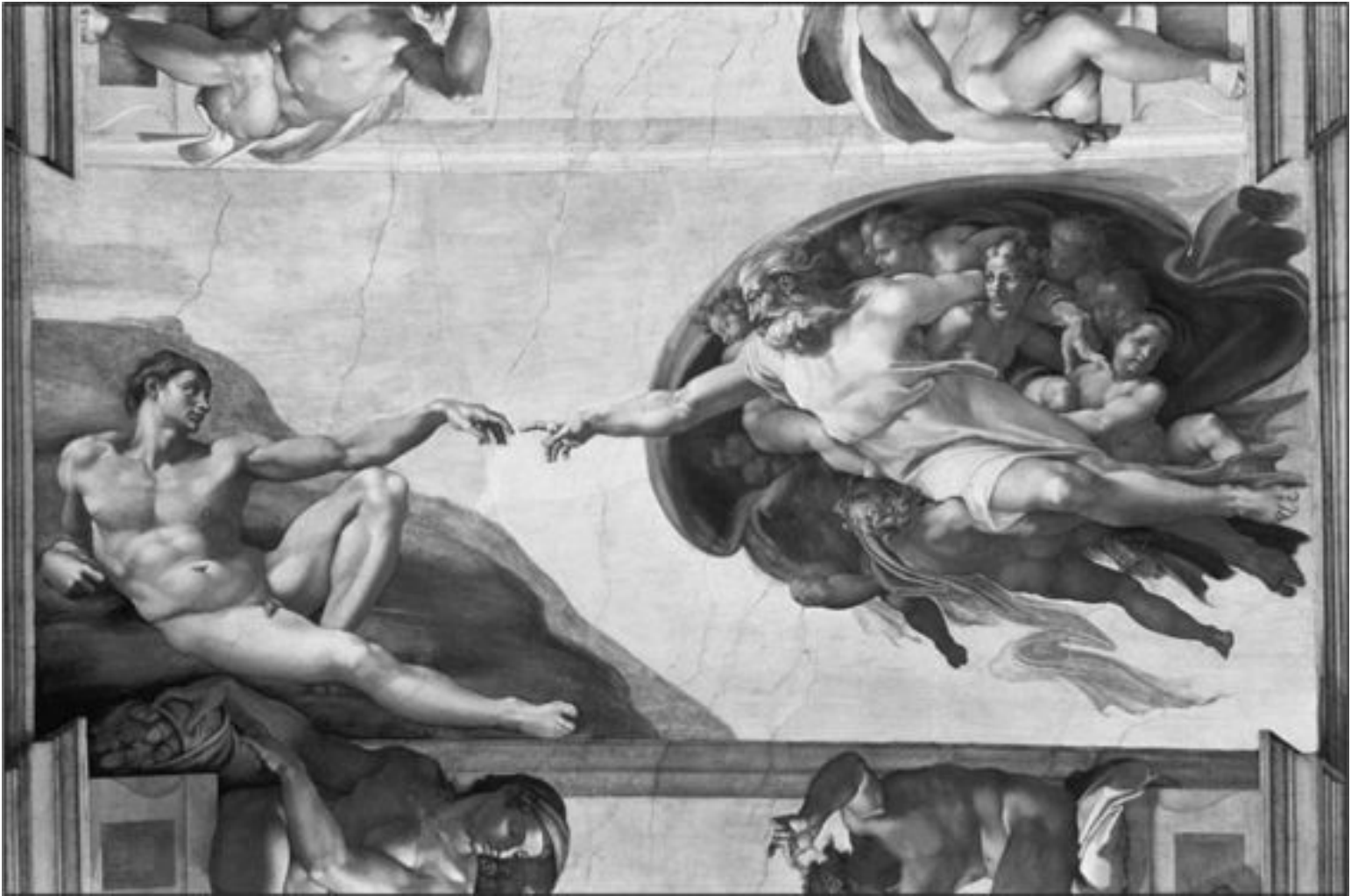
La bóveda cuenta la historia del Génesis y otros episodios del Antiguo Testamento. La narrativa visual comienza con Dios separando la luz de las tinieblas encima del altar y concluye con la historia de la embriaguez de Noé sobre la entrada. La creación de Eva se narra en el centro de la bóveda.



Todos los paneles están enmarcados por lo que parece la arquitectura clásica de un templo antiguo. Esta falsa escultura se llama *trampantojo*, es decir, “trampa para el ojo”. En el interior de los grandes paños triangulares, Miguel Ángel pintó las historias del Antiguo Testamento; y en los *lunetos* (paneles en forma de media luna) pintó a los antepasados de Cristo.

En el panel más famoso, *La creación de Adán* (ver la figura 11-6), Miguel Ángel captura el primer momento de conciencia humana. Adán tiene cuerpo de adulto, pero su rostro revela un asombro infantil al ver a Dios por primera vez. Su cuerpo y su postura también sugieren la inocencia de este ser recién creado. Adán se nos muestra tan relajado y satisfecho como un recién nacido cuando mira por primera vez a los ojos de su

madre. Con un estilo típicamente renacentista, la escena hace hincapié en el hombre, en la reacción de Adán al ser creado, más que en Dios (a pesar de tratarse de un pasaje bíblico muy tradicional).



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 11-6
En *La creación de Adán*, Miguel Ángel pintó a Adán casi al mismo nivel que Dios

Rafael: el príncipe de los pintores

El arte altorenacentista es famoso por su gracia, equilibrio y armonía, y ningún pintor mostró esas cualidades mejor que Rafael (1483-1520). Por desgracia, tras producir una serie de obras maestras, este magnífico artista murió a la temprana edad de treinta y siete años.

Rafael fue como el hijo espiritual de Leonardo y Miguel Ángel. Aprendió de los dos y luego desarrolló su propio estilo. Tomó prestada la ternura de las pinturas de Leonardo y la energía muscular de Miguel Ángel. Durante los años que estuvo en Florencia, Rafael pintó las Madonna más maternas de todos los tiempos, muchas de las cuales aparecen en sellos y postales de Navidad actuales. Los ángeles de Rafael también son muy populares, hasta el punto de casi convertirse en iconos del día de San Valentín. Sus pinturas de la Virgen con el Niño generalmente están basadas en la pirámide e incluyen a Juan el Bautista. Siempre están perfectamente equilibradas, para ilustrar el orden ideal del Renacimiento y la perfecta armonía de las relaciones humanas (el tipo de relaciones que a todos nos gustaría tener), como puedes apreciar en su *Virgen del jilguero* (ver el apéndice).

Las técnicas de Rafael

Rafael se conoce como el pintor de pintores. Fue el ideal al que aspiraron otros pintores durante casi cuatrocientos años.

¿Qué tiene de especial Rafael? En primer lugar, pintó sus obras sobre retículas geométricas, de manera que las proporciones y los espacios entre figuras fueran tan formales y perfectos como un cubo o un triángulo. Por ejemplo, en varias ocasiones organizó sus pinturas de la Sagrada Familia sobre una estructura de pirámide. Sin embargo, sus obras no parecen un problema de matemáticas; son completamente naturales.

Rafael conjugó la perfecta armonía del arte clásico (donde las proporciones están en un equilibrio perfecto, ver el capítulo 7) con el naturalismo y el idealismo. Con *idealismo* quiero decir que sus pinturas te transportan a un lugar de paz y belleza perfectas.

La gran obra de Rafael

La obra maestra de Rafael es *La escuela de Atenas* (ver la figura 11-7), un fresco que decora la Stanza della Segnatura en el Vaticano. Las

paredes de esa estancia no estaban desnudas cuando el papa Julio II encargó a Rafael que las pintara: estaban decoradas con frescos de otros grandes artistas, incluido el maestro de Rafael Pietro Perugino y su amigo Il Sodoma. El papa mandó a Rafael que cubriera esas obras con yeso y pintara encima.

La escuela de Atenas es en realidad dos escuelas: la antigua escuela de Atenas y la nueva escuela de Florencia. Muchos personajes de la antigua escuela (entre ellos Platón, Euclides y Heráclito) aparecen como artistas de la nueva escuela. Platón tiene la cara de un Leonardo da Vinci ya mayor. Donato Bramante, el arquitecto que consiguió a Rafael este trabajo en el Vaticano, representa a Euclides estudiando un diagrama.

Con esto Rafael quiso sugerir que Florencia era el lugar donde renació la cultura griega. Setenta años antes, Cosimo de Medici había congregado a los pensadores y artistas florentinos en una academia creada a semejanza de la academia platónica.

Scala/Art Resource, NY

Figura 11-7
Observa cómo Rafael dividió *La escuela de Atenas* en dos mitades perfectamente equilibradas

Pero en tal caso, ¿dónde está Miguel Ángel? Rafael lo incluyó *a posteriori*, ya fuera por una ocurrencia tardía o porque vio al maestro trabajando en la Capilla Sixtina muy cerca de él. Rafael pintó a Miguel Ángel como Heráclito, el filósofo griego que amaba las contradicciones.

Rafael incluso se incluyó a sí mismo en la esquina inferior derecha de la pintura como un estudiante. Fíjate en que Rafael es el único de toda la escuela que tiene conciencia del mundo exterior (fuera del fresco). Mira directamente al espectador, acaso para invitarle a entrar. Para compensarle por haber tapado su obra con yeso, Rafael puso a su amigo Il Sodoma junto a él como compañero de la elitista escuela de Atenas.

La escuela de Atenas es una obra maestra de la perspectiva, la composición y el equilibrio. El equilibrio espacial, fácil de ver, sugiere otros tipos de equilibrio. Rafael dividió la pintura en dos mitades: los idealistas platónicos a la izquierda y los realistas aristotélicos a la derecha. Platón (izquierda) y Aristóteles (derecha) están juntos de pie en el punto focal, bajo el último arco. Platón, el idealista, señala hacia el cielo; Aristóteles, el realista, señala al mundo físico. Rafael puso bajo un mismo techo esas dos escuelas filosóficas enfrentadas para que una compensara a la otra. Frente a esos dos filósofos enfrentados, Heráclito (Miguel Ángel) reflexiona sobre la unión de los opuestos.

Con todo, la filosofía y la ciencia occidentales no son las únicas materias que se estudian en *La escuela de Atenas*. Una dosis de filosofía oriental, representada por el gran místico persa Zoroastro (contemporáneo de Heráclito) y el pensador árabe del siglo XI Averroes, aporta mayor equilibrio aún a la escuela (las traducciones que realizó Averroes de la obra de Aristóteles ayudaron a revivir la filosofía aristotélica en Occidente).

Los arcos que rodean la escuela no la aíslan del resto del mundo sino que la abren al exterior, para que el conocimiento pueda salir y expandirse por todas partes.

El Renacimiento veneciano, el gótico tardío y el Renacimiento nórdico

En este capítulo

- ▶ Conocer el Renacimiento veneciano
- ▶ Entender las pinturas del gótico tardío
- ▶ Seguir la pista del Renacimiento en los Países Bajos

En este capítulo hablo sobre la expansión del Renacimiento en el norte de Europa, primero en Venecia, a continuación en Alemania y por último en los Países Bajos, y luego paso a analizar el estilo gótico tardío en Flandes.

Un paseo en góndola por el Renacimiento veneciano

Venecia fue uno de los focos del Renacimiento y, con casi un cuarto de millón de habitantes, una de las ciudades más pobladas de toda Europa (mucho más que Roma, por ejemplo). Casi todo el comercio de Europa con Oriente Próximo y Extremo Oriente pasaba por Venecia. De hecho, era el puerto más importante de Europa, y recibía mercancías exóticas de todos los rincones del mundo conocido.

Los europeos que se aventuraban a cruzar los Alpes en peregrinajes o viajes de negocios solían hacer un alto en Venecia para “repostar” antes de continuar camino a otros destinos italianos. Esos viajeros a veces traían consigo obras de arte, y las familias venecianas más importantes estaban a la última en los estilos holandés, francés y alemán.

Venecia era un crisol artístico. Eso significaba que un artista veneciano como Giovanni Bellini podía conocer las innovaciones de los óleos de Jan van Eyck, por ejemplo, simplemente examinando los cuadros que se ponían a la venta u observando a artistas visitantes que dominaran las técnicas utilizadas en el norte. Los artistas venecianos tenían el mundo entero a su alcance, y acabaron superando a otras naciones y ciudades-estado de Italia en la pintura al óleo y el uso de los colores.

Asimismo, Venecia ofrecía otra ventaja a los artistas: mantenía una estabilidad política desde hacía más de mil años; de hecho, era tan estable que en la mayoría de documentos oficiales la ciudad se llamaba “República Serenísima”. Actualmente, pocos son conscientes de que Venecia tuvo la república democrática más longeva de la historia mundial (desde el año 750 hasta 1797, cuando Napoleón Bonaparte invadió la ciudad y puso fin a esa forma de gobierno). En realidad no era una democracia demasiado perfecta, ya que únicamente podían votar alrededor de 1.400 personas de ascendencia noble. No obstante, Thomas Jefferson y otros padres fundadores de Estados Unidos estudiaron a Venecia como modelo de democracia representativa. En el Renacimiento, aquella forma de gobierno significaba que, aunque el resto de Italia fuera un sangriento campo de batalla para duques, príncipes y reyes extranjeros, los artistas y autores de renombre generalmente encontraban en Venecia un refugio seguro y un buen mercado.

En los siguientes apartados comento la obra de Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Giorgione, Tiziano, Paolo Veronese y Tintoretto, así como la arquitectura de Andrea Palladio.



Primera parada: Bellini

Si pides un *bellini* en un bar, te servirán un cóctel a base de melocotones blancos y vino espumoso italiano. El combinado tiene un color rosado característico, el mismo que Giovanni Bellini mezcló en su paleta y aplicó a obras maestras como su *Retablo de san Zacarías*, en Venecia. ¡Qué mejor cumplido para un pintor renacentista que preservar en las fiestas de hoy en día los colores que él mezcló hace quinientos años!

Aunque los artistas del Renacimiento mezclaban sus propios colores, generalmente era un subordinado quien se encargaba de moler los pigmentos en un mortero para que pudieran mezclarse con aceite o témpera de huevo. En el Renacimiento, los talleres de los artistas solían ser como miniempresas. Además de los familiares próximos, en el taller había numerosos aprendices y oficiales que realizaban distintas tareas y contribuían a la producción de obras de arte. Los jóvenes realizaban las tareas más laboriosas: lijar madera, moler pigmentos, limpiar y hacer recados. Los aprendices más mayores a veces pintaban partes de un cuadro (rellenaban los drapeados, pintaban los fondos, etc.). El objetivo era imitar el estilo del maestro.

Giovanni Bellini (hacia 1430-1516) creció en una familia de artistas, de manera que tuvo un sitio privilegiado en el estudio. Su padre, Jacopo (hacia 1400-hacia 1470), guardaba unos espléndidos cuadernos de bocetos que eran auténticos secretos comerciales (esos bocetos están ahora en el Louvre y en el British Museum). Esos cuadernos enseñaban a los aprendices a dibujar animales bien hechos, escenas interesantes y perspectivas convincentes.

Toda la presión recaía sobre Giovanni, puesto que su hermano mayor, Gentile (hacia 1429-1507), ya había demostrado ser un pintor extraordinario.

Por fortuna para Giovanni (y para nosotros), superó con creces todas las expectativas. Sus pinturas de la Virgen con el Niño se cuentan entre las más realistas e íntimas de toda la historia del arte. Las vírgenes de Bellini continúan reproduciéndose en sellos y postales de Navidad. Sus pinturas reproducen los llamativos colores bizantinos que vio desde niño en las grandes iglesias de Venecia (ver el capítulo 9).



Aunque Bellini empezó pintando con témperas al huevo, le parecían demasiado secas, y los colores, demasiado apagados. Pronto se cambió a la nueva técnica de pintura el óleo utilizada por los artistas de los Países Bajos (la actual Bélgica, Luxemburgo y Holanda), que introdujo en Venecia en la década de 1740. Esa técnica le permitía modelar sus figuras con suavidad, mezclar y remezclar los colores, y crear efectos de luz y oscuridad.

En *El festín de los dioses*, los efectos luminosos arriba mencionados destacan sobre el fondo oscuro de un frondoso bosque. El tema proviene de un libro de Ovidio titulado *Fastos*, que describe los orígenes de los festivales romanos. Bellini ilustró un festín auspiciado por Baco, el dios del vino. La bella ninfa Lotis, en el extremo derecho del lienzo, se duerme después de beber demasiado vino. La figura que le levanta la falda es Priapo, el lujurioso dios de la virilidad. Según cuenta Ovidio en su divertido relato, el intento de Priapo es frustrado por el rebuzno de un asno. Lotis se despierta y rechaza a Priapo.

Bellini animó la escena disponiendo a las figuras a lo largo de una línea composicional ligeramente sinuosa. El espectador siente el balanceo ebrio de esta fantasía pastoral.

Un atajo a Mantegna y Giorgione

La hermana de Giovanni Bellini, Nicolosia, se casó con el artista Andrea Mantegna (hacia 1431-1506), lo cual contribuyó a ampliar el negocio de los Bellini. Sin embargo, si el arte de Giovanni exploraba los colores y los contornos suaves, Mantegna coincidió con Jacopo Bellini (su suegro) en su interés por el trazo y la perspectiva. Para Mantegna, el color es menos importante que el dibujo.

Mantegna tenía una gran habilidad para pintar edificios con apariencia de ser muy antiguos. En Mantua pintó un retrato de la familia Gonzaga conversando en lo que parece ser un patio al aire libre. La ilusión de profundidad es tan convincente que las paredes del dormitorio de los Gonzaga donde están pintados los frescos parecen no existir. En otras obras, sus capiteles romanos y arcos semiderruidos conforman algunas de las construcciones más imaginativas jamás pintadas.

A Mantegna también le gustaba mostrar la figura humana en perspectiva, a veces en un *escorzo* muy acusado (como si se alejara del observador o bien se saliera del plano de la pintura). Su *Lamentación ante Cristo muerto* muestra a Jesús tumbado boca arriba como un cadáver en un depósito. El escorzo es tan acusado que el espectador ve un primer plano de los pies lacerados de Cristo, los cuales parecen proyectarse fuera de la pintura. Con independencia de cuáles sean tus creencias religiosas, la pintura transmite una sensación de dolor, y las líneas precisas de Mantegna no suavizan la crudeza de la imagen.

En cambio, uno de los alumnos de Giovanni Bellini, Giorgione (hacia 1477-1510), era todo suavidad. Él apuntó a la pintura veneciana en la dirección que habría de seguir durante siglos. La técnica del *esfumado* de Leonardo da Vinci (difuminar los contornos de personas y objetos, ver el capítulo 11) también es recurrente en Giorgione. La luz cálida y las figuras se integran de manera natural en los paisajes rústicos que este artista solía pintar.

Una de las mejores obras de Giorgione, *La tempestad*, muestra a una mujer desnuda que amamanta a un bebé en una colina junto a un arroyo. En lugar de prestar atención al niño, tiene la mirada perdida en la distancia. En la otra orilla, un hombre joven que sostiene una pica y va vestido como si fuera de otro mundo se detiene a contemplarla. En el fondo, nubes de tormenta y un relámpago que ilumina el cielo. Sin embargo, ni la inminente tempestad ni la mirada perdida de la mujer alteran la serenidad de esta pintura poética y misteriosa, que hipnotiza al espectador sin revelar sus secretos.

Se han escrito muchos libros que intentan desentrañar el significado de esta abstrusa pintura, pero ninguno lo ha conseguido. Incluso Giorgio Vasari, cincuenta años después de la muerte de Giorgione, tuvo que admitir que el significado de varias obras del artista se había perdido. Vasari también dijo que Giorgione pronto fue eclipsado por la fama de su mejor discípulo, Tiziano. Según parece, el viejo maestro oyó a unas personas que elogiaban una parte de su trabajo pero quedó desconcertado al percatarse de que era precisamente la porción que había delegado en Tiziano.

Las vacaciones de Durero en Venecia

Cuando el gran dibujante y grabador alemán Alberto Durero (1471-1528) visitó Venecia por primera vez en 1494, no pudo parar de hacer dibujos y pintar acuarelas. Camino de Italia, pintó acuarelas de los Alpes desde la ventana de su carruaje. Los dibujos comenzaron una vez que hubo llegado a Venecia. Los artistas alemanes de la época no solían dibujar ni pintar modelos sin ropa. Cuando Durero vio que los italianos sí lo hacían, él también empezó a dibujar desnudos. Asimismo, paseó por las calles haciendo bocetos rápidos de los vestidos que llevaban las bellas mujeres venecianas.

Durero lo pasó tan bien en su primera visita, que regresó a Venecia en 1506. Su obra más famosa de este segundo viaje es *La Virgen de la fiesta del Rosario*, que debe mucho al ejemplo de Bellini. Encargado por la comunidad de comerciantes alemanes instalados en Venecia, este retablo muestra a la Virgen flanqueada por varias figuras de aspecto grácil. Todos los personajes están pintados con colores cálidos y con una técnica preciosista que recuerda a la de Bellini.

Los viajes a Italia influyeron a Durero de tal modo que cambió su forma de pintar e incluso su forma de vestir. Su *Autorretrato con 26 años* (ver la figura 12-1), que pintó después de su primer viaje, muestra a un artista cada vez más seguro de sí mismo, ataviado como un dandi italiano. A través de la ventana que tiene detrás vemos un paisaje de los Alpes, la cordillera que separa Alemania e Italia. El retrato revela la nueva posición de Durero como *Ehrbaren*, ilustre mercader de Núremberg, y recuerda a todo el mundo que es un hombre muy viajado. Toda la pintura parece estar diciendo: “Soy un triunfador”. Sin embargo, cuando el artista volvió a retratarse a sí mismo dos años más tarde, en 1500, quiso parecerse a Cristo. Ese cuadro, ahora en Múnich, bien pudo inspirarse en un comentario del propio artista: “cuanto más sabemos, más nos parecemos a Cristo, quien realmente lo sabe todo”.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 12-1
El *Autorretrato con 26 años* de Alberto Durero nos muestra al joven artista como estrella en ciernes

En la época de Durero, mucha gente creía que el año 1500 sería el del Apocalipsis o Juicio final (el miedo al caos informático y a la escasez de agua y alimentos cuando se produjo el cambio de milenio fue la versión moderna de esa forma de pensar). En ese clima de miedo, Durero ilustró un libro sobre el Apocalipsis en 1496 y lo publicó en latín y en alemán. Se convirtió en un superventas. Las tallas en madera que realizó para ese libro lo convirtieron en uno de los mejores grabadores de toda Europa.

De excursión por el siglo XVI con Tiziano

El pintor Tiziano Vecellio da Cadore, más conocido como Tiziano (hacia 1488-1576), fue quien mejor representó sobre un lienzo a las bellas mujeres venecianas que llamaron la atención de Durero. Sus contemporáneos venecianos le llamaban “el sol entre las estrellas”. Actualmente Tiziano se considera el pintor más famoso de Venecia, y posiblemente el mejor. Su rica paleta abarcaba desde los tonos más luminosos hasta los azules más profundos. Sus retratos tienen un impacto psicológico tan grande que cada uno parece una página arrancada de un libro

de Shakespeare. Un retrato del sacro emperador romano le valió al artista el título de caballero, y posteriormente una enorme cadena de oro que llevó en todos sus autorretratos. La realeza española coleccionó ávidamente sus obras, y numerosos artistas barrocos posteriores, desde Diego Velázquez hasta Peter Paul Rubens, copiaron sus pinturas.

Tiziano pintó el retablo más grande que se había visto jamás en Venecia, *La Asunción de la Virgen*, que todavía puede admirarse en la iglesia de Santa Maria Gloriosa dei Frari. Sin embargo, la obra más conocida de Tiziano, el cuadro cuya sensualidad inspiró al humorista Mark Twain para escribir *Un vagabundo en el extranjero*, es la *Venus de Urbino* (ver la figura 12-2).



Scala/Art Resource, NY

Figura 12-2
La Venus de Urbino es la obra más erótica de Tiziano

Mark Twain, el gran escritor satírico estadounidense, dijo que, si visitáis el palacio Uffizi de Florencia y os adentráis en la Tribuna, la minigalería más visitada del mundo, “allí, contra el muro, sin cortina que la oculte, podéis ver la obra más impura, la más grosera, la más obscena que se haya pintado jamás: la Venus de Tiziano. No es porque esté desnuda y estirada en la cama, no, es el gesto de una de sus manos. Si me atreviese a describirlo, sería un escándalo”. Y sin embargo, ahí está la Venus, para que la contemple todo aquel que quiera; y tiene derecho a estar allí, ya que es una obra de arte, y el arte tiene sus privilegios.

La verdad es que la mano izquierda sí parece estar ocupada con algo. A lo mejor Tiziano quiso crear un símbolo de fertilidad con esa mano y con otros elementos de la pintura. Te dejo que seas tú mismo quien los descubra.

Esta versión de la diosa del amor refiere a la localidad italiana de Urbino, porque fue Guidobaldo II della Rovere, hijo del duque de Urbino, quien encargó la obra.



La *Venus de Urbino* se inspira en una venus dormida muy anterior que aparece en un paisaje pintado por Giorgione y terminado por Tiziano. Sin embargo, en la versión de Tiziano la diosa está bajo techo y tiene un perrito acurrucado a sus pies como símbolo de fidelidad. Dos criadas sacan un elegante vestido de un arcón de bodas situado junto a la pared del fondo. El arbusto de la maceta que hay sobre el alféizar del fondo es un mirto, sagrado para Venus en la época antigua.



Tiziano se considera uno de los mejores pintores de todos los tiempos, y en su obra utilizó pinceles de todos los tamaños. Sus primeros cuadros son más precisos y se pintaron con pinceles pequeños y medianos. Pero cuando ya era viejo, Vasari dijo en tono de burla que Tiziano utilizaba pinceles “gruesos como escobas”. Las obras de la última época de Tiziano están muy desenfocadas. El artista estaba tan obsesionado con los efectos pictóricos y el *impasto* (pinceladas muy cargadas de pintura) que las líneas de las personas y objetos casi desaparecen.

La Venecia de Veronese

A mediados del siglo XVI, la Reforma protestante de Martín Lutero se había extendido por gran parte de Europa. Sus seguidores denunciaban los excesos cometidos por la Iglesia católica y la venta de indulgencias. Animaron a la gente a que leyera la Biblia por sí mismos, en lugar de aceptar la interpretación de la Iglesia sin cuestionarla.

Esas protestas hicieron mella en el Vaticano. En 1545, el papa Pablo III convocó a los obispos de toda Europa a una serie de reuniones celebradas en el norte de Italia. En esas reuniones, conocidas como el Concilio de Trento, los católicos aprobaron varias reformas e intentaron suprimir las ramificaciones heréticas de Lutero, Calvino y compañía.

El Concilio de Trento se celebró de manera intermitente entre 1545 y 1563 en Trento (Italia) y sentó las bases de la Contrarreforma o Reforma católica. El Concilio aprobó códigos de conducta más estrictos para los sacerdotes. También declaró la importancia de las imágenes religiosas, ya que los protestantes estaban destruyendo las imágenes de santos que antes decoraban las iglesias. El concilio dijo que los artistas deberían mostrar escenas más dramáticas y sobrias en sus obras para inculcar un sentimiento de piedad en la gente.

Trento estaba muy cerca de Venecia, y pronto se cerraron una serie de alianzas políticas que trajeron a la Inquisición a la ciudad de los canales para acabar con la herejía. La Inquisición no tardó en enterarse de que una última cena pintada por Paolo Veronese (1528-1588) para un monasterio no mostraba la historia cristiana con la seriedad y la solemnidad recomendadas en los edictos del Concilio de Trento (puedes ver la pintura en la figura 12-3). No está claro quién fue el que presentó la queja, porque los monjes estaban encantados de tenerla en su refectorio. De todos modos, cuando Veronese fue llamado a comparecer ante el tribunal, le pidieron que explicara las excentricidades de su pintura y lo que se suponía que estaban haciendo las figuras que en ella aparecen.

A los inquisidores les molestaba especialmente que el artista hubiera pintado a dos guardias alemanes comiendo pan y bebiendo vino en el extremo derecho, como si los protestantes estuvieran administrando su propia comunión. Se ordenó a Paolo Veronese que corrigiera su última cena. El tribunal quería incluso eliminar de la composición el perro que está sentado con las patas abiertas (como suelen hacer los perros) delante de la mesa. El artista intentó argumentar que el perro, el enano, el hombre al que le sangra la nariz (el que sujeta un pañuelo a la izquierda de la obra) y los dos guardias alemanes están en el primer plano de la obra, es decir, en el espacio del espectador, no en el espacio de Cristo. Cristo y sus discípulos se encuentran bajo la columnata, en un lugar alejado de los elementos estridentes de la escena.

Sin embargo, los inquisidores querían que modificara la obra. Por fortuna para los frailes, que estaban encantados con la pintura, y para los venecianos, que no querían que Roma intentara controlar su arte, al artista se le ocurrió una inteligente solución de compromiso. Veronese simplemente añadió una referencia al capítulo 5 del Evangelio de Lucas en la balaustrada de la escalera. En ese capítulo, Lucas describe el banquete celebrado en la casa de Leví, donde Cristo comió y bebió en compañía de “publicanos y pecadores”. Al renombrar la pintura como *Cena en la casa de Leví*, ya no pasaba nada por que hubiera mala gente compartiendo mesa con Cristo: al revés, ¡la historia incluso lo requería! Los inquisidores romanos no pudieron hacer nada, los venecianos tuvieron la pintura que querían y el mundo heredó una obra maestra que celebra el esplendor de la época dorada de Venecia.

Tintoretto y el ego renacentista

Jacopo Robusti, apodado Tintoretto (1518-1594), fue el mayor rival de Veronese. Tintoretto dijo que su arte combinaba “el dibujo de Miguel Ángel y el color de Tiziano”. Si alcanzó o no la perfección de esos maestros es motivo de debate, pero nadie puede negar que Tintoretto fue una de las estrellas del Renacimiento veneciano, a la par que un agresivo promotor de sí mismo.



La dedicación de Tintoretto y su habilidad para el marketing quedaron patentes para todo el mundo durante el concurso celebrado en 1565, para elegir la pintura que habría de adornar la Sala dell'Albergo de la escuela e iglesia de San Roque, en Venecia. Cinco artistas presentaron pequeños bocetos al óleo de sus proyectos. ¡Tintoretto, en cambio, entregó el mural *San Roque en la gloria* a escala completa y totalmente acabado! Antes de que nadie pudiera protestar, Tintoretto anunció que donaba la pintura a la fundación. A lo mejor te estás preguntando cómo pudo sobrevivir este artista si andaba por ahí regalando sus obras. Bueno, los mecenas de San Roque quedaron tan impresionados que encargaron a Tintoretto la decoración de la sala de reuniones entera, desde el suelo hasta el techo. ¡Este trabajo le duró 22 años y le reportó una gran suma de dinero! El ciclo de pinturas continúa expuesto en la Scuola di San Rocco, su emplazamiento original y el mejor sitio de Venecia para ver la obra de Tintoretto.

San Jorge luchando con el dragón es un buen ejemplo del enérgico estilo narrativo de Tintoretto. San Jorge fue un santo del siglo III que supuestamente rescató a una princesa libia de un feroz dragón. Después de que Jorge matara a la bestia, el rey y todos los habitantes del pueblo se convirtieron al cristianismo. El retablo de Tintoretto es una composición vertical cargada de dramatismo que dirige la mirada a varios lugares para contarnos la historia. En el primer plano, la bella princesa corre hacia ti mientras mira atrás por encima del hombro. Si tú también miras por encima de su hombro, ves a San Jorge en su caballo blanco atacando al dragón a punta de lanza. Entre la damisela y el caballero está el cuerpo de una de las víctimas del dragón. Su cuerpo parece estar tendido entre las dos acciones. El cadáver reproduce la postura de la crucifixión de Cristo. La luz de la pintura viene de Dios, que envía rayos desde los cielos. Este pequeño retablo es una representación tremendamente dinámica de la leyenda caballeresca cristiana. Actualmente tenemos los DVD de Schwarzenegger, y en la Venecia renacentista tenían las pinturas llenas de acción de Tintoretto.

Palladio: el rey del clasicismo

Andrea Palladio (1508-1580) fue el arquitecto altorenacentista más influyente. Su estilo, llamado *palladiano*, se basa en los escritos de Vitruvio (hacia 70 a.C.-hacia 25 a.C.), en las ruinas romanas, en los ideales renacentistas y en su propia experiencia como cortador de piedras y albañil. El estilo de Palladio es formal, elegante y limpio (con pocos ornamentos). Su experiencia como albañil le ayudó a trasladar las teorías de Vitruvio a la práctica con impresionantes resultados.

Los edificios de Palladio suelen tener la fachada de un templo romano como la Maison Carrée (ver el capítulo 8). La mayoría de sus obras se encuentran en Venecia y en el Véneto (la región de alrededor de Venecia), donde él creció. Uno de los mayores logros de Palladio es San Giorgio Maggiore, una abadía e iglesia benedictina de Venecia comenzada en 1565. Palladio decidió construir el edificio como basílica y luego ponerle la fachada de un templo clásico. Para que la basílica y la fachada clásica estuvieran en armonía, creó dos frontones interconectados: uno alto, con la elevación de la nave principal de la basílica, y otro ancho, coincidente con la menor elevación de las naves laterales. Ambos frontones se combinan en una fachada de una sola entrada con cuatro enormes columnas.

El estilo palladiano ha influido en muchos edificios, sobre todo en Inglaterra, Irlanda y Estados Unidos, por ejemplo la fachada del Palacio de Buckingham, la Casa Blanca y el monumento a Thomas Jefferson.

Gótico tardío: el naturalismo nórdico

Las obras del gótico tardío, creado en Flandes en torno a 1420, son muy diferentes de las formas alargadas que pueden verse, por ejemplo, en la catedral de Chartres, construida entre 1194 y 1220 (ver el capítulo 10). El *gótico tardío*, también llamado *gótico final* o *tardogótico*, hace referencia a un nuevo naturalismo en el arte flamenco y tiene mucho en común con el Renacimiento temprano italiano (ver el capítulo 11). Ambos intentaron representar la vida de manera realista, para que las personas parecieran personas. La principal diferencia entre el gótico tardío y el arte renacentista es que los artistas tardogóticos no pretendían resucitar la cultura grecorromana.



Jan van Eyck: un fuera de serie tardogótico

Se ha dicho de Jan van Eyck (hacia 1395-1441) que fue el “inventor de la pintura al óleo”, pero los eruditos saben ahora que los óleos se estuvieron utilizando con escaso éxito durante más de cien años antes de su nacimiento. Sería más exacto llamarlo el “padre de la técnica de pintura al óleo”, ya que llegó a dominar este medio mejor que ninguno de sus predecesores (lo malo es que “padre de la técnica de pintura al óleo” suena mucho peor). Utilizando aceite de nuez, entre otros, y dejando que sus paneles se secaran después de cada capa, elaboró sus pinturas con docenas de *veladuras* (capas de pintura muy delgadas; en el capítulo 29 encontrarás más información sobre la técnica de Van Eyck). Con las pinturas de Van Eyck, por primera vez en la historia del arte, tenías que alargar la mano para estar seguro de que la imagen era plana y no tridimensional.

Van Eyck nació en una familia de artistas, y su primera obra conocida es el *Altar de Gante (o Adoración del Cordero Místico)*, pintada por él y su hermano Hubert para la catedral de San Bavón de Gante, Bélgica, en 1432. Con casi tres metros y medio de alto y cuatro y medio de ancho, el *Altar de Gante*, formado por doce tablas, es una obra colosal. Las imágenes brotan de los paneles como las notas de un órgano de tubos. Una multitud de santos adoran al cordero sacrificial; los coros cantan; una mujer bellamente ataviada toca el órgano; María, Cristo y Juan Bautista presiden el altar como reyes y reinas; ¡incluso Adán y Eva, totalmente desnudos, se unen al grupo por los laterales! Tras semejante despliegue, Van Eyck prefirió trabajar en obras pequeñas (casi todas las pinturas que hizo después fueron a una escala más modesta). Sus pinturas se hicieron más reales y detalladas, pero era como si tuvieras que mirar por una ventanita para ver su magia.

Una de esas “ventanas” a una escena doméstica es *El matrimonio Arnolfini* (o *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, ver la figura 12-4). Este doble retrato nos recuerda cuánto viajaba la gente de aquella época: el hombre es Giovanni Arnolfini, un mercader italiano natural de Lucca que vivió la mayor parte de su vida en Brujas (Bélgica). Él y su mujer están elegantemente vestidos, pero no tanto como para confundirlos con la realeza. En la estancia donde se encuentran hay una cama (siguiendo la costumbre flamenca), pero las paredes no están cubiertas por caros tapices y el suelo es de madera desnuda. Además de comerciar con seda, los mercaderes de Lucca solían importar naranjas y limones de España, que alcanzaban precios muy elevados. La pintura muestra una naranja en el alféizar y tres más sobre el cofre de madera, que simbolizan la riqueza de la pareja y quizás el fruto prohibido del jardín del edén. De hecho, todos los objetos tienen un significado literal y otro simbólico. Invertir de significado a los objetos era la norma en el arte holandés. El perro situado entre la pareja, por ejemplo, representa la fidelidad, pero también es de una raza cara, un affenpinscher, lo cual indica un alto poder adquisitivo.



Las mujeres burgundas y holandesas llevaban sus vestidos con la cola recogida por delante, con lo que siempre parecían estar embarazadas. Aunque se ha especulado mucho sobre el posible embarazo de la mujer, en el siglo XV no era habitual que en los cuadros hubiera mujeres embarazadas. No obstante, la talla que hay en el cabezal de la cama representa a santa Margarita, patrona de los alumbramientos.

Algunos historiadores del arte creen que la pintura muestra una ceremonia nupcial, y por eso la han llamado *El matrimonio Arnolfini*. Un experto argumentó que los dos personajes se han descalzado para mostrar el vínculo con el suelo sagrado del matrimonio. Sobre ellos arde una única vela que simbolizaría la llama del amor, y Giovanni levanta la mano derecha como si fuera a pronunciar sus votos. El espejo convexo del fondo muestra el reflejo de dos figuras, quizá los testigos del matrimonio, y en la pared se lee la siguiente inscripción: “Jan van Eyck estuvo aquí, 1434”, lo cual apunta a que el propio pintor podría ser uno de los testigos, posiblemente el que lleva un turbante rojo.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 12-4

El matrimonio Arnolfini (o *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*) tiene un nombre equivoco. Los eruditos no están seguros de si ya están casados, en plena celebración de la ceremonia nupcial, o solo prometido

Aunque muchos expertos todavía aceptan la interpretación de la boda, los argumentos en este sentido no son del todo sólidos. Giovanni di Arrigo y Jeanne no se casaron hasta 1447, trece años después de que Van Eyck pintara esta obra. Lorne Campbell ha sugerido que un primo, Giovanni di Nicolao Arnolfini, es un candidato más probable, y que este sería un retrato con su segunda esposa. En cuanto al suelo sagrado del matrimonio, el hombre y la mujer tan solo se han quitado los cubrezapatos; Giovanni sigue llevando unas botas negras. No hay pruebas de que encender una sola vela fuera una tradición nupcial de la época, y la mayoría de las parejas se cogían la mano derecha durante la ceremonia del matrimonio. Si Jan van Eyck estuviera realmente presenciando el enlace (igual que un fotógrafo podría documentarlo en la actualidad), es raro que no pusiera la fecha exacta. En otros retratos suyos se indica el día exacto en que fueron terminados. Algunos eruditos han sugerido que el hombre y la mujer ya están casados, y otros proponen que están prometidos pero no han formalizado el enlace todavía. En cualquier caso, la relación de esta pareja es enigmática. Están cogidos de la mano, pero cada uno tiene la mirada perdida en su propio mundo.

Rogier van der Weyden: el centro de atención

Jan van Eyck no tenía la exclusiva del mercado realista: Robert Campin, apodado el Maestro de Flémalle (hacia 1406-1444), también pintó imágenes realistas al óleo. Se le daban especialmente bien los retratos y los retablos de pequeño formato, como el *Tríptico de Mérode*.

Sin embargo, los logros de Campin se ven ensombrecidos por los de su pupilo Rogier van der Weyden (hacia 1399-1464), cuyos retablos de gran tamaño introdujeron una carga emocional nueva y a menudo dolorosa en el arte religioso nórdico. El arte gótico temprano también era dramático y emotivo, pero, al ser menos realista, esa carga emocional no llega al espectador con tanta fuerza. Las figuras de Van der Weyden no son símbolos, sino personas de verdad que sufren o experimentan otras emociones. Este pintor dramatiza la emoción haciendo de sus figuras el centro de atención. A veces incluye un paisaje de fondo.

El *Descendimiento* de Rogier van der Weyden es una coreografía cuidadosamente planificada para jugar con los sentimientos del espectador. Las figuras se representan con tal grado de realismo que parecen estar delante de la pared de piedra situada a su espalda. Parecen personajes de un *misterio* (una escenificación de las últimas horas de Cristo) que actúan en el borde del escenario. El cuerpo desmayado de María imita al cuerpo de Cristo; el amor que siente por su hijo es tan intenso que parte de ella muere con él.

La composición en forma de cruz refuerza el tema de la pintura, a la vez que proporciona a Van der Weyden el marco perfecto para disponer a los personajes de manera geométrica. En los dos extremos del eje horizontal de la pintura vemos a dos mujeres sollozantes con posturas similares y la cabeza envuelta en una tela blanca. A la izquierda, dos personas se agachan para recoger del suelo a María. A la derecha, otras dos se ocupan de Jesús; una de ellas (probablemente Nicodemo, el líder judío que siguió a Cristo) le sostiene las piernas. José de Arimatea, en el centro, y el hombre de la escalera forman el eje vertical. La disposición descendente de estos hombres ayuda al espectador a sentir el peso del cuerpo de Cristo cuando lo bajan de la cruz. Sus cabezas inclinadas, la posición del brazo de Jesucristo y el hombre que baja la escalera son factores que contribuyen a la impresión descendente transmitida por la pintura.



Observa que Van der Weyden utiliza contrastes para romper la simetría y a la vez preservar el equilibrio global de la pintura. Los tríos de personas situados en ambos lados del eje horizontal se equilibran mutuamente. Las cabezas de las figuras centrales están a diferentes alturas, para generar contraste. En el eje vertical, José de Arimatea se encuentra a la izquierda de la cruz, mientras que el hombre de la escalera está a la derecha. La disposición simétrica de los personajes contribuye a que su dolor colectivo converja en la figura de Cristo muerto, representada en el centro de la pintura.

Influencias nórdicas: el Renacimiento en Holanda y Alemania

El comercio con Venecia, Florencia, Roma y otras ciudades-estado italianas llevó al arte italiano hasta países septentrionales como Francia, Alemania y Holanda, lo cual dio lugar a un Renacimiento nórdico. Artistas italianos como Leonardo da Vinci y Benvenuto Cellini, que se trasladaron a Francia a trabajar para el rey Francisco I, y artistas nórdicos como Durero y Bruegel, quienes estudiaron en Italia, también contribuyeron a que el espíritu y el estilo renacentistas viajaran al norte. Igual que el Renacimiento italiano, el Renacimiento nórdico inspiró representaciones naturalistas e imaginativas de la vida terrenal.

En los apartados siguientes me centro en las pinturas creadas en Holanda y Alemania, donde el nuevo énfasis sobre el *humanismo* (una corriente de pensamiento que subraya la importancia del hombre y los valores humanos) renacentista generó una demanda de retratos y escenas de género, y donde el fervor religioso dio lugar a algunas de las obras de arte cristianas más viscerales y violentas jamás creadas.

Los enigmas del Bosco

El pintor holandés Hieronymus Bosch (1450-1516), más conocido como el Bosco, pintó algunas de las imágenes de la humanidad más oscuras jamás creadas. Su obra más famosa es un *tríptico* (una obra de arte compuesta por tres paneles articulados que pueden cerrarse como un libro) llamado *El jardín de las delicias*. Basta un vistazo a esta pintura para convencerse de que el Bosco era tan pesimista como devoto. En su obra, el mundo entero parece estar atrapado en una vida lujuriosa y abocado al infierno. Según parece, para el Bosco, incluso escuchar música era pecado. Aunque cruda, su representación del infierno (el panel derecho) es una de las más creativas de la historia del arte.

En el panel izquierdo, Cristo presenta a Adán y Eva el paraíso terrenal, habitado por animales que pastan tranquilamente (algunos de ellos bastante raros). En el gran panel central, que representa la vida tras la expulsión de Adán y Eva, vemos a gente desnuda fornicando, y otros montados en caballos y cerdos, llevados por un desenfreno sexual. Aunque este panel de las delicias terrenales pretende convencer al hombre de que abandone su búsqueda del placer y abraza a Dios, parece pensado para excitar a la gente. El panel derecho muestra el precio que paga el hombre por una vida dedicada a satisfacer sus sentidos.



El jardín de las delicias está repleto de imágenes. Probablemente existan tantas interpretaciones de él como combinaciones de imágenes. Para interpretar esta pintura resulta útil buscar pautas, paralelismos e inversiones entre los tres mundos: el edén, la tierra y el infierno. Si te fijas, el cielo despejado y el paisaje frondoso del Edén continúan en el panel central, la tierra. En cuanto al infierno, también hay correspondencias geográficas. Cada panel contiene un estanque de forma ovalada (en el infierno es un pozo negro). Incluso en el paraíso, el estanque está habitado por grotescas criaturas híbridas: un unicornio negro, un pez volador, un ave parecida a un pato que mira con detenimiento un libro... se intuye que el futuro del hombre será negro. En cada paisaje hay también un lago. En el edén hay patos nadando por las aguas cristalinas; en la tierra, montones de personas desnudas se divierten en lo que parece un parque acuático; y en el infierno la gente hierve en una sopa infernal.

En los paneles izquierdo y central, unas lechuzas amenazadoras observan a la humanidad como una conciencia omnisciente, o quizá como predicción de su futuro.

En todas las partes hay aves: en el edén, vuelan tranquilamente por el cielo azul. En la tierra se transforman en pájaros gigantes que comparten el espacio aéreo con personas aladas, peces voladores y grifos, perversiones de la naturaleza. Según la tradición medieval, las brujas corrompían la naturaleza robando huevos y esperma de seres humanos y otras especies y combinándolos para crear híbridos. Su objetivo: acabar con la armonía de Dios y de la naturaleza y sembrar la discordia. En el infierno, unos pájaros negros minúsculos salen del recto de un hombre que está siendo tragado por un ave gigante. Los híbridos del Bosco quizá fueron inspirados por las *drolleries* de los manuscritos medievales (ver el capítulo 10), pero aquí alcanzan nuevas cotas de extravagancia.

La fruta edénica vuelve a aparecer en la tierra, disponible para todo aquel que quiera comerla. En el panel central vemos fresas, arándanos y cerezas gigantes por doquier, lo cual sugiere que la humanidad vive únicamente para satisfacer sus deseos, que son más importantes que cualquier otra cosa. Fíjate en que las personas y las aves se ofrecen fruta unos a otros, igual que hizo la serpiente en el edén. La mezcla interracial y el hombre que intenta seducir a una lechuza sugieren híbridos futuros (aunque la lechuza no parece demasiado interesada en tener relaciones sexuales).

En el infierno, el placer se transforma en dolor. El paisaje llameante está dividido en diferentes espacios de tortura para cada placer: el lugar de juegos, la “sala” de música, el retrete (un agujero donde un hombre vomita, otro excrementa monedas de oro, y un pájaro comehombres defeca personas a medio digerir). En otras zonas vemos animales atacando a los cazadores que los acechaban, y “personificaciones” bestiales de glotones y gente libidinosa.

En el infierno musical, los músicos y melómanos son castigados por dar placer a sus oídos en lugar de rezar. Sus laúdes y flautas se convierten en instrumentos de tortura: un hombre está crucificado en un arpa, otro está atado a las cuerdas de un laúd, y un tercero es sodomizado por un ser jorobado mientras toca sin descanso un organillo gigante.

En la zona de los juegos vemos cartas tiradas por el suelo, unos dados olvidados para siempre sobre una mesa, y un jarro derramado (en el infierno no vuelven a llenarte la copa). El dado que lleva una mujer en la cabeza sugiere que durante su vida cayó continuamente en el vicio del juego. Un hombre desnudo está atrapado entre una mesa de juego gigante (a la que está clavado), un animal hambriento y una mano ensartada que sostiene un dado en equilibrio con la punta de los dedos. Esta última imagen da a entender que, incluso sin cuerpo ni cabeza que la dirija, la mano continúa apostando. En el infierno del Bosco, la gente no abandona sus placeres, sino que son atormentados por ellos.

El oscuro simbolismo de Grünewald

El pintor alemán Matthias Grünewald (1470-1528) llevó el drama gótico más lejos incluso que Rogier van der Weyden. Logró representar emociones intensas, a menudo violentas, de manera más eficaz que cualquier otro artista del Renacimiento. Sus sombrías escenas de crucifixión muestran los horrores de la muerte de Cristo con un realismo terriblemente vívido.

De todas las versiones de *La Pasión* (los padecimientos de Jesucristo desde la última cena hasta su crucifixión y muerte, como en la película de Mel Gibson titulada *La Pasión de Cristo*) que pintó Grünewald, la más potente es el *Retablo de Isenheim*, creado para la abadía de San Antonio en Isenheim (Alsacia), entre 1510 y 1515. El panel izquierdo muestra a san Sebastián, impasible al ser acribillado por las flechas; en el panel derecho vemos al bondadoso san Antonio; en la parte inferior, las dos Marías y José de Arimatea lloran a Cristo en su tumba.

Sin embargo, es el dramático panel central el que atrapa irremisiblemente la atención del espectador. El brazo horizontal de la cruz se dobla ante el peso del cuerpo apaleado de Cristo. Sus dedos extendidos arañan el cielo, y la crispación de los músculos revela la angustia sufrida. Los mantos rojos de Juan el Bautista, a la derecha, y Juan el Apóstol, a la izquierda, imitan el color de la sangre que mana de la herida del pecho de Cristo. Grünewald expresa la intensidad del último momento de Jesús en la tierra con la misma visceralidad que Mel Gibson en *La Pasión de Cristo*. El rigor mortis, ya presente, perpetúa la agonía postrera de Jesús, representada por Grünewald con un realismo descarnado.

La obra más aterradora de Grünewald es la escena de *Las tentaciones de san Antonio*, pintada entre 1510 y 1515. Según san Atanasio, autor de *La vida de san Antonio*, cuando Antonio se retiró al desierto para llevar una vida *ascética* (contemplación y negación del yo, es decir, lo contrario de la vida moderna), el diablo se enfrentó a él en varias ocasiones, y lo rodeó de tentaciones y malvados demonios. En *Las tentaciones de san Antonio*, Grünewald pintó una horda de extrañas bestias asaltando al santo. Los colores vívidos que utiliza Grünewald aumentan el dramatismo de la escena.

Una cena con Bruegel el Viejo

El pintor flamenco Pieter Bruegel el Viejo (hacia 1525-1569) se especializó en paisajes y escenas de gente común trabajando en el campo, comiendo, cazando y patinando, así como ligando, bebiendo y peleándose en bares. Sus retratos de la vida campesina están llenos de personas rudas y encanto rústico. Pinturas como *La danza campesina* y *La danza nupcial* son auténticas ventanas a la vida campesina del siglo XVI.



Según Carel van Mander, el primer biógrafo de Bruegel (quien escribió treinta y cinco años después de fallecer el artista), a Bruegel le gustaba reventar bodas y ferias de pueblo en compañía de un amigo. “Los dos hombres se vestían como los campesinos, e incluso como los demás invitados llevaban regalos, y se comportaban como si pertenecieran a la familia o al círculo de uno u otro de los esposos. A Bruegel le encantaba observar las costumbres de los campesinos... También supo representar a esos campesinos con gran exactitud.”

Bruegel es famoso por sus representaciones de la vida campesina. En *La danza nupcial*, los pantalones, las camisas y las faldas de color rojo, entremezclados en todo el lienzo con verdes, marrones y el blanco de sombreros, pantalones y mandiles, crean un ritmo visual. Te parece estar dando vueltas y más vueltas con los campesinos que bailan.

Además de captar la esencia de la vida campesina, Bruegel utilizó los paisajes para evocar estados de ánimo, como en su obra titulada *Cazadores en la nieve* (también conocida como *El regreso de los cazadores*), que muestra a unos campesinos cazando, trabajando, y también patinando sobre hielo y pescando en un lago helado en un paisaje invernal. La pintura forma parte de una serie de obras que representan los meses del año. *Cazadores en la nieve* corresponde a enero y febrero. Las figuras se ven desde cierta distancia o de espaldas al espectador, y son la propia composición y el paisaje helado, con un cielo plomizo y los picos nevados al fondo, los que comunican los estados de ánimo y los mensajes de la pintura.

Naturalmente, en Amberes y en Bruselas, donde Bruegel realizó la mayor parte de su obra, no hay montañas. Entonces ¿cómo pudo pintar esos picos tan convincentes? En torno a 1552, Bruegel, como muchos otros artistas nórdicos, viajó a Italia para estudiar a los maestros del Renacimiento italiano. Le impresionó sobre todo Miguel Ángel, así como los paisajes venecianos y las escenas callejeras de artistas como Tiziano, Giorgione y Vittore Carpaccio, y también los majestuosos Alpes. Llenó varios cuadernos con bocetos de los Alpes, que luego utilizó en las pinturas realizadas en Amberes y Bruselas. Su biógrafo dijo que Bruegel se bebió las montañas en su viaje a Italia para poder escupirlas más tarde en su estudio. De hecho, las estuvo escupiendo el resto de su vida.

Pero Bruegel también tenía un lado oscuro. Igual que hicieran el Bosco, una de sus mayores influencias, y Grünewald, a veces se aventuró en el terreno de lo macabro, por ejemplo en su *Dulle Griet (La loca Meg)* (1562), un paisaje caótico habitado por demonios gigantes y gente vociferante, y en *La caída de los ángeles rebeldes* (1562) y *El triunfo de la muerte* (aprox. 1562). Las dos primeras pinturas podrían pasar por obras del Bosco. De hecho, de joven Bruegel llegó a imitar al Bosco, cuya popularidad creció enormemente tras su muerte.

En *El triunfo de la muerte*, un ejército de esqueletos (algunos de ellos portando ataúdes a modo de escudos) aniquila a la humanidad en numerosas escenas, a cual más dantesca. Los ejércitos invasores parecen ríos interminables de clones de la Parca y recuerdan al espectador la temible peste negra, que mató a la mitad de la población europea a mediados del siglo XIV.

La artificiosidad del arte: el manierismo

En este capítulo

- ▶ Redefinir las reglas
- ▶ Alterar las leyes de la perspectiva
- ▶ Entender la arquitectura manierista

El alto Renacimiento (ver el capítulo 11) elevó a los artistas de hacedores a creadores. Tras este “ascenso de categoría”, los artistas empezaron a reafirmarse en su individualidad. Después de que los alumnos de Rafael y de Andrea del Sarto dominaran todas las reglas renacentistas, como la perspectiva científica y las composiciones geométricas, empezaron a romper las normas para crear obras más modernas y expresivas. Los expertos generalmente denominan a este estilo *manierismo*, pero no se ponen de acuerdo en si los artistas deberían llamarse manieristas ni en los años que duró el estilo. La mayoría de eruditos consideran que el manierismo se enmarca entre 1520 y 1600.



El término *manierismo* viene de *maniera*, una palabra italiana que el artista y biógrafo Giorgio Vasari utilizó en el siglo XVI para referirse a la intelectualidad y el refinamiento del estilo de Miguel Ángel a partir de 1520 más o menos. Vasari señaló que, cuando el estilo manierista hizo su primera aparición en la capilla de los Medici, diseñada por Miguel Ángel, “rompió los lazos y las cadenas que habían impuesto [a los artistas] la creación de formas tradicionales”. Quizá sea un poco como ir en bicicleta: una vez dominas lo básico, quieres probar nuevos trucos, cosas para las que no se diseñó la bici.

¿En qué consiste el manierismo? Si ensalzas lo artificial por encima de lo natural a fuerza de exagerar las proporciones, distorsionar la perspectiva o incluso convertir un seto en un arco de entrada, estás actuando como un manierista.

Si los grandes artistas manieristas vivieran en la actualidad, probablemente muchos de ellos acudirían a los desfiles de moda de París o Milán. Artistas como Francesco Primaticcio o Parmigianino disfrutarían de lo lindo dibujando a las estilizadas modelos de pasarela, con sus ropas extravagantes y sus rostros modelados por el colágeno. Las vírgenes manieristas tienen una artificiosidad característica, y a veces las prendas de las figuras acompañantes son tan ceñidas como la ropa interior de Calvin Klein (lo verás, por ejemplo, en los hombres de *El descendimiento de la cruz* de Pontormo). Los rasgos angulosos y expresiones afectadas de los rostros manieristas parecen comunicar un refinamiento altivo incluso cuando suplican tu empatía emocional.

Que el manierismo parezca un arte tan aristocrático se debe, en parte, a que obedecía a los gustos de la familia Medici de Florencia, los reyes franceses afincados en Fontainebleau y el emperador Rodolfo II de Praga. Las pinturas encargadas por estos mecenas a menudo presentan un velado simbolismo erótico que solo unos pocos elegidos podían entender (ver la figura 13-1 y la explicación correspondiente en el apartado “Simbolismos y capas de significado en las obras de Bronzino”).

Incluso los jardines manieristas requieren que el visitante tenga una formación razonablemente buena y conocimientos de arte para apreciar los distintos órdenes arquitectónicos y el modo en que se han adaptado. Así, por ejemplo, los jardines del castillo de los Orsini en Bomarzo, Italia, proponen numerosas bromas, trucos y estilos arquitectónicos, incluida una “casa inclinada” (como las que hay en los parques de atracciones de hoy en día), y numerosas esculturas de gran tamaño talladas en roca volcánica, que representan sirenas y dioses antiguos. A los mecenas del manierismo, que tenían sentido del humor, les gustaba el tipo de belleza que sorprende por su extrañeza.

En Italia, a finales del alto Renacimiento, el estilo de Miguel Ángel dio un giro hacia el manierismo. Las formas alargadas de su *Pietà Rondanini* (1556-1564) son ejemplos clásicos del estilo manierista de su última época.

En este capítulo analizo pinturas que muestran miembros alargados, emociones intensificadas y fondos transformados en paisajes simbólicos o fantásticos, y luego te cuento cómo el manierismo llevó a la arquitectura hasta sus límites.

Pontormo: el centro de atención

Jacopo da Pontormo (1494-1557) fue uno de los primeros pintores manieristas. Es posible que estudiara con Leonardo da Vinci. Se sabe con seguridad que en 1512 Pontormo se convirtió en ayudante de Andrea del Sarto, de quien aprendió a dominar el estilo altorenacentista.

Cinco años más tarde, Pontormo tomó su propio camino y contribuyó al surgimiento del manierismo.

El descendimiento de la cruz (1525-1528) de Pontormo es una de las primeras obras de arte manieristas. Muestra a dos hombres jóvenes que transportan el cuerpo de Cristo en compañía de varias mujeres rotas de dolor. Pontormo prácticamente eliminó la profundidad de la pintura y puso casi todas las figuras en primer plano, apilándolas como una torre humana del Cirque du Soleil. En lugar de profundidad, la pintura tiene altura. Situar la acción en el primer plano permitió a Pontormo intensificar la emoción. El espectador puede ver de cerca los sentimientos de todos los personajes.

Como recurso adicional para alejar la acción de la realidad ordinaria, Pontormo vistió las figuras con prendas de color azul claro, rosa pálido y verde oliva, que no son precisamente los colores de la tragedia. Algunas figuras llevan ropas ceñidas que resaltan sus expresivas posturas y sus cuerpos. Los colores artificiales y la perspectiva artificiosa hacen que la pintura sea poética, en lugar de dramática. Pontormo suavizó la tragedia, transformándola en un lirismo visual. Toda la escena descansa delicadamente en el espacio y, al igual que la nube del fondo, parece que vaya a alejarse flotando.

Simbolismos y capas de significado en las obras de Bronzino

Agnolo Bronzino (1503-1572), hijo adoptivo y alumno de Pontormo, se convirtió en un destacado pintor manierista. Desde 1539 hasta 1560, Bronzino trabajó como pintor oficial de la corte de Cosme I de Medici, duque de Florencia. Las pinturas de Bronzino están cargadas de simbolismo, lo cual no es ninguna sorpresa teniendo en cuenta que también era poeta.



El nombre Bronzino significa “de color de cobre” o “bronceado”.

Cosme encargó a Bronzino una pintura para regalar a Francisco I, rey de Francia. Esa pintura resultó ser una de las mejores obras de Bronzino, la *Alegoría del triunfo de Venus* (ver la figura 13-1).

Las figuras centrales de la pintura son Venus y su hijo Cupido. Venus coge una flecha de Cupido y le apunta con ella. Él responde besando a su propia madre (¡y tú pensando que estas cosas solo pasaban en los culebrones!). El resto de las figuras reaccionan con una mezcla de asombro y regocijo.

El hombre calvo y viejo que está en la esquina superior derecha con un reloj de arena a su espalda es el Padre Tiempo. Las identidades del resto de personajes (salvo Venus y Cupido) son motivo de discrepancias entre los eruditos. Puede que los Medici quisieran que la pintura estuviera abierta a la interpretación, para que en la corte francesa pudieran entablar un debate al respecto. El Padre Tiempo y la figura de la esquina superior izquierda levantan una cortina azul para revelar lo que está ocurriendo entre bastidores.

Las dos máscaras tiradas en el suelo sugieren que toda la “escena” es simplemente una obra teatral. En el Renacimiento, los aristócratas a menudo representaban relaciones amorosas míticas en sus fiestas privadas. Las máscaras quizás indiquen también que dos de los personajes de la pintura están a punto de revelar su verdadera naturaleza.



Alinari/Art Resource, NY

Figura 13-1

La *Alegoría del triunfo de Venus* de Agnolo Bronzino es una de las pinturas más enigmáticas del siglo XVI

El niño risueño de la derecha, que podría representar la locura, está a punto de arrojar un puñado de rosas (uno de los símbolos de Venus) sobre los amantes. La misteriosa niña que ofrece un panal a Venus se ha identificado como el engaño, ya que su cuerpo se transforma en un monstruo con garras y cola de escorpión. En la esquina inferior izquierda, junto al pie derecho de Cupido, hay una paloma (tradicionalmente, una de las ayudantes de Venus).

La pintura incluye una imagen todavía más discordante que la niña: una fea bruja que se lamenta detrás de los bellos cuerpos de Cupido y su madre. No se sabe qué ha causado la angustia de la bruja ni quién la ha invitado a la fiesta. A menudo se la identifica con los celos o la desesperación. Debido a su piel oscura y sus dientes estropeados, muchos expertos han supuesto que se trata de la sífilis, una enfermedad venérea que padecía el rey francés.

El aspecto repugnante de la bruja contrasta con Venus, quien sostiene la manzana dorada que ganó en el concurso de belleza organizado por Paris, el detonante de la guerra de Troya. La manzana dorada indica que Venus es la mujer más deseable de todas. También muestra que su vanidad no tiene límites; la sujeta con fuerza mientras seduce a su propio hijo. Naturalmente, tanto Venus como Cupido tienen como misión propagar el amor. Bronzino simplemente ha llevado ese hecho a su conclusión lógica, por extrema que sea. Dicho de otro modo: la pintura es una pose manierista que va más allá de los límites del orden y la corrección renacentista.

¿Qué más convierte a esta pintura en una obra manierista? El simbolismo *arcano* (reservado y misterioso), la perspectiva aplanada (las figuras del fondo están prácticamente encima de las figuras del primer plano) y la composición atestada (compárala con el equilibrio formal de *La última cena* de da Vinci o *La escuela de Atenas* de Rafael, en el capítulo 11). Además, la pintura trata de la vanidad, y no solo la de Venus: Bronzino también se está jactando. Con sus pinceladas suaves y cuidadas, nos ofrece un despliegue de virtuosismo técnico pensado para complacer los gustos de su refinado público. Despierta su interés lascivo y a la vez lanza un mensaje moral contradictorio: refrenad vuestras pasiones.

Parmigianino: ¡no confundir con el queso!

El nombre de Parmigianino (1503-1540) a lo mejor te recuerda al queso que te echas en los espaguetis, pero en realidad fue un pintor a quien el papa Clemente VII llamó "Rafael renacido".

Una de sus obras maestras, *Autorretrato en espejo convexo*, nos revela su apostura (ni siquiera un espejo de feria puede distorsionar su bello rostro) y su estilo manierista. En esta obra, ¡Parmigianino demostró que podía mantener las proporciones clásicas en un espejo distorsionador! Al mismo tiempo, ensalzó la vanidad (la suya propia). Fíjate también en que la mano que coge el pincel está en contacto con el espejo, como si el artista quisiera romper la barrera entre el espectador y la pintura (de paso ilustra el efecto distorsionador del espejo convexo).



Alterar la perspectiva tradicional del Renacimiento y jugar con el punto de vista son rasgos característicos del arte manierista.

La obra más elogiada de Parmigianino es *La Virgen del cuello largo* (ver la figura 13-2). El cuerpo grande y largo de la mujer contrasta con sus hombros estrechos, su cabeza pequeña y su largo cuello. Sin embargo, estas distorsiones no aminoran su belleza. Al revés, le confieren una extraña elegancia.

En el arte manierista, la belleza artificial triunfa sobre la naturaleza. La extraña perspectiva de *La Virgen del cuello largo* es otra característica manierista. El fondo con el hombre en miniatura, las columnas blancas y las montañas nebulosas tiene un punto surrealista, como un paisaje onírico de Salvador Dalí (ver el capítulo 23). Es como si hubiera dos pinturas superpuestas. El hombre del fondo desenrolla un pergamino a la vez que gira la cara, lo cual indica que la exhibición es más importante que la función.



En el arte manierista, la ostentación y el artificio son siempre lo primero.



Scala/Art Resource, NY

Figura 13-2
La Virgen del cuello largo (hacia 1535) es la obra más elogiada de Parmigianino

Arcimboldo: arte a la carta

El máximo exponente de los manieristas es el pintor milanés Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Arcimboldo, quien comenzó como pintor de frescos religiosos y diseñador de tapices, también pintó retratos convencionales, pero esas obras son poco conocidas. En 1562, el emperador de Habsburgo Fernando I lo contrató como retratista imperial en Viena y Praga. Poco después, Arcimboldo inventó los “retratos comestibles” (que dejan en mal lugar a la cocina vienesa). Aunque en realidad no puedes comerte las obras de Arcimboldo, da la impresión de que sí.

Su primera incursión en este género fue una serie basada en las estaciones, pintada en 1563. Las pinturas fueron un éxito instantáneo, y muchos artistas empezaron a imitarle. En su retrato del *Verano*, Arcimboldo creó una personificación de esa estación llevando un abrigo de tallos de trigo decorado con una hermosa alcachofa. La barbilla del hombre es una pera, la mejilla es una manzana colorada, la nariz es un pepino, y los labios y dientes, una vaina de guisantes. Naturalmente, las manzanas y las peras no son frutas de verano. Sin embargo, el aspecto exuberante del hombre transmite una sensación de abundancia estival y la promesa de una buena cosecha.

Arcimboldo pintó retratos a base de frutas, verduras, pescado, carne e incluso raíces de árbol. Por ejemplo, creó una mujer con la cara de una cesta de frutas; un hombre que, al darle la vuelta, se convierte en un asado de pollo; y en *El bibliotecario*, el busto de un bibliotecario está hecho con libros.

En *Adán y Eva* recreó las caras de Adán y Eva con bebés desnudos, ¡y encima los dos van vestidos con ropa del siglo XVI! Los niños se contorsionan para adoptar diversas posiciones, algunas sorprendentes, con las que representan los rasgos de Adán y Eva. La oreja de Eva es una espalda curvada, la punta de la nariz de Adán son las nalgas de un bebé, y los labios superiores son piecitos. Eva sostiene la manzana que mereció a la pareja la expulsión del Edén, mientras que Adán esgrime un pergamino en una mano y coge un libro abierto con la otra. ¿Por qué está leyendo Adán? Ilustra el lado bueno de su expulsión. Adán ya no es un ignorante; gracias a la manzana, ahora sabe leer.

Algunas de las caricaturas realizadas por Arcimboldo con carnes, frutas y otros objetos reproducen con bastante fidelidad el aspecto de sus modelos reales. En *El jurista*, con un pollo asado y un pez creó a un jurista que muchos de sus contemporáneos identificaron de inmediato como el administrador financiero del emperador, aunque otros dijeron que se trataba de Juan Calvino, el reformista protestante (Calvino también era jurista). El cuello de este personaje es una pila de formularios, y la barriga está formada por libros de leyes.

El Greco: el arte de estirar

Doménicos Theotokópoulos (1541-1614), más conocido como El Greco (“el griego”), nació en la isla de Creta, que entonces pertenecía a la República de Venecia. De joven aprendió la pintura iconográfica ortodoxa (ver el capítulo 9), que influiría en su obra posterior. A finales de la década de 1560, El Greco viajó a Venecia para estudiar con Tiziano. Las primeras obras de El Greco muestran que asumió plenamente el estilo y las técnicas de Tiziano y Tintoretto. En 1570 se trasladó a Roma con la esperanza de recibir encargos del papa, pero su éxito allí fue modesto. En 1577 se trasladó a España y se instaló en Toledo, donde desarrolló su estilo manierista característico.

En España, El Greco empezó a alargar las figuras. En muchos casos parecía que las hubieran estirado en un potro de tortura. Asimismo, el sol dejó de brillar en sus obras. Los cielos oscuros y tormentosos se convirtieron en su seña de identidad. Los nubarrones que aparecen en las pinturas de El Greco auguran algo más que un tiempo desapacible: traen la oscuridad del fin del mundo. El artista dijo que quería “reflejar la encarnación espiritualizando la naturaleza”. Sin embargo, en sus obras no hay mucha “naturaleza” que digamos. Normalmente pintaba a personas. Cuando El Greco incluía paisajes y ciudades, parecían estar infectados por sus cielos apocalípticos. En *El entierro del Conde de Orgaz* (1586), el cielo (la parte superior de la pintura) está dominado por energías espirituales. El funeral del tercio inferior, en cambio, es ordenado y rígido; en comparación parece casi onírico.

El misticismo contrarreformista de san Juan de la Cruz (1542-1591) y Teresa de Ávila (1515-1582; ver el *Éxtasis de santa Teresa*, de Bernini, en el capítulo 14) influyó mucho en la obra de El Greco. Su arte parece una transcripción pictórica de la espiritualidad de ambos santos. La detención y el encarcelamiento del clérigo andaluz posteriormente canonizado como san Juan de la Cruz en Toledo el año de la llegada de El Greco debió de causar una honda impresión en el artista. San Juan de la Cruz, que fue a la cárcel por intentar reformar la orden de los carmelitas, ¡fue azotado públicamente un día por semana durante nueve meses!

En *Apertura del quinto sello del Apocalipsis (Visión de san Juan)*, el apocalipsis augurado por muchas de las obras de El Greco llega finalmente. En Apocalipsis 6, 9 dice lo siguiente: “Cuando el Cordero abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los que habían sido degollados a causa de la palabra de Dios y por el testimonio que habían dado”. En la pintura, los mártires fantasmales se levantan y alzan los brazos hacia los *querubines* (angelitos) que descienden sobre ellos. Los dos querubines de abajo extienden unos mantos amarillos y verdes (las ropas de la salvación) sobre los cuerpos desnudos.

Si te fijas, el mártir de la derecha está agarrando una sábana blanca que le entrega el ángel situado encima de él. Esa sábana representa la unión entre el cielo y la tierra, que era la mayor preocupación de El Greco: “en la tierra como en el cielo”.

La popularidad de El Greco cayó en picado tras su muerte. Críticos de todo el mundo lo ridiculizaron durante siglos, llamándole “extravagante”, “raro” y “ridículo”. Algunos incluso le acusaron de estar loco. A principios del siglo XX los expertos siguieron un enfoque más científico. La representación de miembros retorcidos y alargados se atribuyó a un *astigmatismo* (un defecto de la vista causado por una alteración en la curvatura de la córnea). Sin embargo, los expresionistas lo reverenciaron y consideraron su obra una precursora de la de ellos. Se dieron cuenta de que utilizaba la distorsión para expresar estados emocionales y espirituales extremos. El expresionismo posiblemente enseñó al

resto del mundo cómo interpretar sus pinturas. Hoy en día, El Greco es quizás el más famoso de los manieristas.



¿Hasta qué punto era poco apreciado El Greco?

En 1899, un convento de la provincia de Toledo tenía el cuadro de El Greco titulado *La Sagrada Familia con María Magdalena* y lo utilizaba como protección para que no entrara la lluvia por una ventana rota. Cuando el alcalde del pueblo se enteró de que las monjas no podían permitirse la reparación de la ventana, les pagó cuatro pesetas para que la cambiaran. En agradecimiento, la madre superiora le regaló la pintura. Poco después, el alcalde la vendió por 200 pesetas. Tiempo después, *La Sagrada Familia con María Magdalena* acabó en el Cleveland Museum of Art. Para poder exponerla, primero hubo que restaurarla.

El Palacio del Té de Giulio Romano

Mantua no es un destino turístico al uso, pero debería serlo. Entre los magníficos frescos que Andrea Mantegna pintó en el Palacio Ducal y la maravillosa arquitectura del Palacio del Té, diseñado por Giulio Romano, Mantua es una de las mecas culturales de Italia.

Igual que sus colegas pintores, los arquitectos manieristas cambiaron las reglas. Y ninguno lo hizo tan alegremente como Giulio Romano (hacia 1499-1546), alumno destacado de Rafael y su hijo adoptivo. Tras la prematura muerte de Rafael en 1520, Romano pasó a ser el jefe de su taller y completó sus encargos más importantes, como la Sala di Costantino (“Sala del Emperador Constantino”) en Roma. Incluso antes de morir Rafael, el maestro altorrenacentista encargó a Romano que terminara algunas de sus obras, incluidos los retratos *Juana de Aragón* y *Santa Margarita* (ambos en el Louvre).

Después de morir Rafael, la fama de Romano se extendió poco a poco por toda Europa. Tras morir él mismo, era tan conocido que Shakespeare lo mencionó en *Cuento de invierno*, donde se refirió a él como “aquel extraordinario maestro italiano, Julio Romano, que imita tan perfectamente la naturaleza que le robaría su potencia creadora si tuviera la eternidad y si pudiera infundir aliento a sus obras” (5.2).

En 1524, el marqués de Mantua, Federico II Gonzaga, propuso a Romano que se convirtiera en pintor y arquitecto de la corte. De los numerosos logros de Romano en Mantua, el más destacado es el Palacio del Té. Romano transformó los establos de Gonzaga (sus caballos de carreras eran los más famosos de Europa) en un palacio diseñado a imitación de una antigua villa romana. Los establos se encontraban en Isola del Te, junto a la muralla sur de la ciudad. El palacio consta de cuatro bloques de apartamentos que se alternan con cuatro logias en torno a un patio interior cuadrado.

Como manierista, Romano escapó del clasicismo puro incorporando algunas sorpresas arquitectónicas y bromas en el diseño del Palacio del Té. Por ejemplo, entre las columnas de las fachadas este y oeste del patio, uno de cada tres triglifos está desalineado, como si un terremoto hubiera sacudido el palacio de manera selectiva en solo dos lados.



Un *triglifo* es un ornamento arquitectónico de un entablamento (encontrarás más información en el capítulo 7).

Además, unas enormes claves penetran en los *pedimentos* (espacios triangulares) por encima de los arcos, como si se hubieran deslizado hacia arriba. Una *clave* es la dovela central de un arco, que impide que las demás se derrumben. Esta innovación altera el orden clásico y sugiere que el edificio es inestable, como si sus enormes claves no pudieran siquiera sostenerlo.

Miguel Ángel aprende maneras

Mientras Romano jugaba con sus diseños arquitectónicos en Mantua, Miguel Ángel experimentaba con el manierismo en Florencia. Su giro hacia el estilo manierista es evidente en el vestíbulo de la Biblioteca Laureniana. En lugar de una escalera rectangular de corte clásico, los peldaños de la biblioteca fluyen en sentido descendente como pequeñas olas de una cascada artificial. Esa escalinata no se baja caminando, sino haciendo surf. Asimismo, las imponentes dobles columnas que vemos en las paredes adyacentes son meramente decorativas. Eso contradice la idea clásica de que forma y función tienen la misma importancia en arquitectura. Las columnas clásicas son bellas, pero también sostienen el techo. Aquí, en cambio, la decoración tiende a encubrir la función.

Asimismo, los paramentos del palacio están hechos con piedras de varios colores. Romano combinó piedras grandes, medianas y pequeñas; algunas lisas y otras ásperas y biseladas; algunas salientes y otras enrasadas. Esta variedad confiere al palacio cierta agitación manierista, alejada de la calma clásica característica de los edificios altorrenacentistas de Palladio, por ejemplo (ver el capítulo 12).

Por dentro, el Palacio del Té es incluso más impresionante. Casi todas las estancias son obras maestras del diseño. La más extraordinaria es la Sala dei Giganti (“Sala de los Gigantes”). En la mitología griega, después de que los habitantes del Olimpo (Zeus y compañía) vencieran a

los titanes (antiguos dioses), sufrieron el ataque de los gigantes. Romano muestra a Zeus repeliendo ese ataque y mandando a los gigantes de vuelta a la tierra. Cuando entras en esa sala, te parece que te has metido en un terrible torbellino que baja del cielo y engulle toda la tierra. La propia estancia parece estar a punto de derrumbarse, con gigantes y columnas cayendo de las paredes al suelo. Romano incluso pintó ladrillos cayendo sobre una de las entradas, con lo que tienes la impresión de que la puerta va a quedar sepultada. Todos estos efectos se refuerzan con *trampantojos* que confieren un aspecto escultural a las figuras y elementos arquitectónicos. Ni siquiera el cine moderno, con su arsenal de efectos especiales, podría crear un caos más convincente.

Romano transmitió el estilo manierista a sus alumnos, en particular a Francesco Primaticcio, quien a su vez lo llevó a Fontainebleau, donde trabajó para el rey Francisco I, el gran monarca renacentista de Francia. Desde Francia, el manierismo se extendió al norte de Europa.

Cuando el Renacimiento se hizo barroco

En este capítulo

- ▶ Definir el arte barroco
- ▶ Seguir la influencia de Caravaggio
- ▶ Explorar la escultura y la arquitectura de Bernini
- ▶ Deleitarse con la luz barroca
- ▶ Analizar el Barroco español

Tras cumplir 150 años, el Renacimiento fue perdiendo fuerza. El manierismo vino y se fue (1550-1600), y entonces un nuevo período de cien años, el Barroco, arraigó en la mente de los artistas, los mecenas y el público europeo. El Barroco es la vertiente artística del regreso protagonizado por el catolicismo durante la Contrarreforma. La Iglesia católica utilizó el arte y la arquitectura barrocos como armas en la guerra cultural contra el protestantismo. Sin embargo, los países protestantes también adoptaron el estilo barroco, adaptándolo a sus propias necesidades. En los países católicos, el Barroco generalmente tuvo una finalidad religiosa: atraer a la gente a la iglesia con obras pictóricas o arquitectónicas muy suntuosas o dramáticas. Los países protestantes, en cambio, utilizaron el Barroco para proclamar su poder material mediante la construcción de edificios espléndidos y elegantes, o bien, en la pintura, a través de paisajes, bodegones y escenas de *género* sorprendentemente realistas.

La Reforma iniciada por Martín Lutero en 1517 fue un duro golpe para la Iglesia católica. Media Europa dio la espalda al papa: el norte de Alemania, Escandinavia, Inglaterra y parte de los Países Bajos se convirtieron al protestantismo.

Para conservar el rebaño que le quedaba, la Iglesia lanzó la Contrarreforma, cuyo pistoletazo de salida oficial fue el Concilio de Trento (1545-1563), aunque oficiosamente había comenzado antes. La Contrarreforma se propuso renovar la Iglesia, para lo cual enmendó la plana a los sacerdotes díscolos y a los obispos ávidos de poder, exigió la educación de todo el clero y creó la Compañía de Jesús (los jesuitas). Los jesuitas, que debían pasar por una etapa de formación clásica muy rigurosa, se sometieron plenamente al papa, fundaron escuelas religiosas por toda Europa y realizaron una labor evangelizadora. Aunque el Concilio de Trento confirmó la mayoría de las doctrinas de la Iglesia, secundó una de las mayores quejas de Martín Lutero: condenó la venta de *indulgencias* (perdón de pecados), que venía realizándose desde hacía siglos.

Asimismo, el Concilio de Trento dio un lavado de cara barroco al catolicismo a partir de 1600 aproximadamente. Esa quizá fue su reforma más potente, ya que es la primera que vio todo el mundo.

¿En qué consistió ese lavado de cara? A diferencia del arte renacentista, que inspira una contemplación silenciosa, el Barroco llega a la gente y provoca una reacción. Las pinturas barrocas rebosan acciones dramáticas (santos extasiados o sufriendo, caballos al ataque, cielos turbulentos), chocantes contrastes de luz y oscuridad, colores vívidos y un realismo terrenal. Con frecuencia, los artistas barrocos representaron los actos heroicos de mártires y santos para que las clases más desfavorecidas aceptaran su propio sufrimiento y no perdieran la fe. La arquitectura barroca (en los países católicos) invitó a los fieles a acudir a las iglesias. Dentro, el esplendor de los magníficos relieves y las esculturas barrocas exaltaba a la congregación y les transmitía el deseo de participar fervientemente en su fe.

Annibale Carracci: techos celestiales

Los frescos ilusionistas se pusieron muy de moda en el período barroco. Annibale Carracci, nacido en Bolonia en 1560, contribuyó a desarrollar este estilo cuando se trasladó a Roma en 1595. Dos años más tarde, el cardenal Odoardo Farnesio encargó a Carracci que decorara los techos del Palacio Farnesio para celebrar una boda de unos familiares suyos. Los frescos del Palacio Farnesio se hicieron casi tan famosos como los techos de la Capilla Sixtina, una de las fuentes de inspiración de Carracci. El artista compartimentó la bóveda de cañón de la galería central en espacios rectangulares para albergar sus representaciones animadas de escenas de amor mitológicas. Los personajes de esas escenas pululan por todo el techo, que parece una galería de arte puesta del revés. Las composiciones están separadas por medallones de bronce y estatuas ilusionistas de *ignudi* (pequeños geniecillos desnudos), pintados como trampantojos.

Antes de pintar la Galería Farnesio, Carracci y su primo Ludovico crearon una escuela de arte muy influyente (la Accademia degli Incamminati) en Bolonia, donde los alumnos estudiaban el Renacimiento y el arte clásico. Aquellos estudiantes extendieron el estilo de Carracci por toda Italia. Los más famosos fueron Giovanni Lanfranco (1582-1647); Domenico Zampieri, conocido como Domenichino (1581-1641); Guido Reni (1575-1642); y Giovanni Francesco Barbieri, conocido como Guercino (1591-1666). Lanfranco combinó el clasicismo de Carracci con la

intensidad dramática de Caravaggio (ver el apartado siguiente). Guercino abundó en el sentido del espacio que había demostrado Carracci en la Galería Farnesio. En su fresco *Aurora* (1621-1622), pintado en la Villa Ludovisi de Roma, el techo parece abrirse al infinito. Los elementos arquitectónicos pintados se proyectan a un espacio celestial donde los caballos de Aurora galopan a través de las nubes, trayendo el alba.

Arrojar luz sobre el tema: Caravaggio y los caravaggistas

Michelangelo Merisi da Caravaggio, conocido simplemente como Caravaggio (1571-1610), fue el máximo exponente del estilo barroco. También fue una persona bohemía de temperamento irascible que visitó la cárcel en varias ocasiones debido a altercados. En 1606 asesinó a un hombre tras discutir con él por un partido de tenis, y tuvo que huir a Roma. Mediante resolución dictada en rebeldía, por no estar presente Caravaggio en la vista, un tribunal romano le condenó a muerte (aunque hacia el final de su vida fue perdonado). El artista fugitivo se instaló en Nápoles pocos meses después, pero antes de un año tuvo que huir de nuevo por otra reyerta. De allí viajó a Malta, donde en 1608 fue encarcelado tras una riña con un poderoso caballero. Escapó a Sicilia y continuó granjeándose enemigos. Al final regresó a Nápoles, donde fue apuñalado en la cara, probablemente por aliados del caballero maltés. El artista sobrevivió a la herida y continuó pintando y peleando. El hecho de que Caravaggio estuviera siempre huyendo contribuyó a extender su extraordinario estilo, que pronto fue imitado en toda Europa.

Caravaggio infundió a su obra un naturalismo más crudo que ningún artista anterior, y tenía la costumbre de elegir a sus modelos para santos y apóstoles entre gente de baja condición, lo cual sorprendió a muchos de sus contemporáneos. Dramatizó sus escenas religiosas mediante diagonales de luz que destacaban algunos rasgos personales (para resaltar determinadas emociones y acciones) y dejaban el resto en penumbra. La técnica de iluminación de Caravaggio se denomina *tenebrismo*, del latín *tenebrae* (tinieblas). Sus pinturas muestran momentos culminantes, a la vez que sugieren los hechos inmediatamente anteriores y posteriores.



Para crear sus dramáticos efectos de iluminación, Caravaggio pintaba una ventana o una lámpara en posición elevada que proyectaba un haz de luz sobre los personajes. Esta técnica, llamada *luz de sótano* o *luz de bodega*, crea un efecto dramático si el artista coloca sus modelos en los lugares adecuados.

En *La vocación de san Mateo* (1599-1600), la luz de bodega penetra por la pared del fondo e ilumina los rostros de algunos de los hombres congregados en torno a una mesa de madera donde Mateo cuenta su dinero. Tres de los compañeros de Mateo miran a Jesús, quien acaba de entrar y está de pie entre las sombras. La luz que entra por la ventana casi sigue la dirección del índice de Jesús, apuntando hacia Mateo, quien está a punto de dejar su trabajo como recaudador de impuestos para seguir el camino de la fe. Sin embargo, el futuro apóstol se resiste; evita la mirada de Jesús y se empeña en dirigir la suya hacia las monedas apiladas sobre la mesa. La pintura ilustra la lucha interior de Mateo. La tensión entre luz y oscuridad, entre el dedo que señala y la mirada esquiva, intensifica el dramatismo hasta llegar a un punto álgido.

Fíjate en que, aunque Mateo rechaza el camino del apostolado, los pies de Jesús ya están girados hacia la salida, que es el futuro. Caravaggio fue el primero en representar un momento de gran tensión y dejar que esta tensión dilatara el instante hacia atrás y hacia delante en el tiempo.



Para romper la barrera entre la pintura y el espectador, Caravaggio y otros pintores barrocos colocaron objetos ilusionistas (una cama, un bol de cobre, un pie) en la parte inferior de sus obras, proyectándolos al espacio del espectador. Al tener la sensación de que puedes tocar esos objetos, te metes más en la pintura.

En los siguientes apartados analizo la obra de artistas que recibieron la influencia de Caravaggio.

Orazio Gentileschi: el lado amable del Barroco, más o menos

Orazio Gentileschi (1563-1639) fue el primero de los muchos seguidores que habría de tener Caravaggio. Gentileschi hizo hincapié en el realismo, igual que Caravaggio, y situó a sus personajes cerca del espectador en un instante detenido en el tiempo, como en *La tañedora de laúd* (1610). En esta exquisita pintura, una mujer joven, iluminada por la luz de bodega caravaggista, toca suavemente su instrumento. Es una gran obra, pero carece de la tensión y la sensualidad características de obras de Caravaggio como *Los músicos* (1595-1596) y *Apolo tocando el laúd* (1595-1596). En la pintura de Gentileschi, la acción está realmente detenida. Ese instante congelado en el tiempo no nos conduce en varias direcciones, como ocurre en una pintura de Caravaggio. Una de las obras más conmovedoras de Gentileschi es su *Virgen con el Niño*, expuesto en la Galería Borghese de Roma. La ternura que refleja el rostro de la madre mirando a su hijo se magnifica por medio de la iluminación.



La razón de que *Virgen con el Niño* transmita la emoción de manera tan convincente quizá sea que Gentileschi reflejó en esta

pintura el amor que sentía por su propia hija, Artemisia. Gentileschi tenía una relación muy estrecha con su hija, a quien enseñó a pintar. De hecho, la enseñó tan bien que cuando Artemisia tenía diecisiete años de edad ya había superado a su padre (ver el apartado siguiente).

Dramas entre luces y sombras: Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi (1593-hacia 1652) no fue la única mujer artista del período barroco, pero sí una de las pocas que pintaron temas históricos y religiosos. La mayoría de las pintoras estaban encasilladas en los retratos, los bodegones y las pinturas devocionales.

Entre las grandes obras de Artemisia están *Susana y los viejos* (1610), *Judith decapitando a Holofernes* (1620) y *Lucrecia* (1621). Como las heroínas de *Lucrecia* y *Susana y los viejos*, Artemisia fue víctima de una violación. Su experiencia personal está reflejada en esas obras. Como su padre y Caravaggio, Artemisia situó a sus figuras muy cerca del espectador. La oscuridad extrema del fondo de *Lucrecia* nos acerca más todavía a la mujer, dramáticamente iluminada, a la vez que resalta su aislamiento psicológico tras ser violada. Lucrecia sujeta su pecho izquierdo mientras agarra una daga, para indicar lo que va a ocurrir a continuación.

El éxtasis y el éxtasis: la escultura de Bernini

Las estatuas de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), el más destacado escultor barroco, parecen estar vivas. Transmite una emoción intensa y una vívida sensación de movimiento, a menudo acentuada por la tensión acumulada, como en su extraordinario *David* (1623).



El *David* de Miguel Ángel (ver el capítulo 11) es una resurrección y una extensión de la escultura clásica. La tensión de esta obra es intensa pero pasiva. Está en la mente y en los músculos de la figura. El *David* de Bernini, en cambio, es activo. No es más que la mitad de una violenta ecuación, y Goliath, ausente, es la otra mitad. El gigante no aparece en la escena, pero sientes su presencia y hasta intuyes a qué distancia se encuentra por la reacción de David. La tensión barroca no es solo interna; interactúa con el espacio que la rodea y lo carga de energía. El *David* de Bernini no parece clavado en su pedestal como la estatua de Miguel Ángel. Está preparado para lanzar la piedra con su honda y luego saltar de la plataforma para terminar el trabajo. Este tipo de esculturas activas pretendían infundir fervor religioso a los católicos.

La obra más fascinante de Bernini es el *Éxtasis de santa Teresa* (ver la figura 14-1), que esculpió para la capilla de la familia Cornaro en la iglesia de Santa María de la Victoria, en Roma. Como la capilla está dedicada a santa Teresa de Ávila, Bernini esculpió una estatua basada en su vida. Santa Teresa sufrió terribles dolores (posiblemente causados por la malaria), que finalmente se transmutaron en éxtasis. Ella percibió esa transmutación, llamada *transverberación*, como una visión de un ángel que le atravesaba el corazón con un dardo de oro. “Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad, que no hay que desear que se quite”, escribió la santa.



Scala/Art Resource, NY

Figura 14-1

El Éxtasis de santa Teresa de Bernini es la *Pietà* (ver el capítulo 12) de la escultura barroca

Bernini capta perfectamente esa experiencia de dolor y placer. Puedes verlo y sentirlo en los ojos y la boca de Teresa, en su mano sin fuerzas, en su pie caído que la vincula a la tierra, y en su postura abierta que invita al dolor a no irse. El rostro gozoso del ángel contrasta con la expresión de Teresa, mezcla de angustia y deleite, sobre todo porque el ángel está a punto de clavar de nuevo su dardo en el corazón de la santa (la escultura sugiere que en la tierra no es posible experimentar la alegría pura que sienten los ángeles). Este contraste crea un campo de fuerza entre la santa y el ángel, que otorga a la escultura su dinamismo barroco.

Abrazar la arquitectura barroca

Los arquitectos barrocos de países católicos trataron de crear edificios activos, sugerentes y dramáticos. La arquitectura barroca expresa un punto de vista direccional que atrae a los visitantes a la iglesia y los conduce a través de una serie de formas cada vez más suntuosas hasta llegar a un clímax visual y emocional, una explosión de esplendor barroco sobre el altar. La obra situada encima del altar generalmente es un exquisito relieve con *putti* (querubines) juguetones que miran hacia abajo desde las nubes, vigilados a su vez por Cristo en su gloria, encuadrado por un rayo de sol dorado.



Para lograr esos crescendos arquitectónicos, los diseñadores a menudo reducen el espacio entre columnas a medida que se acercan al altar, o bien hacen las columnas y pilastras cada vez más altas, para conducir visualmente a la congregación hacia delante y hacia arriba.

Carlo Maderno (1556-1629) se convirtió en el iniciador de la arquitectura barroca cuando diseñó la fachada de la iglesia de Santa Susana, en Roma, en 1597. Durante la mayor parte del siglo XVI, las fachadas de las iglesias de Roma fueron estructuras de corte limpio y geométrico típicamente renacentistas o bien edificios manieristas intencionadamente deslavazados. Maderno sustituyó la apariencia estática de la arquitectura renacentista por dinamismo y armonía. El gran pedimento que corona el segundo nivel de la iglesia es igual que el más pequeño que hay sobre la entrada. El marco de la ventana central del segundo piso es un reflejo del marco de la puerta del primer piso. Las columnas redondas situadas a nivel de la calle son sustituidas por pilastras rectangulares en el segundo nivel, donde unas elegantes volutas (que se

convertirían en un ornamento barroco característico) confieren a la fachada un fuerte impulso ascendente.

Santa Susana dio el pistoletazo de salida a un estilo cuya grandiosidad y magnificencia hicieron que esa iglesia de Roma pronto pareciera insulsa y poco inspirada. En 1607, el papa Pablo V encargó a Maderno que terminara la basílica de San Pedro del Vaticano y que remodelara la fachada.

Cuando Maderno falleció en 1629, el papa Urbano VIII lo sustituyó por Gian Lorenzo Bernini, otro arquitecto brillante. La primera tarea de Bernini fue diseñar un *baldaquino* (un templete soportado por columnas) para el altar, que sería el punto focal de la Iglesia católica más importante del mundo. Igual que muchos artistas barrocos, Bernini a menudo trató de unir pintura, escultura y arquitectura en un frente común para recuperar a los fieles perdidos por la Iglesia.

Unificando escultura, relieve y arquitectura, Bernini convirtió la basílica de San Pedro en una de las iglesias más inspiradoras del mundo. El enorme baldaquino de bronce diseñado por él descansa sobre unas columnas de fuste helicoidal que se elevan a una altura aproximada de 24 metros. La estructura está rematada por una corona ornamental. Sobre ella, un orbe dorado (que representa la tierra) con una cruz dorada.

Mientras esta obra se desarrollaba en el interior de la basílica, el papa pidió a Bernini que remodelara la gran plaza que hay delante de ella para transformarla en un espacio acogedor. Con ese objetivo en mente, Bernini diseñó unos *pórticos* (columnatas con techo) curvos alrededor de la plaza, conectados a otros dos pórticos rectos que se juntan con los laterales del edificio. Los pórticos curvos abrazan el mundo como si fueran brazos gigantes, y los rectos atraen a la gente al interior de la iglesia. Para las columnas, Bernini eligió el orden toscano, puesto que la excesiva ostentación del orden corintio podría intimidar a la gente sencilla, en lugar de atraerla (las columnas toscanas se parecen a las columnas dóricas, pero con una base perfilada y generalmente sin acanaladuras).



Los edificios barrocos se diseñaban para invitar a la gente a congregarse en torno a ellos y para interactuar con las estructuras adyacentes, generalmente dominándolas. En cambio, las iglesias y edificios renacentistas suelen ser más planos y reservados.

El estilo barroco migró hacia el norte igual que había hecho el estilo renacentista en el siglo XVI. Los países protestantes absorbieron y modificaron el estilo para que sirviera a otros fines. Así, por ejemplo, el Mauritshuis de La Haya, en Holanda, es un edificio majestuoso, pero sin duda menos impactante que sus homólogos católicos. El Barroco protestante transmite una impresión general de elegancia controlada.

Los príncipes y duques acaudalados erigieron palacios de estilo barroco para hacer ostentación de su poder e impresionar a sus súbditos. En Francia, los arquitectos de Luis XIV diseñaron el Palacio de Versalles, construido a finales del siglo XVII (ver “Versalles: la arquitectura como propaganda y el Rey Sol), con la intención de mostrar a la rebelde nobleza francesa que ahora se encontraban bajo el mando de un monarca absolutista.

En la monarquía católica de los Habsburgo (o Imperio austríaco), el estilo barroco sirvió para ensalzar a la Iglesia y al Estado. Los arquitectos austríacos empezaron a proyectar edificios barrocos después de 1690. Dos de las estructuras más importantes son la Karlskirche de Viena (iglesia de San Carlos Borromeo), diseñada por Johann Bernhard Fischer von Erlach, y la abadía de Melk, diseñada por Jakob Prandtauer y ubicada en lo alto de una colina, con vistas al Danubio. Ambos edificios parecen tan decorados y apetitosos como los famosos postres vieneses.

La Karlskirche (ver la figura 14-2), creada por Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) en 1716, es la iglesia barroca más importante de todas las que se encuentran al norte de Italia (Fischer von Erlach también diseñó el Schönbrunn, la respuesta de la monarquía de los Habsburgo a Versalles). Cuando Viena fue diezmada por una epidemia de peste en 1713, el sacro emperador romano Carlos VI prometió construir una iglesia en honor de san Carlos Borromeo, patrono de la lucha contra las plagas, cuando la ciudad se viera libre de aquella enfermedad. El resultado fue la Karlskirche, obra maestra del Barroco.



Andreas Ceska

Figura 14-2
 La Iglesia de San Carlos Borromeo, o Karlskirche, diseñada por Johann Bernhard Fischer von Erlach, es la joya arquitectónica del antiguo Imperio austriaco



Fischer von Erlach empleó un estilo híbrido, combinando elementos del Barroco italiano, la Roma antigua y la Roma moderna. Los dos pabellones laterales se inspiran en el Barroco italiano, concretamente en diseños de Francesco Borromini y Bernini. La cúpula elíptica verde se alza sobre un pórtico corintio inspirado en el Panteón de Roma (ver el capítulo 8) y en la Maison Carrée (ver el capítulo 8). El pedimento está coronado por una estatua de san Carlos Borromeo. Las grandes columnas exteriores, decoradas con relieves sobre la vida de san Carlos, están inspiradas en la Columna de Trajano de Roma (ver el capítulo 8).

No obstante, esas columnas tienen más historia. Con la muerte de Carlos II, el último de los Habsburgo españoles, la península Ibérica y sus colonias en el Nuevo Mundo pasaron a manos del Sacro Imperio romano con sede en Viena. Las columnas de Karlskirche representan los Pilares de Hércules (la puerta de acceso al Atlántico en el estrecho de Gibraltar) en la frontera sur de España. Por medio de las columnas, Carlos VI manifestó por última vez su potestad sobre una nación que formaba parte de la monarquía de los Habsburgo desde hacía siglos.

El realismo holandés y flamenco

España gobernó los Países Bajos hasta que la parte más septentrional (Holanda) se independizó en 1609 y se convirtió oficialmente al protestantismo (el movimiento independentista holandés obedeció a motivos religiosos, además de políticos y económicos). Sin embargo, España mantuvo el control de la parte sur de los Países Bajos, Flandes, donde el catolicismo continuó siendo la religión imperante.

La pintura barroca protestante fue menos exuberante que la pintura barroca católica. En Holanda tenía el propósito de mostrar la vida de la gente sencilla. En ocasiones aquellas escenas cotidianas contenían mensajes moralizantes, pero no eran temas religiosos. Durante la Reforma, los protestantes se habían rebelado contra el uso de imágenes de santos y mártires por parte del catolicismo. En Holanda, el gobierno calvinista prohibió las pinturas religiosas.

Sin embargo, en Flandes, que permaneció bajo el control de España hasta 1798, artistas como Peter Paul Rubens, devoto católico, pintaron con frecuencia temas religiosos. De todos modos, el arte flamenco es menos trascendental que el italiano. Los flamencos y los holandeses siempre habían sido gente práctica, y su arte refleja esa característica común. A los holandeses, en particular, les encantaban los bienes materiales y las pinturas con aspecto de escaparates, llenas de objetos realistas que casi podías coger.

Los holandeses estaban enamorados del arte, incluidos los bodegones, que gracias a ellos pasaron de ser un género menor a adquirir gran popularidad. Los holandeses estaban orgullosos de su independencia y de su próspera economía mercantilista (un ejemplo es la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales), y les gustaba ver esa forma de vida reflejada en el arte. El país produjo muchos pintores que satisficieron ese deseo (de hecho, los pintores holandeses tuvieron que especializarse, ya que el arte se desarrollaban en el marco de una economía abierta, no por encargo). Algunos artistas solo pintaban flores, mientras que otros se especializaron en alimentos o aves de corral. Hubo incluso consumados expertos en la pintura de insectos.

Esta especialización condujo a la pintura colaborativa, que consistía en juntar los talentos de varios artistas para pintar lienzos con motivos variados. Si querías un cuadro donde apareciera un pollo y unas flores con bichos, por poner un ejemplo, llamabas a los expertos en cada tema y listos.

A los holandeses y flamencos también les encantaba buscar dobles significados en las pinturas. De ahí que los artistas holandeses llenaran sus lienzos de dobles sentidos y simbolismos. ¿Quién sabe qué representa en realidad ese muslo de pollo asado o el abejorro que revolotea por encima de una rosa?

En los siguientes apartados hablo sobre el arte de los grandes maestros holandeses y flamencos: Rubens, Rembrandt, Hals y Vermeer.

Rubens: carne, exhibición y temas sagrados

El artista flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640) fue un extraordinario pintor, dibujante, escultor, arquitecto, grabador, hombre de negocios y diplomático. Además hablaba siete idiomas (algo muy útil para un diplomático). En 1600 se mudó a Italia para estudiar a los maestros italianos. Al poco de llegar consiguió el empleo perfecto para lograr su propósito: el duque de Mantua, Vincenzo I Gonzaga, lo contrató como copista. Su cometido era copiar a los grandes pintores italianos, para que el duque pudiera tener reproducciones facsímiles de sus obras maestras en su galería privada. ¡Menudo chollo! Es como si te pagaran por hacer un máster... ¡en la mejor universidad del mundo! El duque también encargó a Rubens que pintara a algunas de las mujeres más nobles de Italia (como el *Retrato de la marquesa Brigida Spinola Doria*) para su museo de bellezas particular. Rubens permaneció con el duque durante ocho años, pintando mujeres guapas y copiando obras maestras.

En 1601, Gonzaga lo envió a Roma a copiar a maestros como Rafael y Miguel Ángel. Durante su estancia en la Ciudad Eterna, Rubens vio al disciplinado equipo de Annibale Carracci pintando la Galería Farnesio. Posteriormente Rubens utilizaría esa estrategia de trabajo en equipo en su propio taller de Amberes. Antes de irse de Italia en 1608, Rubens ya había desarrollado su famoso estilo rubensiano: lienzos de vivos colores, con muchas figuras y una composición muy cuidada y vital. Su *Caída de Faetón* (1604-1606) y, especialmente, *Lucha de san Jorge y el dragón* (1606-1607), son ejemplos perfectos de esa característica energía rubensiana. San Jorge y su caballo encabritado parecen a punto de abalanzarse sobre el espectador. A pesar del enorme talento de Rubens, Gonzaga no le compró ninguno de sus originales. ¡Tenía un genio en casa y no supo ver lo bueno que era!

Los rasgos definitorios de Rubens son el movimiento, la iluminación dramática y las figuras ilusionistas que entran en el espacio del espectador. A menudo sus pinturas presentan un impulso ascendente, como en *Cristo resucitado* (pintado en 1616, ver la figura 14-3). Naturalmente, en esta pintura el empuje ascendente es simbólico. Los drapeados de los ángeles y la insinuación de la elevación a los cielos sacan a Cristo de su tumba. La representación ilusionista del pie izquierdo de Cristo, en perpendicular al plano del lienzo, transmite la impresión de que Jesús está saliendo de la pintura. Parece que la resurrección está ocurriendo justo delante del espectador. Cristo jamás había estado tan unido a la tierra, aunque se esté levantando de entre los muertos. Tiene un aspecto etéreo (se eleva hacia las nubes) y a la vez tan musculoso como un culturista cuando se incorpora de un banco de ejercicio. Los *putti* y el ángel que ayudan a Cristo lo miran asombrados. Únicamente Jesús no parece sorprendido por su informal pero gloriosa resurrección.



Scala/Art Resource, NY

Figura 14-3

Cristo resucitado (1617), de Peter Paul Rubens, rebosa la fuerza y el dramatismo propios del Barroco

En algunos aspectos, *Cristo resucitado* es una obra atípica. Los cuadros de Rubens suelen estar atestados de personas activas; hombres musculosos y mujeres carnosas repartidos por todo el lienzo, y *putti* bajando de las nubes. En *La elevación de la cruz*, la masa muscular de las figuras se representa en un escorzo de 45 grados, en dirección al espacio del espectador. Jesús y los hombres que los están crucificando son como un río de carne que fluye hacia nosotros. Sin embargo, esos hombres están levantando la cruz de Cristo. Ese movimiento bidireccional genera una gran tensión en la pintura.

Rembrandt: autorretratos y vida en las sombras



Siguiendo los pasos de Caravaggio, Rembrandt (1606-1669) fue un maestro del *claroscuro* (ver el capítulo 11) y de la iluminación dramática. Esa manipulación de la luz y las sombras para lograr un efecto dramático probablemente la aprendió en la escuela de Utrecht, fuertemente influenciada por Caravaggio, pero también de su maestro Pieter Lastman. En la obra de Lastman se deja sentir la influencia de Tintoretto y su dominio del *claroscuro*.

En *Sansón cegado por los filisteos*, de Rembrandt, la luz no procede de un punto elevado ("luz de bodega"), sino que penetra en la tienda desde fuera para revelar a los crueles filisteos cegando al fornido Sansón. Dalila, llevando todavía las tijeras con las que ha privado a Sansón de su cabello y su fuerza, gira la cabeza horrorizada, pero sin atisbo de piedad. Igual que muchas pinturas de Caravaggio, *Sansón cegado por los filisteos* muestra una escena de acción que fluye en dos direcciones opuestas. Dalila huye hacia la izquierda mientras un soldado filisteo dirige su lanza contra Sansón, tendido en el suelo a la derecha. Sin embargo, en obras posteriores de Rubens la luz se parece menos a la de Caravaggio y más a la de Tintoretto, misteriosa, emotiva y espiritual. A este respecto, Rembrandt fue más allá que ninguno de sus predecesores en lo que se refiere a la interpretación de la naturaleza humana. Sus penetrantes retratos y numerosas pinturas religiosas de escenas del Antiguo Testamento revelan el mundo interior de los personajes representados. Asimismo, Rembrandt exploró las profundidades de su propio carácter en los autorretratos que pintó durante toda su vida, de los cuales se conservan más de sesenta.



Compara *Filósofo meditando*, de Rembrandt (ver la figura 14-4), con *La vocación de san Mateo*, de Caravaggio (ver Apéndice). Caravaggio ilumina un instante dramático con un haz de luz concentrada, que se utiliza de manera simbólica. Rembrandt utiliza una iluminación más suave y cálida para explorar el carácter de los personajes.

Gloria Wilder

Figura 14-4

En *Filósofo meditando* (1632), de Rembrandt, el viejo pensador reflexiona en silencio sobre los misterios de la vida

Filósofo meditando ilustra el modo en que Rembrandt utilizaba la luz y las sombras para sugerir significados a través del contraste. La escalera de caracol, enroscándose en una caverna de oscuridad, simboliza el viaje meditativo del filósofo hacia lo desconocido. La estancia casi parece un espejo convexo que curva la parte superior de la ventana hacia la caja de la escalera. La luz dorada que entra a raudales imprime una calidez especial al lugar donde se encuentra el filósofo, como si fuera un santo cerebral. En el extremo opuesto de la habitación vemos a una mujer (quizá la esposa del filósofo) avivando el fuego, una tarea cotidiana de la que él probablemente no se ocupa.

En el capítulo 29 encontrarás más información sobre la técnica de Rembrandt, en particular sus pinceladas.

Hals: el gusto por la diversión

Frans Hals (hacia 1582-1666) no pintó escenas religiosas, acontecimientos históricos, paisajes ni bodegones. Todas sus obras se centran en el rostro de sus personajes, generalmente alegres y con las mejillas sonrosadas por el vino, ya estén solos o en compañía de otros. Hals tenía un don para captar las expresiones fugaces de sus modelos: una sonrisa pícaro, un hombre a punto de disfrutar de una cerveza (*Joven con jarra de cerveza*), una chica de pecho generoso que provoca a un hombre con su mirada (*La gitana*)...

Hals es famoso por la fuerza de sus pinturas, que parecen un cruce entre una postal de Navidad y un anuncio de cerveza, aunque también ilustró el lado sobrio de la vida. Por ejemplo, *Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem* muestra a la directora y las cuatro regentes de esa institución. A primera vista, los rostros de las mujeres parecen solemnes, incluso severos. Pero si los miras con detenimiento, fijándote sobre todo en los ojos, verás que todos ellos reflejan humanidad y calidez. Para estas mujeres, cuidar a los ancianos no es solo un trabajo, sino un acto de amor. Además del sentimiento de humanidad, en cada uno de esos rostros ajados está grabada una vida de experiencias.

A pesar de su gran talento, Hals tuvo un éxito moderado, en parte porque la gente interpretó que sus pinceladas leves y sueltas eran producto de su pereza. Posteriormente el impresionismo mostraría al gran público el poder expresivo de la luz y la aplicación discontinua de la pintura.

En aquella época, sin embargo, la gente no estaba preparada para aceptar aquella técnica. *Joven sosteniendo una calavera* es una de las obras más notables de Hals, cargada de sensualidad y simbolismo. La fea calavera que sostiene el joven de la pintura no aminora la fascinación que parece sentir por alguien situado fuera del encuadre. Con la exótica y casi erótica pluma naranja que adorna su sombrero, su apostura y su fe irreductible en el mañana, el joven representa la *vanitas* (vanidad). Es la alegría de la vida sosteniendo la muerte sobre la palma de la mano. Pero la inquietante calavera, que es su futuro (y el de todos), no puede hacerle nada. Está demasiado lleno de vida como para percatarse de la muerte.

Vermeer: músicos, doncellas y chicas con perlas

En su breve vida, Johannes Vermeer (1632-1675) tan solo creó 34 obras. Le gustaba pintar despacio, retocar el cuadro una y otra vez antes de entregarlo al comprador, generalmente Pieter van Ruijven. Las obras de Vermeer no son típicamente barrocas. No utilizó colores llamativos como Rubens, y los personajes no saltan del lienzo para abalanzarse sobre el espectador. De hecho, sus pinturas son bastante austeras y delicadas. Suele ilustrar una escena doméstica con uno o dos personajes en una estancia donde hay pocos objetos: un piano, una mesa, un jarro de agua... Todo está inmóvil, y sin embargo se nota una fuerte tensión interna, de índole psicológica o espiritual. Las personas representadas están inmersas en actividades cotidianas (una doncella que sirve leche de un cántaro, una muchacha que toca la guitarra), y sin embargo, de algún modo, parecen tener la cabeza en otro sitio. Las pinturas de Vermeer están cubiertas por un velo de misterio, como una neblina diáfana que puedes sentir pero no ver.

Vermeer es famoso por su maestría y sensualidad en el uso de la luz. En sus obras, la luz suele ser una mezcla entre un amarillo cálido y un azul frío que penetran en la estancia a través de una ventana abierta. Esa iluminación suave pero fría confiere a sus pinturas un carácter íntimo y distante a la vez. Vermeer pintó casi siempre la misma estancia (su estudio, con el suelo en damero y una amplia ventana). Conocía perfectamente todos sus ambientes, y aprendió a dejar que hablaran en sus lienzos cuando el ruido del mundo enmudecía por unos instantes. Quizá fuera esa la razón de que nunca permitiera a su mujer y a sus once hijos entrar en el estudio (¡o también puede que simplemente quisiera un poco de paz y tranquilidad!).

La famosa obra *La joven de la perla*, una de las obras maestras de Vermeer, también se conoce como la “Mona Lisa del norte”. Sin embargo, en 1881 se vendió por tan solo dos florines (alrededor de dos euros), lo cual indica hasta qué punto había caído la popularidad del artista. Actualmente se considera a Vermeer uno de los pintores más importantes del siglo XVII, y *La joven de la perla* tiene un valor incalculable.

¿Qué tiene de especial la “Mona Lisa del norte”, aparte del hecho de ser más atractiva que la *Mona Lisa* del sur? A lo mejor es esa expresión seductora e inocente a la vez que tiene la muchacha. Es como una encrucijada donde la inocencia y la experiencia se encuentran y llegan a conocerse. Asimismo, el contraste entre la ropa y el gran pendiente de perla que cuelga de su oreja resulta chocante y, sin embargo, apropiado. ¿Cómo pudo una chica joven permitirse una perla tan grande y perfecta? ¿O qué tuvo que hacer para conseguirla? Sin embargo, su inocencia elimina la posibilidad de cualquier acto censurable. Lo que más impresiona de *La joven de la perla* no es su belleza, sino el modo en que te mira. Está tan fascinada por el espectador que te hace sentir especial. El fondo negro acentúa esta sensación, aislando a la muchacha de su propio mundo y permitiéndole la entrada en el espacio del espectador, lo cual es muy propio del Barroco.



Aunque la mejor opción es ir al museo Mauritshuis de La Haya para ver este cuadro, también puedes ver la película *La joven de la perla* (con Colin Firth como Johannes Vermeer y Scarlett Johansson como la modelo), basada en el libro homónimo de Tracy Chevalier. Muchas escenas de esta bellísima película parecen lienzos de Vermeer trasladados a la vida real.

Florituras francesas y espectáculos de luz barrocos

El Barroco francés tuvo una cara italiana y otra francesa. La vertiente italiana tiene sus máximos exponentes en los pintores emigrados Nicolas Poussin y Claude Lorraine, quienes pasaron gran parte de sus vidas en Roma. En cuanto a los artistas y arquitectos que permanecieron en Francia, los más destacados son Georges de La Tour (aunque era admirador de Caravaggio) y Jules Hardouin-Mansart (uno de los diseñadores del Palacio de Versalles).

Poussin el perfecto

Nicolas Poussin (1594-1665) se mudó a Roma en 1624 y pasó allí la mayor parte de su vida. A pesar de la gran influencia de Tiziano (a mediados de la década de 1620 se organizó en Roma una gran exposición de sus obras), Poussin, que combinó el estilo barroco con el arte griego y romano, mostró mayor interés que aquel maestro veneciano en las formas y las armonías clásicas.

Sin embargo, sus escenarios de corte clásico tenían una finalidad religiosa. Los peldaños rectilíneos del templo clásico que pintó en *La Sagrada Familia de la escalera* no solo conducen al cielo físico, sino también al espiritual. El último peldaño sencillamente termina en las nubes. Los integrantes de la Sagrada Familia están sentados en la escalera (María tiene una postura perfecta) como centinelas amistosos pero vigilantes, o quizá como guías. Sin embargo, la escalera te invita a subir más arriba de donde se encuentran esos guías sagrados, quienes aparentemente no son conscientes de la presencia del espectador. Igual que otros artistas barrocos, Poussin coloca objetos en la parte inferior del *tableau* (cuadro), donde al espectador le parecen más accesibles. Tienes la sensación de poder coger una manzana de la cesta ¡y hasta te entran ganas de hacerlo!



Fíjate en que Juan el Bautista ya ha sucumbido a la tentación y entrega una manzana a Jesús Niño. Jesús con una manzana es un motivo tradicional e indica que será el encargado de deshacer el pecado de Adán y Eva. Gracias a él, la manzana no provocará una segunda caída del hombre, sino una ascensión hasta los cielos.

Encuentros a la luz de las velas y Georges de La Tour

Georges de La Tour (1593-1652) también recibió la influencia de Caravaggio, pero no fue un simple caravaggista. En lugar de pintar grandes dramas religiosos como el maestro italiano, La Tour eligió escenas íntimas para sus pinturas religiosas y seculares. En las obras de La Tour, tienes la sensación de estar en la misma estancia que María Magdalena o Jesús. El origen de la luz es a menudo una única vela colocada sobre una mesa o sostenida por alguien, en lugar de un haz luminoso que viene desde arriba, propio de Caravaggio. La Tour quiso que la divinidad (o su luz) estuviera a nuestro alcance, en lugar de situarla en un lugar distante al otro lado de la ventana.

En *San José, carpintero* (hacia 1645), el joven Jesús sostiene una vela para que José pueda trabajar la madera en una estancia muy oscura. La luz de la vela ilumina el rostro de Cristo como si surgiera de su interior, y se refleja levemente en la cabeza y los brazos de José. Como en el caso de Caravaggio, la luz de La Tour incide en las figuras lateralmente, para destacar de manera dramática algunos rasgos y dejar otros en penumbra. Aunque La Tour vivía en un pueblo pequeño de la región de Lorena, su obra llamó la atención del rey Luis XIII, quien en 1638 lo nombró "pintor oficial del rey". A pesar del favor real, La Tour cayó en el olvido tras su muerte hasta entrado el siglo XX.

Versalles: la arquitectura como propaganda y el Rey Sol

A fin de debilitar a la nobleza francesa, el rey Luis XIV (*Le Roi Soleil*, o el Rey Sol) simplemente se alejó de ella. La estrategia es más inteligente de lo que parece. Los poderosos nobles de Francia habían provocado una violenta revuelta durante la *minoría* de Luis, cuando era demasiado joven para gobernar (fue coronado en 1643, poco antes de cumplir cinco años de edad). Aquella experiencia hizo que se pusiera en contra de los nobles, en quienes ya nunca volvió a confiar plenamente.

Cuando asumió el poder en 1661, Luis XIV trasladó la residencia real de París a Versalles, un pueblo situado a unos 17 km de la capital. Esto obligó a la nobleza a reunirse con él en terreno ajeno. Primero ordenó a los cinco mil nobles más desafiantes que se fueran a vivir con él a Versalles, para evitar que planearan nuevas insurrecciones a sus espaldas. Para acomodar a cinco mil nobles junto con sus familias y sirvientes hacía falta un palacio enorme. Por esa razón Luis transformó el modesto refugio de caza de su padre Luis XIII en el mayor palacio que el mundo había conocido, construido en una finca de 800 hectáreas.

Para hacer realidad su visión de esplendor arquitectónico, Luis XIV contrató a Louis Le Vau (quien moriría poco después) y luego a Jules Hardouin-Mansart. La creación más famosa de Hardouin-Mansart es la Sala de los Espejos (357 espejos enmarcados por 17 arcos), donde se firmó el Tratado de Versalles que puso fin a la primera guerra mundial. Luis encargó a André Le Nôtre el diseño de las fabulosas fuentes y los extensísimos jardines formales, organizados de manera simétrica en torno a un eje vertical que comienza en las puertas traseras del palacio y se prolonga a lo largo del Gran Canal. El rey contrató a Charles Le Brun para que diseñara los frescos, relieves y esculturas interiores, todo ello con un estilo barroco muy suntuoso.

El grandioso Palacio de Versalles se creó para ser el símbolo visible del poder absoluto del Rey Sol. Igual que muchos otros monarcas, Luis se consideraba a sí mismo el representante de Dios en la tierra. El poder de la Iglesia y el del Estado se fundían en su persona. Una de sus frases más características es "*L'État, c'est moi*" ("El Estado soy yo").

En el candelero con Caravaggio: el Siglo de Oro español

En el siglo XVI, España no produjo artistas autóctonos. La corte española prefirió pintores venidos de fuera, como El Greco, y sobre todo artistas italianos como Tiziano. Después de que Colón descubriera el Nuevo Mundo, España se hizo con un enorme imperio. Asimismo, la corona española tenía que gobernar la población más multicultural de toda Europa y estaba en guerra permanente con sus vecinos.

Los reyes españoles no tenían tiempo ni interés en crear una cantera de artistas del país. Sin embargo, tras la derrota de la Armada Invencible en 1588, el poder de España declinó y la realeza cambió de actitud frente al arte español. El rey Felipe IV, poeta y amante de las artes, fue un generoso mecenas, patrocinó un concurso de pintura y contrató a Diego Velázquez como pintor de cámara. La España del siglo XVII produjo una larga lista de magníficos pintores, entre ellos Velázquez, José Ribera, Francisco Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo, además de novelistas, poetas y dramaturgos de talla mundial, como Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Por esta razón, ese siglo se conoce como el Siglo de Oro español.

Ribera y Zurbarán: en la sombra de Caravaggio

Igual que muchos otros artistas de la época, alrededor de 1613 José de Ribera (1591-1652) viajó a Roma, la capital artística del mundo

occidental, para estudiar pintura. Posteriormente se mudó a Nápoles, donde permanecería el resto de su vida.



En Roma, Ribera se convirtió en un ferviente discípulo de Caravaggio. Allí fue donde empezó a utilizar fuertes contrastes entre luz y oscuridad para acentuar el dramatismo de sus composiciones.

El clero contrarreformista y los líderes políticos solían encargar pinturas de mártires para impedir que los católicos perdieran la fe y para atraer a protestantes a las filas del catolicismo. Igual que Caravaggio, Ribera utilizaba a gente de la calle como modelos para sus mártires, lo cual imprimió a sus pinturas un aspecto terrenal. En la obra homónima de Ribera, san Jerónimo (autor de la traducción de la Biblia al latín, llamada la Vulgata) tiene un aspecto muy demacrado, como si hubiera llevado una vida llena de vicisitudes. De manera similar, el *Martirio de san Bartolomé* (la versión de 1634 expuesta en la National Gallery of Art de Washington, Estados Unidos) nos muestra a un santo angustiado y rústico frente a un verdugo con aspecto de matón de la mafia. Igual que Caravaggio, Ribera dramatiza las escenas que pinta, en este caso haciendo que el santo extienda heroicamente sus viejos pero fuertes brazos para aceptar la hoja de su brutal verdugo. San Bartolomé fue desollado vivo.

Francisco de Zurbarán (1598-1664) también estudió en Roma y adoptó muchas de las técnicas de Caravaggio. Tanto fue así que sus compatriotas le apodaron “el Caravaggio español”. Sin embargo, las figuras de sus pinturas religiosas son menos rudas que las de Caravaggio. De hecho, se parecen más a modelos de clase media que a obreros y gente de la calle. Por ejemplo, el modelo de *San Francisco en éxtasis* parece una persona de clase media y con tan buena educación como el propio san Francisco, cuyo padre era un acaudalado comerciante de telas.

Zurbarán pintó muchas obras de temática religiosa por encargo del rey Felipe IV, quien apoyó a los artistas que compartían sus ideales contrarreformistas. Las pinturas de Zurbarán impresionaron tanto a Felipe IV que concedió al artista el título de “pintor del rey”.

Velázquez: reyes y princesas

Igual que Ribera y Zurbarán, Diego de Velázquez (1599-1660) también viajó a Roma por estudios, primero de 1629 a 1631, y luego de 1649 a 1651. En 1623, el rey Felipe IV, uno de los mayores admiradores de Velázquez, lo nombró pintor de cámara, cargo que ocuparía el resto de su vida.



Velázquez cultivó una pincelada muy libre y suelta (que a veces parece casi impresionista), hasta el punto de que, vistos de cerca, sus lienzos parecen un batiburrillo de trazos inconexos. Sin embargo, al alejarte un poco, esas pinceladas sueltas forman una imagen nítida. Para lograr ese efecto, Velázquez utilizó pinceles de palo largo, que le permitían ver el resultado de sus pinceladas desde cierta distancia.

Muchas obras de la primera época de Velázquez revelan una fuerte influencia de Caravaggio. Posteriormente, sin embargo, los elementos caravaggistas pasan a ser simplemente un puñado de los muchos ingredientes que conforman el estilo único de Velázquez. *Los borrachos* (hacia 1629) y *La túnica de José* (1630) se cuentan entre las pinturas de Velázquez que más revelan la influencia de Caravaggio. El cuadro de *Los borrachos* lo pintó justo antes de viajar a Italia, pero el estilo caravaggista ya se había introducido en España unos cuantos años antes debido al contacto con artistas holandeses y flamencos. Además, Rubens visitó España en 1628 y pasó mucho tiempo con Velázquez, a quien persuadió para ir luego a Italia.

La obra maestra de Velázquez, *Las meninas* (ver la figura 14-5), es en realidad dos cuadros en uno, o quizá más. Velázquez está pintando el cuadro que ves en la figura 14-5 o bien un retrato del rey Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria, cuyas imágenes se ven reflejadas en el espejo del fondo. Velázquez los mira como si fueran modelos de su obra, pero al mismo tiempo mira al espectador, que está situado en el mismo lugar (fuera de la pintura) que el rey y la reina. La infanta Margarita y una de las meninas también dirigen su mirada hacia la pareja real. A este respecto, es interesante señalar que las figuras principales de *Las meninas* no están posando. Simplemente se muestran como ellas mismas, igual que un actor al que pillan desprevenido entre toma y toma. Hay quien cree que la princesa se emperifolló para ser retratada, puesto que, al fin y al cabo, ella parece ser el personaje principal del cuadro. Sin embargo, surge una duda: ¿está a punto de unirse a sus padres en este lado del lienzo con la intención de posar con ellos para el mejor pintor del rey, o bien el rey y la reina se han acercado a comprobar cómo avanza el retrato de la princesa y por eso Velázquez ha interrumpido su labor unos instantes?



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 14-5

Las meninas es la obra más enigmática de Velázquez

Pasión por el rococó

En este capítulo

- ▶ Conocer el rococó
- ▶ Descubrir el lado sensual del arte francés
- ▶ Comentar la obra de unos caballeros ingleses

El arte y la arquitectura del rococó vienen a ser como un Barroco muy pasado de rosca. A principios del siglo XVIII, las clases altas (primero en Francia, y luego en toda Europa) rechazaron la sobriedad del Barroco y se hicieron adictas a la ornamentación: curvas caprichosas, tonos pastel, filigranas de oro y paisajes voluptuosos.

Si el Barroco fue robusto, regio y dramático, el rococó es delicado y juguetero. El Barroco estaba al servicio de la Iglesia y pretendía elevar a la gente al cielo, mientras que el rococó los devolvió a la tierra. La espiritualidad sublime fue sustituida por una sensualidad elegante. En aquel entonces, el nuevo estilo se llamó *genre pittoresque* (género pintoresco). El término *rococó* no entró en boga hasta finales del siglo XVIII, cuando el estilo ya estaba pasado de moda.

En lugar de santos estáticos en estancias iluminadas por velas, retratos de reyes regios y escenas heroicas, los artistas del rococó mostraron una clara preferencia por paisajes idílicos habitados por aristócratas ávidos de placeres, como las obras *Amantes en el parque*, de François Boucher, y *La gallina ciega*, de Jean-Honoré Fragonard. También les encantaba pintar fantasías mitológicas con ninfas desnudas divirtiéndose en ambientes pastoriles, como los cuadros de Boucher titulados *Diana saliendo del baño* y *Hércules y Ónfale*.

Los techos dorados de los palacios, como el de la Kaisersaal de Würzburg, Alemania (una mezcla de estilo francés, italiano y rococó alemán), a menudo muestran querubines regordetes que, desde sus nubes esponjosas, contemplan cómo se divierte la gente más abajo. Esas pinturas implican que incluso los ángeles (al menos los jóvenes) aprobaban el estilo de vida de la alta sociedad del siglo XVIII. Sin embargo, para los pobres que corrían con los gastos de la fiesta (porque eran el único segmento de la sociedad francesa que pagaba impuestos), aquella actitud fue un absoluto desprecio y encendió la mecha de la Revolución francesa de 1789.

La fiesta comenzó en 1715, cuando falleció el rey Luis XIV. Los aristócratas franceses se sintieron liberados tras pasar setenta y dos años bajo un férreo yugo autocrático. El nuevo monarca Luis XV fue coronado con tan solo cinco años de edad. Mientras él se hacía mayor, los aristócratas iban de fiesta en fiesta, y cuando hubo madurado, ya no había quien los parara. La arquitectura francesa se sumó a la diversión. Los arquitectos del rococó transformaron los palacios en patios de juegos. Las paredes, los salones y el mobiliario de casas de campo y apartamentos parisinos refulgían con los ornamentos más recargados, y los techos de los palacios se decoraron con complejas filigranas de oro y plata. La nobleza y el nuevo rey contrataron a artistas como Antoine Watteau, Boucher y Fragonard para que decoraran sus villas con pinturas donde la vida aristocrática se mostrara como una sucesión inacabable de placeres.

El diseño rococó era contagioso y se extendió como la pólvora por toda Europa. Daba la impresión de que todo el mundo quería pasarlo bien, aunque en el sur de Alemania y en Austria el rococó sirvió a los fines de la Iglesia católica. Sin embargo, aquel estilo extravagante y recargado no tuvo una buena acogida en la sobria Inglaterra. Artistas como William Hogarth, Thomas Gainsborough y sir Joshua Reynolds, así como el arquitecto sir Christopher Wren, desarrollaron una variante formal del Barroco más al gusto de los ingleses.

Romper con el Barroco: Antoine Watteau

La fiesta tardó un poco en animarse. El primer gran artista del rococó, Antoine Watteau (1684-1721), fue moderado en comparación con los que vendrían después. Pintó escenas de paraísos terrenales donde elegantes aristócratas se divierten, disfrutan de obras teatrales o escuchan música en directo. La todopoderosa Academia de Bellas Artes francesa creó un nuevo género, las *fêtes galantes* (fiestas galantes) para clasificar las pinturas de Watteau. Los paisajes de este artista suelen estar envueltos por una tenue bruma que confunde los árboles, las colinas, los mares y el cielo en un espacio poético donde solo pueden ocurrir cosas bellas. Esta bruma, además, contribuye a que las escenas se distancien del mundo real; todos los defectos quedan ocultos por esas Arcadias lejanas y difusas.

Watteau unió a menudo el teatro y la vida real en sus pinturas, que son como obras teatrales sobre lienzo (su maestro, Claude Gillot, era pintor profesional de escenarios y decorados). En muchas de esas pinturas aparecen actores de la Commedia dell'arte italiana, un tipo de teatro entonces en boga que utilizaba la improvisación, y en el que aparecían personajes cómicos como Arlequín, Colombina y Polichinela. En la pintura de Watteau titulada *Amor en el teatro italiano*, Arlequín toca su guitarra a la luz de una antorcha mientras otros actores y aristócratas disfrutan de la música en silencio. Esta pintura fue bastante radical para su época, ya que la Commedia dell'arte (a menudo subida de tono)

fue prohibida en Francia durante los últimos años del reinado de Luis XIV (de 1697 a 1716).

El cuadro titulado *Gilles* (ver la figura 15-1) muestra una cara más oscura de aquel período. Pierrot (también llamado Gilles) está solo en el escenario mirando al espectador, su único público. Parece como si estuviera esperando un aplauso que nunca ha de llegar. Con la cara triste y vestido de blanco, lo vemos separado de sus compañeros, que se divierten al fondo, como si él ya no encajara en el grupo.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 15-1
Gilles muestra la cara oscura del rococó. Algunas personas no participaron de la fiesta

Fragonard y Boucher: lujo, lujuria y erotismo

François Boucher y Jean-Honoré Fragonard revolucionaron la fiesta. Aunque en sus pinturas mitológicas mostraron conductas exhibicionistas de una manera más o menos velada, también aludieron con claridad a esa variante sexual en sus representaciones pictóricas de la vida cotidiana de los aristócratas. Al expresar la sexualidad en un entorno elegante, hicieron que fuera del agrado de sus contemporáneos.

François Boucher

Las pinturas de François Boucher (1703-1770) son tan eróticas, al menos para los estándares del siglo XVIII, que muchos de sus contemporáneos, incluido Denis Diderot (ver el capítulo 16), tacharon algunas de pornográficas. Sin embargo, a madame de Pompadour, la célebre e influyente amante de Luis XV, le encantaba Boucher y su obra, de manera que el artista no tuvo mayores problemas.

Las obras de Boucher son como el tocador de una mujer rica: suaves, sensuales y con un toque de perfume francés. En *Cupido cautivo* se burla veladamente del dios del amor, Cupido, a quien hace caer en su propia trampa. En lugar de ir por ahí atravesando corazones con sus famosas flechas llameantes, ahora Cupido es prisionero en un jardín paradisíaco, encadenado por los brazos y las piernas de varias mujeres. Una de las ninfas le ha quitado las flechas y le ha dejado indefenso.

Jean-Honoré Fragonard

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) fue alumno de Boucher, y la influencia de este último se deja notar en algunas de sus obras (por ejemplo en *Las bañistas*, que quizá sea más orgiástica incluso que los cuadros de su maestro). Fragonard también pintó paisajes bañados por el sol y

habitados por nobles de rostros empolvados, que recuerdan a la obra de Watteau. No obstante, incluso en esas pinturas hay alusiones eróticas.

A primera vista, *El columpio* (ver la figura 15-2) muestra una inocente escena campestre: una bella mujer se balancea en un columpio empujado por un hombre mayor, mientras un apuesto joven la mira desde el suelo. Unas estatuas de querubines observan la escena como si estuvieran vivas y fueran a unirse a la diversión, aunque no nos percatamos de ellas inmediatamente. La atención del espectador se dirige al luminoso vestido rosa de la mujer, cuya falda se levanta en el momento de máximo balanceo del columpio. Un examen más minucioso revela que uno de sus zapatos ha salido volando. El hombre que tiene delante la mira encandilado, no porque a ella se le haya escapado un zapato, sino porque puede ver por debajo de su falda. De todos modos, tampoco puede afirmarse con rotundidad que esté haciendo eso. Este equívoco genera una tensión que resulta excitante, a la vez que convierte la pintura en aceptable para la moralidad del siglo XVIII.

Aunque la pintura tiene un trasfondo claramente erótico, también nos está diciendo veladamente que los ricos vivían en un feliz aislamiento, abandonados a sus placeres y ajenos a las tribulaciones de las clases más desfavorecidas.



Art Resource, NY

Figura 15-2
El columpio, de Fragonard, viste la sexualidad con un disfraz de inocencia

Veintidós años después de que Fragonard pintara *El columpio*, la Revolución francesa permitió que las clases desfavorecidas dieran rienda suelta a todo el rencor acumulado. Para entonces, las sensuales pinturas del rococó habían caído en desgracia y Fragonard vivía en la miseria.

En las nubes: Giovanni Battista Tiepolo

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) devolvió la temática religiosa al arte del siglo XVIII. Pintó muchos retablos para iglesias de Venecia, Milán, Bérgamo y Padua. Es muy conocido por sus *frescos* (pinturas sobre yeso húmedo o seco), que le reportaron fama internacional.

Pintó techos de efecto ilusionista en palacios e iglesias de toda Europa, incluida la Kaisersaal de Würzburg (Alemania), mencionada al principio de este capítulo. Los personajes principales de sus frescos son santos y ángeles de piel pálida, figuras mitológicas vestidas con prendas movidas por el viento o figuras históricas. A menudo esos personajes están recostados sobre nubes bañadas por el sol, flotando en el cielo o en el Olimpo. A mediados de siglo, Tiepolo era el pintor más requerido de toda Europa.

Rococó descafeinado: el movimiento en Inglaterra

Aunque el rococó nunca llegó a pisar suelo británico, los artistas ingleses recibieron su influencia como una brisa fresca que hubiera cruzado el canal de la Mancha. El arte inglés, sin volverse ampuloso, adoptó un aire nuevo y menos severo. Los dos grandes pintores británicos de la época, Thomas Gainsborough y Joshua Reynolds, se vieron influenciados por Watteau, por los artistas del barroco y el Renacimiento italianos, y por los pintores holandeses y flamencos. El tercer gran nombre de la pintura británica del siglo XVIII fue William Hogarth.



Inglaterra llevaba doscientos años (desde Nicolas Hilliard [1547-1619]) sin tener un pintor de renombre. En el siglo XVIII produjo tres de ellos. Sir Joshua Reynolds, el primer presidente de la Real Academia de Bellas Artes británica, reconoció este hecho y a la vez elogió a su rival Thomas Gainsborough: “Si alguna vez esta nación llega a producir el genio suficiente como para recibir la honorable distinción de una escuela inglesa [de pintura], el nombre de Gainsborough se transmitirá a la posteridad, dentro de la historia del arte, como uno de los primeros que impulsaron ese logro”.

William Hogarth

Los grabados de William Hogarth (1697-1764) caricaturizan a los ingleses más pudientes. Hogarth fue uno de los pocos artistas de ese período que utilizaron su talento para criticar y hacer escarnio de las clases altas, denunciando sus excesos, extravagancias y depravación moral. En su juventud aprendió las técnicas del grabado, y posteriormente cambió a la pintura. Sin embargo, el grabador que tenía dentro nunca murió. De hecho, hizo grabados de algunas de sus pinturas para poder vender muchas copias de ellas. Un hombre listo, sin duda.

Al igual que la obra de Watteau, las pinturas de Hogarth parecen piezas teatrales, en este caso comedias costumbristas. Creó una serie de pinturas que cuentan historias a la manera de tiras cómicas. Cada pintura es un capítulo de la historia. La primera de estas series de pinturas morales se llamó *La carrera de una prostituta*. Tuvo un éxito arrollador. La serie muestra la transformación de una chica de campo en una prostituta de ciudad, y da cuenta de su lenta degradación. Hogarth incluso nos enseña la horrible muerte y el funeral de la mujer, para darnos una lección moral.

Su segundo gran éxito fue *La vida de un libertino*. Este ciclo cuenta el hundimiento moral de Tom Rakewell. En uno de los episodios, *La orgía*, vemos a Tom completamente borracho en un burdel. Una prostituta le está acariciando el pecho, pero él está demasiado ebrio como para darse cuenta. A la izquierda, una sirvienta que sostiene una vela contempla la escena horrorizada. Hay ropa tirada por todas partes. Algunas mujeres beben ron o whisky sin ningún recato, y una de ellas amenaza a otra con un cuchillo. Junto a ellas, un cliente está estrangulando a una prostituta que coquetea con él. En la última escena del ciclo, Tom Rakewell está en un manicomio.

Aunque las pinturas y grabados de Hogarth tienen una intención moralista, en ningún momento tenemos la impresión de que nos estén sermoneando. Todas sus obras están repletas de detalles entretenidos y, a menudo, cómicos.

Thomas Gainsborough

Las pinturas de Thomas Gainsborough (1727-1788) son un ejemplo de buenas maneras. Todas las personas y objetos están donde deben. Su especialidad eran los retratos de caballeros y aristócratas, y también los paisajes de la campiña inglesa.

Empezó como paisajista, pero luego vio que los retratos daban más dinero. No obstante, Gainsborough nunca dejó de pintar paisajes. De hecho, muchas de las personas que retrataba aparecen al aire libre. Por ejemplo, en su magnífica obra *El señor y la señora Andrews*, Gainsborough retrata al elegante matrimonio con un bello paisaje a sus espaldas. La señora Andrews, ataviada con un vestido de tafetán azul y unas zapatillas de terciopelo rosa, parece lista para ir a la ópera, pero a la vez se siente cómoda en ese entorno rural. El señor Andrews, flanqueado por su perro lebel, parece preparado para salir a cazar. Sin embargo, su elegante chaqueta blanca no es la indumentaria más adecuada para esos menesteres. Como nobles rurales, están los dos en su elemento, aunque obviamente ninguno de los dos ha cogido jamás una azada. Son propietarios de la tierra, pero no la trabajan. De hecho, el paisaje parece haber sido sometido por el arma de él y el vestido de ella. Para que los retratados estuvieran más cómodos, Gainsborough plantó un bonito banco de hierro forjado en mitad del prado. Ese aditamento, en el cual ella está sentada y él apoyado, los separa todavía más del paisaje que dominan.

En aquella época el Imperio británico se encontraba en plena expansión. Ciento cincuenta y cinco años después, Gran Bretaña gobernaba sobre una cuarta parte de la población mundial. Las pinturas que mostraban a caballeros ingleses de clase alta en sus dominios se hicieron muy populares hacia mediados del siglo XVIII.

Sir Joshua Reynolds

Sir Joshua Reynolds (1723-1792) llevó Italia a Inglaterra. Estudió en Roma de 1750 a 1752 y luego recorrió Italia entera. Muy influenciado por Miguel Ángel, Rafael, Tiziano y el manierista Giulio Romano, importó a Inglaterra lo que él mismo denominó “gran estilo”. Como primer presidente de la Real Academia de Bellas Artes, Reynolds contribuyó a modelar los gustos artísticos en toda Gran Bretaña.



Cerca del final de su carrera, en uno de sus famosos *discursos*, Reynolds dijo a sus alumnos: “Me gustaría que las últimas palabras que pronunciara en esta Academia, y en este lugar, fueran el nombre de Miguel Ángel”.

Reynolds también tenía la esperanza de llevar a Inglaterra la temática italiana, en particular la pintura mitológica e histórica. Sin embargo, los gustos británicos se inclinaron hacia los retratos. Los pintores extranjeros de los siglos XVI y XVII que habían trabajado en Inglaterra, como Hans Holbein y Anthony van Dyck, eran consumados retratistas, lo cual contribuyó a desarrollar el gusto por ese tipo de pintura.

Así pues, como su rival Gainsborough, Reynolds pintó retratos. La principal diferencia entre ambos estilos estriba en cómo hicieron posar a sus modelos y los integraron en el entorno. Los modelos de Gainsborough posan sentados para la ocasión mientras toman un té a sorbos. El fondo no es más que eso, un fondo, y no interactúan con él. En cambio, las figuras de los retratos de Reynolds casi siempre están haciendo algo, y aparecen ligadas al paisaje de forma dramática o poética.

En sus retratos de caballeros y damas inglesas, sobre todo a partir de 1760, Reynolds incorporó los paisajes descubiertos en el arte italiano. Le gustaba pintar a mujeres inglesas en escenarios de estilo italiano, realzados con una columna o busto griego, o con un arco o un relieve romano. Muchas de las damas retratadas llevan una túnica romana vaporosa y hacen gestos grandilocuentes o poéticos. A Reynolds le gustaba tanto Romano que tomó prestadas poses e incluso figuras de sus pinturas. Tal y como él mismo dijo, “el genio ... es hijo de la imitación”.

En *Lady Sarah Bunbury haciendo una ofrenda a las gracias*, el pintor transforma a lady Bunbury en una sacerdotisa romana de la clase patricia. Cualquier defecto en la fisonomía de la mujer ha sido corregido. Está tan idealizada como una *madonna* de Rafael.

Los hombres retratados por Reynolds generalmente aparecen en un marco heroico. Por ejemplo, el almirante británico Augustus Keppel, que luchó en la guerra de los Siete Años y en la guerra de Independencia de Estados Unidos, avanza con paso firme por un oscuro camino de piedra, con un paisaje gótico y un mar tempestuoso de fondo.

Hogarth, Gainsborough y Reynolds crearon una extraordinaria escuela inglesa de pintura, tal y como Reynolds había deseado. La siguiente gran escuela de artistas ingleses, la Hermandad Prerrafaelita, surgió como expresión del rechazo a los logros de estos tres pintores, principalmente la estética de Reynolds.

En esta parte...

La Revolución industrial cambió muchos trabajos, el aspecto y el olor de las ciudades, y la manera en que los artistas concebían el arte. Todas esas transformaciones están interconectadas. En esta parte verás cómo el arte refleja esos cambios, y cómo muchos artistas intentaron fomentar o provocar mejoras en la sociedad, algunos regresando al pasado (cuando la contaminación no existía), otros encauzando la Revolución industrial en una dirección más humana y artística, y otros tratando de inspirar revoluciones democráticas y sociales.

Todos los caminos llevan a Roma y a Grecia: el arte neoclásico

En este capítulo

- ▶ Ver de qué modo la Ilustración afectó al arte
- ▶ Relacionar la pintura con la política
- ▶ Leer entre pinceladas

En el siglo XVIII, los filósofos de la Ilustración pensaban que habían encontrado la luz que se apagó con la caída de la antigua Roma. La razón, y no la fe, era la antorcha que habría de iluminar el camino del hombre hacia la reforma política y social, revelar los secretos de la naturaleza y dilucidar el plan de Dios, si es que lo tiene. Los pensadores de la Ilustración fueron grandes defensores de las ciencias naturales y la religión natural, siempre con sujeción a leyes que pudieran deducirse utilizando el raciocinio y el método científico, cuyos precursores fueron Galileo y René Descartes en el siglo XVII.

Los filósofos de la Ilustración estaban horrorizados por las guerras religiosas que había provocado la Reforma (en los siglos XVI y XVII), las cuales asolaron Europa. Ellos mismos fueron testigos de cómo las emociones y prejuicios irracionales habían desembocado en intolerancia religiosa, pobreza, injusticias y veto de nuevas ideas en la mayoría de países y hogares. Era hora de un cambio de paradigma: del corazón a la cabeza, de la fe a la razón.

El filósofo alemán Immanuel Kant dijo:

La Ilustración es la emancipación del hombre de un estado de tutelaje autoimpuesto, de la incapacidad para usar su propia inteligencia sin guía externa. A tal estado de tutelaje lo llamo “autoimpuesto” si se debe no a falta de inteligencia, sino a falta de coraje o de determinación para usar la propia inteligencia sin la ayuda de otro. ¡Sapere Aude! ¡Atrevedos a usar vuestra propia inteligencia! Este es el grito de batalla de la Ilustración.

Ciento cincuenta años antes, Galileo Galilei había dicho prácticamente lo mismo:

No me siento obligado a creer que el mismo Dios que nos ha dotado de sentido, razón e intelecto nos ha destinado a renunciar a usarlos.

La Santa Inquisición puso a Galileo bajo arresto domiciliario durante sus nueve últimos años de vida por utilizar la razón para contradecir la visión geocéntrica del Universo defendida por la Iglesia y fundamentada en la fe (“geocéntrica” significa que el Sol, los planetas, la Luna y las estrellas giran alrededor de la Tierra). Los pensadores de la Ilustración eran gente optimista. A pesar de lo que le había ocurrido a Galileo, y aunque muchos de ellos fueron censurados, exiliados y encarcelados, la mayoría estaban convencidos de que el hombre podía resolver sus problemas utilizando la razón. Cuando hoy le dices a alguien “reflexiona” o “piensa antes de actuar”, estás suscribiendo una postura de la Ilustración, seas consciente o no. Entre los pensadores de la Ilustración más destacados e influyentes se encuentran John Locke, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Montesquieu, Benjamin Franklin, Thomas Paine, Mary Wollstonecraft, Immanuel Kant y David Hume. Muchas de esas figuras recibieron la influencia de René Descartes y sir Isaac Newton, los dos grandes racionalistas del siglo XVII.

Voltaire preconizaba la libertad de religión y la separación entre Iglesia y Estado, el derecho a un juicio justo y las libertades civiles. John Locke dijo que “un gobierno solo es legítimo si cuenta con el consentimiento de las personas a él sujetas”, y siempre que garantice “los derechos naturales a la vida, la libertad y la propiedad privada”. Montesquieu defendió la separación de poderes en tres ramas del gobierno independientes pero relacionadas entre sí. Estos y otros pensadores de la Ilustración inspiraron la guerra de Independencia de Estados Unidos y la Revolución francesa, la Carta de Derechos de Estados Unidos, la Declaración de los Derechos del Hombre aprobada en Francia, y las constituciones estadounidense y francesa. Ellos fueron el germen de movimientos democráticos e independentistas surgidos en muchos lugares del mundo, desde Venezuela hasta Grecia, y asesoraron a “monarcas ilustrados” como Catalina la Grande y José II de Austria, quienes instituyeron reformas humanistas como abolir la servidumbre y construir escuelas públicas (ilustración para todos).

Rousseau abogó por el *arte didáctico* (un arte que enseña los ideales ilustrados) y un regreso al *clasicismo* (un arte bello e idealizado que eleva a la gente). Condenó el rococó por considerarlo un arte frívolo, en particular las pinturas eróticas de François Boucher.

Los ideales de la Ilustración dieron lugar al arte neoclásico, que originalmente se llamó el “estilo verdadero” para establecer un contraste con la artificiosidad del arte rococó, el cual estuvo de moda hasta 1760 más o menos (ver el capítulo 15).

Johann Joachim Winckelmann, historiador de arte alemán y fundador del movimiento neogriego, dijo que el “estilo verdadero” debería tener

una “simplicidad noble y grandeza serena”. Aunque quería revivir el arte griego, se opuso a los calcos exactos. En su lugar, defendió un retorno del espíritu antiguo. Pensaba que eso generaría una nueva versión del arte griego, un matrimonio entre el estilo clásico y el pensamiento ilustrado, el neoclasicismo.

En este capítulo analizamos el arte del siglo XVIII que reflejó los ideales de la Ilustración.

Jacques-Louis David: el rey del neoclasicismo

Jacques-Louis David (1748-1825), el pintor neoclásico más emblemático, estuvo muy influenciado por Winckelmann. La primera obra maestra de David, *El juramento de los Horacios*, ejemplificaba la “simplicidad noble y grandeza serena” que defendía Winckelmann.

Grande, formal y con un aire retro

Luis XVI (cuya orden de ejecución firmaría Jacques-Louis David años más tarde, durante la revolución) dio a David su primer gran trabajo como pintor. En realidad fue el director de artes y edificios del rey, el conde d’Angivillier, quien ofreció a David el encargo bajo la autoridad del monarca. El conde d’Angivillier decidió que Francia necesitaba pinturas históricas con temas de hondo calado que infundieran sentimientos patrióticos (por aquel entonces ya se sentían los primeros temblores de la revolución). Ante la amenaza de un levantamiento, el conde contrató a David para pintar un lienzo histórico (el artista fue quien eligió el tema) que exaltara el patriotismo.

David eligió ilustrar una historia sobre una guerra antigua entre Roma y una ciudad-estado rival, Alba Longa. En lugar de enfrentar dos grandes ejércitos, la “guerra” fue librada por dos grupos de trillizos: los Horacios, que vivían en Roma, y los Curiacios, primos de aquellos y residentes en Alba Longa (una especie de guerra entre bandas). Llamó al cuadro *El juramento de los Horacios*. En la obra, el padre de los hermanos Horacios les entrega sus espadas. Las mujeres que lloran a la derecha tienen vínculos con los dos grupos de hermanos (los que vemos aquí y los Curiacios). Una de las mujeres es una Horacio prometida con un Curiacio. Otra es una Curiacio casada con uno de los Horacios. Es como la historia de *Romeo y Julieta* por duplicado, ¡incluso con las rimas! Sin embargo, la moraleja no es que el amor todo lo puede, sino que el patriotismo está por encima del amor.

El juramento de los Horacios expresa un sentido del orden racional y geométrico y un compromiso absoluto con el estado, sin que las emociones se inmiscuyan para distorsionar las proporciones clásicas de las figuras o del fondo.

Los tres arcos clásicos apoyados sobre columnas dóricas enmarcan la acción. La composición es perfecta, sin elementos que se salgan del encuadre. Eso sería emotivo, descuidado y anticlásico. En realidad David sí incluye algo de sentimiento, pero es una emotividad reservada, un dolor clásico, tan suavizado y moderado que no distorsiona la belleza de las mujeres.



Fíjate en que las formas suaves y curvadas de las mujeres sollozantes contrastan con las tres espadas brillantes y la férrea determinación de los hombres, lo cual otorga a la pintura un equilibrio pictórico y emocional. Compara los *Horacios* de David con el *Discóbolo* de Mirón. Aunque el atleta está realizando una ardua prueba, su rostro no refleja ningún esfuerzo, no se observa la más leve distorsión que altere la armonía de sus formas perfectas. Esta comparación te ayudará a reconocer el aspecto clásico de *El juramento de los Horacios* pintado por David.



David pintó las anatomías de las figuras de esta obra con una precisión casi científica. Se dice que corrigió más de veinte veces el pie del padre hasta que quedó satisfecho con el resultado.



En su *Ensayo sobre la pintura* (1765), Diderot dijo: “Hay gestos sublimes que toda la elocuencia oratoria no expresará jamás”. Recomendó que los pintores incluyeran “gestos sublimes” en sus obras para transmitir mensajes morales. En *El juramento de los Horacios*, David logró el objetivo de Diderot. Expresó lo “sublime” con un lenguaje gestual neoclásico. El propio “juramento” es el gesto más potente de la pintura. Los indomables Horacios saludan a su padre al estilo nazi para indicar que el patriotismo prevalece sobre los sentimientos personales.

De hecho, da la impresión de que los hombres no tienen ningún sentimiento aparte del patriotismo, mientras que las mujeres parecen haber tomado tranquilizantes para superar ese mal trago.

Propagandista por los cuatro costados

Durante la Revolución francesa, David dejó de pintar cuadros propagandísticos para el rey Luis XIV y se unió a los jacobinos radicales que destronaron al monarca. David idolatraba a Maximilien Robespierre, líder de los jacobinos y arquitecto del reinado del Terror. David también firmó la condena a muerte del rey en 1792, junto con la mayoría de jacobinos.



El reinado del Terror fue el período de once meses durante el cual se acabó con los llamados contrarrevolucionarios durante la Revolución francesa. En ese tiempo, entre 18.000 y 40.000 personas fueron decapitadas o apaleadas hasta la muerte por turbas descontroladas.

Una de las pinturas más famosas de David es la de su amigo y colega jacobino Jean-Paul Marat, quien fue asesinado en la bañera por Charlotte Corday, partidaria de una facción más moderada (ver la figura 16-1). Corday consiguió llegar hasta el baño de Marat gracias a la connivencia de un informante. Le dijo que tenía una lista de enemigos de Francia (revolucionarios moderados como ella), el tipo de gente que Marat solía enviar a la guillotina. Mientras él escribía los nombres, ella sacó un cuchillo y le apuñaló. En la pintura de David, Marat todavía sostiene la carta de Corday en su mano izquierda, y la pluma en la derecha. A escasa distancia del cuerpo vemos el cuchillo ensangrentado, un arma más poderosa que la “sanguinaria” pluma de Marat, que tantas personas había enviado a la guillotina.

En el lienzo se lee la inscripción “A Marat, David”, lo cual parece indicar que el artista quiso rendir homenaje a su amigo con la pintura. Sin embargo, esas palabras se escribieron del modo que alguien firmaría una carta, con lo que se completa el círculo: Corday envió una carta (su nombre está escrito en ella), Marat empezó a copiarla y fue apuñalado, y David convirtió la pintura en una carta de despedida a su amigo.



Fíjate en que el mango blanco del cuchillo establece un paralelismo visual con las dos plumas blancas de Marat. Las plumas están manchadas de tinta, y el cuchillo, de sangre.



Gloria Wilder

Figura 16-1

La muerte de Marat, cuadro pintado en 1793 por David, es a la vez una obra propagandística y un homenaje a un amigo

La luz que entra por la ventana de atrás e ilumina a Marat confiere un carácter divino a la escena, como si fuera un santo martirizado. Marat fue uno de los tres dioses de la Revolución francesa. Cuando Robespierre desató la fase iconoclasta de la revolución, contra las iglesias católicas, el busto de Marat pasó a sustituir muchas imágenes de Cristo.



En los últimos años de su vida, cuando Marat no estaba enviando a la guillotina a “enemigos de la República” se estaba bañando para aliviar los síntomas de una terrible enfermedad de la piel que probablemente contrajo cuando se escondió de sus enemigos en las cloacas de París. Puede que esos violentos picores contribuyeran a su imagen de persona colérica.

Tras la caída y ejecución de Robespierre, David pasó una breve temporada en prisión, pero sobrevivió para cambiar de bando otra vez. El antiguo republicano radical se convirtió en un acérrimo defensor de Napoleón Bonaparte, incluso después de que este se coronara emperador. Por lo que parece, David se arrimaba siempre a los que ostentaban el poder. En una ocasión llegó a decir que Napoleón era “un hombre a quien se habrían erigido altares en la época antigua”.

Jean Auguste Dominique Ingres: el príncipe del retrato neoclásico

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) fue el alumno más aventajado que tuvo David. Intentó seguir los pasos de su maestro como pintor histórico, pero no dio la talla. Donde sí sobresalió, sin embargo, fue en las escenas íntimas y sensuales. Ingres fue un retratista brillante y sensible, aunque generalmente se considera que sus mejores obras son sus desnudos femeninos en ambientes exóticos.

Cuando expuso por primera vez *La gran odalisca* (una esclava de un harén) en 1819, recibió ataques verbales de crítica y público. Sin embargo, después de la sorpresa inicial, la pintura fue ganándose su favor. Diez años más tarde era todo un éxito. Entretanto, Ingres se fue de Francia para estudiar y pintar en Roma, donde se ganó la vida como retratista. Le iba tan bien que se negó a pintar a personas que no le gustaran. Luego se trasladó a Florencia, donde recibió pocos encargos y vivió al límite de la pobreza con su esposa. Cuando regresó a Francia en 1826, Ingres descubrió que era famoso.

Si bien se considera una obra maestra del neoclasicismo, *La gran odalisca* no es un ejemplo de perfección clásica. Tiene proporciones manieristas: las caderas son demasiado anchas, y el cuello y la espalda, demasiado largos. Esas proporciones fueron muy criticadas al principio. Sin embargo, la exageración es intencionada; hace que *La gran odalisca* parezca incluso más voluptuosa. La belleza casi clásica de la figura se combina con una sensualidad fría y lánguida que el arte clásico nunca tuvo y que enmarca esta obra en el estilo neoclásico.

Ingres nos muestra la odalisca en todo su esplendor, y nos invita a deleitarnos con la visión de su cuerpo. Sin embargo, la mirada de la mujer marca una cierta distancia. Ella también es una *voyeur*, aunque no mira al espectador, sino a su amo.

Las almohadas y la sábana arrugada del diván son una invitación al placer, si bien la esclava se resiste de manera velada. Vemos que se tapa pudorosamente con su abanico, como si quisiera ocultar más de su cuerpo. Está vuelta de espaldas, pero con la cara orientada hacia su amo. El azul de las cortinas y del diván, en claro contraste con la piel marfileña de la mujer, acentúa su sexualidad perezosa. **Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun: belleza y naturalidad**

En lugar de participar o inspirarse en la Revolución francesa, Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842) huyó de ella. Fue una pintora de talento excepcional, una de las pocas mujeres que fueron admitidas en la Real Academia Francesa y la retratista personal de María Antonieta, a la que pintó alrededor de treinta veces.

En aquella época se suponía que las mujeres artistas solo debían pintar mujeres, niños y flores. La mayoría de cuadros de Vigée-Le Brun fueron de mujeres, aunque también pintó casi doscientos paisajes. Pero sus retratos no son meramente bellos, sino que capturan el carácter de los modelos. Su autorretrato con su hija pequeña muestra la tierna y estrecha relación que existía entre ambas, al tiempo que revela aspectos de su forma de ser (ver la figura 16-2). La niña, Julie, es tímida, pero a la vez le intriga lo que no entiende. La expresión de Vigée-Le Brun es más compleja. No le gustó estar embarazada porque interfirió con su pintura. Su último día de embarazo lo pasó pintando entre contracciones, que ella consideraba “irritantes”. En este retrato parece como si recordara esos días, y la vemos sorprendida por las alegrías que ahora le reporta ser madre, a pesar de aquellas interrupciones. La típica pose de *madonna* con Niño es un encanto añadido, sobre todo porque en este caso no es un niño, sino una niña.



Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY

Figura 16-2
El autorretrato de Vigée-Le Brun con su hija captura el dulce candor de una madre que ama a su niña



Las pinturas de Vigée-Le Brun son ventanas abiertas a la moda de la época. Vestía a sus modelos según sus gustos (los de la artista) y generalmente les pedía que no se empolvaban la cara. Prefería pintar los tonos naturales de la piel. Pero, incluso habiendo persuadido a la reina para que se olvidara de los polvos, se enfrentó al problema de su complexión. A este respecto, escribió lo siguiente:

La cosa más remarcable sobre su cara [la de la reina] era el esplendor de su tez. Nunca había visto una tan brillante, y brillante es la palabra, ya que su piel era tan transparente que no había color para pintarla. Tampoco podía reproducir el efecto real tal como yo quería. No tenía colores para pintar semejante frescura, tales tintes delicados, que eran solo de ella, y que nunca vi en otra mujer.

La última pintura que María Antonieta encargó a Vigée-Le-Brun fue de ella rodeada por sus cuatro hijos. Cuando Luis XVI la vio, dijo a la artista: "No entiendo de pintura, pero usted hace que me guste". La Revolución francesa estalló un año después.

Canova y Houdon: la elegancia griega en la escultura neoclásica

Las estatuas neoclásicas generalmente parecen mucho más griegas que las pinturas neoclásicas. Muchas de esas estatuas, en particular las de Canova, tienen la composición, las proporciones y la gracia del arte clásico. Sin embargo, en ningún momento transmiten la impresión de ser antiguas, ni siquiera hoy.

Antonio Canova: un fenómeno de la escultura dieciochesca

Antonio Canova (1757-1822) fue el escultor neoclásico más destacado, y el mejor del siglo XVIII. Aunque nació en Venecia, desarrolló su estilo en Roma a base de estudiar y copiar estatuas y relieves de la Roma antigua. En Roma también recibió la influencia de Johann Joachim Winckelmann (ver la introducción de este capítulo).

Las copias de Canova eran tan impresionantes que los funcionarios municipales de Roma le ofrecieron un empleo estable y bien remunerado

como copista. Aunque solo tenía veinte años de edad, Canova rechazó la oferta argumentando que si siempre hacía copias, nunca llegaría a convertirse en un gran artista por derecho propio.

En lugar de limitarse a copiar, Canova absorbió y luego expandió el estilo de la Grecia antigua. Por ejemplo, los cuerpos de *Psique reanimada por el beso del amor* tienen unas proporciones clásicas perfectas, pero sus gestos tiernos y apasionados estarían fuera de lugar en el Partenón o en un templo romano. Los romanos y los griegos reservaban las emociones para la intimidad, ya que mostrar un sentimiento excesivo era un signo de debilidad o locura.



Diderot recomendó que los artistas neoclásicos utilizaran los gestos, como los actores sobre el escenario, para expresar verdades morales. *Psique reanimada por el beso del amor* transmite un mensaje moral: el amor puede más que la muerte. Cupido devuelve a Psique a la vida con un beso.

Jean-Antoine Houdon: piedra viva

Igual que Canova, Jean-Antoine Houdon (1741-1828) se inspiró en las ideas de Winckelmann y viajó a Italia para estudiar la escultura antigua. Sus retratos escultóricos nunca han sido superados. Son tan reales que parece que estén a punto de pronunciar un discurso o redactar una nueva ley. Combinó una visión aguda y realista con el comedimiento neoclásico. Escribió bustos de muchos héroes de la Ilustración, incluidos Voltaire, Rousseau, Diderot, el marqués de Lafayette, Benjamin Franklin, George Washington y Thomas Jefferson. Las esculturas no solo conservan para la posteridad los rasgos de los personajes, sino también sus personalidades.

A veces Houdon vistió a sus figuras como senadores o cónsules romanos. A Voltaire, quien posó para él pocas semanas antes de morir en 1781, lo envolvió en una toga. Para la estatua de Washington (creada entre 1785 y 1788) y el busto de Jefferson (1789), en cambio, dejó de lado los atuendos clásicos. Ambos estadounidenses llevan ropa elegante de la época, como los actuales trajes de Armani. Sus poses son presidenciales e ilustradas.

A Houdon le preocupaba tanto el realismo que viajó en barco a Estados Unidos para realizar él mismo estudios de Washington y Jefferson. De forma similar, cuando se enteró de que Rousseau había muerto, fue corriendo a su velatorio e hizo un molde de su cara. Poco después, a partir de ese molde, esculpió un busto muy realista del fallecido.

El Romanticismo: búsqueda interior y expresión pasional

En este capítulo

- ▶ Definir el Romanticismo
- ▶ Buscar en el interior
- ▶ Preocuparse por los demás
- ▶ Descubrir qué tienen en común Romanticismo y revolución
- ▶ Ver dónde se cruzan los caminos del Romanticismo y de la democracia

Muchos historiadores del arte dicen que el Romanticismo se te escapa entre los dedos cuando intentas definirlo. Esto se debe, en parte, a que los artistas románticos no tenían un estilo único, como en el caso de los impresionistas o los expresionistas. El movimiento defendía apasionadamente la expresión individual, de manera que los artistas pudieran centrarse en los temas que más les motivaran. Asimismo, el movimiento no estaba radicado en Francia ni en Italia. Se extendió por la mayor parte de Europa y luego a Estados Unidos. El Romanticismo no se limitó a las artes visuales, sino que también incluyó la poesía, la ficción y la música. ¡Incluso hubo filósofos románticos! Debido a este gran alcance y a esta diversificación, resulta difícil constreñir el Romanticismo a una definición.

En este capítulo, defino el Romanticismo en parte diciéndote lo que no es, y luego explorando el arte de los románticos más importantes de Francia, Inglaterra y Alemania.

Besarse no es romántico, pero tener corazón sí lo es

El Romanticismo no consiste en contemplar un bello atardecer en un paisaje bucólico, ni tampoco en perderse lánguidamente en los ojos de la persona amada. No tiene nada que ver con el amor de pareja. Significa defender el individualismo, creer en los derechos de otras personas y expresar emociones intensas y a menudo edificantes, como hizo Beethoven (se le llama un compositor “clásico”, pero su espíritu era romántico a más no poder). Muchas veces, aunque no siempre, significa tener una relación profunda y espiritual con la naturaleza. “La naturaleza nunca traicionó al corazón que la amaba”, escribió el poeta británico romántico William Wordsworth en *Tintern Abbey*.

Las obras de arte románticas más famosas no son pinturas, poemas ni sinfonías, sino tres novelas: *El jorobado de Notre-Dame* y *Les Misérables*, ambas del escritor francés Victor Hugo, y *Frankenstein*, escrito por la británica Mary Shelley cuando tenía dieciocho años de edad. Las tres obras son un alegato contra la inhumanidad del hombre hacia el hombre. Para que la veamos con más claridad, los autores magnifican esa inhumanidad dirigiéndola contra seres marginados: un jorobado, un exconvicto y un monstruo creado por el hombre. Cuanto más singular es alguien, más abusa de él la gente.

El período romántico fue la primera vez en la historia que el arte se centró en enseñar a la gente a preocuparse por el prójimo. En este sentido, el Romanticismo era un “arte con corazón”. Los artistas románticos también se preocupaban de fomentar la libertad individual, acabar con la esclavitud y apoyar movimientos democráticos e independentistas, como la guerra de independencia de Grecia contra el Imperio otomano o el movimiento nacionalista italiano. A fin de promover la democracia en Inglaterra, el poeta romántico Percy Bysshe Shelley (esposo de Mary) dijo a sus compatriotas en “Canción a los hombres de Inglaterra”:

Hombres de Inglaterra, ¿por qué arar
para los señores que os tratan tan mal?
¿Por qué tejer con trabajo y cuidado
los ricos ropajes que usan vuestros tiranos?

Con sus pinceles, el pintor francés Delacroix consiguió apoyos para la causa independentista de Grecia contra los otomanos. Su pintura *La matanza de Quíos* llamó la atención sobre el terrible precio que estaban pagando los griegos en su lucha por la libertad (en 1822 los otomanos asesinaron a 42.000 habitantes de la isla de Quíos y vendieron a otros 50.000 como esclavos en el norte de África), y logró que muchos europeos apoyaran la causa griega. El poeta británico lord Byron también colaboró con su pluma. Murió en Grecia en 1824 a causa de unas fiebres y actualmente es un héroe nacional griego.

Además de luchar para mejorar las condiciones sociales y políticas, muchos románticos emprendieron un viaje interior con el propósito de encontrar y expresar una realidad más elevada y más veraz que la cotidiana. Esos pintores y poetas se convirtieron en profetas de una nueva espiritualidad romántica. En “Defensa de la poesía”, Shelley escribió:

El gran secreto de la moral es el amor; o un salirse de nuestra naturaleza... Para ser enormemente bueno, un hombre... tiene que ponerse en el lugar de otro y de muchos otros; los dolores y placeres de su especie deben llegar a ser los suyos.

Muchos románticos pensaban que el hombre es intrínsecamente bueno, pero esa bondad está enterrada bajo capas de socialización. Esta idea partió de Jean-Jacques Rousseau. En su influyente libro *El contrato social*, afirmó que “el hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado”.

Rousseau dijo que el hombre es naturalmente bueno y honrado (inocente como un bebé) y que la sociedad lo vuelve malo. *El contrato social* marcó el inicio de un movimiento de “regreso al edén”, al que se sumaron muchos románticos. Las ideas de Rousseau engendraron el mito del *buen salvaje* (Tarzán es un ejemplo de principios del siglo XX), el hombre natural, nacido en un lugar remoto y no contaminado por la socialización. El buen salvaje era natural, bueno, honrado y libre (como Tarzán y como Mowgli en *El libro de la selva*).

Originalmente, el término *romántico* también significaba lo opuesto a “clásico”. Lo clásico es ordenado y sereno, como la *Venus de Milo* (ver el capítulo 7). Lo romántico es salvaje: una pintura o un poema que rebosa energía, significado y a menudo insinuaciones de algo espiritual.

Los artistas neoclásicos como Jacques-Louis David y Jean Auguste Dominique Ingres consideraban que la emoción excesiva socavaba la serenidad clásica del arte griego. Preferían obras de arte que mantuvieran la compostura (lo contrario de esas pinturas románticas que casi llegan a despeinarte cuando las miras). Sir Joshua Reynolds, pintor neoclásico y presidente de la London Royal Academy, una institución conservadora, dijo: “A fin de preservar la belleza más perfecta en su estado más perfecto, no es posible expresar las pasiones, que producen distorsión y deformidad en los rostros más bellos”.

William Blake y Henry Fuseli: mitologías de la mente

William Blake (1757-1827) fue un poeta y pintor romántico. Sus cuadros ayudan a transmitir el significado de los poemas, y viceversa. Mucha gente considera que la literatura y la pintura habitan mundos separados, pero eso no es lo que Blake quería. Para él, el arte era una forma de oración. Las pinturas eran la mano derecha de sus rezos; y la poesía, la izquierda. Blake imprimió sus propias obras (en parte para que los editores no las alteraran) con un método de grabado que él mismo desarrolló, y que llamó *impresión iluminada*.

La religión convencional separaba el alma de su envoltura carnal y sostenía que una era buena y la otra mala, mientras que los sacerdotes ilustrados separaban la emoción de la razón, y consideraban buena la primera y mala la segunda. Para Blake eso era el equivalente de bloquear una parte del cerebro a la hora de tomar una decisión (aunque en aquella época la gente no sabía que existieran los hemisferios izquierdo y derecho del cerebro). En su compleja mitología, Blake reconcilió el mundo del espíritu y los sentidos, así como el de la emoción y la razón, y abogó por una humanidad unitaria y universal.

Para Blake, el celebrado racionalismo de sir Isaac Newton era el paradigma del acto de pensar con medio cerebro. Así que pintó un desnudo que muestra al científico en guerra consigo mismo (ver la figura 17-1). Utilizando su “arma” racionalista, un compás, Newton dividía y compartimentaba la vida (mientras que Blake la unificaba).



Tate Gallery, Londres/Art Resource, NY

Figura 17-1
Blake pintó a sir Isaac Newton con pluma, tinta y acuarelas en 1795. Hizo que Newton se pareciera a un griego antiguo, como Euclides o Arquímedes

Sin embargo, el cuerpo musculoso de Newton (Blake se inspiró en las fornidas figuras que Miguel Ángel pintó en el techo de la Capilla Sixtina) quiere romper las restricciones del pensamiento racional que el científico se impone a sí mismo y a la naturaleza. Al mismo tiempo, se establece un paralelismo entre el cuerpo de Newton y su mente lógica. El cuerpo reproduce la forma triangular y la rigidez del compás. El muslo derecho, la rodilla y la pantorrilla forman un triángulo; el antebrazo, la muñeca y el pulgar forman otro triángulo (en una postura algo forzada, aunque se supone que Newton está acostumbrado). Los dedos forman un triángulo con uno de los brazos del compás, y no se acaba aquí. La propia composición está dividida en dos áreas de forma aproximadamente triangular, una oscura y la otra iluminada.

A John Henry Fuseli (1741-1825), amigo de Blake, también le gustaba sondear todos los aspectos de la mente humana, si bien se sentía especialmente cómodo con el lado oscuro de la imaginación. Su pintura *La pesadilla* horrorizó a muchos artistas de la Real Academia de Bellas Artes británica, pero al público le encantó.

El camisón blanco y la piel clara de la mujer contrastan con los monstruos negros que invaden sus sueños, lo cual sugiere una batalla entre la pureza y la maldad. Pero ¿está esa maldad en la mente de la mujer o sobre su cuerpo tendido? Su yo físico participa en la sensualidad con el íncubo que le manosea el pecho, pero su rostro revela miedo. Ese terror y el título sugieren que los demonios están solo en su mente. Por otro lado, algunos críticos creen que el caballo fantasmal que contempla la escena representa al artista, y que la pesadilla podría ser de Fuseli. Su novia le dejó por otro hombre aproximadamente un año antes de que Fuseli pintara la primera versión de *La pesadilla*. En total pintó cuatro. ¡Parece que no podía quitarse de la cabeza ni la pesadilla ni el recuerdo de esa mujer!

Fuseli se valió del Romanticismo y del simbolismo para sondear los abismos más profundos de la mente. Más adelante en este mismo capítulo te contaré cómo Goya hizo lo mismo.

De dentro afuera: Caspar David Friedrich

El pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) solía plantarse delante de un lienzo negro y esperar a que la pintura apareciera en su mente. En una ocasión dijo a un artista amigo suyo: “Debes cerrar tu ojo corporal de modo tal que primero puedas ver tu imagen con el ojo espiritual. Entonces trae a la luz del día aquello que has visto en la oscuridad para que pueda reaccionar sobre otros desde

fuera hacia dentro”.

Los paisajes de Friedrich son puentes visionarios entre lo interior y lo exterior. Entre esos mundos existe una tensión dramática. En las pinturas, sin embargo, nunca ocurre nada; no hay acción física. En *El caminante sobre el mar de nubes*, una figura solitaria da un paso vacilante hacia un paisaje brumoso y nevado que, de algún modo, refleja su propia alma. Es como si estuviera a punto de entrar caminando en sí mismo, en su yo espiritual, pero algo le hace dudar. El gélido paisaje le atrae, pero esa atracción no es suficiente para que termine de dar ese paso definitivo. El caminante parece enfrentarse a una barrera espiritual tan fría y desolada como la muerte.

En *Monje a la orilla del mar*, Friedrich pinta un tema similar. Un monje solitario está de pie en una playa, contemplando un mar ennegrecido por la noche. Una niebla oscura se cierne sobre el agua. Como la figura de *El caminante sobre el mar de nubes*, el monje da la espalda al espectador para absorber y ser absorbido por una vista sublime y a la vez inhóspita. La negra belleza que le atrae parece anticipar la muerte, quizá la suya.

Friedrich tuvo que superar varias tragedias durante su juventud. Su madre falleció cuando él tenía siete años. Seis años más tarde, su hermano mayor se ahogó cuando intentaba rescatar a Friedrich, que se había hundido en el hielo mientras patinaba. Una de sus hermanas murió de tifus cuatro años más tarde, y la que le quedaba también pereció algún tiempo después. La muerte acechó a Friedrich desde una edad muy temprana, y está presente en toda su obra.

Los románticos franceses: Gericault y Delacroix

Las impactantes y majestuosas pinturas de Théodore Gericault y Eugène Delacroix, dos de los artistas románticos más destacados, están asociadas al fervor revolucionario. Gericault es el padre del Romanticismo francés, mientras que Delacroix es quien recogió su testigo.

Théodore Gericault

Théodore Gericault (1791-1824) fue el primero de los grandes pintores románticos franceses. Pintó su obra cumbre, *La balsa de la Medusa* (ver la figura 17-2) en 1819, cuando la segunda generación de poetas románticos británicos (Byron, Shelley y Keats) estaba escribiendo sus obras más famosas. Como ellos, Gericault nació entre 1788 y 1795, y como ellos también, murió joven.

La balsa de la Medusa es una especie de documental sobre los momentos posteriores a un naufragio, con todo el dramatismo comprimido en una sola escena. La fragata francesa *Medusa* se hundió frente a la costa de Senegal el 17 de junio de 1816. El capitán y los oficiales ocuparon los seis botes salvavidas y construyeron apresuradamente una balsa para la tripulación y los pasajeros. Los botes remolcaron la balsa durante un tiempo, pero luego la abandonaron porque los obligaba a ir muy despacio. Aunque la balsa estaba apenas a seis kilómetros de la costa, tuvieron que pasar 13 días hasta que fue alcanzada por un barco de salvamento. Para entonces, tan solo 15 de los 130 hombres continuaban vivos. Algunos recurrieron al canibalismo para sobrevivir.

Scala/Art Resource, NY

Figura 17-2

La balsa de la Medusa, una de las obras de arte más imponentes de la pintura romántica francesa, es el cuadro más ambicioso de Gericault

El capitán de la fragata actuaba bajo la autoridad de la monarquía de los Borbones, recientemente reinstaurada (1815-1830). Para muchos franceses, su comportamiento negligente con los pasajeros pareció un regreso a la actitud despreciativa de la aristocracia prerrevolucionaria. La pintura de Gericault incitaba a la revolución, ya que ilustraba el sufrimiento heroico de las clases bajas frente a la muerte y el comportamiento injusto de los aristócratas.

Aunque las caras y los cuerpos de los náufragos están atenazados por el dolor, Gericault mezcla ese sufrimiento con una esperanza muscular. Una luz romántica envuelve sus cuerpos y otorga tintes dorados al cielo distante. El hombre negro de arriba (Jean Charles) agita un trapo en dirección a un barco lejano que avanza a través de la tormenta. Gericault lo convierte en el héroe. Aunque proviene de los estratos más bajos de la sociedad, es el que ocupa un lugar más alto en la imagen. Es el ideal de héroe romántico, que se libera de las cadenas de su clase para rescatar a sus hermanos. Jean Charles murió pocos días después de ser rescatado.

Esta pintura de grandes dimensiones (más de siete metros de largo) sorprendió a mucha gente. Su mayor crítico fue el pintor neoclásico Jean Auguste Dominique Ingres (ver el capítulo 16). Ingres pidió que retiraran el cuadro de las paredes del Louvre para que no corrompiera “el gusto del público, que solo debe estar condicionado a lo bello... El arte es solo belleza, y no debe enseñarnos otra cosa que belleza”. La aversión de Ingres hacia la obra maestra de Gericault generó un rechazo general de la pintura romántica y desencadenó una confrontación entre neoclasicistas y románticos. Tras la prematura muerte de Gericault a la edad de 32, Ingres dirigió sus ataques contra Eugène Delacroix, sucesor de aquel.



Compara la composición clásica de *La gran odalisca* de Ingres con *El juramento de los Horacios* de David y *La balsa de la Medusa* de Gericault (ver la figura 17-2). La pintura de David expresa un sentido del orden racional y geométrico. El lienzo de Gericault es un caos. El marco casi no puede albergar toda esa energía explosiva, que se desborda y parece que va a engullir el mundo entero.

Eugène Delacroix

Cinco años después de pintar *La balsa de la Medusa*, Eugène Gericault (1798-1863) murió a consecuencia de una caída de un caballo. Tenía treinta y dos años. Delacroix, gran admirador suyo, se convirtió en el nuevo líder del Romanticismo francés. El artista incluso posó para Gericault en *La balsa de la Medusa* (es el hombre muerto que vemos tumbado boca abajo en primer plano).

Dos de las primeras obras maestras de Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* y *La Libertad guiando al pueblo* (ver la figura 17-3), causaron un gran revuelo en el mundo de la pintura y anunciaron la llegada de una nueva luz al arte europeo.

Las banderas de Francia

Tras la revolución de 1830, la bandera tricolor pasó a ser la bandera oficial de Francia en sustitución de la bandera blanca utilizada por la dinastía de los Borbones. Había sido la bandera francesa desde 1794 hasta la muerte de Luis XVIII en 1824. Pero Carlos X, hermano y sucesor de Luis, restauró una monarquía absolutista y sustituyó la bandera tricolor por la bandera blanca tradicional de los reyes franceses. El cuadro de Delacroix *La Libertad guiando al pueblo* celebra el regreso de la bandera tricolor, que representa el regreso de las libertades conquistadas durante la revolución de 1789. Sin embargo, la revolución de 1830 no trajo consigo tantos cambios como había esperado la gente. Cuando el humo se hubo asentado, el derecho a voto se había extendido solo al estrato más alto de la sociedad: únicamente podían votar los 200.000 ciudadanos varones más acaudalados. Francia volvía a ser una monarquía constitucional. El sufragio universal masculino llegaría con la siguiente revolución, en 1848.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 17-3

La libertad guiando al pueblo, de Delacroix, es un icono del espíritu francés

En *La Libertad guiando al pueblo*, una personificación femenina de la Libertad conduce al pueblo llano en su lucha por la justicia durante la revolución de tres días que tuvo lugar en 1830. Delacroix pintó el cuadro pocos meses después de la revolución de julio contra la restauración borbónica. Mientras trabajaba en él, escribió una carta a su hermano donde le decía lo siguiente: “Si no he luchado por la patria, al menos pintaré para ella”.



Para alguien que no sea francés, la figura de la Libertad trae a la mente a una Juana de Arco en topless que empuña la bandera tricolor para salvar a la patria de la tiranía. Para los franceses es Marianne, el símbolo de la libertad de Francia.

Aunque Delacroix solía utilizar una paleta muy colorida, los tonos de esta pintura son pálidos y apagados, para que la escena parezca cubierta

por el polvo y el humo de la batalla. Compara los colores oscuros de *La Libertad guiando al pueblo* con la brillante luminosidad y las tonalidades rojas y anaranjadas que el mismo pintor emplea en *La muerte de Sardanápalo*. Sin embargo, los marrones son la elección perfecta para la libertad. Son los colores de la gente corriente. Casi todo el color de la pintura parece haber sido absorbido por la bandera y por los labios rojos de la Libertad/Marianne.

La Libertad guiando al pueblo se ha convertido en un icono francés y un símbolo de la libertad de Francia (igual que la Estatua de la Libertad de Estados Unidos, un regalo de los franceses). La pintura fue tan incendiaria en aquellos años tumultuosos del siglo XIX, que fue colgada y descolgada en más de una ocasión. No estuvo expuesta de manera permanente en el Louvre hasta 1874. Para entonces, la polvareda de las revoluciones francesas por fin se había asentado.

La muerte de Sardanápalo de Delacroix es una interpretación libre de *La tragedia de Sardanápalo*, una obra teatral escrita por lord Byron, a quien Delacroix profesaba una gran admiración. En la versión de Delacroix, el rey asirio Sardanápalo, sitiado por los persas, toma conciencia de que la derrota y su propia muerte son inminentes, así que decide matar a sus asistentes y concubinas antes de que lo hagan los enemigos, y acto seguido se suicida. Byron describe a Sardanápalo como un rey afeminado, perezoso y amante del lujo. Sin embargo, en la pieza teatral el rey no hace matar a sus asistentes, sino que los libera. Este holocausto general es una invención de Delacroix. Los románticos no copiaban, sino que utilizaban fuentes literarias y acontecimientos históricos como inspiración para una visión personal.

En el cuadro, Sardanápalo contempla la matanza como si se tratara de una pintura: una erótica escena de un harén convertida en una orgía de violencia. Naturalmente, es consciente de que el siguiente es él. Aunque el cuadro tiene parte de la tumultuosa energía de un gran lienzo de Rubens (Delacroix se inspiró en Rubens, ver el capítulo 14), este torbellino de emociones contradictorias es claramente romántico. Los sensuales cuerpos desnudos de las mujeres ponen de manifiesto su vulnerabilidad, así como la brutalidad de ese acto “piadoso” del rey. Es de suponer que los persas habrían sido incluso más violentos. La energía feroz y dinámica de la pintura se ve acentuada por la colcha roja, que fluye como un río de sangre desde el cabecero de la cama, en la esquina superior izquierda (donde el rey contempla la matanza apoyado en una almohada), hasta la mujer desnuda que va a ser asesinada a los pies de la cama, en el extremo inferior derecho.

La atracción de Delacroix por los temas exóticos y orientales (que en un principio derivó de la literatura) aumentó tras visitar el norte de África y España en 1832. Aquel viaje también influyó en su paleta cromática y en su técnica, que se volvió más expresiva e intensa, como en *Combate del giaour y el pachá*. De forma gradual, la representación de las emociones fue cobrando importancia frente a la precisión de las formas (igual que en el expresionismo, que recibió la influencia de Delacroix; ver el capítulo 21). Delacroix empezó a difuminar los límites entre las figuras y su entorno, de manera que las emociones parecen escapar al ambiente y al paisaje. Logró este efecto con pinceladas muy enérgicas, cada una de las cuales es la transcripción de un sentimiento puro. Ya no confiaba únicamente en la composición y el color para crear una sensación de turbulencia (como en *La muerte de Sardanápalo*). Ahora sus pinceladas también irradiaban energía, como en *La caza del león* y la versión de 1846 de *El rapto de Rebeca*. En esta última pintura (basada en una escena de *Ivanhoe*, una novela romántica de sir Walter Scott), todos los colores, la acción y las intensas emociones parecen atrapadas en un torbellino creado por sus vigorosas pinceladas, que también influyeron en los impresionistas (ver el capítulo 19).

Francisco de Goya y lo grotesco

Francisco de Goya (1746-1828), el pintor español más destacado desde Diego Velázquez, alcanzó la mayoría de edad durante el reinado de Carlos III (1759-1788). Carlos III fue uno de los llamados “monarcas ilustrados”, que aprobaron reformas para mejorar las condiciones de la gente corriente. También suprimió los excesos de la Inquisición española. Durante su juventud, Goya absorbió los ideales de la Ilustración, llegados a España desde Francia e Inglaterra. Cuando Carlos III murió, su hijo no ilustrado, Carlos IV, anuló la mayor parte de las reformas.



En realidad Carlos IV no anuló las reformas, sino que las anularon en su nombre. A Carlos le interesaba más la caza que la política. Quienes movían los hilos eran su esposa y su amante. Ellas también prohibieron los libros franceses y reavivaron la llama de la Inquisición.

Goya, por entonces un liberal ya maduro, atacó al nuevo régimen y a la Inquisición con una serie de 80 grabados que llamó *Los caprichos*. Los grabados incluyen imágenes de personas torturadas por la Inquisición con anotaciones sarcásticas que explican los insignificantes delitos de las víctimas: “Por haber nacido judío”, “Por hablar un idioma extranjero”, “Porque era demasiado sensible”.

El más famoso de *Los caprichos*, *El sueño de la razón produce monstruos*, muestra lo que ocurre cuando el ideal ilustrado de la razón muere o es suprimido. Unos amenazadores búhos de ojos saltones se ciernen sobre la figura de la razón, que está durmiendo, mientras unos murciélagos revolotean por encima como malignos presagios. A pesar de los grabados, la reina contrató a Goya como pintor de la corte el mismo año que publicó *Los caprichos* (1799).



En 1792, Goya cayó gravemente enfermo por una fiebre que le dejó sordo para el resto de su vida. La sordera aisló al artista, y quizás hizo que se retirara cada vez más al lado oscuro de su imaginación.

Cuando Napoleón invadió España en 1808, Goya y muchos otros liberales se alegraron, pensando que las tropas del emperador traían los

ideales de la Revolución francesa en sus cañones. Y en cierta medida, así fue. Napoleón puso en el trono a su hermano mayor, José, quien dio a los españoles una nueva constitución y abolió la Inquisición. Sin embargo, pronto empezó a circular el rumor de que los franceses estaban planeando matar a la familia real (como habían hecho en Francia). El rumor provocó una insurrección que las tropas francesas sofocaron brutalmente con sus cañones.

Goya nunca olvidó las matanzas de ciudadanos españoles. Seis años después, tras la restauración absolutista en España, Goya pintó dos óleos que documentaban y rendían homenaje a la resistencia española durante el alzamiento: *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* (también llamado *La lucha con los mamelucos*) y *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* (también llamado *Los fusilamientos del 3 de mayo*, ver la figura 17-4). La noche del 3 de mayo, los soldados franceses rodearon a los insurrectos y los encerraron en un convento. A primera hora de la mañana siguiente los sacaron fuera y los ejecutaron. Esta terrible pintura muestra al pelotón de fusilamiento como una máquina brutal y anónima que asesina grupo tras grupo de manera sistemática. Las víctimas, asustadas pero desafiantes, contraatacan del único modo que pueden: con la mirada. Su humanidad se enfrenta a las armas, enseñando al pelotón de fusilamiento lo que de verdad significa la libertad. Sin embargo, una máquina no es capaz de aprender. Cuando le preguntaron por qué pintó esa obra tan brutal, Goya respondió: “Para advertir a los hombres que no lo hagan nunca más”.

Scala/Art Resource, NY

Figura 17-4
El 3 de mayo de 1808 en Madrid, de Goya, enfrenta al espectador con el horror y la brutalidad de la guerra

En 1815, la Inquisición inició un juicio a Goya por un cuadro que había pintado dieciocho años antes, *La maja desnuda*. Al parecer, se la habían tenido guardada mucho tiempo. Finalmente la Inquisición lo absolvió, pero Goya quedó resentido y perdió la fe en la capacidad de la gente para cambiar. Las revoluciones y la Ilustración no habían dado resultado. En 1819, el pintor se retiró a una casa de campo a las afueras de Madrid. Un año más tarde decoró las paredes con sus pesadillas, las llamadas “pinturas negras”. Los búhos y murciélagos de *El sueño de la razón produce monstruos* habían abandonado el fondo de su imaginación y se habían situado en el primer plano. La razón ya no aparece durmiendo en las pinturas, sino que ha desaparecido del mundo.

J. M. W. Turner incendia el cielo

J. M. W. Turner (1775-1851) encontró inspiración en las catástrofes. Cuando se enteró de que el Parlamento londinense estaba en llamas,

corrió al lugar pertrechado con sus acuarelas para capturar el caos sobre papel. También le gustaba pintar mares embravecidos, nubes turbulentas y puestas de sol encendidas.

La atmósfera y la luz eran las especialidades de Turner, sobre todo cuando concurrían con tormentas y vientos furiosos. Los académicos británicos le criticaron por dramatizar en exceso las escenas naturales, en lugar de captar sosegadamente la realidad sólida de las formas. Tan solo el crítico inglés John Ruskin supo valorar la genialidad de Turner. Dijo que sus pinturas evocaban “la poesía del silencio y la calma” o bien “la turbulencia y la furia”. Raramente había algo entremedias.

El cuadro de Turner *Barco de esclavos*, pintado en 1840, seis años después de que el Parlamento aboliera la esclavitud en todas las colonias británicas, revela su lado de “turbulencia y furia”. El sol poniente parece haber incendiado el cielo (el cual, por lo que parece, ardía con más belleza que el Parlamento londinense). La preciosura del cielo apabulla al espectador. Las nubes bermejas y negras de la izquierda parecen ser el humo de ese fuego celestial. El mar es de color de cobre. La belleza del cuadro nos atrae hacia su interior. Y entonces nos percatamos de una cruda realidad: unas manos indefensas se agitan entre las olas. El capitán del barco ordenó a la tripulación que lanzara esclavos al mar. De pronto, el cielo teñido de sangre ya no se nos antoja bello, sino una reacción de la naturaleza a la brutalidad (la pintura se basó en un artículo sobre un comerciante de esclavos que arrojó por la borda a los esclavos enfermos para poder cobrar una indemnización de su seguro, ya que la muerte por enfermedad no estaba cubierta).

Fíjate en que la luz blanquecina del centro guarda un leve parecido con un ángel radiante que se acerca caminando hacia el mar desde el horizonte. Esta alusión a una belleza trascendental llama poderosamente la atención del espectador sobre la pintura y le obliga a revisitar una y otra vez aquel horrible suceso.



El crítico John Ruskin compró *Barco de esclavos* y lo tuvo colgado en su casa durante años, hasta que ya no pudo soportar por más tiempo aquel horror y lo quitó.

Lo que ves es lo que es: el realismo

En este capítulo

- ▶ Ver la vida a través de un cristal de color de rosa
- ▶ Comprender la naturaleza revolucionaria del realismo
- ▶ Encontrar majestuosidad en lo mundano
- ▶ Interpretar el simbolismo prerrafaelita

“Sé tú mismo” es una expresión moderna, pero no una idea moderna. La gente ha sentido la necesidad de desinflar la exageración y eliminar la distorsión desde... bueno, probablemente desde la prehistoria, cuando algún fanfarrón regresaba de cazar diciendo que había abatido cincuenta bisontes él solito.

A mediados del siglo XIX, los artistas franceses empezaron a pensar que el Romanticismo y el neoclasicismo habían faltado a la verdad o la habían pasado por alto. Consideraron que los románticos distorsionaban la realidad proyectando emociones sublimes en paisajes y personas, o pintando lugares exóticos en lugar del jardín de sus casas (por ejemplo, *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix ocurre en la antigua Babilonia).

El líder del movimiento realista, Gustave Courbet, dijo: “No puedo pintar un ángel porque nunca he visto ninguno”. Tampoco había visto nunca Babilonia y no estaba dispuesto a pintarla. Los realistas se afincaron en lo común, mostrando en sus lienzos la vida cotidiana: picapedreros, campesinos arando un campo, un panadero haciendo el gandul sobre un saco de harina...

Los realistas también se rebelaron contra el neoclasicismo y contra sus formas y temas idealizados. No estaban dispuestos a vestir a los agricultores con togas ni a suavizar las emociones por temor a distorsionar la armonía de la forma humana. Pintaron músculos tensos y caras avejentadas, pero también personas bellas. Dicho de otro modo: mostraron a todos tal y como eran.

Las revoluciones de 1848

1848 fue un año de revoluciones. Las hubo por toda Europa: en París, Berlín, Budapest, Viena, Milán, Venecia y Praga. Muchas de las revueltas ocurrieron con pocos días de separación.

¿Quién prendió la mecha de todos esos levantamientos? En la década de 1840, Europa sufrió una depresión económica provocada por una época de malas cosechas. El precio de los alimentos se disparó, y la gente se moría de hambre. Las condiciones de trabajo en las fábricas eran inhumanas, y el socialismo ofreció una solución esperanzadora con su eslogan “Trabajadores, uníos”. La combinación de esos factores provocó el primer estallido, y los demás se sucedieron como una reacción en cadena.

La mayoría de las revoluciones fracasaron. Pero señalaron el camino del cambio, que se recorrió a paso de tortuga durante las siguientes décadas. La Revolución francesa de 1848 sí tuvo algo de éxito. Por fin pudieron votar todos los hombres mayores de 21, y el rey fue sustituido por un presidente electo, Luis Napoleón. Francia volvió a ser una república. Pero cuatro años más tarde, Luis Napoleón derrocó a su propio gobierno y se convirtió en el emperador Napoleón III.

Por otro lado, igual que los románticos, muchos realistas franceses tenían un fuerte deseo de reformar la sociedad y hacer la vida más justa para la gente sencilla, en particular los campesinos y los trabajadores de las fábricas. En 1848, en París estalló otra revolución que derrocó al último rey de Francia, Luis Felipe de Orleans, llamado “el rey burgués”. Fue una revuelta de la clase obrera. Ganaron la revolución, consiguieron el sufragio universal masculino y eligieron a un presidente, pero las condiciones laborales permanecieron igual.

En Francia, la revolución de 1848 estimuló a pintores realistas como Gustave Courbet, Honoré Daumier, Jean-Baptiste-Camille Corot y Jean-François Millet. Todos ellos continuaron la lucha con sus pinceles y democratizaron el arte al pintar a los pobres y mezclar clases sociales en sus lienzos. Eso fue toda una provocación, teniendo en cuenta que en 1832 Daumier pasó seis meses en una cárcel por dibujar una caricatura del rey. La caricatura en cuestión es una versión gigante del rey Luis Felipe con una larguísima tabla que, a modo de lengua, sale de su boca abierta. Numerosos obreros de aspecto demacrado suben por la tabla cargados de materiales, lo cual sugiere que el rey se atiborra con la producción de la clase obrera mientras estos se mueren de hambre.

En este capítulo analizo obras de los pintores realistas más destacados, incluida la escuela de Barbizon, la Escuela del río Hudson y los prerrafaelitas británicos, y comento de qué modo las condiciones sociales imperantes influyeron en su trabajo.

Courbet y Daumier: pintar campesinos y desiertos urbanos

Gustave Courbet y Honoré Daumier fueron los realistas más comprometidos con la política. Después de la revolución de 1848, Courbet declaró a un periódico: “No solo soy socialista, sino que también soy republicano y partidario de cualquier revolución”.

Gustave Courbet

En 1847, Gustave Courbet (1819-1877) visitó Holanda. Las pinturas de Frans Hals, Rembrandt y Jan Steen, donde aparecía gente llana, le inspiraron. Courbet quería hacer ese mismo estilo de arte en Francia.

Un día, Courbet vio a dos hombres rompiendo rocas en una carretera sucia. Los dibujó allí mismo, y les invitó a posar para él en su estudio para que pudiera convertir aquel boceto en una pintura. Al parecer, los dos hombres se llevaron la comida al estudio: una olla de sopa, una hogaza de pan y una cuchara. En lugar de mostrar vistas románticas de la naturaleza como en *Barco de esclavos*, de J. M. W. Turner, o *El caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich (ver el capítulo 17), Courbet relega la naturaleza (una colina ensombrecida, unos tallos de trigo y unos pocos arbustos) a un segundo plano. Aquí lo importante es el duro trabajo que realizan esas personas. Ni siquiera sus personalidades importan. El hombre joven está girado, y los rasgos del mayor están ocultos por un sombrero. Simplemente son trabajadores genéricos.

Cuando Courbet expuso *Los picapedreros* (ver la figura 18-1), a la sociedad parisina le pareció tosco, igual que actualmente algunas personas se quedarían frías al ver un cuadro que mostrara a una brigada de mantenimiento taladrando la calzada con martillos neumáticos. En aquella época, la gente de clase media y alta prefería apartar la mirada del lado más desagradable de la vida cotidiana, no verlo en una galería de arte. *Los picapedreros* les recordaba la reciente revolución de la clase trabajadora. Aunque a nosotros nos parezca una obra inofensiva, entonces se percibió como una amenaza, y probablemente eso es lo que pretendió Courbet. En una carta que escribió a un amigo en 1850, decía: “En esta sociedad nuestra tan civilizada, siento el imperativo de vivir como un salvaje. Tengo que liberarme incluso de los gobiernos. Mis simpatías están con el pueblo, debo hablar directamente con él”.

Además de pintar gente corriente y escenas naturales, Courbet dio a sus obras un acabado algo tosco con la intención de que resultaran más crudas, como la vida misma. Nada de adornos, florituras ni maquillajes; tan solo la constatación de la realidad.



Durante los siglos XVIII y XIX, los gobiernos de la mayoría de países europeos patrocinaron exposiciones oficiales de corte académico. Por regla general, esas exposiciones eran los únicos lugares donde los artistas podían dar a conocer sus obras. Normalmente se mostraban pinturas y esculturas que se atenían a las normas, no obras innovadoras. En Francia, la exposición oficial se llamaba el Salón de París, y se celebraba en el Louvre. Si no conseguías estar en el Salón, lo más probable es que nadie pudiera ver tu trabajo.

Al principio las exposiciones se celebraban con periodicidad anual, y luego semestral. En 1863, el Salón rechazó obras de tantos artistas, incluidos algunos famosos, que Napoleón III creó el Salon des Refusés (Salón de los Rechazados) para los artistas excluidos. El Salon des Refusés se celebró periódicamente durante los siguientes veinte años.

Honoré Daumier: el coraje

Honoré Daumier (1808-1879) compartía las opiniones de Courbet pero, en lugar de pintar escenas campestres, se centró en la vida urbana. Su estilo, enmarcado en el realismo, tiene rasgos expresionistas. Para él, captar la personalidad y el estado de ánimo era más importante que el realismo detallado. Los fondos borrosos y las sombras oscuras son rasgos típicos de sus obras. Su pintura *El vagón de tercera clase* casi parece un esbozo. Daumier nos muestra los rostros preocupados de la gente pobre, incluido el de un niño pequeño. La cara de la mujer vieja refleja toda una vida de tribulaciones. La cesta que tiene en el regazo y su ubicación central parecen indicar que ella es el sustento de esa pequeña familia. Puede que la madre que está amamantando a su bebé no esté casada. Los personajes del fondo no tienen que verse nítidamente para que el espectador entienda cómo se sienten en ese vagón atestado y claustrofóbico. Los tonos marrones y esa luz amarilla y sucia te permiten apreciar la textura de la pobreza y viajar hacia atrás en el tiempo hasta una escena urbana típica de la Francia de mediados del siglo XIX.

A lo largo de su vida, Daumier fue conocido por sus caricaturas mucho más que por sus pinturas. La litografía se inventó justo a tiempo, diez años antes de que Daumier naciera. El artista aprendió a dominar ese medio y se convirtió en uno de los mejores litógrafos y caricaturistas de Francia. La mayoría de sus caricaturas se burlaban de personajes eminentes del gobierno, leyes autocráticas y aspiraciones de la gente de clase media. Como ya se ha mencionado en el primer apartado de este capítulo, una de esas caricaturas le valió seis meses de cárcel. Algunos años más tarde, Daumier creó una litografía que mostraba la violenta represión de unos huelguistas por parte del gobierno. Como respuesta, el rey ordenó la destrucción de todas las copias de esa imagen.

Comunismo experimental: la Comuna de París

En 1870, Napoleón III declaró la guerra a Prusia e inició la guerra francoprusiana. Antes de un año Francia fue derrotada, y el gobierno de Napoleón, derrocado. Durante los setenta y dos días que siguieron a la firma del tratado de paz, la capital estuvo regida por un gobierno socialista llamado la Comuna de París. Gustave Courbet fue uno de los noventa y dos líderes de la Comuna. La acción más recordada de Courbet como miembro de la Comuna fue recomendar el derribo de la columna Vendôme por haberse erigido para conmemorar las victorias militares de Napoleón I en Italia. Courbet dijo:

Considerando que la columna Vendôme es un monumento carente de todo valor artístico y que, por su expresión, perpetúa las ideas de guerra y conquista de la antigua dinastía imperial, reprobadas por el sentimiento de una nación republicana, el ciudadano Courbet expresa el deseo de que el Gobierno de Defensa Nacional le autorice a desatomillar la columna.

Finalmente el ejército francés sitió París y la retomó. Miles de comuneros fueron ajusticiados. El nuevo gobierno encarceló a Courbet durante seis meses y le multó con 500 francos (alrededor de 1.000 euros de ahora). Mientras estuvo encarcelado, Courbet hizo un dibujo a tiza que mostraba las condiciones en que vivían los presos. El dibujo, titulado *Jóvenes comuneros en prisión*, muestra a algunos de los niños que fueron encarcelados por ayudar a la Comuna.

En 1873, el nuevo gobierno republicano de Francia decidió reconstruir la columna Vendôme, destruida por orden de Courbet. Solicitaron que el artista corriera con parte de los gastos, 10.000 francos al año durante treinta y tres años. Al salir de la cárcel escapó a Suiza, donde murió el día antes de que venciera el primer pago.

La escuela de Barbizon y las escenas naturales

Un año después de la revolución de 1848, el artista Jean-François Millet abandonó París al borde de la ruina. Millet se unió a otro artista famélico, Théodore Rousseau, en Barbizon, un pueblecito situado a casi cincuenta kilómetros al sudeste de París, cerca del bosque de Fontainebleau. Junto con otros dos pintores, Jean-Baptiste-Camille Corot y Charles-François Daubigny, crearon la escuela de artistas de Barbizon. Todos habían recalado en esa localidad para pintar escenas naturales *en pleine air* (al aire libre).

Jean-François Millet: los nobles campesinos

Si Rousseau comulgaba con la naturaleza, hechizado por “la voz de los árboles”, Millet (1814-1875) pintaba campesinos arando los campos. Las labores agrícolas no eran nuevas para el artista, que creció en una comunidad campesina en un pueblo de Normandía. Su amor por la vida rústica es evidente. Lo plasmó en sus paisajes como un pintor romántico. Una suave poesía impregna la mayoría de sus pinturas. Las

escenas pastorales de campesinos segando, cosechando y arando los campos son tan bellas que te entran ganas de coger una azada y unirte a ellos.

Pero no todo el mundo lo vio así cuando Millet expuso su obra en el Salón de 1850. Los críticos se ensañaron con *El sembrador* y *Las espigadoras* y acusaron a Millet de ser un socialista. Hoy en día eso nos parece absurdo, pero en 1850 los europeos de clase media y alta eran hipersensibles a cualquier cosa que oliera a socialismo. El *Manifiesto comunista* publicado por Karl Marx dos años antes abogaba por derrocar el capitalismo e instaurar una sociedad sin clases. Aquellas pinturas, que mostraban a los campesinos como iguales y el trabajo manual como ennoblecedor y bello, asustaron a mucha gente. El campesino que camina con paso enérgico (en *El sembrador*) bien podría estar lanzando las semillas de la revolución. *Las espigadoras* (ver la figura 18-2), expuesto en el Salón de 1857, irritó de nuevo a los críticos de Millet por motivos similares: parecía abogar por los derechos de los trabajadores. La pintura muestra a tres mujeres humildes que recogen el grano que ha quedado en un campo de trigo después de la cosecha. A pesar de la pobreza, la pintura de Millet dignifica el trabajo de los campesinos bañando la escena con una luz nostálgica.



Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY

Figura 18-2

Las espigadoras, de Millet, documenta una forma de vida rural que comenzaba a ser desplazada por la Revolución industrial

A pesar de las críticas (o quizá debido a ellas), las pinturas de Millet se vendieron y la influencia de la escuela de Barbizon se extendió mucho más allá de las fronteras de Francia (por ejemplo, el artista holandés Vincent van Gogh pintó muchas copias de cuadros de Millet en la década de 1880).

Jean-Baptiste-Camille Corot: de la verdad desnuda a la realidad vestida

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) es probablemente el mejor artista de la escuela de Barbizon. El impresionista Claude Monet dijo de él: "Solo hay un maestro aquí: Corot. Los demás no somos nada comparados con él".

Las obras de la primera época de Corot, como *La catedral de Chartres* (1830) y *Vista de Volterra* (1838), eran tan naturalistas como las de Gustave Courbet: todos los objetos estaban nítidamente definidos, y existía una distinción clara entre primer plano, plano medio y fondo. Sin embargo, en torno a 1850 Corot experimentó un cambio. Sus pinturas se volvieron poéticas. Las inundó de una suave refulgencia, como la luz del sol velada por la niebla. Una generación más tarde, esas pinturas serían una fuente de inspiración para impresionistas como Monet.

La danza de las ninfas (1850) muestra una alegre escena bañada por la luz plateada del verano. El fondo comienza en el plano medio, ambos amalgamados mágicamente. Las hojas de algunos árboles del plano medio se fusionan con el fondo como si fueran nubes verdes y esponjosas. Incluso las ninfas de pechos descubiertos que se divierten en el primer plano parecen estar a punto de disolverse entre la neblina. Corot hace que lo cercano y lo lejano parezcan estar a la misma distancia del espectador, lo cual confiere a la pintura una cualidad poética, casi mágica.



Con su arte, Corot ganó mucho dinero, que a él le gustaba emplear para ayudar a otros. Financió una guardería en París para ayudar a los padres trabajadores. Cuando su amigo Millet murió, donó 10.000 francos a su viuda. También ayudó a Daumier, quien vivía en la calle por no poder trabajar tras quedarse ciego en sus últimos años de vida. Corot le compró una casita.

El realismo estadounidense

Algunos artistas estadounidenses siguieron las tradiciones desarrolladas en Europa, mientras que otros prefirieron estilos autóctonos. Los estadounidenses son gente pragmática y por eso el realismo les vino como algo natural, especialmente cuando celebraba paisajes majestuosos o placeres rurales como salir de pesca.

Al oeste con Albert Bierstadt

Albert Bierstadt (1830-1902) nació en Solingen (Alemania), creció en New Bedford (Massachusetts), regresó a Alemania para estudiar pintura durante cuatro años y posteriormente volvió a Estados Unidos para pintar. Su especialidad eran las panorámicas espectaculares de zonas montañosas. Primero dibujaba bocetos y hacía fotografías del paisaje, a menudo en lugares peligrosos, y luego se basaba en esas imágenes para pintar sus impresionantes obras. Por ejemplo, en 1859 viajó al oeste con un grupo de expedicionarios, y en el verano de 1861 hizo varios bocetos en la región Wind River de Wyoming, territorio de los shoshones.

En *Las Montañas Rocosas, pico de Landers*, utiliza la luz natural para destacar elementos del paisaje, como si los alumbrara con un foco. Aunque el primer plano y el plano medio de la pintura están ocupados por indios norteamericanos y por animales, no proyectan ninguna personalidad; simplemente ponen una nota de color y ambiente a la escena. Lo que tiene personalidad es la luz (más información en el recuadro: “Hágase la luz: la Escuela del río Hudson”).

A Bierstadt le gustaban las panorámicas, no las escenas íntimas.

Contra viento y marea con Winslow Homer

Las primeras pinturas de Winslow Homer (1836-1910) son de la guerra civil, en la que participó como periodista gráfico (dibujante) para el semanal *Harper's Weekly*. Después de la guerra estuvo un año estudiando en París (1867), pero el movimiento impresionista, que entonces estaba en sus inicios, no caló en él. De hecho, tras regresar a Estados Unidos, Homer pintó principalmente escenas realistas de la alegre vida rural, muchas de ellas figuras pastorales en paisajes soleados. Empezó a experimentar con las acuarelas y no tardó en convertirse en uno de los mejores acuarelistas de la historia.

Las mejores obras de Homer son las marinas que pintó con acuarelas en la década de 1880 en Maine. El motivo más recurrente de esas marinas es el hombre contra los elementos. En *Noche de verano*, unas siluetas sentadas en unas rocas negras contemplan un mar espejado. Dos mujeres en camión (una de ellas con una expresión melancólica) bailan solemnemente junto a la orilla al compás de las olas, pero el resto de figuras no reparan en ellas. La gloriosa escena los tiene en estado de trance.

De regatas con Thomas Eakins

Al igual que Winslow Homer, Thomas Eakins (1844-1916) estudió en París en la década de 1860. A diferencia de aquel, Eakins se quedó mucho más tiempo y parece que absorbió más estilos artísticos.

Sus pinturas más famosas son de regatistas. La pintura *Los hermanos Biglin compitiendo* transmite una sensación cinemática. Notas el esfuerzo de los remeros, a pesar de que la escena sea tranquila. La tensión entre el remo y la serenidad de la naturaleza es lo que confiere a la obra su fuerza e interés.

Pero Eakins era mucho más que un pintor de regatistas. Llegó a dominar muchos géneros. *La clínica del profesor Agnew*, que muestra una operación quirúrgica realizada frente a un auditorio de estudiantes de medicina (algo parecido a *Lección de anatomía*, el famoso cuadro de Rembrandt), es un estudio psicológico en toda regla. El artista examina las personalidades de los estudiantes con tanto esmero como los cirujanos examinan el cuerpo de su paciente.

Los artistas de la Escuela del río Hudson (a veces llamados luministas), un grupo escasamente cohesionado que incluyó a Bierstadt, Frederic Edwin Church, Martin Johnson Heade y otros, tenían en común el gusto por los efectos de la luz. Se centraron en los paisajes del valle del río Hudson y en las cadenas montañosas de Nueva York, Vermont y New Hampshire, y su objetivo era rendir homenaje a la naturaleza y la vida salvaje de Estados Unidos. Sus paisajes románticos dan a entender que el hombre vive en perfecta armonía con la naturaleza. Los miembros de la Escuela del río Hudson no solían pintar *en pleine air*, sino en estudios donde pudieran “embellecer” sus pinturas para reflejar una visión idealizada de Estados Unidos.

La Hermandad Prerrafaelita: visiones medievales y representación pictórica de la literatura

La Hermandad Prerrafaelita fue una asociación fundada en 1848 por tres estudiantes de arte británicos: Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt. Los tres rechazaban las técnicas ostentosas y motivos estilizados que les proponían los instructores de la Real Academia de Bellas Artes británica. Los prerrafaelitas eligieron su nombre por respeto al naturalismo perfecto de Rafael, y para subrayar que todos los sucesores de Rafael cometieron el error de crear un arte excesivamente estilizado y artificial. Igual que los realistas franceses, quisieron pintar la naturaleza tal y como es, con un realismo casi fotográfico. Sin embargo, los prerrafaelitas no eran realistas. No pintaban a campesinos arando los campos (como habían hecho Courbet y Millet) ni a los pobres de las ciudades inglesas. Buscaron sus modelos en el arte y la literatura medievales.

En lugar de historias reales, preferían pintar historias de ficción procedentes de romances medievales, Dante Alighieri, William Shakespeare, Alfred Tennyson y poetas románticos. A los prerrafaelitas les gustaban especialmente los romances artúricos (las historias del rey Arturo y sus caballeros). También crearon obras con vidrio tintado.

Igual que los realistas franceses, los prerrafaelitas querían reformar la sociedad. Rechazaban el materialismo de la clase media y se oponían a la fabricación en serie porque convertía a los trabajadores en robots y generaba productos funcionales sin valor estético. También despreciaban a los compradores de arte de clase media. Los ingleses de clase media adquirían obras de arte que reflejaban sus valores y ensalzaban la Revolución industrial que había posibilitado su ascenso social. Solían comprar cuadros afines con el espíritu de la Revolución industrial, y tenían predilección por los colores sucios y los tonos marrones, causantes de que las pinturas parecieran haber sido coloreadas con el humo expulsado por las fábricas textiles de Londres (según se dice, una pintura de Tiziano alcanzó un valor más alto en la Inglaterra del siglo XIX después de aplicar sobre ella una veladura marrón a base de betún).



Para contrarrestar ese gusto por lo marrón, los prerrafaelitas utilizaban colores brillantes que acababan de ser inventados. Para dar incluso más intensidad a esos colores, primero aplicaban sobre el lienzo una capa de pigmento blanco. De ese modo el color se volvía muy luminoso y gritaba: “¡Soy rojo! ¡Soy azul!”.

Dante Gabriel Rossetti: líder de los prerrafaelitas

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), el líder de los prerrafaelitas, era poeta y pintor. A veces escribía poemas para acompañar a sus pinturas, lo que él llamó “obras dobles”. Esos poemas, a menudo brillantes, abundaban en el significado de los cuadros.

Rossetti era el miembro más místico de la Hermandad Prerrafaelita. Su *Beata Beatrix* representa a Beatriz, musa del poeta Dante, en el momento de ascender al cielo. La esposa de Rossetti, Elizabeth Siddal, había muerto ese mismo año (1862), posiblemente suicidándose. En el cuadro, Rossetti la asimila a Beatriz. Con los ojos cerrados, Beatriz/Elizabeth contempla el golfo de la muerte y ve a un Dante/Rossetti difuminado que intenta llegar hasta ella desde el otro mundo (la otra figura es el amor). El reloj de sol que vemos junto al hombro de Beatriz/Elizabeth marca la hora terrestre y las horas de la eternidad. Un pájaro con aureola deposita una flor de adormidera, símbolo del recuerdo, en el regazo de Beatriz/Elizabeth. En este caso, es más que un símbolo: Elizabeth Siddal murió por sobredosis de láudano, un derivado de la adormidera.

Los prerrafaelitas trataron de incluir símbolos en sus pinturas de una manera natural, en lugar de superponerlos. Así, *Beata Beatrix* podría ser una obra naturalista y simbólica a la vez. Para un místico como Rossetti, aquello no resultaba nada sencillo. A Millais, más apegado a la realidad, se le daba mejor lograr un simbolismo de aspecto natural en sus obras.

John Everett Millais y el simbolismo de voz suave

En su pintura *Cristo en casa de sus padres*, John Everett Millais (1829-1896) nos enseña a Jesús con ocho o nueve años de edad en el taller de carpintería de su padre. Millais introduce en la escena símbolos naturalistas de la crucifixión de Cristo. Los clavos que hay sobre la mesa son propios del banco de trabajo de un carpintero, pero también aluden a la crucifixión. José sostiene una escarpia junto a la mano abierta de Jesús, lo cual da a entender que este acepta su destino, incluso de niño. Juan el Bautista, a la derecha, lleva un cuenco de un líquido rojizo (que representa la sangre) y tiene la mirada clavada en Jesús. En la escalera está posada una paloma, símbolo del Espíritu Santo que desciende del cielo, y un rebaño de ovejas mira hacia el interior de la estancia como si buscaran a su pastor.

Todos esos símbolos se integran en la escena de manera naturalista. La pintura ofrece tanto el realismo de una instantánea fotográfica como

el simbolismo de la poesía.

La pintura más famosa de Millais es *Ofelia*. En ella, Millais nos presenta el suicidio de la Ofelia de *Hamlet*, la famosa tragedia de Shakespeare, descrito por la reina Gertrudis (4.7):

*Hay un sauce de ramas inclinadas sobre el arroyo
que en el cristal del agua deja ver sus hojas cenicientas.
Con ellas hizo allí guimaldas caprichosas,
y con ortigas, y margaritas, y esas largas orquídeas
a las que los pastores deslenguados dan un nombre grosero,
pero nuestras doncellas llaman dedos de muerto.
Cuando estaba trepando para colgar su corona de hojas
en las ramas sesgadas, una, envidiosa, se quebró,
cayendo ella y su floral trofeo al llanto de las aguas.
Su vestido se desplegó,
y pudo así flotar un tiempo, tal como las sirenas,
mientras cantaba estrofas de viejos himnos.*

* * *

*No pasó mucho tiempo
sin que sus ropas, cargadas por el agua embebida,
arrastraran a la infeliz desde sus cánticos
a una muerte de barro.*

Millet captura esa escena con gran fuerza poética, combinando el realismo botánico con una representación brutalmente bella de un suicidio provocado por lo que Ofelia erróneamente creía que era un amor no correspondido. Ofelia acepta la muerte con las palmas vueltas hacia arriba mientras se hunde en un entorno con el que está en perfecta armonía. Su boca abierta, sus ojos entreabiertos y su piel ya lívida acentúan el patetismo de la pintura de Millais.

Para pintar *Ofelia*, Millais pidió a su modelo (Elizabeth Siddal, la esposa de Rossetti) que posara tumbada en una bañera durante horas en pleno invierno. Mantuvo caliente el agua poniendo lámparas debajo. Pero un día las lámparas se quemaron. Millais, absorto en su trabajo, no se dio cuenta de lo que ocurría. Siddal no se quejó en ningún momento, pero aquello la llevó al borde de la muerte y debilitó su salud para el resto de su corta vida.

El movimiento Arts and Crafts: añadir forma a la función

La Hermandad Prerrafaelita, que llegó a contar con nueve miembros, se disolvió al cabo de un par de años. Tras la disolución del grupo, uno de los miembros, William Morris, fundó el movimiento Arts and Crafts (1880-1910), que habría de tener una gran influencia en artistas posteriores.

El propósito de Morris era sustituir los artículos genéricos fabricados en serie, por ejemplo muebles, por objetos de gran belleza elaborados a mano. ¿Por qué una silla debía ser meramente funcional? ¿Acaso no podía ser también bella? Morris tenía la esperanza de que la producción artesanal creciera lo suficiente como para ofrecer empleos creativos a los obreros de las fábricas. También deseaba que los productos fueran tan asequibles como los artículos fabricados en serie.

Sin embargo, Morris resultó ser mejor artesano que economista. El movimiento Arts and Crafts nunca prosperó económicamente, sino que siguió siendo un lujo para los ricos mientras las masas se decantaban por muebles baratos producidos en serie en grandes fábricas. No obstante, ese planteamiento globalizador del diseño de interiores, que incluía desde cortinas hasta lámparas y juegos de té, inspiró a muchos artistas y arquitectos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Primeras impresiones: el impresionismo

En este capítulo

- ▶ Fragmentar la luz
- ▶ Acelerar las pinceladas
- ▶ Analizar la evolución del Impresionismo

Las pinturas de Monet, Renoir y Degas decoran las paredes de muchas casas, visten oficinas, levantan el ánimo de personas hospitalizadas y son la razón de que tanta gente quiera ir de vacaciones a Francia. Seguro que alguna vez has recibido una postal que reproduce un cuadro impresionista. ¡Incluso hay papel de envolver de Renoir y platos de cartón de Degas!

El impresionismo es el movimiento artístico más popular de todos los tiempos. Los coleccionistas son capaces de pagar millones de euros para conseguir un Monet o un Renoir original, aunque en 1874, cuando sus pinturas salieron a la venta, la mayoría de personas no hubieran soltado ni 10 euros por una de ellas.

¿Por qué el impresionismo tiene tanto éxito más de un siglo después de que el movimiento pasara de moda en Francia? En parte, quizá sea porque sus pinceladas rápidas, su estilo ligero y sus colores vibrantes hacen que la mayoría de los cuadros nos resulten tan alentadores y tonificantes como un soleado día de mayo. Entrar en la galería impresionista de un museo es como entrar en una primavera eterna.

A pesar de todos estos rasgos positivos, el término “impresionista” empezó siendo un insulto. Significa que las pinturas tenían un aspecto inacabado y que los artistas eran demasiado perezosos para refinar sus pinceladas. En el arte impresionista, los colores se fusionan entre sí y las imágenes se emborronan un poco, como al hacer una foto de algo que se mueve. Sin embargo, ese ligero desenfoque tiene su razón de ser. Los impresionistas estaban más interesados en la interacción entre los colores y la luz que en el detalle de los contornos de personas y objetos. Querían capturar la fugacidad de la vida: impresiones, miradas, gestos, un agradable paseo en un día de sol... El desenfoque ayuda a transmitir la emoción de un instante antes de que desaparezca. Siendo herederos de realistas como Gustave Courbet y Jean-Baptiste-Camille Corot, la mayoría de los impresionistas prefirieron pintar *en plein air* (al aire libre, en la naturaleza). La invención de los tubos de pintura al óleo en 1841 facilitó mucho el plenairismo. Para capturar momentos fugaces en sus lienzos, los impresionistas tenían que pintar rápido y utilizar pinceladas muy sueltas, cargadas de pintura, que sugirieran más de lo que representaban. Lo lograron. Casi puedes sentir la luz del sol proyectándose sobre ti desde sus lienzos, y hasta oír la brisa que recorre la escena.

Aunque para mucha gente simplemente son cuadros bonitos, las primeras obras de Manet y algunos otros impresionistas fueron toda una revolución, tanto por el modo en que se pintaron como por sus motivos (estaciones de tren, locales nocturnos, cómicos). Manet y Degas pintaron numerosas imágenes de personas que parecen estar alienadas y deprimidas por el denominado “progreso” del capitalismo.

Monet, Renoir y Pissarro, en cambio, estaban más interesados en capturar momentos bellos y en los efectos de la luz sobre los paisajes que en reformar la sociedad. Todos ellos eran niños cuando estalló la Revolución de 1848. Durante la guerra franco-prusiana (1870–1871) y la Comuna de París (1871), Monet y Pissarro huyeron a Inglaterra, Degas se alistó en la Guardia Nacional, y Renoir sirvió en el Décimo Regimiento de Caballería del ejército francés. Si tenían algún mensaje, es que la vida es bella y fugaz.

En este capítulo analizo el arte y la técnica de los más destacados pintores impresionistas: Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Mary Cassatt y Berthe Morisot.

M & M: Manet y Monet

El impresionismo empezó a cobrar forma en la década de 1860 sobre los lienzos de Édouard Manet, Claude Monet y Pierre-Auguste Renoir. Pero su nacimiento real, si es que se puede señalar una fecha, probablemente tuvo lugar en el verano de 1869, cuando Monet y Renoir pintaron vistas de una isleta llamada La Grenouillère, en el Sena, donde la gente iba a nadar. Ese verano aprendieron a capturar los estados cambiantes de la naturaleza con pinceladas rápidas y sugerentes. Fue allí donde el estilo de pinceladas fragmentadas (manchas de color) pasó a ser una característica fundamental del arte impresionista. El movimiento todavía no tenía nombre. Eso llegó cinco años después, cuando un crítico atacó una de las primeras pinturas de Monet: *Impresión, sol naciente*.

Monet y Renoir fueron los pioneros de este nuevo estilo al tomar prestadas y adaptar las técnicas que Manet había desarrollado unos años antes. En los siguientes apartados hablo de Manet y Monet, y más adelante me referiré a Renoir.

Édouard Manet: romper las reglas para liberar al artista

Édouard Manet (1832-1883), pintor de formación clásica, estuvo a caballo entre el realismo y el impresionismo. Influyó en los impresionistas y, a su vez, recibió la influencia de ellos. En la década de 1860, los impresionistas empezaron a reunirse en el Café Guerbois, cerca del estudio de Manet (y cerca del conocido barrio bohemio de Montmartre). Manet era el personaje principal de aquel grupo, que se reunía dos veces por semana y que incluía a Monet, Renoir, Degas, Alfred Sisley, Émile Zola y a veces a Paul Cézanne, Camille Pissarro y otros.

El nexo de unión entre realismo e impresionismo fue el nuevo planteamiento pictórico de Manet, las innovaciones que él introdujo en el uso del color y de los pinceles.

Los artistas anteriores empezaban sus lienzos aplicando una capa de pintura oscura, generalmente marrón, y luego añadiendo otras capas de pintura encima. Naturalmente, antes de aplicar una capa tenían que esperar a que se secara la anterior. Por último, aplicaban un barniz para que la superficie tuviera un acabado liso. Este proceso podía prolongarse durante semanas o meses. La ventaja de pintar por capas es que puedes ir matizando el color poco a poco hasta que sea perfecto. Obviamente, nadie podía posar tanto tiempo, de modo que los pintores a menudo añadían capas sin estar presente el modelo.



Como realista, Manet prefería pintar del natural, es decir, con el modelo frente a él. Para ello, terminaba la pintura en una sola sesión. ¿Cómo lograba ser tan rápido? No pintando por capas y no barnizando el producto final. Eso significa que tenía que escoger el color perfecto desde el primer momento, porque luego no podía hacer correcciones en capas posteriores. Su primera versión era su versión definitiva; no había manera de cambiar nada, al menos en teoría. Lo cierto es que las radiografías de sus pinturas revelan que sí introdujo algunos cambios: cuando cometía un error, rascaba la pintura hasta llegar al lienzo y volvía a pintar en esa zona.

Los impresionistas, la mayoría de los cuales pintaban en exteriores, adoptaron esa técnica de Manet llamada *alla prima* (“a la primera”). Sin ella, no podrían haber pintado lo suficientemente rápido como para captar los efectos cambiantes de la luz.

Pero Manet no inventó la pintura *alla prima*. Muchos maestros de la Antigüedad, por ejemplo Matthias Grünewald, Caravaggio y Frans Hals, utilizaron esa técnica en combinación con otras. La innovación de Manet consistió en utilizarla de manera exclusiva, lo cual eliminaba la necesidad de ir añadiendo capas de pintura poco a poco.



Manet también pintaba con manchas de color, creando fuertes contrastes con tonalidades adyacentes. Así, en lugar de pintar toda una gama de tonos de naranja cada vez más claros o más oscuros para indicar la proximidad o lejanía de un vestido naranja a una fuente de luz, simplemente daba una pincelada cargada de un naranja vivo. Esta técnica, llamada *tachismo* (*tache* significa “mancha” en francés), hacía que las pinturas de Manet tuvieran un aspecto plano. Courbet, el más destacado de los realistas franceses, dijo que los cuadros de Manet eran tan planos como naipes. Esta planitud confiere a sus obras una inmediatez muy acusada. Los impresionistas modificaron esta técnica fragmentando las manchas de color de Manet en otras mucho más pequeñas.



Compara la piel de la *Olympia* de Manet (ver la figura 19-1) con las sutiles gradaciones tonales de *La joven de la perla* de Vermeer.



Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY

Figura 19-1
Olympia, de Manet, es un ejemplo de arte perturbador creado a mediados del siglo XIX

Manet fue un gran innovador. Incluso cuando pintó motivos convencionales, como un almuerzo campestre o un desnudo femenino, lo hizo de manera no convencional. Los impresionistas supieron apreciar este nuevo enfoque, pero el público no. En *Almuerzo sobre la hierba*, que representa un almuerzo campestre con dos hombres vestidos de manera conservadora sentados junto a una mujer completamente desnuda, enfadó y ofendió a la gente. Aunque no se ve ningún comportamiento erótico, la desnudez pública e informal de la mujer causó una gran conmoción. Un crítico dijo que el cuadro era “una llaga abierta y vergonzante”. Los críticos también atacaron la manera en que Manet utilizaba los pinceles, su técnica de manchas de color. La pintura fue rechazada por el Salón de 1863, pero se expuso en el Salon des Refusés (ver el capítulo 18).

El Salón de 1865 aceptó *Olympia*, que provocó un escándalo aún mayor que *Almuerzo sobre la hierba*. Obviamente, Manet quería que la pintura fuera impactante. Todo en ella contraviene de manera radical las normas del arte europeo. Eligió titularla *Olympia* porque se parece a los seudónimos exóticos que solían adoptar las prostitutas parisinas. Ya se conocían representaciones elegantes de meretrices (*La gran odalisca* de Jean Auguste Dominique Ingres es un ejemplo), pero la pintura de Manet hacía que la gente tuviera la sensación de haber sido arrastrada al interior de un burdel. Era como si una prostituta se estuviera haciendo publicidad en el lienzo. Era un cuadro demasiado real.



Pero *Olympia* es mucho más que eso. Cuando Manet tenía veinte años, visitó Florencia y copió *La Venus de Urbino*, obra maestra de Tiziano (ver el capítulo 12). *Olympia* rinde homenaje a la pintura de Tiziano y a la vez la parodia. El desnudo de Tiziano es curvilíneo, suave y sensual, mientras que *Olympia* es angulosa y provocadora, y encima lleva los zapatos puestos. En la *Venus de Urbino* vemos un perrito acurrucado junto a la diosa. En lugar de un perro, a los pies de *Olympia* Manet pinta un gato negro con la cola tiesa. Si el rostro de la *Venus* es seductor y tierno, *Olympia* parece una mujer de negocios sin ropa. Tiziano muestra en su obra el redescubrimiento renacentista de la perspectiva. La pintura de Manet es intencionadamente plana, lo cual sitúa a *Olympia* incluso más cerca del espectador, como en un escaparate.

Claude Monet: la importancia del color

El nuevo estilo de Claude Monet (1840-1926) vino de un cambio de perspectiva. En lugar de fijarse en los objetos, empezó a interesarse por sus colores. Aconsejó a otro pintor lo siguiente:

Cuando salgas a pintar, trata de olvidar los objetos que tengas ante ti, un árbol, una casa, un campo o lo que sea... Piensa solamente: “aquí hay un pequeño rectángulo de color azul, allí un óvalo rosa, ahí una franja amarilla”, y píntalos tal como los ves, con el color y la forma exactos.

Monet consideraba que la gente siempre debería emitir juicios basados en primeras impresiones, antes de conocer algo o a alguien. El hecho de familiarizarse con un objeto o un rostro lo distorsiona. La cuestión es captar lo esencial de lo que veas (un coche azul, una casa roja o un hombre con papada), sin que los ojos busquen detalles. Hay que conformarse con una aproximación. Pero la primera vez que te encuentres con una cara o con un lugar, examínalo a fondo. “Ah, tiene los ojos verdes con motas azules; en esa ventana hay una grieta con forma de Z.” Para tomar conciencia de los componentes de color de un objeto, Monet tenía que dejar de ver el objeto y concentrarse en el color.

En la segunda mitad de su larga carrera, Monet pintó series (el mismo motivo pintado a diferentes horas del día). Algunas de esas pinturas son como relojes pictóricos, en particular la serie de los almiares. Puedes saber la hora del día por el ángulo en que incide la luz en los montones de heno (como en *Almiales al final del verano, efecto de mañana* y *Almiales en Giverny, puesta de sol*).

La mayoría de los impresionistas prescindieron de presentar sus pinturas en el Salón y organizaron sus propias exposiciones sin jurado (donde se aceptaban todas las obras); ese cambio fue minando poco a poco el control que el Salón ejercía sobre los gustos de la gente. La primera exposición (impresionista) independiente se celebró en 1874. Entre otras obras, Monet expuso *Impresión, sol nascente*. El nombre dio pie a que un crítico condenara todas las pinturas de la exposición por considerarlas “impresionistas”, que era tanto como decir que estaban inacabadas. Aunque lo dijo como un insulto, a la mayoría de los artistas les gustó la etiqueta, así que siguieron usándola.



Monet inventó un nuevo estilo de pintura que apostaba por capturar las sutilezas del color y la luz en lugar de trazar líneas y formas perfectas: el dominio del color sobre el contorno. Durante toda su carrera, experimentó con los efectos de la luz y la atmósfera. Le gustaba juxtaponer colores fuertes y contrastados, como el rojo y el verde, sin valores intermedios. De este modo el ojo salta rápidamente de un color al otro, lo cual confiere a sus pinturas un efecto luminoso (en el capítulo 29 encontrarás más información sobre la revolucionaria técnica de pintura de Monet).

La lectora es una pintura de Monet donde aparece su esposa Camille leyendo un libro en un prado. La belleza sosegada de Camille se confunde con el paisaje hasta el punto de que parece integrada en su entorno. Aparte de eso, no se observa ningún simbolismo ni mensaje obvio en la obra. Sin embargo, transmite una impresión poética que puede ser más duradera que cualquier mensaje. La pintura es simplemente un bello momento capturado sobre un lienzo antes de que desaparezca para siempre. Camille falleció a la edad de treinta y dos años, siete después de que Monet pintara *La lectora*.

En *La lectora*, Camille nos recuerda a Flora, la diosa romana de las flores (puedes compararla con el fresco de Flora encontrado en Stabia). Las motas de luz sobre su vestido se parecen a las flores blancas que tiene al lado, y la conectan al paisaje como una diosa de la naturaleza. En cualquier caso, la mujer transmite una impresión ultraterrena y parece estar flotando sobre la hierba como una nube bañada por el sol. Si te fijas solamente en la hierba, puedes ver con claridad que para Monet el color era más importante que la forma. Con cada pincelada, el artista reproduce el color de pequeñas extensiones de hierba, en lugar de pintar briznas individuales.

Fíjate bien en cómo construye Monet el vestido y el sombrero de Camille a partir de manchas rosas, malvas y blancas que se fusionan en la delicada tela. Podrías pensar que Monet se apartó de su ideal de hacer caso omiso del objeto y centrarse en los colores cuando pintó el rostro de Camille. Compara el batiburrillo de pinceladas de la esquina superior derecha del cuadro con la forma de pintar el rostro de la mujer. Vistas de cerca, las rápidas pinceladas del cuadrante superior derecho parecen un torbellino de hojas, mientras que el rostro de Camille se ha pintado despacio y con gran delicadeza. De hecho, apenas se distinguen las pinceladas. Asimismo, el vestido está pintado de manera diferente al resto de la pintura. Monet aplica el color delicadamente para representar las formas de la tela, como si su pincel estuviera guiado por sus sentimientos hacia su esposa.

En 1883 Monet alquiló una casa en Giverny, aproximadamente ochenta kilómetros al oeste de París, cerca de la frontera con Normandía. En la década de 1890 tenía suficiente dinero para comprar la casa y dos hectáreas de terreno que transformó en unos jardines espléndidos. Algunas de las pinturas más famosas de Monet muestran esos jardines y los nenúfares que había en el estanque de la finca. Monet pintó 250 versiones de nenúfares en lienzos de gran tamaño. Sus mejores cuadros de nenúfares están colgados en salas de forma ovalada en el Musée de l'Orangerie de París.

La belleza femenina: Renoir y Degas

En este apartado hablo sobre las pinturas de Pierre-Auguste Renoir y Edgar Degas, dos impresionistas que convirtieron a la mujer en el motivo principal de sus obras, aunque no en el único...

Hermoso como un cuadro: Pierre-Auguste Renoir

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) pintó a gente feliz en lugares bonitos. En una ocasión dijo: “Para mí, un cuadro debe ser algo agradable, alegre y hermoso; ¡sí, hermoso! Ya hay demasiadas cosas desagradables en la vida como para que nos inventemos más”. Su fuerte eran las

formas y los rostros femeninos, los prados bañados por el sol, los jardines y las cafeterías con terraza.

Juventud de Renoir

Las primeras obras de Renoir (desde 1860 hasta 1868), como *La posada de la madre Anthony*, revelan la influencia de Gustave Courbet (ver el capítulo 18). Sin embargo, Renoir pronto abandonó los tonos terrosos tan característicos de Courbet y desarrolló su propia “paleta de arcoíris”, con colores alegres y luminosos. En 1869, mientras pintaba con Monet en La Grenouillère, Renoir inventó el efecto de luz moteada que tanto utilizó a lo largo de su carrera.

Baile en el Moulin de la Galette, que estuvo expuesto en la Tercera Muestra Impresionista en 1877, es una de las obras más aclamadas de Renoir. El Moulin de la Galette era un salón de baile parisino situado en Montmartre, que en el siglo XIX todavía era un barrio rural. La especialidad del Moulin eran las tortitas (*galettes*); de ahí su nombre. Las personas de clase trabajadora y los artistas se reunían allí los domingos por la tarde; Renoir capturó uno de esos encuentros en este lienzo de 1876. En el cuadro aparecen varias de los modelos habituales de Renoir, y algunos de sus mejores amigos están sentados a la mesa que vemos en primer plano. La luz del sol que se filtra a través de las copas de los árboles salpica a los alegres contertulios y otorga a la escena un carácter inmediato y la impresión de un verano eterno.

¿Qué hace de *Baile en el Moulin de la Galette* un cuadro impresionista, aparte del hecho de que lo pintara Renoir? Se parece a una instantánea fotográfica, un trozo de vida capturado en un lienzo antes de que la escena cambie. La luz moteada que ilumina los rostros y las ropas, así como las rápidas pinceladas y el estilo abocetado de la pintura confieren a *Baile en el Moulin de la Galette* su inequívoco aspecto impresionista.

La crisis vital del impresionismo afecta a Renoir

Entre 1881 y 1885, el movimiento impresionista sufrió una especie de crisis de la mediana edad (los historiadores del arte la llaman la “crisis del impresionismo”). La mayoría de los artistas consideraron que sus primeras obras eran insustanciales, en el sentido de que mostraban la superficie brillante de la vida pero no alcanzaban a sondear sus profundidades. Los artistas empezaron a desarrollar sus estilos de manera independiente. Monet continuó en la misma dirección, explorando la naturaleza de la luz y profundizando en los efectos de la neblina y el color. Pissarro se alejó del impresionismo intuitivo y se aplicó al estudio científico de la luz con Seurat (ver el capítulo 20). Degas empezó a hacer retratos más íntimos, con fondos menos borrosos y menos impresionistas (ver el apartado siguiente). Manet, en cambio, se volvió más impresionista.

Al principio, Renoir estaba encantado de que el impresionismo eximiera a la pintura de tener un significado. En este sentido, dijo: “Soy libre de pintar flores y llamarlas simplemente flores”. Sin embargo, en 1881 se sintió prisionero del movimiento que había liberado sus pinceles. Igual que otros miembros del grupo, Renoir quería ver crecer su arte. En lugar de centrarse en la fugacidad del momento, quería transmitir una impresión duradera. Con eso en mente, viajó a Italia para absorber la pintura renacentista y de la antigua Roma, expresiones artísticas que habían perdurado durante siglos. En particular, durante aquel viaje recibió la influencia de Rafael. Posteriormente sus figuras se volvieron mucho más sólidas, aunque los fondos continuaron siendo impresionistas. Algunos críticos han dicho que las pinturas de su época madura se parecen a obras de Rafael con escenarios impresionistas. El contraste entre la solidez de las figuras y la suavidad y ligereza de los fondos es el sello característico de Renoir en sus últimos años.

La influencia de Rafael (ver la *Virgen del jilguero* en el apéndice) es evidente en *Las bañistas*, pintado entre 1885 y 1887, y en *Baile en Bougival*, pintado en 1883. Esta última obra muestra el tipo de cafés que siempre habían gustado a Renoir, rebosantes de *joi de vivre*, pero ahora con las figuras del primer plano nítidamente definidas. El fondo, sin embargo, continúa siendo un borrón impresionista y poético.

Las bailarinas de Edgar Degas

A diferencia de Monet y Renoir, Edgar Degas (1834-1917) recibió una formación clásica de manos de un pupilo de Ingres. Sus primeras obras fueron pinturas históricas inspiradas por el pintor romántico Eugène Delacroix (ver el capítulo 17).

Después de conocer a los impresionistas a finales de la década de 1860, Degas empezó pintando caballos de carreras para luego centrarse en escenas de ballet y de teatro. Sus obras más famosas son de bailarinas ensayando, estirándose, rascándose y, en alguna ocasión, bailando. Aunque participó en todas las exposiciones impresionistas celebradas entre 1874 y 1880 y utilizó muchas técnicas de pintura impresionista, raramente pintó *en plein air* como sus colegas: Degas prefería la luz artificial del teatro antes que la luz natural. Sin embargo, igual que otros impresionistas, sus pinturas parecen capturar instantes fugaces de la vida.

De todos modos, las instantáneas de Degas no son tan espontáneas como parecen. Antes de comenzar una pintura hacía bocetos preparatorios y probaba diferentes ángulos y encuadres. Llegó a afirmar: “No hay arte menos espontáneo que el mío”.



Igual que un pintor clásico, Degas solía definir claramente los contornos de sus figuras. Era un excelente dibujante y, a diferencia del resto de impresionistas, hizo del dibujo una parte integrante de sus composiciones. No obstante, las obras de Degas transmiten una sensación de energía y delicadeza.

Tras la crisis del impresionismo a principios de la década de 1880, el estilo de Degas cambió. Siguió pintando los mismos motivos pero ahora las escenas eran más intimistas, como si hubiera cogido desprevenidas a las modelos. El fondo casi desapareció para dar más protagonismo a la figura retratada. Asimismo, Degas empieza a utilizar encuadres raros que provocan cierta inestabilidad en la imagen, como una bailarina desequilibrada. Los ángulos oblicuos crean en el espectador la sensación de estar espiando detrás de una esquina. Degas dijo que quería mostrar “una criatura humana absorta en sí misma... como uno la vería a través del ojo de una cerradura”.

Degas también empezó a pintar mujeres desnudas bañándose, escurriendo una esponja, secándose, etc. De nuevo, utiliza el enfoque de espiar por una cerradura. La postura de las mujeres en la bañera es completamente natural, como si no supieran que están siendo observadas. En muchos casos el espectador no puede verles la cara (ver *La bañera* en el apéndice).

En *Bailarinas azules*, Degas convierte el fondo en un mosaico de colores suaves: azules combinados con púrpuras, verdes luminosos que parecen hojas jaspeadas por el sol, rosas bermellones y dorados brillantes. La identidad de las bailarinas no tiene ninguna importancia. Sus rostros están vueltos o en penumbra. Lo que importa es la interacción de los colores y las formas. El motivo de la pintura (las bailarinas), aún sin ser secundario, está tan entretelado con las características de color y forma que no puede separarse de ellas. Igual que Monet y Cézanne (ver el capítulo 20), en ese punto de su carrera Degas dio un giro hacia la abstracción.

Morisot y Cassatt: mujeres impresionistas

A finales del siglo XIX, pintar seguía siendo cosa de hombres. Las mujeres, por mucho talento que tuvieran, se encontraban con muchas trabas para convertirse en artistas, y si alguna lo lograba, con frecuencia terminaba dejando los pinceles para casarse y criar a sus hijos. La pintora francesa Berthe Morisot (1841-1895), quien se casó con Eugène, hermano de Manet, en 1874, y la estadounidense Mary Cassatt (1844-1926) fueron las excepciones que confirman la regla. Edma, hermana de Berthe Morisot, también fue una pintora muy dotada, pero aparcó su faceta artística después de casarse. Incluso Mary Cassatt abandonó la pintura temporalmente para cuidar a su hermana enferma. Morisot, en cambio, tuvo hijos pero nunca dejó de pintar.

Cassatt, hija de un acaudalado hombre de negocios (quien quiso evitar que se dedicara a la pintura y por eso se negó a comprarle los materiales necesarios), contribuyó a introducir el impresionismo en Estados Unidos. Los museos estadounidenses fueron los primeros en incorporar cuadros impresionistas a sus colecciones. Además, los amigos ricos de Cassatt compraron monets, manets, cézannes y cassatts para sus colecciones privadas. Si el público francés aprendió a apreciar el impresionismo poco a poco, en el caso de los estadounidenses fue amor a primera vista.

Mary Cassatt

A la edad de dieciséis años, Mary Cassatt empezó a estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. Descontenta con el machismo de sus profesores, decidió viajar a París tras la guerra civil para aprender de manera autodidacta en los museos de Europa. En 1872 conoció a Camille Pissarro, que le enseñó las técnicas de la pintura impresionista. Cassatt dijo que Pissarro era tan buen profesor que “podría haber enseñado a dibujar hasta a una piedra”. A Cassatt se la conoce sobre todo por sus pinturas de madres y niños, llenas de sensibilidad, aunque también pintó otros motivos.

Cassatt huyó de Francia durante la guerra franco-prusiana y pintó en su casa. Una de las mejores obras que hizo en aquel tiempo es el *Retrato de la Sra. Currey: boceto del Sr. Cassatt*. La señora Currey era la sirvienta mulata de la familia Cassatt. La pintura es un magnífico estudio psicológico y, ya fuera intencionadamente o no, un apasionante retrato de la sociedad estadounidense de finales del siglo XIX. La imagen de la cálida, vivaz y misteriosa sirvienta surge del retrato cabeza abajo del padre de Cassatt (estaba durmiendo mientras posaba). El hecho de que la sirvienta y su amo estén unidos por el cuello añade un simbolismo o una dimensión surrealista a la pintura. Cada una de las caras parece ser un sueño o una pesadilla de la otra. En la escala social de la pintura, la sirvienta ocupa un lugar más alto que el rico pero espectral hombre de negocios. Cuando Mary Cassatt regresó a Francia después de lo que ella consideró una aburrida estancia en Estados Unidos, dio la pintura inacabada a la sirvienta en lugar de a su padre.

Aunque *Retrato de la Sra. Currey: boceto del Sr. Cassatt* no es una de las obras impresionistas de Cassatt, sí muestra que la artista ya estaba moviéndose en dirección al impresionismo antes de que empezara a estudiar con Pissarro en 1872.

Berthe Morisot

Igual que Cassatt, Berthe Morisot pintó sobre todo a otras mujeres y, a veces, niños. Morisot añadió un toque femenino y una amargura siniestra a la obra impresionista. Sus pinturas son tan bellas como las de Renoir, pero mucho menos alegres. No hay cafés animados ni bailes de verano. Las mujeres que retrata suelen estar solas, y sus rasgos están menos definidos que en la mayoría de las pinturas impresionistas. A menudo el espectador tiene la sensación de estar mirando a las figuras a través de un cristal translúcido. La mayoría de las mujeres parecen estar apesadumbradas. Su melancolía contrasta con los paisajes soleados donde Morisot suele ubicarlas. Ese contraste es evidente incluso en algunos de sus lienzos más brillantes, por ejemplo *Caza de mariposas*, donde una mujer persigue una mariposa con un gesto de desaliento. Morisot cubre esas escenas inocentes con una tenue capa de nostalgia o tristeza. Puede que esa tenue capa fuera la tristeza de la propia Morisot.

En su obra *En el baile* (ver la figura 19-2), Morisot no nos muestra a nadie bailando, sino a una hermosa joven que sostiene un abanico

mientras espera que alguien la invite a la pista. Las mujeres, con independencia de su clase social, no podían tomar la iniciativa. Tenían que desempeñar el papel que los hombres les habían asignado. Por fortuna, Morisot fue una excepción y labró su propio destino.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 19-2

En el baile abre una ventana al mundo íntimo de una mujer en el siglo XIX

Ellos también causaron impresión: los postimpresionistas

En este capítulo

- ▶ Entender el postimpresionismo
 - ▶ Leer entre pinceladas
 - ▶ Examinar la escultura simbolista
-

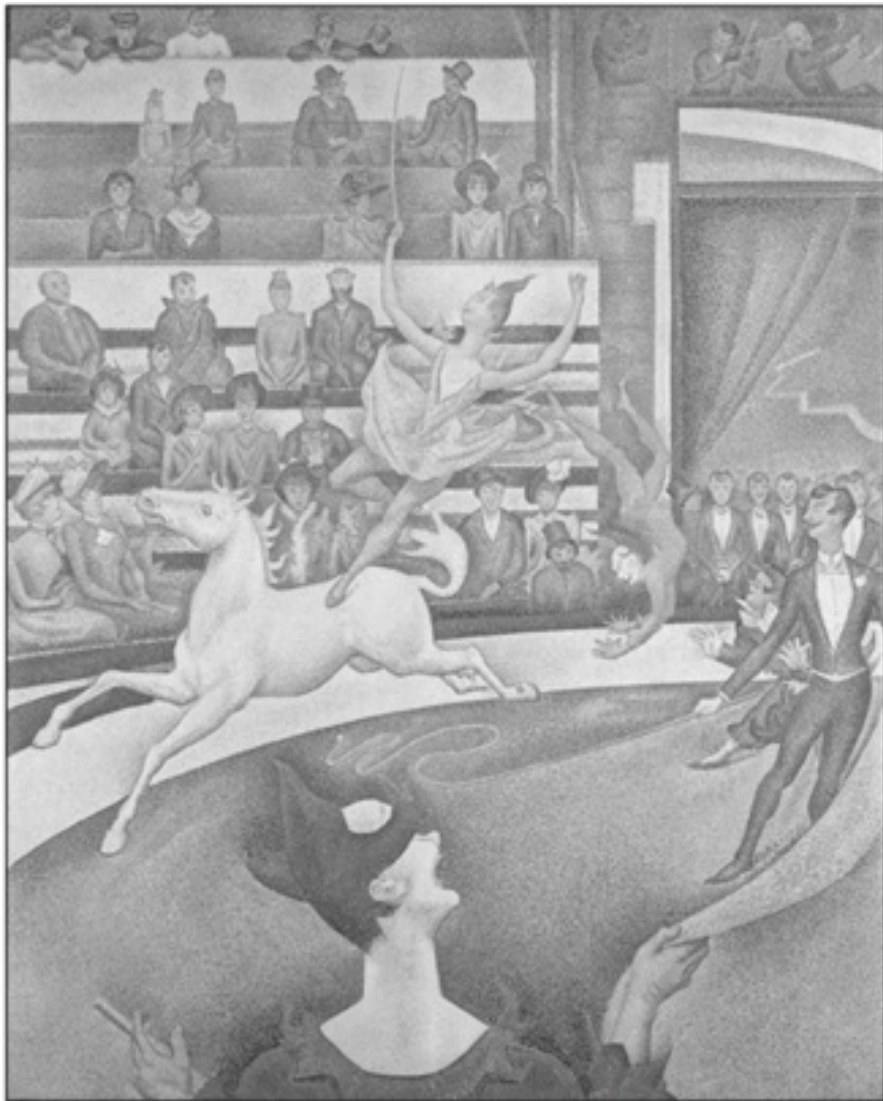
El planteamiento laxo del impresionismo liberó a la siguiente generación de artistas para que experimentaran todavía más con los colores, las formas y los temas. Los postimpresionistas no se rebelaron contra el impresionismo como los realistas lo hicieron contra el Romanticismo y el neoclasicismo. Simplemente dieron un nuevo rumbo al impresionismo.

El puntillismo y Georges-Pierre Seurat

Georges-Pierre Seurat (1859-1891) pensaba que el impresionismo era demasiado intuitivo. Quería explorar la naturaleza del color y de la luz desde una perspectiva científica, y aplicar los resultados a su arte. A través de sus estudios desarrolló el puntillismo (también llamado neoimpresionismo o divisionismo). En el capítulo 29 comento la técnica de Seurat y la teoría del color en la que está basada, pero la idea básica es que una trama tupida de puntos de color crea la impresión de una gama de tonalidades más completa cuando se contempla de lejos.

El enfoque científico de Seurat atrajo a otros artistas, incluido el impresionista Camille Pissarro y también Paul Signac, Henri-Edmond Cross y Maximilien Luce.

Una de las mejores obras de Seurat es *El circo* (ver la figura 20-1), pintada el año en que murió. Los puntos le confieren ligereza, pero también una sensación estática (quizá porque la trama de puntos guarda cierto parecido con el ruido de la señal televisiva). Seurat dijo que su propósito era “mostrar a la gente moderna moviéndose como en los frisos ... colocarlos en cuadros organizados según armonías de colores, según la dirección de los matices en armonía con las líneas y según la dirección de las líneas”.



Erich Lessing/Art Resource, NY

Figura 20-1

El circo es un ejemplo del enfoque científico de Seurat en la pintura: el puntillismo

La sensación de rigidez de *El circo* se ve incrementada por el uso de una paleta de colores limitada (rojo, marrón, amarillo, azul y blanco). Los acróbatas y las formas sinuosas, sin embargo, aportan energía a la pintura. Sorprendentemente, la animación y la rigidez no se neutralizan mutuamente, sino que se refuerzan. La pintura transmite una sensación de acción detenida, como un tióvivo congelado en pleno giro. Los críticos han dicho que los primeros años del impresionismo dieron lugar a una “tiranía del ojo” en que los artistas dejaron de realizar elecciones y se limitaron a plasmar lo más rápido posible la impresión que veían. Seurat y otros puntillistas se protegieron de esa carga utilizando formas geométricas y líneas elegantes para destacar la artificialidad de sus escenas. En *El circo*, la capa del payaso parece marcar el inicio del resto de curvas y arcos que confieren a la escena esa sensación de energía arremolinada. La aplicación del color también revela gran reflexión y planificación previas. Las pinceladas fragmentadas de Monet y Renoir dan paso a innumerables puntos de colores brillantes, cuidadosamente organizados en un todo armonioso.

Locales de lucecitas: Henri de Toulouse-Lautrec

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) fue un cronista magistral de la vida nocturna parisina en cabarets, circos, bares y burdeles. Los rostros y los cuerpos de los personajes que aparecen en sus pinturas están iluminados por luces artificiales que revelan líneas y detalles ocultos a la luz del sol.

Toulouse-Lautrec también fue un excelente caricaturista y litógrafo. Los estilizados carteles que hizo para varios cabarets son grandes obras de arte por derecho propio. Todo lo que Toulouse-Lautrec tocaba lo convertía en arte. Sus piernas mal desarrolladas, que le hacían parecer casi enano, le impidieron disfrutar plenamente de la vida. Sin embargo, el arte puso el mundo entero a su alcance. Incluso cuando estaba bebiendo en un cabaret (uno de sus pasatiempos favoritos), hacía bocetos de las personas con las que conversaba. A la mañana siguiente, transformaba los mejores de esos bocetos en pinturas.

Muchas de sus obras podrían calificarse de caricaturas de alto nivel. Pero en lugar de parecer caricaturas dibujadas por un artista, los caricaturizados se están riendo de sí mismos. A menudo parece que llevan una máscara. O a lo mejor sus caras son máscaras, hablando figuradamente. En la obra titulada *En el Moulin Rouge*, Lautrec ilumina algunos de los personajes para dar a entender que siempre están en un escenario, que sus vidas son una representación teatral.

En el Moulin Rouge muestra la vida nocturna de Montmartre en la década de 1890, un cabaret constante. Lo primero que llama la atención

son los labios de rojo chillón y las caras fantasmales. Luego te fijas en los hombres con chistera que rodean a una alcahueta de cara severa y a una prostituta de pelo naranja. Cuando examinas la pintura con más detenimiento, ves que las figuras del fondo no están simplemente de relleno. Cada persona tiene una personalidad que la caracteriza. Toulouse-Lautrec era un asiduo de Montmartre, de manera que se incluyó a sí mismo en la pintura: es el hombrecillo con bombín que está de pie junto al hombre más alto del local.

A Toulouse-Lautrec le gustaba poner a sus modelos en situaciones en las que se sintieran incómodos (a lo mejor por eso se situó él junto al hombre alto). Esa incomodidad ayudaba a desenmascararlos. En esos entornos, el artista podía expresar cualquier personalidad con unas pocas líneas bien escogidas.

En busca del buen salvaje: Paul Gauguin

Paul Gauguin (1848-1903) se inspiró en la filosofía de regreso al edén de Jean-Jacques Rousseau: “El hombre ha nacido libre, y por doquiera está encadenado. Hay quien se cree amo de los demás, cuando no deja de ser más esclavo que ellos”.

Gauguin trató de regresar a un estado primitivo a través del arte y de encontrar el “buen salvaje” proverbial, es decir, una persona no corrompida por la sociedad. Dijo que toda Europa era “artificial y convencional... Para hacer algo nuevo tenemos que regresar al origen, a la infancia de la humanidad”. Esa lucha por abandonar la civilización y convertirse en un buen salvaje acabó conduciéndole a Tahití, aunque antes buscó el primitivismo en la Francia rural.



El concepto de buen salvaje, un hombre que vive en armonía con la naturaleza, se hizo muy popular en el siglo XVIII. Se refiere a una persona no corrompida por la civilización. Jean-Jacques Rousseau contribuyó a extender la idea, aunque él nunca utilizó ese término. En *Emilio* escribió lo siguiente: “Todo es perfecto cuando deja las manos del creador de todo, todo degenera en las manos del hombre”.

Pinturas de la Bretaña

En 1886, Gauguin se trasladó a Pont-Aven, un pueblo de la Bretaña, con la esperanza de encontrar el primitivismo entre los ancestros de los celtas (los bretones). En lugar de eso, descubrió que incluso los bretones de zonas rurales estaban socializados.

Gauguin, que había sido pupilo de Pissarro y empezó su carrera artística como impresionista, abandonó ese estilo en la Bretaña. Allí creó un nuevo movimiento llamado *shintetismo* (o también *simbolismo*) a partir del cloisonismo, un estilo inventado por su amigo Émile Bernard y por Louis Anquetin en torno a 1887. Los cloisonistas aplicaban colores vivos en grandes manchas separadas por gruesas líneas negras; un poco como en los vitrales, salvo que cada zona es de un solo color y las sombras se reducen al mínimo.



El término *cloisonismo* proviene de una antigua técnica decorativa llamada *cloisonné* o *esmalte alveolado*, consistente en verter el esmalte en unos compartimentos coloreados (*cloisonnes*) que delimitan figuras y objetos.

Gauguin utilizó el cloisonismo en su pintura *La visión tras el sermón (La lucha de Jacob con el ángel)*, que marcó un antes y un después en su obra. En este óleo místico, unas mujeres bretonas orando, algunas de ellas con los ojos cerrados, tienen una visión del combate sagrado entre Jacob y el ángel, que su sacerdote acaba de describirles durante la misa. La lucha tiene lugar sobre un tapiz rojo en un paisaje imaginario, alrededor del cual las mujeres están sentadas como los espectadores de un evento deportivo. Las unidades de color que conforman esta pintura están tan separadas como las piezas de un rompecabezas o los cuadros de una falda escocesa.

La vertiente psicológica de esta obra es incluso más revolucionaria que la técnica empleada en ella. En el lienzo, Gauguin fusiona dos mundos: la realidad física (las mujeres vestidas al estilo bretón) y la realidad psicológica (una imagen de la visión colectiva de esas mujeres). En una carta a Vincent van Gogh, Gauguin dijo: “Creo haber alcanzado en las figuras una gran simplicidad rústica y supersticiosa”. En efecto, había descubierto una manera de revelar los pensamientos más íntimos de las personas sin aplicarles ningún filtro. Utilizando la perspectiva aplanada y el cloisonismo, Gauguin logró fusionar armoniosamente las visiones interiores de la gente con el mundo circundante. El artista profundizó en esta idea en Tahití, adonde se trasladó en 1891 tras vender la mayor parte de sus pinturas para costearse el viaje.

Pinturas de Tahití

El sueño de Gauguin de encontrar el “buen salvaje” tampoco se hizo realidad en Tahití. Cuando llegó, descubrió que miles de expatriados habían convertido la isla en una extensión de Europa.

Sin embargo, en su obra Gauguin supo expresar ese contraste entre lo que esperaba y lo que encontró. Para ello, confrontó las dos realidades en planos pictóricos adyacentes. Muchas veces colocaba una escena primitiva en primer plano e imágenes o símbolos del mundo civilizado en el fondo, y luego aplanaba la pintura (eliminando la perspectiva y casi todas las sombras) para que el fondo invadiera e infectara el primer plano.

En ocasiones esos planos yuxtapuestos enfrentan la inocencia primitiva con la civilización hastiada, como en *Cuentos bárbaros* (1902), una obra que rezuma misterio, suspense y peligroso exotismo. Dos jóvenes tahitianas semidesnudas ocupan todo el primer plano. Están sentadas y parecen recelosas, pero miran en la dirección equivocada. Detrás de ellas (en un fondo claustrofóbico que las espía), un hombre de ojos verdes y aspecto demoníaco las mira fijamente. Gauguin pintó a este hombre con el cabello rojo, los pies como pezuñas y la cara de su amigo Meijer de Haan. Puede que Meijer de Haan sea el *alter ego* de Gauguin, al menos en la pintura. Irónicamente, Gauguin pensaba que adentrarse en el lado salvaje de la naturaleza humana (actuar como el hombre-demonio) era una forma de purgar los efectos degeneradores de la civilización. “La barbarie es un rejuvenecimiento para mí”, declaró.

La manipulación de la perspectiva tradicional por parte de Gauguin y su uso expresivo del color ejercieron una gran influencia en los movimientos artísticos de finales del siglo XX y principios del XX, en particular el fovismo y el expresionismo (ver el capítulo 21) y los nabis (Pierre Bonnard, Édouard Vuillard y Paul Sérusier, quienes consideraron a Gauguin su padre espiritual). Asimismo, en 1901 Picasso encontró varias pinturas de Gauguin en la casa de un amigo, las cuales le inspiraron para su período azul (ver el capítulo 21).

Los fovistas (ver el capítulo 21) también recibieron la influencia de Gauguin y de los fuertes contrastes de color que caracterizan sus pinturas: verde al lado de azul, o rojos, naranjas y amarillos que parecen abrasarse unos a otros.

La energía hecha pintura: Vincent van Gogh

El artista holandés Vincent van Gogh (1853-1890) solo pintó durante diez años, desde 1880 hasta su muerte en 1890. Sin embargo, en ese tiempo produjo más de mil pinturas, 70 de ellas en los últimos 70 días de su vida (¿Tienes la sensación de ser un vago, si te comparas con él? Yo también). A Van Gogh le impulsaba un fuerte deseo de crear obras de arte. Aunque se dice que solo vendió un cuadro en toda su vida (y fue hacia el final), la llama de su pasión era irrefrenable.

Estudió para ser cura y trabajó como misionero, pero sus superiores lo rechazaron por exceso de compromiso. Su empatía por los mineros de su parroquia (les daba mantas y los cuidaba cuando caían enfermos, por ejemplo) se consideró demasiado poco convencional. Desesperado, Van Gogh se consagró al arte y canalizó ese mismo compromiso al aprendizaje del dibujo y la pintura. Antes de que hubiera transcurrido un año escribió a su hermano Theo para contarle que por fin había encontrado una vocación que le permitiría ayudar al prójimo.

Entre las primeras obras de Van Gogh están los cuadros de carboneros de la región donde fue enviado como misionero. *Los comedores de patatas* muestra a una humilde familia de mineros dando cuenta de un frugal guiso de patatas. Las cabañas donde vivían generalmente las proporcionaban las compañías mineras, para las cuales trabajaban en condiciones de explotación. Esta pintura inspiró a los pintores expresionistas de las primeras décadas del siglo XX porque la forma (las caras y los cuerpos de los mineros) está al servicio de la expresión. Los sentimientos de los mineros son tan intensos que distorsionan sus rostros ajados y hablan a través de sus cuerpos exhaustos. En una carta a Theo, Vincent van Gogh dijo en relación con la pintura: “Si una pintura de aldeanos huele a grasa, a humo, a patatas cocidas, ¡perfecto! No es malsano... Un cuadro de aldeanos no debe estar jamás perfumado”.

En los primeros años de su carrera artística, Van Gogh copió obras del pintor realista Jean-François Millet, miembro de la Escuela de Barbizon (ver el capítulo 18). Van Gogh consideraba que Millet estuvo más cerca de captar la esencia espiritual de los paisajes que los impresionistas.

Pero Van Gogh profundizó en la lectura de paisajes incluso más que Millet. Para Van Gogh, la naturaleza bulle con una fuerza turbulenta y espiritual. A veces, debido a su ansia por alcanzar esa fuerza (o liberarla de las formas materiales que la constriñen), Van Gogh hizo que la escena girara con la furia de un mar embravecido. Otras veces, quizá cuando se sentía más calmado, creó pinturas bañadas por una luz religiosa que parece emanar del paisaje, como en *El sembrador*. En este cuadro, los rayos del sol tienen una textura tan rica como la del campo de trigo que iluminan. Parecen formar parte de la misma gloria elemental, junto con el campesino embebido en ese paisaje radiante. A ojos de Van Gogh, el humilde sembrador crea vida al proporcionarnos alimento. En el capítulo 29 encontrarás más información sobre el estilo de Van Gogh.



En su último año de vida, la obra de Van Gogh empezó a recibir cierto reconocimiento. El grupo Les XX le invitó a participar en una de sus exposiciones internacionales, y Monet elogió su trabajo (para más información sobre Les XX, ver “La máscara tras el rostro: James Ensor [1860–1949]”). Por desgracia, el estrés, la soledad, la depresión y la mente turbulenta de Van Gogh fueron haciendo mella en él hasta que casi le resultó imposible seguir pintando. Y si no podía pintar, no quería vivir. El 27 de julio de 1890, Van Gogh se suicidó de un disparo.

Amor esculpido en piedra: Rodin y Claudel

Se ha dicho que Auguste Rodin (1840-1917) fue el mejor escultor desde Miguel Ángel, y muchos lo consideran su igual. Como Miguel Ángel, Rodin hizo que todas las partes del cuerpo hablaran en sus esculturas. Por otro lado, otros sostienen que Rodin no podría haber alcanzado la fama que alcanzó sin la contribución de su ayudante y pareja sentimental Camille Claudel (1864-1943). Argumentan que el escultor no solo encontró inspiración en el apoyo y el amor de Claudel, su musa, sino que además asimiló o robó muchas de sus ideas, e incluso sospechan

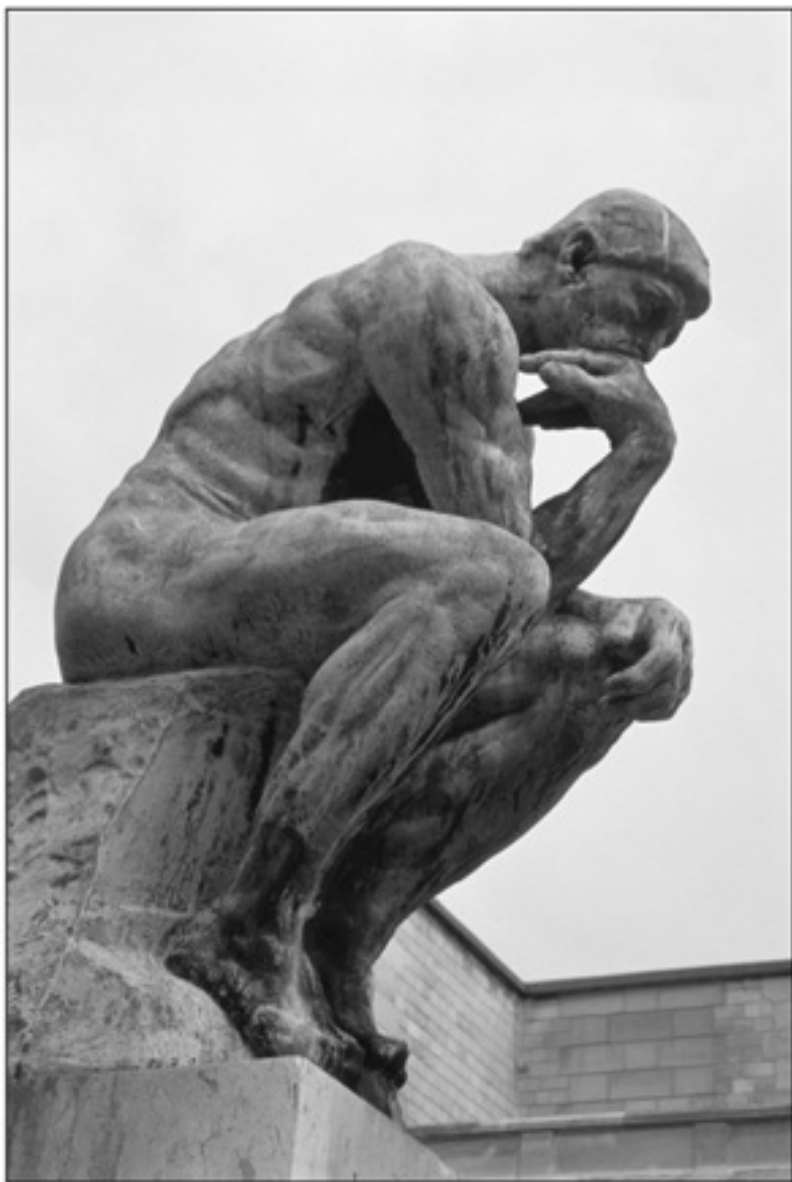
que ella esculpió partes de las obras de Rodin. Es posible.

La colaboración de Rodin y Claudel duró quince años, y Claudel, que comenzó como discípula de Rodin, se convirtió en una gran escultora por derecho propio. Al comparar el trabajo de ambos artistas, tanto las obras que hicieron en colaboración como las independientes, se pone de manifiesto que intercambiaron ideas creativas y quizás algo más. Después de romperse su relación con Rodin en 1898, Claudel emprendió una carrera independiente que pronto se vio truncada por la locura y los delirios persecutorios, posiblemente causados por el rechazo de Rodin.

Auguste Rodin

Tanto Rodin como Claudel se han clasificado a veces como simbolistas, aunque a Rodin no le gustaba esa etiqueta. Sus obras más famosas son *El pensador* (ver la figura 20-2), *El beso*, *Los burgueses de Calais*, *Monumento a Balzac*, *La edad de bronce* y *La puerta del infierno* (inacabada). En su origen, *El pensador* se concibió como una estatua de dimensiones reducidas que debía ubicarse sobre el marco de *La puerta del infierno*. Finalmente, Rodin decidió sacarla de allí (después de todo, el infierno no es el mejor lugar para la contemplación) y convertirla en una estatua de tamaño completo y un hombre de este mundo.

El pensador visitó las salas de estar estadounidenses una vez por semana a finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960. La popular comedia televisiva *The Many Loves of Doby Gillis* empezaba con una imagen de Doby rumiando junto a la estatua. Aunque Doby siempre adoptaba esa postura cavilosa, él era un cómico. *El pensador*, en cambio, no lo es. De hecho, parece algo estresado. Rodin entendió la relación cuerpo-mente mucho antes de que se descubrieran los efectos adversos del estrés sobre el organismo. *El pensador* de Rodin piensa con todo el cuerpo. Puedes ver sus elucubraciones en sus músculos y en sus tendones. Rodin, quien dijo que “todas las partes de la figura humana son expresivas”, desnudó la mente de *El pensador* a la vez que su cuerpo.



Vanni/Art Resource, NY

Figura 20-2

El pensador de Rodin es probablemente la estatua más famosa desde el *David* de Miguel Ángel.

Pero ¿quién es *El pensador* y sobre qué está cavilando con tanta intensidad? *El pensador* representa a cualquiera que reflexione sobre el sentido de la vida o sobre cómo se las va arreglar para pagar una factura o cumplir un plazo. A lo mejor se está preguntando qué va a hacerse para comer. En cualquier caso, todo su cuerpo se lo está preguntando con él.

El beso también surgió de *La puerta del infierno*. Puede que Rodin decidiera que el beso de la pareja era demasiado tierno para el infierno y que sería mejor dejar que se achucharan por encima del nivel del suelo. Rodin ancla sus cuerpos a una dura roca que, por contraste, ayuda a suavizar su suave piel de mármol. El hecho de que la pareja esté pegada a la piedra y no pueda avanzar al siguiente estadio de pasión hace la obra más conmovedora si cabe. Los enamorados no pueden culminar su amor. Su deseo es eterno (quizá sea esa la razón de que en un primer momento Rodin quisiera ponerlos en el infierno). Hoy en día la estatua se ha convertido en un símbolo universal del amor sensual. Rodin terminó *El beso* el mismo año que rompió con Camille Claudel.

Camille Claudel

La escultura *Vertumno y Pomona*, tallada en 1905 por Claudel, está basada en el mito romano de la ninfa Pomona, que era inmune al amor (el poeta Ovidio narra la historia en la *Metamorfosis*). Pomona tan solo amaba su trabajo, que consistía en cuidar árboles frutales e injertar ramas en árboles viejos. En la escultura es el alter ego de Claudel, y su cuchillo representa las herramientas de trabajo de la artista (cinces y escofinas). Con su cuchillo, Pomona ayuda a los árboles a crecer y dar frutos; con su cincel, Claudel hace que la piedra cobre vida.

Vertumno (que representa a Rodin), divinidad de los árboles frutales, las estaciones y los cambios, se enamora de la virginal Pomona. Al principio ella se muestra fría, así que Vertumno tiene que trabajársela un poco. Como dios de los cambios, es un maestro del disfraz. Primero se presenta ante ella como otro cuidador de árboles y luego como una mujer vieja, y le cuenta que los hombres y las mujeres tienen que injertarse igual que los árboles para producir frutos. En ese momento la mujer vieja se transforma en Vertumno y Pomona se enamora en el acto. En la versión esculpida en piedra por Claudel, los enamorados se funden en un abrazo y Pomona apoya su mejilla en Vertumno como si se injertara en él. Este conmovedor retrato del amor, esculpido ocho años después de que rompieran, parece indicar que la pasión de Claudel por Rodin nunca se extinguió. Se había injertado en él y no podía vivir sin su cariño.

La máscara tras el rostro: James Ensor

El artista belga James Ensor (1860-1949) es uno de los fundadores de Les XX (Los Veinte), un movimiento internacional con sede en Bélgica que propugnó un frente unido de artistas contra los valores burgueses. El grupo organizó exposiciones internacionales con obras suyas y también de los pintores estadounidenses John Singer Sargent y James McNeill Whistler, los artistas franceses Claude Monet y Paul Cézanne, y muchos otros. Les XX también auspició lecturas a cargo de grandes poetas simbolistas como Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine, así como actuaciones musicales para honrar a compositores con cuyas ideas comulgaban, como Claude Debussy y Gabriel Fauré.

Una de las pinturas más famosas y desafiantes de Ensor es *Entrada de Cristo en Bruselas en 1889*. La pintó en 1888 como una especie de profecía burlona, una previsión del segundo advenimiento. La muchedumbre de fieles transporta a Jesús por las calles como si fuera un trofeo. En las procesiones religiosas medievales, la gente recorría las calles atestadas llevando a hombros imágenes de Jesús o de santos, pero con un espíritu de reverencia. Aquí, en cambio, todo es una gran farsa. No se sabe si las máscaras que llevan los asistentes son sus propias caras. Puede que la farsa sea su fe. En el cartel rojo de arriba pone “Vive La Sociale”, que significa “Viva el estado del bienestar”. En el cartel rojo de la derecha dice “Viva Jesús, rey de Bruselas”.

La geometría de las colinas: Paul Cézanne

Igual que Gauguin, Cézanne (1839-1906) empezó siendo impresionista, o quizá seudoimpresionista. Sus obras estuvieron presentes en la primera y la tercera exposición independiente de pintores impresionistas (ver el capítulo 19), pero pronto consideró que el arte impresionista era demasiado ligero y superficial. “Quiero hacer del impresionismo algo sólido y perdurable, como el arte de los museos”, dijo. Pierre-Auguste Renoir y Edgar Degas desarrollaron la misma visión tras la “crisis” impresionista de la década de 1880 (ver el capítulo 19). En lugar de impresiones fugaces y ligeras, Cézanne eligió pintar formas de aspecto sólido, para lo cual utilizó grandes planos de color en lugar de manchas. Asimismo, no estaba interesado en perseguir el movimiento con pinceladas rápidas, sino en pintar objetos sólidos y firmemente anclados al suelo.

La solidez de Cézanne estaba basada en la geometría. Creía que todo se modela según formas geométricas fundamentales: cilindros, cubos conos... Su objetivo era descomponer los objetos y las personas en esos elementos geométricos subyacentes (un objetivo que Picasso compartiría algunos años más tarde).

Aunque *La montaña Sainte-Victoire (1902-1904)* es un cuadro de tonos pálidos, con aspecto de acuarela, igualmente transmite una sensación de solidez. Los campos que hay frente a la montaña están hechos de pequeños cubos de color. La propia montaña parece estar hecha de cubos de cristal azules y verdes. Cézanne repitió la paleta de colores de la montaña en el cielo, pero con manchas más grandes. Mediante la repetición y combinación de amarillos y verdes (colores análogos) en los campos y azules y púrpuras en la montaña y en el cielo, Cézanne creó unas armonías de color que pueden considerarse el equivalente visual de la música. Y hablando de repetición: Cézanne pintó la montaña Sainte-Victoire más de sesenta veces entre 1870 y 1906, el año en que murió. *La montaña Sainte-Victoire (1902-1904)* (ver la figura 20-3) es una de las últimas versiones que pintó.



The Philadelphia Museum of Art/Art Resource, NY

Figura 20-3

El motivo favorito de Cézanne fue la montaña Sainte-Victoire, situada cerca de Aix-en-Provence, donde el artista nació y murió

Art Nouveau: el encuentro del arte y la tecnología

El Art Nouveau (arte nuevo) surgió de una combinación de influencias:

- ✓ El movimiento Arts and Crafts fundado por William Morris (ver el capítulo 18).
- ✓ Los estilizados y coloridos grabados japoneses que aparecieron en Europa a mediados del siglo XX.
- ✓ El simbolismo.



Los miembros del movimiento Les XX fueron los primeros en utilizar el término *Art Nouveau* en 1884. En una revista de arte anunciaron: “Creemos en el Art Nouveau”. Sin embargo, el estilo como tal no se desarrollaría hasta diez años más tarde.

Los grandes nombres del Art Nouveau fueron:

- ✓ **Henry Van de Velde**, arquitecto belga.
- ✓ **Victor Horta**, arquitecto belga.
- ✓ **Hector Guimard**, arquitecto y diseñador de muebles francés.
- ✓ **Émile Gallé**, artesano del vidrio y diseñador de muebles francés.
- ✓ **Louis Comfort Tiffany**, fabricante de vitrales estadounidense.

Según parece, fueron Van de Velde y Horta quienes inventaron el Art Nouveau, que originalmente se llamó *le style Belge* (el estilo belga).

El estilo Art Nouveau no tenía que ver con la pintura, sino con las artes decorativas, la arquitectura y las artes gráficas. Desde Bélgica, se extendió como la pólvora por toda Europa y Estados Unidos en la década de 1890. El movimiento perduró hasta 1915 aproximadamente.

El Art Nouveau es una amalgama de curvas exóticas pero naturales: delicados arabescos, líneas orgánicas, zarcillos y flores de formas sinuosas y figuras femeninas curvilíneas. La simetría no tiene cabida en este estilo. Los diseños se toman de la naturaleza y luego se estilizan. Los lados izquierdo y derecho de un diseño no deben coincidir, sino combinarse con la misma gracia que una hiedra trepadora.

Los artículos producidos por la tecnología moderna en la década de 1890 funcionaban bien, pero eran feos. El Art Nouveau se propuso hacerlos bellos, transformar productos funcionales y aburridos (desde tramos de escaleras hasta tazas de té) en obras de arte. Y esa transformación no consistió en un simple lavado de cara. Los productos de la era industrial se *naturalizaron* (es decir, adquirieron formas orgánicas y fluidas).

Los artistas del Art Nouveau también se esforzaron por aumentar el grado de reconocimiento de las artes decorativas. El principio rector del movimiento era que “el arte decorativo debería estar en todas partes”. Esta hoja de ruta se cumplió con sorprendente eficiencia en toda Europa. Los nuevos gustos estéticos se extendieron desde las obras arquitectónicas de Horta y Van de Velde en Bélgica hasta la estaciones de metro de París (Hector Guimard convirtió algunas bocas de metro en monumentos del Art Nouveau) y los lavabos públicos modernistas de Viena (ver la figura 20-4). El mundo entero se estaba volviendo más hermoso.



Andreas Ceska

Figura 20-4
Wilhelm Beetz diseñó el lavabo subterráneo de estilo modernista que hay en el primer distrito de Viena

Cuentos de hadas y castillos de arena: Antoni Gaudí

Existe cierta controversia en torno a si el estilo orgánico del arquitecto catalán Antoni Gaudí (1852-1926) es o no Art Nouveau. Es difícil ubicar a Gaudí en una categoría artística, ya que parte de su obra siempre queda fuera. En cualquier caso, la aversión que sentía Gaudí por los cuadrados y la simetría, así como su amor por los motivos fantásticos y orgánicos, son visibles en todas sus obras arquitectónicas, desde la

Casa Milà y la Casa Batlló (ver la figura 20-5), situadas en el centro de Barcelona, hasta la Sagrada Familia, una catedral inacabada que parece un castillo de arena a medio derretir con altas agujas neogóticas coronadas por coloridos ornamentos.

Nada más entrar en la Casa Batlló, ya ves por qué mucha gente considera que el estilo idiosincrático de Gaudí es Art Nouveau. La mirada se recrea en cajas de escaleras que parecen olas de madera, puertas con ventanas curvas y paneles recortados, y protuberancias esculpidas que transmiten la impresión de que la madera está viva. Los techos curvos, de color blanco roto, parecen el interior de hongos gigantes. Sin embargo, el Art Nouveau es un arte superficial, no penetra en las estructuras arquitectónicas. En el caso de Gaudí, en cambio, las líneas y formas orgánicas son algo más que ornamentos: son la esencia de sus estructuras y parecen surgir del paisaje. Cuando paseas por la Casa Batlló o la Casa Milà, los espacios parecen fluir contigo.



Cortesía de la Oficina Nacional de Turismo de España

Figura 20-5
La Casa Batlló, diseñada por Gaudí, es una maravilla arquitectónica de cinco plantas

Durante la mayor parte de su vida profesional, Gaudí también trabajó en la Sagrada Familia, el corazón espiritual de Barcelona. Por desgracia, cuando falleció en 1926, el genial arquitecto dejó inacabada la estructura de esta esplendorosa catedral.



Gaudí fue atropellado por un tranvía, pero sobrevivió al accidente. Como llevaba ropas muy gastadas, ningún taxista quiso socorrerlo, pensando que no podría pagar la tarifa. Cuando por fin fue atendido en un hospital para indigentes ya era demasiado tarde para salvarlo. Murió dos días después del accidente.

En esta parte...

El siglo XX lo aceleró todo. Al arte y la arquitectura tenían que seguir el ritmo vertiginoso de los avances tecnológicos, cosa que lograron. En esta parte te cuento cómo lo hicieron y continúan haciéndolo. También verás de qué modo las guerras libradas en el siglo XX afectaron a los artistas y arquitectos y a sus obras. Muchos intentaron arreglar los problemas de la sociedad, mientras que otros se dedicaron al arte por el puro placer de la creación. También haremos un tour por las galerías y estudios de los últimos veinte años para conocer las últimas tendencias en arte y arquitectura. Me detengo cuando la historia del arte llega al momento presente.

Del fovismo al expresionismo

En este capítulo

- ▶ Ver cómo los postimpresionistas influyeron en la siguiente generación de artistas
- ▶ Entender la perspectiva comprimida
- ▶ Descodificar la teoría del color
- ▶ Corregir la distorsión

El fovismo y el expresionismo, los primeros movimientos artísticos del siglo XX, marcaron la pauta del arte moderno. Ambos grupos heredaron muchas características de los postimpresionistas, en particular de Paul Gauguin, Vincent van Gogh y Paul Cézanne. Entre 1901 y 1906, los postimpresionistas gozaron de una inmensa popularidad. En Francia y Alemania se celebraron grandes exposiciones de sus pinturas, a través de las cuales la nueva generación de artistas pudo conocer su trabajo. En muchos aspectos, los fovistas y los expresionistas comenzaron donde lo habían dejado los postimpresionistas.

¿Qué tenían Van Gogh, Gauguin y Cézanne para despertar el interés de los fovistas y expresionistas? El uso expresivo del color y la línea por parte de Van Gogh (cada una de sus pinceladas parece cantar o gritar), así como las manchas de color disonantes de Gauguin y su forma de aplanar el espacio agradaron a ambos grupos. En cuanto a Cézanne, su método para reducir la naturaleza a sus componentes geométricos (cilindro, cono y cubo) también tuvo una gran influencia. Más allá de sus técnicas innovadoras, los tres artistas se atrevieron a expresar sus propios sentimientos sobre el lienzo, en lugar de pintar las típicas obras históricas y religiosas para espacios públicos. De forma similar, los expresionistas y los fovistas creían que debían expresar su visión personal del mundo a través de sus obras, en lugar de adaptarse al gusto de la gente.

Además de Gauguin, Van Gogh y Cézanne, los expresionistas alemanes recibieron la influencia del pintor simbolista noruego Edvard Munch (autor de *El grito*) y del belga James Ensor (ver el capítulo 20).

En este capítulo comento la obra de los fovistas más destacados: Henri Matisse, André Derain y Maurice de Vlaminck. A continuación hablo del expresionismo en general y me adentro en los movimientos alemanes Die Brücke y Der Blaue Reiter, y en el expresionismo austriaco.

Fovismo: los colores luchan como fieras



Los fovistas (Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Georges Rouault y otros) expusieron sus obras por primera vez en el Salón de Otoño de París de 1905. Aunque sus obras fueron aceptadas por el Salón, no agradaron a la mayoría de los críticos. El comisario agrupó todas aquellas pinturas en una misma sala, como diciendo: "Aquí está todo lo raro". Pero resulta que en ese mismo espacio también se expuso un busto de corte clásico (a lo mejor no había otro lugar donde colocarlo). Un crítico ofendido escribió que el busto parecía un *Donatello parmi les fauves* (un Donatello entre las fieras). (Donatello fue el mejor escultor del Renacimiento temprano, ver el capítulo 11.)

El crítico obviamente prefería aquel busto tradicional a los colores estridentes de los lienzos. Sin embargo, a los artistas les gustó aquel insulto y adoptaron el nombre. Para ellos, el apelativo de "animales salvajes" era un cumplido. Después de todo, sus colores tenían la intención de atacar, de herir al ojo. ¿Qué les importaba que los críticos conservadores los rehuyeran? Esos mismos críticos también condenaron a Van Gogh y a Gauguin al principio. Tal y como escribió el pintor expresionista Franz Marc, "las nuevas ideas son difíciles de entender solo porque no estamos familiarizados con ellas. ¿Cuántas veces habrá que repetir esta frase antes de que siquiera una persona entre cien extraiga de ella las conclusiones más obvias?".

Los fovistas no tenían un ideario político ni social (lo cual quizá sea la razón de que el movimiento tan solo durara tres años), pero tenían puntos de vista similares sobre la técnica y la importancia de la expresión individual. Todos ellos utilizaron colores chillones y superficies planas, y todos fueron pintores jóvenes con talento y ganas de experimentar. Con el tiempo, el trabajo de los fovistas fue ganando aceptación. De hecho, la mayoría de los fovistas se hicieron famosos en vida.

En 1906 se unieron al grupo otros dos artistas, Raoul Dufy y Georges Braque. Braque se convertiría en uno de los fundadores del cubismo (ver el capítulo 22) apenas unos pocos años más tarde.

Henri Matisse

Henri Matisse (1869-1954), el líder de los fovistas, adoptó las superficies planas, el uso de símbolos visuales y los contrastes de color de Gauguin. Sin embargo, a diferencia de Gauguin, no utilizó una paleta estridente para explorar el lado atávico e instintivo del hombre, sino que prefirió las tonalidades lúdicas y alegres. “Sueño con un arte de equilibrio, de tranquilidad, sin tema que inquiete o preocupe... [un arte parecido a] un buen sillón”, escribió.

La obra maestra de Matisse titulada *La alegría de vivir* es justo ese sillón. En lugar de atacar, estos colores quieren jugar. En la pintura, Matisse muestra un paisaje pastoral imaginario con varias personas desnudas que bailan, tocan instrumentos musicales, cogen flores y hacen el amor. Casi se diría que es un jardín de los placeres rococó pintado por Boucher (ver el capítulo 15). Sin embargo, los cuerpos no son rosados y carnosos como los de Boucher, sino que presentan un aspecto estilizado y están hechos con unas pocas líneas fluidas. Asimismo, en lugar de utilizar la perspectiva tradicional como el pintor rococó, el paraíso de Matisse es tan plano como un papel, o casi. Hay una ligera insinuación de profundidad: las personas que bailan al fondo son más pequeñas que las figuras del primer plano.

Apenas existe *modelado* (gradaciones de luces y sombras que confieren una impresión tridimensional). Simplemente vemos figuras bidimensionales de color rosa o azul claro. Y esas no son las únicas innovaciones. Las islas de color de Matisse fueron una auténtica revolución. Es cierto que Gauguin ya utilizó manchas para sugerir emociones primitivas y estados psicológicos. Sin embargo, los colores de Matisse son algo más que indicadores del estado de ánimo. Son ubicaciones geográficas, lugares donde estar. Las mujeres del fondo bailan sobre un color (amarillo luminoso), no sobre un campo, y los enamorados pasean por colores (rojo y amarillo), no por arboledas ni parques. Además se alternan colores calientes y fríos, armoniosos y discordantes, lo cual obliga a recorrer el lienzo rápidamente con la mirada, como si estuvieran persiguiéndote unos “animales salvajes”. Ese efecto subraya la alegría que quiere transmitir el autor con esta pintura.

Igual que Gauguin, Matisse ubicó sus figuras en la naturaleza, donde pudieran expresar sus pasiones libres de toda inhibición. Pero ahora se trata de pasiones alegres, no pasiones oscuras como las representadas en el cuadro de Gauguin *Cuentos bárbaros*. En lugar de ahondar la naturaleza primordial del hombre, los colores de Matisse bailan sobre la superficie de la vida. La pintura es lo que dice el título, *La alegría de vivir*. ¿Quién necesita más?

Matisse simplificó incluso más que Gauguin. Una línea curva de pintura azul y verde representa el tronco de un árbol (si bien algunos parecen hilos de cometas). Un trazo amplio sugiere una cadera, un muslo o un brazo, así como las emociones que determinan la postura. “Dibujar es como hacer un gesto expresivo con la ventaja de la permanencia”, dijo el artista.

El dominio de la anatomía permitió a Matisse reducir las formas a sus contornos más básicos. Pero *La alegría de vivir* es más que un ejercicio de reducción. Matisse descubrió la manera de transcribir las emociones humanas con una sola línea, o unas pocas juntas, las líneas fluidas de los cuerpos y los árboles crean una corriente de alegría que inunda toda la pintura. La escena implica que la vida no tiene por qué ser complicada. Puede reducirse a unas cuantas líneas fundamentales, colores simples y placeres sencillos.

En lugar de utilizar el color para reproducir la vida real, Matisse aplicó los tonos de forma musical, creando armonías visuales. “No puedo copiar la naturaleza de un modo servil. Debo interpretar la naturaleza y someterla al espíritu del cuadro. Cuando haya encontrado la relación entre todos los colores, el resultado debe ser una armonía viviente de colores, una armonía parecida a la de una composición musical”, escribió.

André Derain

André Derain (1880-1954) y Matisse fundaron el fovismo en 1905 mientras pintaban juntos en la localidad costera de Collioure, al sureste de Francia. La pintura *Montañas de Collioure* es una de las mejores obras que pintó Derain durante aquella estancia. No se observan referencias visuales que identifiquen el lugar (frecuentado por los fovistas y por otros artistas, incluido Picasso). De hecho, el paisaje parece provenzal, probablemente porque Derain se inspiró en Van Gogh y Cézanne, que pintaron en la Provenza. Las pinceladas cargadas de Derain, al estilo de las de Van Gogh (como chorros de energía por todo el lienzo), hacen que el paisaje parezca cargado de electricidad. Igual que los paisajes de Van Gogh, los campos ondulantes y las montañas parecen estar vivos. Las formas geométricas que componen las montañas revelan la influencia de Cézanne. Sin embargo, la estridencia de los colores complementarios y la planicidad son rasgos típicamente fovistas.

A primera vista, la pintura parece un trabajo escolar de un niño de diez años creativo. Pero eso no es nada malo, sino que le aporta frescura. Igual que Matisse, Derain organiza los colores y las líneas para crear armonías y disonancias. Las montañas y los árboles están pintados con colores complementarios que pugnan entre sí (las montañas, con naranjas y azules, y los árboles, con naranjas y verdes). Pero el pintor también combina colores análogos (verdes y amarillos) para que los ojos del observador puedan descansar de toda esa estridencia cromática.

Maurice de Vlaminck

Maurice de Vlaminck (1876-1958), junto con Matisse y Derain, fue uno de los fovistas originales. También fue un violinista de talento, profesional del ciclismo y escritor. El motivo favorito de Vlaminck fue la propia Francia, sus paisajes y pueblecitos, los lugares por donde pasaría un ciclista durante una salida. Igual que Matisse, Vlaminck organizaba los colores de manera musical. En *Flores (sinfonía de colores)*, el artista muestra masas de color con intensidades crecientes al tiempo que yuxtapone colores opuestos para poner ese toque fovista: una

mancha azul en un árbol naranja, contraventanas verdes en una casa de color rojo...

Vlaminck estuvo muy influenciado por Van Gogh. Igual que el genio holandés, solía cargar mucho los pinceles. Para que los colores fueran más intensos, llegaba incluso a aplicar la pintura directamente del tubo al lienzo.

Vlaminck nunca aplanó las escenas como Matisse, sino que utilizó la perspectiva tradicional. Asimismo, no pintó primeros planos de casas y edificios. En lugar de ello, mostraba los pueblos desde el punto de vista de un ciclista, como si las casas hubieran aparecido al salir de una curva en mitad del Tour de Francia. Irónicamente, las casas, árboles y calles de las pinturas de Vlaminck rebosan exuberancia y misterio, pero siempre están vacías. La fuerza vital de sus pinturas viene de la arquitectura, no de los habitantes.

El estilo de Vlaminck cambió radicalmente tras visitar una exposición de Cézanne en 1907. Su *Paisaje cerca de Martigues*, por ejemplo, compuesto por bloques geométricos de colores pálidos, parece una obra de Cézanne.



Colores afines y colores complementarios

Los colores que están contiguos en el círculo cromático (amarillos y naranjas, verdes y azules, etc.) son como los buenos vecinos, es decir, están bien avenidos. Se llevan bien porque tienen algo en común. El verde está hecho de amarillo y azul, de manera que combina armoniosamente con ambos. Técnicamente, estos colores se llaman *afines* porque tienen algo en común (la *afinidad* es la “proximidad o analogía de una cosa con otra”).

Los colores complementarios viven en extremos opuestos del círculo cromático y no tienen nada en común. No hay nada de rojo en el verde, ni nada de amarillo en el violeta. Al yuxtaponer esos colores se produce un choque, y cada uno saca a relucir la personalidad del otro. Como cada uno es el opuesto del otro, o su *complemento*, se les llama colores *complementarios*.

El expresionismo alemán: la forma basada en el sentimiento

El expresionismo surgió en Alemania al mismo tiempo que los fovistas celebraban su primera exposición en Francia. Desde un punto de vista técnico, los dos movimientos tienen mucho en común. La expresión domina sobre la forma, la perspectiva generalmente está comprimida, y ambos utilizan colores chillones. Pero mientras los fovistas eran un grupo desenfadado, los expresionistas alemanes tenían predilección por lo siniestro.

Hay dos grupos de expresionistas alemanes, *Die Brücke* (el puente) y *Der Blaue Reiter* (el jinete azul). Die Brücke fue el más lúgubre de los dos.

Die Brücke y la primera guerra mundial

En 1905 la tensión que se había ido acumulando en Europa durante siglos estaba a punto de estallar. Para muchos, el conflicto mundial era algo inevitable. La guerra de 1905 entre Japón y Rusia se consideró un temblor antes del terremoto. El orden mundial se estaba viniendo abajo, tal como los artistas de la vanguardia querían que ocurriera. Muchos deseaban un colapso absoluto para luego poder reconstruir la sociedad sobre las ruinas del pasado. Cuando comenzó la Gran Guerra en 1914, muchos expresionistas alemanes se alistaron en el ejército guiados por ese ideal de reformar el mundo. Algunos jamás regresaron, o lo hicieron trastornados. Pero estoy adelantando acontecimientos.

Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl y otros artistas de ideología similar fundaron Die Brücke en Dresden en 1905. En 1906, Kirchner, la cabeza visible del movimiento, escribió lo siguiente en una talla de madera (uno de los soportes preferidos por Die Brücke, porque era barato y rápido):

Con fe en el desarrollo, en una generación creativa y capaz de disfrutar de la vida, hacemos un llamamiento a toda la juventud; y como portadores del futuro que somos, queremos procurarnos libertad de acción y de vida frente a las viejas creencias establecidas. Todo aquel que exprese directamente y sin falsedades todo lo que le mueve a crear, pertenece a nuestro grupo.

Al igual que en el caso de Gauguin, su revuelta fue un regreso al primitivismo. Esa es una de las razones por las que pintaron desnudos, por haberse liberado de las convenciones sociales.

Como los impresionistas, los artistas de Die Brücke pintaban del natural, *en plein air*. Por lo tanto, tenían que ser rápidos. Sin embargo, para expresar sus sentimientos más pesados y oscuros tenían que aplicar más cantidad de pintura sobre el lienzo, cosa que les hizo ir más lentos hasta que aprendieron a diluir la pintura con petróleo. Al igual que los fovistas, los artistas de Die Brücke preferían utilizar colores complementarios. Se sentían especialmente cercanos a Gauguin, cuyas pinturas ahondaban en las entrañas de la vida. Expresar el lado instintivo del hombre se consideraba una purificación del espíritu, por muy impuro que ese arte pudiera parecer a ojos de los demás. Los expresionistas estaban orgullosos de enfrentarse al lado oscuro de la naturaleza humana en su arte, en lugar de ocultarlo bajo la alfombra.

Los miembros de Die Brücke dibujaban y pintaban juntos, y de ese modo desarrollaron un estilo común y un vocabulario visual compartido por todos. Les interesaba sobre todo la forma humana, que consideraban el vehículo de expresión definitivo. Muecas y posturas contorsionadas se convirtieron en el idioma a través del cual comunicaban sus propios sentimientos. Como Gauguin, utilizaban colores no naturales para transmitir tensiones internas.

Para los artistas de Die Brücke, las antiguas formas de arte no eran vehículos adecuados. Se negaron a pintar bonitos retratos y paisajes exuberantes. El motivo de su arte fueron sus propios sentimientos. “Quien plasma sus convicciones internas en la forma que sabe que debe hacerlo, y lo hace con espontaneidad y sinceridad, es uno de los nuestros”, escribió Kirchner. Los paisajes tumultuosos, la arquitectura trastornada y los colores explosivos de Van Gogh les inspiraron porque las emociones de este pintor holandés viven en sus pinturas. Ellos también querían expresar sus sentimientos, hasta el punto de alterar los paisajes campestres y urbanos de sus obras. Los edificios hacen muecas y se arrellanan en una u otra postura en función del estado de ánimo del pintor. Los brazos y los rostros se retuercen para expresar los temores del artista.

Imagina que el arte clásico es una caja bellamente decorada. Los expresionistas de Die Brücke no querían eliminar la caja (aunque sí hubieran pasado sin la decoración), sino doblarla y golpearla con el fin de revelar las luchas emocionales que bullen en su interior. El exterior perfecto de la caja clásica (el retrato de un regio aristócrata pintado por Gainsborough, por ejemplo, alguien que nunca deja entrever lo que siente) oculta el conflicto que se desarrolla dentro de cada persona.

Ernst Ludwig Kirchner

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) se mudó a Berlín en 1911. El resto de los miembros le siguieron a lo largo de los dos años siguientes. Muchas de las mejores pinturas de Kirchner son retratos de la sórdida vida callejera de la capital alemana. Ante esas obras, tienes la sensación de estar contemplando la vida a través de un gran angular o en una sala llena de espejos. Los hombres visten todos exactamente igual y parecen clones, lo cual refuerza esa impresión de estar en una sala de espejos. Kirchner generalmente separa los sexos (los varones a la derecha, las mujeres a la izquierda) para intensificar la tensión sexual que hay entre ellos.

En *Calle en Berlín* (ver la figura 21-1), Kirchner utiliza una paleta de colores limitada y llamativa, como el kit de maquillaje de una mujer. Edificios y ventanas de color azul claro lindan con una calle rosa. Un abrigo de piel malva y otro azul negruzco chocan y armonizan entre sí al mismo tiempo, en parte porque los cuerpos de las mujeres que los llevan se amoldan el uno al otro como olas solapándose. Varios hombres vestidos de azul oscuro y negro pululan alrededor de esas prostitutas de lujo, fingiendo que compran algo distinto a ellas. El paisaje urbano que enmarca las figuras se adapta a sus formas.



Calle en Berlín, 1913. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) © Copyright. Ubicación: Museo de Arte Moderno de Nueva York. © Imagen digital: Museo de Arte Moderno/Con licencia de SCALA/Art Resource, NY

Figura 21-1

Kirchner estira las figuras en *Calle en Berlín*, a lo mejor porque los habitantes de la capital se pasean por la avenida como pavos reales; o quizá porque sus altos sombreros y tocados de plumas sugieren que quieren añadir varios centímetros a su estatura

Erich Heckel

Erich Heckel (1883-1970) fue el principal organizador de Die Brücke y quien mantuvo al grupo unido en los malos momentos. Sin sus esfuerzos, Die Brücke no habría alcanzado el reconocimiento que tuvo. Fue él quien organizó la mayoría de las exposiciones. Las pinturas de Heckel, como las del resto de los miembros del grupo, presentan un aspecto sombrío, perspectiva comprimida y formas simplificadas.

Aunque los artistas de Die Brücke no pintaron obras en contra ni a favor de la guerra, la amenaza de una confrontación impregna todas sus creaciones. En el cuadro *Casas rojas*, pintado por Heckel en 1908, el paisaje y las casas parecen sentir una catástrofe o tormenta apocalíptica inminente, como los animales salvajes presienten un incendio o un huracán. A medida que la guerra se iba acercando, los colores de Heckel se hicieron más oscuros. Después de que estallara la primera guerra mundial en 1914, Heckel se alistó en el ejército y ejerció de médico en Bélgica. Estando allí pintó *Corpus Christi en Brujas*. Las amenazadoras nubes del cuadro parecen montañas gigantes vomitadas por las convulsiones de la tierra. La arquitectura está deformada y asustada, y las personas que deambulan por las calles amarillas y verdes parecen estar transitando por una alucinación.



A finales de la Edad Media, el Corpus Christi (una celebración de la eucaristía) era una fiesta más importante que la Navidad. En la pintura de Heckel, las únicas señales de celebración son las lánguidas banderas y los iconos religiosos de las ventanas (borrosos e imprecisos, como los transeúntes).

Der Blaue Reiter

Der Blaue Reiter, fundado en Múnich en 1911, es la cara espiritual y luminosa del expresionismo. Los líderes del movimiento, Wassily Kandinsky y Franz Marc, trataron de elevar a la humanidad espiritualmente a través de un arte visual ligado a la música. Pensaban que el

hombre era prisionero de su materialismo. Para poder salir de esa prisión, el arte debía deshacerse primero de su propio materialismo, es decir, había que renunciar al uso de formas naturalistas. Los artistas de Der Blaue Reiter creían que, como las formas naturalistas reflejan el mundo material, refuerzan el materialismo en lugar de liberar a la gente de él. Dicho de otro modo: una pintura de un palacio hace que la gente quiera vivir en él, y una escultura de un cuerpo hermoso despierta pensamientos de índole sexual, no espiritual.

Para lograr sus objetivos espirituales, Kandinsky creó un arte no objetivo o no figurativo. Sus motivos eran sus propias emociones y tensiones internas, en lugar de paisajes o personas. “Cuanto más evidente es la desconexión con la naturaleza, más probable es que el significado interior sea puro y libre”, dijo.

Los artistas de Die Brücke no tenían mucho que decir sobre su movimiento. Los miembros de Der Blaue Reiter, en cambio, consignaron sus ideas en dos libros: el almanaque *Der Blaue Reiter* (ver el capítulo 28) y *De lo espiritual en el arte*, escrito en solitario por Kandinsky.

Wassily Kandinsky: sinfonías de color

Wassily Kandinsky (1866-1944) consideraba que la comunicación espiritual requería un nuevo lenguaje, así que inventó un lenguaje del color. Las pinturas siempre han utilizado colores, pero hasta el siglo XX el color estaba subordinado a la forma. Para que el color pudiera comunicarse de manera efectiva, Kandinsky creía que debía liberarse de la forma en el arte no objetivo. Sus predecesores Van Gogh, Gauguin y los fovistas también avanzaron en esa dirección. Pero no llegaron suficientemente lejos, ya que dejaron el color todavía anclado a formas figurativas.

En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky afirma que las artes están convergiendo de forma gradual: “Nunca antes las artes se han aproximado tanto unas a otras como ahora, en esta última fase de desarrollo espiritual”. Dijo que todas las artes toman elementos prestados de la música:

El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza... sino que lo que pretende es expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy este objetivo se alcanza naturalmente y sin dificultad en la música, el arte más abstracto. Es lógico que se vuelva hacia ella e intente encontrar medios expresivos paralelos en su arte. Este es el origen, en la pintura actual, de la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, del valor dado a la repetición del color...

En su pintura *Composición número VI*, Kandinsky pone en práctica esas ideas. En lugar de combinar colores chillones como los artistas de Die Brücke y los fovistas, juxtapone colores afines (verdes y azules) para crear combinaciones armoniosas interrumpidas por colores chocantes (rojos muy vivos y amarillos pálidos) que generan disonancias y sugieren un movimiento alocado. *Composición número VI* es como el momento culminante de una actuación improvisada de músicos de jazz, con golpes de platillo, ritmos vigorosos y vientos resonantes. Es un concierto de colores que te relaja y te provoca al mismo tiempo. Con esa impresión de caos organizado, Kandinsky transmite el mensaje de libertad de la forma. Sin embargo, si la miras con suficiente atención, la pintura empieza a parecerse a un escenario natural, quizás un paisaje montañoso de Baviera durante un carnaval desenfrenado. A pesar de esa sensación de alejamiento de la forma, *Composición número VI* (que forma parte de una serie pintada por Kandinsky) no tiene un diseño aleatorio; cada color se eligió con el mismo esmero que las notas de una sinfonía de Mozart.

Franz Marc: caballos que armonizan con el paisaje

Al principio, Franz Marc (1880-1916) era menos abstracto que Kandinsky, compañero suyo en Der Blaue Reiter. Pensaba que la espiritualidad auténtica podía alcanzarse regresando a la naturaleza, a lo primitivo. Pintaba animales porque, para él, representaban la pureza no corrompida por la sociedad. En una carta a su esposa, Marc escribió:

El instinto no me ha dirigido mal... sobre todo el instinto que me llevó a apartarme del sentimiento vital por el hombre para dirigirme al sentimiento por lo animal, por los animales puros. Las personas impías que me rodeaban (sobre todo los varones) no me estimulaban demasiado, mientras que el sentimiento vital virginal del animal hacía despertar todo lo bueno que hay en mí.

Las combinaciones de color de los fovistas, en particular Derain y Vlaminck, demostraron a Marc que el color puede liberarse del objeto. Es decir, que un artista no tiene por qué utilizar colores naturalistas. Marc empezó a pintar sus famosos caballos azules, un zorro morado y una vaca amarilla. Sin embargo, desde 1913 hasta su muerte durante la primera guerra mundial, Marc avanzó hacia la abstracción pura (arte no objetivo).

Caballo soñando, pintado en 1913, es un puente entre sus pinturas más realistas, como *Vaca amarilla* y *Pequeños caballos azules*, y su obra abstracta posterior. En *Caballo soñando*, los elementos figurativos (realistas) no son más ni menos importantes que los abstractos. Marc encuentra el equilibrio perfecto entre ambos. Para armonizar los caballos figurativos con los círculos, cilindros y triángulos abstractos que los rodean, simplificó los caballos en unidades geométricas. Tanto los elementos abstractos como los figurativos parecen problemas de geometría. Pero esos problemas solo pueden resolverse mediante la imaginación. Por ejemplo, el caballo más grande está atravesado por unas formas verdes y rojas que, sin embargo, no le causan daño. ¿Son esas formas simplemente «el material del que están hechos los sueños»? El misterio de la pintura te introduce en el sueño del caballo y lo hace tuyo.

El expresionismo austríaco: del sueño a la pesadilla

En Austria, el expresionismo surgió del Art Nouveau (ver el capítulo 20). En 1897 el líder del expresionismo austríaco, Gustav Klimt, inició un movimiento artístico reformista llamado la *Secesión* o la *Secesión vienesa*. El objetivo de la Secesión era separarse del arte académico

viénés, sumamente restrictivo, para que los artistas pudieran crear lo que les viniera en gana. Su lema fue: “A cada tiempo, su arte; a cada arte, su libertad”. Este objetivo no cambió cuando la Secesión evolucionó del movimiento Art Nouveau (Jugendstil) al movimiento expresionista austriaco.

Con su primera exposición (celebrada en un edificio de la sociedad de horticultura), la Secesión recaudó suficiente dinero para comprar su propio edificio. Lo utilizaron para exponer obras de todas las artes, que ellos consideraban aliadas. Igual que Les XX en Bélgica (ver el capítulo 20), la Secesión auspició veladas literarias y conciertos de Arnold Schoenberg y otros compositores contemporáneos. También publicaron la revista mensual *Ver Sacrum* (Primavera Sagrada), que incluía artículos sobre arte y arquitectura y también dibujos y poemas de grandes poetas de la época, incluido Rainer Maria Rilke. También igual que Les XX, organizaron exposiciones internacionales con obras de Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Auguste Rodin, Paul Signac y otros.

Gustav Klimt y las mujeres lánguidas

Sigmund Freud escribió: “la interpretación de los sueños es la vía regia hacia el conocimiento de las actividades inconscientes de la mente”. Gustav Klimt (1862-1918), contemporáneo suyo, también exploró los sueños de la gente, pero con un pincel.

Serpientes acuáticas parece ser un sueño decorativo y sensual de dos mujeres. La pintura transmite la sensación de estar sumergido en el agua, lo cual, junto con las formas fluidas de las mujeres o serpientes, las florecillas blancas y doradas que se mecen como algas movidas por corrientes invisibles, y la ballena que pasa por la esquina inferior derecha, acentúa su carácter onírico.

En esta y en otras pinturas, Klimt ensalzó la sexualidad femenina integrándola en un esplendoroso fondo ornamental, como una joya exótica engarzada en una filigrana de oro. Sin embargo, el fondo de curvas y círculos de oro no es meramente decorativo; también es sutilmente simbólico. Por ejemplo, las pequeñas formas circulares de la pintura (blancas, doradas y negras) son en realidad óvulos que llueven como polen en el sueño de las amantes.

La pintura está elaborada con el famoso estilo dorado de Klimt, que desarrolló tras visitar Venecia y Rávena en 1903. El techo incrustado de oro de la basílica de San Marcos de Venecia, los esplendentes mosaicos de Justiniano y Teodora (ver el capítulo 9) en Rávena, y los iconos bizantinos en general le inspiraron profundamente. Klimt mezcló el estilo bizantino con sus otras influencias, en particular el Art Nouveau (y los dibujos de Aubrey Beardsley) y el simbolismo, para crear una nueva forma de pintar. Transformó el clásico icono bizantino en iconos de sensualidad. No se limitó a envolver sus figuras con un aura dorada, como hicieron los artistas bizantinos, sino que las integró en un fondo luminoso con motivos decorativos.

En una de sus mejores pinturas de este estilo, *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, Klimt aplanó el vestido de la mujer para que compartiera el mismo plano pictórico que el fondo. A continuación los fusionó mezclando el vestido decorativo con un fondo igualmente decorativo. Con todo, el vestido todavía puede distinguirse del fondo. De hecho, la pintura tiene dos fondos: una pared dorada lisa y una especie de membrana o capullo ornamental dorado que envuelve a la señora Bloch-Bauer. Líneas sinuosas, remolinos y cuadrados grandes y pequeños distinguen la membrana del vestido, formado por cabezas de flecha plateadas y pirámides doradas con ojos. Estas últimas crean la sensación de que el vestido nos está mirando. Sin embargo, el rostro, el cuello, las manos y los antebrazos de Adele siguen los patrones clásicos, de manera que emerge del fondo y de su propio cuerpo aplanado como una mujer tridimensional.

Egon Schiele: pintar las propias obsesiones

Los primeros lienzos de Egon Schiele (1890-1918) revelan la influencia de Klimt, quien fue su figura paterna (el padre de Schiele murió de sífilis cuando Egon tenía quince años). Pero Schiele pronto abandonó los esplendores y ensoñaciones de Klimt para expresar sus visiones oscuras y su erotismo angustiado.

Autorretrato con la mano sobre la mejilla muestra las pinceladas sinuosas características del artista, llenas de expresividad y pintadas con acuarela u óleo muy diluido. Esta técnica deja sin cubrir algunas zonas del papel. El arte de Schiele es el arte de la exposición. El artista expone las tensiones y ansiedades de sus modelos y también las suyas propias, rebuscando en sus obsesiones sexuales como una versión de Freud dominada por la angustia. Utilizaba contornos bien perfilados y colores oscuros para revelar las ansiedades, los temores y la depresión de sus pacientes-modelos, quienes generalmente tenían un aspecto famélico.

El espectador siente que Schiele está enseñándole el interior de su propia mente, exponiendo sin reservas sus pensamientos más eróticos. El sexo en las pinturas de Schiele es un acto de desesperación entre seres humanos tan atormentados que fundirse con otra persona no puede aliviar su tensión.

Schiele y su esposa embarazada murieron en 1918 por la gripe española, que ese año se cobró más de veinte millones de vidas.

Oskar Kokoschka: sueños oscuros y tormentas interiores

Oskar Kokoschka (1886-1980), otro gran expresionista austriaco, también exploró el lado oscuro de la naturaleza humana. Sentía una profunda admiración por Klimt, cuya influencia es manifiesta en las primeras obras de Kokoschka. *La novia del viento*, cuadro pintado en los inicios de la primera guerra mundial, parece un sueño dorado de Klimt convertido en una negra pesadilla. En lugar de estar dulcemente entrelazados, los cuerpos del hombre desnudo (el viento) y la novia se abrazan desesperadamente. La pintura es una metáfora de la intensa

relación amorosa que Kokoschka mantuvo con Alma Schindler, viuda del compositor Gustav Mahler y futura esposa de Walter Gropius, fundador de Bauhaus (ver el capítulo 23). Ella puso fin a la relación y abortó un hijo concebido con Oskar. Un año más tarde, Alma se enteró de que Kokoschka había resultado herido de gravedad en la primera guerra mundial. Sin embargo, el artista se recuperó y en 1916 regresó para encontrarla casada con Gropius. Su amor por ella se convirtió en una obsesión; mandó hacer una muñeca a semejanza de Alma que llevaba consigo por Viena y que utilizó como modelo para algunas de sus pinturas (esta historia se narra en la película de 2001 titulada *La novia del viento*).

Resolver rompecabezas cubistas y pisar el acelerador con los futuristas

En este capítulo

- ▶ Entender el cubismo
- ▶ Seguir el ritmo del futurismo
- ▶ Comprobar si el futurismo fue un callejón sin salida

El cubismo y el futurismo (fundados en 1908 y en 1909, respectivamente) revolucionaron el arte al mostrar un objeto desde varios puntos de vista a la vez, algo que ningún artista había hecho jamás (con la excepción de Cézanne, en cierta medida). Si alguna vez te has visto reflejado en los espejos de un probador y te has sentido desconcertado por las imágenes divididas y multifacéticas de ti mismo, ya puedes empezar a descifrar los lienzos planos de los cubistas, que representaban la realidad desde todos los ángulos. Los futuristas, que eran adictos a la velocidad, condensaron varios movimientos en un único gesto, o una secuencia temporal en un instante.

En opinión de ambos grupos, los artistas que les precedieron habían traicionado la realidad al representarla desde un único punto de vista, ya fuera de frente o de perfil. La idea de que un único punto de vista no tiene el monopolio de la verdad era entonces un tema candente. En 1905, Albert Einstein había publicado su teoría especial de la relatividad, según la cual los marcos espacial y temporal varían en función de la posición o el punto de vista del observador. Einstein también había demostrado que la energía y la materia son básicamente lo mismo. Los futuristas abundaron en esa idea fusionando el movimiento (energía) y la materia en sus obras, o transformando la materia en acción.

Cubismo: todos los puntos de vista a la vez

¿Qué es el cubismo? Casca un huevo y luego junta los fragmentos sobre una superficie plana. Acabas de crear una especie de construcción cubista. Puedes ver todos los lados del huevo a la vez, y sin embargo cuesta reconocer que se trata de un huevo.

Los artistas cubistas avanzaron hacia la abstracción descomponiendo la realidad física en formas geométricas, generalmente cubos, y luego reorganizando esos cubos (a menudo de manera independiente respecto de lo que representan) sobre una superficie plana con escasa o ninguna perspectiva. Una pintura cubista te permite ver un objeto físico desde muchos ángulos a la vez (todos los lados del huevo), aunque cabe la posibilidad de que no reconozcas el objeto.

Los cubistas no solo fragmentaban el motivo principal de sus pinturas (el huevo), sino también el fondo (la sartén, la nevera o la cocina). Cuando reconstruían los fragmentos, muchas veces mezclaban el motivo con el fondo, de modo que esas realidades físicas penetraban una en la otra. Dicho de otro modo: si rompes tanto el huevo como la sartén, al reconstruir ambos puedes poner la sartén en el huevo en lugar del huevo en la sartén.

Los fundadores del cubismo fueron Georges Braque y Pablo Picasso. La primera pintura totalmente cubista es *Casas en L'Estaque*, de Braque. Las casas cúbicas de la pintura parecen rocas deslizándose por una ladera empinada. La pintura casi no tiene profundidad; las casas del fondo son simplemente las que están más altas.

Pablo Picasso

El arte de Pablo Picasso (1881-1973) domina sobre gran parte del siglo XX, probablemente porque siguió el ritmo del progreso, o al menos permaneció pocos pasos por detrás. Su arte atravesó muchas etapas después de que empezara a frecuentar París a finales de la década de 1890. Siendo adolescente, se sumergió en las últimas tendencias artísticas parisinas. Con poco más de veinte años, era él quien marcaba tendencia. Su primera gran etapa fue el período azul (1901-1904), seguido del período rosa (1905-1908), el período cubista analítico (1908-1912) y el período cubista sintético (1912-1919). Después Picasso dejó de pasar por períodos, pero su arte continuó evolucionando.

El primer período de Picasso se llama período azul porque utilizó predominantemente tonalidades azules para representar a personas desdichadas. Se dice que el propio Picasso sufrió una profunda depresión en aquella época, después de que Carlos Casagemas, íntimo amigo suyo, se suicidara en 1901. Los dos jóvenes se habían ido juntos a París en 1900. Poco después, Casagemas se pegó un tiro en un café cuando la mujer que amaba lo rechazó. Picasso pintó varios tributos a su amigo, incluidos *La muerte de Casagemas* y *Evocación: el entierro de Casagemas*, y a continuación inició su período azul.

Una de las obras destacadas del período azul de Picasso es *La vida*, pintada en 1903. En ella vemos a dos jóvenes amantes (ella, totalmente

desnuda; él, semidesnudo) de pie frente a una mujer mayor que lleva un bebé en brazos. La mujer mayor los mira, pero ellos no la miran a ella. A lo mejor el niño es de ellos, o quizá representa al hijo que quieren tener. La pareja y la mujer están separados por un espacio que ninguno parece ser capaz de penetrar. La desnudez de los enamorados muestra su vulnerabilidad, mientras que la ropa de la mujer sugiere fortaleza. En el fondo, dos mujeres desnudas igualmente vulnerables se acurrucan en posición fetal en sendos cuadros. Un hombre desnudo intenta sin éxito consolar a una de ellas. La única persona feliz de la pintura es el bebé, que está durmiendo en los brazos de la mujer mayor envuelto por su túnica. La repetición de las posiciones fetales, que transmiten una sensación de vulnerabilidad, y las etapas de la vida representadas por el bebé, la pareja joven y la mujer mayor, parecen hacer alusión al ciclo de la vida y, quizás, a la necesidad de regresar a la seguridad del útero materno.

Picasso pintó al hombre joven con la cara de su amigo Casagemas, lo cual añade otro nivel de significado a la obra. La razón de que la mujer mayor esté mirando a la pareja joven pero ellos no se percaten de su presencia quizá sea que no comparten el mismo espacio: la mujer está recordando su pasado, antes de que Casagemas se suicidara. Las pinturas que hay detrás de los jóvenes podrían representar recuerdos anteriores y posteriores a la muerte de Casagemas.

Las radiografías de *La vida* muestran sus capas inferiores. Picasso introdujo varios cambios antes de darse por satisfecho con la pintura que nos ha llegado. Los rayos X revelan que, en una versión anterior, la joven amante de Casagemas estaba embarazada. A lo mejor es una alusión a un embarazo real o deseado que motivó su separación. ¿Quién sabe? Más extraño aún es el hecho de que Picasso pintó originalmente su propia cara donde ahora está la de Casagemas. Tal vez los secretos de algunos artistas están mejor enterrados bajo capas de pintura.

El nexo de unión entre las pinturas realistas de Picasso y su etapa cubista es *Las señoritas de Avignon* (ver la figura 22-1), pintada entre 1908 y 1909. En esta pintura, Avignon no es la ciudad francesa sino una calle de Barcelona donde había prostíbulos. Las señoritas son prostitutas que consideran al espectador un cliente potencial. Picasso desenmascara a esas mujeres, mostrándonos su naturaleza interior y las estructuras geométricas de sus cuerpos.

En 1906 y 1907, Picasso descubrió el arte ibérico primitivo, el primitivismo de Gauguin (los cuadros que pintó en Tahití, ver *Cuentos bárbaros* en el apéndice) y el arte africano que los marineros llevaron a París desde las colonias francesas. Todas esas influencias contribuyeron a dar forma al nuevo estilo de Picasso: el cubismo. El arte africano también influyó en muchos otros artistas afincados en París. El crítico de arte y poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) dijo que los pintores fovistas André Derain y Maurice de Vlaminck (ver el capítulo 21) quedaron hondamente impresionados por el arte africano porque “lograba reproducir la figura humana sin utilizar ningún elemento de percepción visual directa”.

Dicho de otro modo: los artistas africanos redujeron la figura humana a formas semiabstractas que transmitían los rasgos esenciales del cuerpo y de la personalidad. Picasso, quien dijo que “el arte es la eliminación de lo innecesario”, también quedó impresionado por este aspecto del arte africano. De él aprendió un nuevo lenguaje visual que adaptó y utilizó durante el resto de su vida.



© Imagen digital: Museo de Arte Moderno/Con licencia de SCALA/ Art Resource, NY. © 2007 Estate of Pablo Picasso/ Artists Rights Society (ARS), New York

Figura 22-1
Las señoritas de Avignon es una pintura decisiva en la obra de Picasso, ya que anuncia y a la vez inicia la revolución del arte abstracto

Fíjate en que las caras (o las cabezas) de las dos figuras situadas más a la derecha de *Las señoritas de Avignon* tienen un aspecto más agresivo, más parecido a máscaras africanas. A través de ellas, Picasso se acerca al sótano instintivo de la naturaleza humana. Una de las cabezas está del revés (girada como la de Regan en *El exorcista*).



Cézanne tuvo una gran influencia en el estilo cubista de Picasso. Compara *Las señoritas de Avignon* de Picasso con *La montaña Sainte-Victoire* de Cézanne (ver el capítulo 20). Verás que los dos artistas redujeron la imagen a bloques geométricos. Obviamente, Picasso profundizó en este planteamiento mucho más que Cézanne.

El cubismo analítico: descomponer la realidad

Georges Braque (1882-1963) y Picasso inventaron el cubismo analítico en 1908. En esta tendencia, el artista presenta los objetos de manera prismática, de forma que el espectador puede ver todas las caras a la vez. Como en un prisma, algunos planos se intersecan, otros se solapan y otros parecen interpenetrarse. Para lograr este efecto, el artista descompone los objetos y figuras en unidades geométricas, generalmente dos o tres formas. A continuación plasma todas las superficies en un único plano. Por último, reduce su paleta cromática a varias tonalidades de uno o dos colores. Visto de otra forma, el artista desposee de color y perspectiva a las formas naturales para que el espectador pueda concentrarse en formas multifacéticas y ver todas las perspectivas simultáneamente (y no distraerse con los colores).

El rostro que pintó Picasso en su *Retrato de Ambroise Vollard* parece un vidrio marrón hecho añicos. El cuerpo del hombre está fragmentado, aunque la mayor parte de su rostro es reconocible.

El trabajo del pintor consiste en recoger los trozos y reconstruirlos en su imaginación. Pero basta con echar un vistazo a esa persona fragmentada para saber que es imposible recomponerla. De hecho, resulta más interesante en este estado. Picasso y Braque no tardaron en eliminar por completo la representación en el cubismo analítico. Braque dijo: “Solo hay una cosa valiosa en el arte: la que no se puede explicar”.

El posible inconveniente del cubismo analítico es que el artista limita drásticamente sus recursos de expresión (color, forma, perspectiva) para centrarse en un aspecto de la realidad que, hasta aquel momento, había pasado ampliamente inadvertido.

Como Braque y Picasso estaban trabajando con un abanico tan limitado de recursos expresivos, gran parte de las obras que crearon en esa época son indistinguibles. Si no fuera por la firma, sería muy difícil saber cuáles son de Braque y cuáles de Picasso.



Compara el uso limitado que hace Picasso de la forma y la línea en *Retrato de Ambroise Vollard* con el uso expresivo de la línea, la forma y el color por parte de Matisse en *La alegría de vivir*, fechada unos pocos años antes. Las líneas sinuosas de Matisse transmiten alegría, sensualidad y desinhibición. Picasso revela las múltiples facetas físicas de un hombre, pero muy poco, o nada, de su naturaleza interior.

El cubismo sintético: pegar la realidad

Braque y Picasso crearon una nueva versión del cubismo, llamada cubismo sintético, en 1912. En lugar de descomponer objetos, pegaban cosas para crear un todo semifigurativo.

Este nuevo estilo de cubismo comenzó con la invención del collage por parte de Picasso. En su primer collage, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, pegó trocitos de papel (con formas cubistas dibujadas) y un trozo de hule sobre un lienzo de pintura al óleo. El marco es un trozo de cuerda que rodea el lienzo. Inspirado por esta creación, Braque inventó una variante llamada *papier collé*, donde el objeto plano o material que se pega en el collage generalmente se recorta para representar algo en la obra de arte. Por ejemplo, si uno de los elementos fuera un peine que representara el cabello de un hombre, podría seguir pareciendo un peine aunque se cortara con la forma de cabello. Es decir, ese elemento participaría en la ilusión artística creada por el collage pero a la vez conservaría su realidad como peine.

Tanto Picasso como Braque ampliaron sus paletas cromáticas y su repertorio de formas durante esta fase del cubismo, y continuaron manipulando la perspectiva. Mediante la superposición de objetos confirieron a sus obras una sensación de profundidad escultórica. Pero en lugar de hundir la mirada en el lienzo hacia un punto de fuga, como en una pintura tradicional, la tridimensionalidad surge de la obra en dirección al espectador. En ocasiones el artista, utilizando lápiz o carboncillo, proyectaba sombras en distintas direcciones para que la tridimensionalidad real de la obra pareciera contradecir la intención figurativa.



Al comparar pinturas cubistas de Picasso con *La vida*, se observa un sorprendente parecido. En *La vida*, Picasso ya está jugando

con el punto de vista, solo que en un plano emocional. Los puntos de vista de la mujer mayor, el hombre joven y la mujer joven no terminan de cuadrar. Nadie conecta, y sin embargo sus puntos de vista se entrecruzan en ángulos sorprendentes como los planos de sus obras cubistas. Además, los cuadros que aparecen dentro de la pintura parecen fragmentos cubistas del todo. Puedes ver que encajan, pero, al ser piezas de un rompecabezas cubista, no estás seguro de cómo. Aunque *La vida* es una obra figurativa, su composición anticipa algunos de los ingredientes del cubismo.

Fernand Léger: cubismo para la gente corriente

Fernand Léger (1881-1955), pintor, grabador, ceramista y escenógrafo, amplió la paleta de colores del cubismo (igual que hizo Juan Gris) y de este modo logró nuevas posibilidades expresivas. En 1911, Léger se unió a Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Francis Picabia y otros artistas para crear una rama del cubismo conocida como *orfismo*. Dado que solían reunirse en el suburbio parisino de Puteaux, se llamaron a sí mismos el grupo de Puteaux.

La forma de cubismo de Léger era muy diferente de la que seguían Picasso y Braque. Además de utilizar más colores, Léger incluía en sus obras curvas y formas tridimensionales como cilindros. Le gustaba especialmente combinar colores primarios para resaltar las sorprendentes incongruencias de la vida cotidiana. “Los contrastes pictóricos utilizados en su sentido más puro serán... la base estructural de las pinturas modernas”, dijo.

Durante la primera guerra mundial, el estilo de Léger evolucionó. Él mismo declaró que cuando fue llamado a filas aprendió a apreciar a “la gente”. Durante un período de convalecencia después de sufrir un ataque con gas mostaza, dibujó y pintó lo que veía a su alrededor (también ilustró la guerra de trincheras cuando se encontraba en servicio activo). Léger consideraba que el arte había dejado de lado a la gente corriente y solo agradaba a los intelectuales. Por esa razón creó un estilo de arte para la gente llana, una forma de cubismo que reflejaba la vida real y a la vez ensalzaba la era de las máquinas, que él esperaba que mejorara las condiciones de vida de la clase trabajadora. Los soldados que veía jugando a las cartas durante la primera guerra mundial inspiraron a Léger para pintar *La partida de cartas*. Los soldados de la pintura parecen robots desmontados jugando a las cartas dentro de una máquina. Esta imagen pretende ser un cumplido, al sugerir que los hombres son tan eficientes como las máquinas.

En esta obra, Léger juega con los ángulos a la vez que crea un contraste entre los miembros cilíndricos y un fondo compuesto por cuadrados rojos y amarillos. Las notas de color verde armonizan con los tonos amarillos y chocan con los rojos. A pesar de su aspecto robótico, la pintura de Léger no está carente de emoción. Estos hombres mecánicos tienen personalidades. El jugador de la derecha tiene la típica “cara de póquer”: se le ve confiado pero aburrido, mientras apoya la barbilla sobre su mano izquierda (con un cigarrillo entre los dedos) y enseña lo que él considera una mano ganadora. Su oponente, más rígido, mira sus cartas a ver si todavía puede ganar.

Futurismo: el arte que superó el límite de velocidad

Los futuristas introdujeron dos innovaciones en el mundo del arte: la compresión del movimiento y una mayor interpenetración de los motivos y los fondos. Aunque fotógrafos anteriores como Eadweard Muybridge habían capturado instantáneas de personas o animales en movimiento, los futuristas representaron figuras y máquinas en instantes sucesivos pero en una sola imagen. Es como si rodaran una secuencia cinemática y la comprimieran en un solo fotograma.

En el primer *Manifiesto futurista* (publicado el 20 de febrero de 1909 en el diario parisino *Le Figaro*), el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fundador del grupo, dijo: “Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad... Debe hacerse un barrido general de cuanto es tema rancio y raído, con objeto de expresar la vorágine de la vida moderna, una vida de acero, fiebre, orgullo y temeraria velocidad”.

El primer *Manifiesto futurista* fue poco más que un desvarío, un grito para anunciar que la vieja guardia tenía que dar paso a la vanguardia. Los futuristas declararon lo siguiente:

Deseamos demoler los museos y las bibliotecas... ¡Museos, cementerios! Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen... Admitimos que se haga a estas necrópolis una visita anual, como va a verse anualmente a los muertos queridos, y hasta concebimos que se ofrenden flores a los pies de La Gioconda una vez al año.

Marinetti pronto atrajo a otros al movimiento: Umberto Boccioni (pintor y escultor), Gino Severini (pintor), Giacomo Balla (pintor), Luigi Russolo (pintor y compositor) y Carlo Carrà (pintor y escritor). En 1910, los futuristas publicaron el *Manifiesto técnico de la pintura futurista* (su tercera publicación), que ofrece algunas ideas visionarias sobre una forma de arte más activa:

Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. La figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican... Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro, sino veinte patas.

Los futuristas no solo comprimieron una serie de movimientos en una única imagen, sino que también ilustraron la interacción entre el hombre y su entorno fusionando ambos:

Nuestros cuerpos se incorporan a los sofás en los que nos sentamos, y los sofás se incorporan a nosotros, como también se incorpora

a ellos el tranvía que circula entre las casas, y los sofás a su vez se abalanzan sobre él y se funden con él.

Con este sistema de interacción e interpenetración, los límites que separan a los seres humanos de su entorno se difuminan. La geografía se convierte en parte de la identidad. Si alguien afirma con orgullo que es de Barcelona, las torres de la Sagrada Familia y el monumento a Colón le estarán atravesando la cabeza, y su cuerpo estará sumergido en el mar Mediterráneo.

Los futuristas también querían que su público participara activamente en sus collages vivos, que entrara en sus pinturas en lugar de verlas desde fuera como turistas en un museo:

La construcción de los cuadros es estúpidamente tradicional. Los pintores siempre nos mostraron cosas y personas colocadas ante nosotros. Nosotros pondremos al espectador en el centro del cuadro.

Para erradicar del mundo lo que ellos consideraban los dinosaurios del arte y la cultura antiguos, los futuristas abogaron por la guerra. “Queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo”, escribió Marinetti. En 1918, Marinetti fundó un partido político futurista que terminó fusionándose con el partido fascista de Mussolini en 1919.

En los siguientes apartados comento la obra de dos de los futuristas más destacados, Umberto Boccioni y Gino Severini.

Umberto Boccioni

Umberto Boccioni (1882-1916), pintor y escultor, es considerado el mejor artista del movimiento futurista. Una de sus obras que ilustra la idea futurista de fusión del hombre con su entorno es *La strada entra nella casa (La calle entra en la casa)*, pintada en 1911. En este cuadro, una mujer asomada a un balcón absorbe la escena hiperactiva que se despliega ante sus ojos: la calle sube al balcón y la atraviesa, y los caballos colorados de abajo galopan a través de su cuerpo y su conciencia. Los edificios vecinos se infiltran en el piso de la mujer, y los más lejanos se inclinan unos sobre otros, compartiendo paredes. La tumultuosa energía de la vida urbana infecta todo y a todos.

Una de las obras más famosas de Boccioni es la escultura *Formas únicas de continuidad en el espacio* (ver la figura 22-2). La estatua de bronce de un corredor robótico es el ideal futurista: un ser humano con el dinamismo y la velocidad de una máquina. La figura parece un híbrido de Darth Vader y la Niké de Samotracia: fuerza y acción en una única forma. Irónicamente, en el *Manifiesto futurista* original, Marinetti declaró que: “un automóvil rugiente, que parece correr como la metralla, es más bello que la Niké de Samotracia” (ver el capítulo 7).



La estatua también recuerda al policía de metal líquido de *Terminator II* (1990) durante una de sus transformaciones. El hombre se licua, cambia de forma y avanza al siguiente instante, todo al mismo tiempo. *Formas únicas de continuidad en el espacio* es tan futurista hoy como lo era en 1913, cuando Boccioni la creó.

Transfiriendo las ideas de la pintura futurista a la escultura, Boccioni escribió en su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*: “Abramos de par en par la figura y encerremos en ella el medio donde vive”.

Gino Severini

Gino Severini (1883-1966) fue uno de los artistas futuristas más originales. Fuertemente influido por el cubismo, sus lienzos geométricos a menudo muestran una actividad caleidoscópica que parece exponer la vida desde todos los ángulos. Solía utilizar colores afines para fusionar las formas, y colores complementarios para sugerir acciones dramáticas. Por ejemplo, en *Tren de la Cruz Roja cruzando una población*, una estilizada locomotora de la Cruz Roja francesa atraviesa casas y colinas. El paisaje de colinas triangulares, árboles esbeltos y edificios rectilíneos está tan fragmentado como el tren, como si se hubiera diseñado para acomodar la velocidad.

En *El Boulevard*, Severini integra a las personas en el paisaje urbano por el que transitan, pero a la vez conserva parte de sus rasgos individuales. Esta bella escena parece un estampado semiabstracto de una estación de esquí. Sin embargo, al igual que ocurre en otras obras futuristas, la impresión global es que el artista ha captado la conciencia fragmentada del entorno de un ser humano. Algunas obras de Severini podrían calificarse de futurismo cubista.

Lo que ves no es lo que es: del arte no objetivo al expresionismo abstracto

En este capítulo

- ▶ Explorar la vanguardia rusa
- ▶ Introducirse en el dadaísmo, el surrealismo y el inconsciente
- ▶ Conocer la arquitectura moderna
- ▶ Entender el expresionismo abstracto

En los albores del siglo XX, la cámara tenía al mundo objetivo perfectamente enfocado. En parte para enfrentarse a la cámara y en parte para explorar nuevas visiones de la realidad inspiradas por la era de las máquinas, por la teoría de la relatividad de Albert Einstein y por las incursiones de Sigmund Freud y Carl Jung en el inconsciente humano, muchos artistas se interesaron por el arte abstracto y por el surrealismo, creando nuevos lenguajes visuales para expresar las complejidades del mundo moderno.

En este capítulo comento los aspectos básicos de esos lenguajes. Hablo de suprematismo, constructivismo, De Stijl, dadaísmo y surrealismo en Rusia, Holanda y Francia. Luego me refiero a los lenguajes arquitectónicos modernos de Frank Lloyd Wright, Walter Gropius y la Bauhaus, y Le Corbusier. Por último, me adentro en el expresionismo abstracto, el primer movimiento artístico surgido en Estados Unidos que captó la atención internacional.

Suprematismo: Kazimir Malevich reinventa el espacio

Suprematismo significa “la supremacía del sentimiento puro en el arte”. Pero ¿qué es el “sentimiento puro” en el arte o, ya puestos, en cualquier otro ámbito? Imagina una cámara antigravedad mental en la que tus emociones flotan por el aire, liberadas de su vínculo a cosas terrenales. Si no puedes imaginar tal cosa, echa un vistazo a una obra suprematista de Kazimir Malevich (1878-1935), a ver dónde te llevan sus imágenes.

Las ideas de Kazimir Malevich sobre el arte fueron tan revolucionarias como... bueno, como la Revolución rusa. Dos años antes de la Revolución rusa, Malevich fundó el suprematismo, que a su modo de ver superaba cualquier otra forma de pintura. En su manifiesto de 1915, titulado *Del cubismo y el futurismo al suprematismo*, Malevich dijo: “Toda la pintura pasada y reciente, antes del suprematismo... ha estado subyugada por las formas de la naturaleza [y está] esperando a ser liberada, para hablar en su propio lenguaje”. Él consideraba que es posible comunicar un sentimiento puro a través de formas geométricas organizadas en pautas que no reflejen el mundo natural, igual que un móvil abstracto colgado sobre una cuna tranquiliza al bebé cuando está inquieto. Para Malevich, el sentimiento puro vuelve a capturar la primera visión del mundo; no está ligado a recuerdos ni a ideas preconcebidas.

Malevich empezó como impresionista y se convirtió al cubismo. Sin embargo, ninguno de estos dos estilos comunicó sus metas espirituales. Dijo que el cubismo, a pesar de su apariencia abstracta, continúa anclado en la realidad física y “no comunica ni una vaga idea de la presencia del espacio universal” (para Malevich, el *espacio universal* es a la vez el espacio espiritual y el espacio exterior). Dijo que el suprematismo “no pertenece exclusivamente a la Tierra... En realidad, en el hombre ... yace un pujo hacia el espacio, el impulso de un ‘despegue’ de la Tierra”. Malevich trató de plasmar ese anhelo en sus lienzos.

La pintura tradicional está gobernada por nuestra concepción ordinaria del espacio, que incluye la fuerza de la gravedad. Los seres humanos no flotan por el aire en los lienzos naturalistas de Gustave Courbet (ver el capítulo 18) ni en una escena de café pintada por Pierre-Auguste Renoir (ver el capítulo 19). Sus figuras y objetos están anclados en el suelo. Si coges una escena de café de Renoir y le das la vuelta, tu apreciación de la pintura quedará afectada.

En cambio, puedes girar un cuadro de Malevich en cualquier dirección y seguirá siendo igual de efectivo. De forma similar, en el espacio exterior no hay arriba ni abajo. La Luna no está en realidad encima de la Tierra, sino que da vueltas a su alrededor. Malevich trató de simular este efecto en su arte.

El vocabulario del nuevo lenguaje pictórico de Malevich está formado principalmente por cuadrados y rectángulos, que él consideraba liberados de asociaciones cotidianas. “El cuadrado es un recién nacido vivo y majestuoso. El primer paso de la creación pura en el arte”, dijo.

Malevich no solo quería reinventar el espacio pictórico; su objetivo era reinventar el mundo (como los revolucionarios rusos). “El suprematismo es el comienzo de una nueva civilización”, escribió. Para construir este mundo revitalizado, fundó el grupo suprematista, al que pertenecieron pintores como Olga Rozanova, Aleksandra Ekster, Lyubov Popova y otros. Sus pinturas de cuadrados querían ser puentes intuitivos hacia una realidad superior, además de ilustraciones de esa realidad. En la obra de Malevich *Cuadrado rojo: realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*, no hay ni rastro de la campesina. Solo se ve un cuadrado rojo, ligeramente ladeado, sobre un fondo blanco. Entonces, ¿cuál es el sentido?

Los colores tenían significado para Malevich. El blanco significaba movimiento, el negro sugería un potencial ilimitado, y el rojo significaba revolución. A lo mejor Malevich intuyó que la Revolución rusa liberaría a los campesinos rusos del sistema social que los había tenido oprimidos durante siglos. Antes de inventar el suprematismo, solía pintar a campesinos trabajando en los campos. En *Cuadrado rojo*, pintó el espíritu de una campesina en un espacio revolucionario (un cuadrado rojo) liberado de la gravedad. El hecho de que llamara a su obra “realismo pictórico” indica que estaba pintando una nueva realidad.

En una de sus composiciones más complejas, *Suprematismo, 1915*, los rectángulos, líneas, cuadrángulos y cuadrados están suspendidos en el espacio. Los motivos representados no tienen asociaciones con la vida ordinaria, pero sí guardan relación entre ellos: las formas y los colores se repiten, y los patrones cambian. Las líneas y las cajas negras de la esquina superior izquierda parecen salir o entrar en el grupo de rectángulos de mayor tamaño que tienen debajo. La línea diagonal verde divide la pintura en dos zonas. Cada parte tiene un peso diferente, y este desequilibrio crea movimiento, como si los objetos estuvieran cayendo, volando o girando, igual que un móvil de un bebé en una cámara antigravedad.

Constructivismo: mostrar el esqueleto

El constructivismo, otro movimiento de vanguardia ruso, comenzó dos años antes que el suprematismo. Los constructivistas pensaban que el arte debía servir para algo, no solo para estar colgado de una pared. Los máximos exponentes del constructivismo fueron Vladimir Tatlin (1885-1953), El Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890-1977) y Aleksander Rodchenko (1891-1941).

Igual que Malevich y los cubistas, los constructivistas despojaron al arte de todo lo superfluo, pero por razones diferentes. No es que los elementos superfluos ocultaran la realidad (aunque eso también importaba a algunos constructivistas), sino que se inmiscuían en las inquietudes de índole práctica. El escritor estadounidense Max Eastman dijo que para que un objeto pudiera considerarse arte, debía ser tan bello que la gente no quisiera utilizarlo, como un ánfora griega que se expone en un museo pero nadie usa para beber. Los constructivistas opinaban justo lo contrario: el arte debe ser útil, y los adornos estéticos deben eliminarse porque van en detrimento de esa utilidad. Más aún, pensaban que el arte debía ayudar a reformar la sociedad de acuerdo con la ideología marxista. A pesar de las diferencias con otros movimientos artísticos, los constructivistas tomaron muchas cosas prestadas del cubismo, el futurismo (ver el capítulo 22) y el suprematismo. Las pinturas de El Lissitzky, que parecen diseños arquitectónicos futuristas, revelan la influencia de Malevich, con quien trabajó en la Escuela de Arte de Vitebsk (ver *Proun 99* en el apéndice). Lissitzky llamó a sus obras “Proun”, término que él definió como “un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura”. Su arte era una comunión de lo práctico y lo abstracto.

El objetivo de la mayoría de los constructivistas era llevar el arte a la gente, a las fábricas y a las granjas colectivas. Esa orientación al pueblo pronto condujo a Rodchenko a abandonar el “gran arte” de la pintura (aunque también era un pintor brillante, muy influenciado por Malevich) y concentrarse en pósteres, escenarios teatrales y fotografías, todas ellas manifestaciones artísticas que podían llegar a los trabajadores diariamente. Utilizó colores llamativos, formas suprematistas y tipos de letra impactantes, diseñados para penetrar en la mente del observador. Sus fotografías son igualmente sorprendentes, a menudo tomadas desde ángulos inusuales que obligan al espectador a ajustar su perspectiva y a pensar. Después de la revolución, pensar se convirtió en una actividad popular en Rusia. Pero en 1921, cuando Lenin propuso su Nueva Política Económica, los artistas dejaron de ser tratados como miembros del Gabinete y sus manifestaciones ideológicas pasaron a estar mucho más controladas. Muchos de ellos, como Lissitzky y Naum Gabo (ver “Una danza entre el tiempo y el espacio: Naum Gabo [1890-1977]”, más adelante en este mismo capítulo), huyeron a Occidente y exportaron las ideas constructivistas a Alemania, Francia, Inglaterra y, finalmente, Estados Unidos.

Los arquitectos constructivistas como Tatlin celebraron la era de las máquinas, en parte, exponiendo los esqueletos de las estructuras que diseñaban. Querían que su arquitectura tuviera una estética de máquina, similar a la Torre Eiffel (que les influyó), sin una cubierta de cemento que ocultara la osamenta de sus edificios (ni los esfuerzos de los obreros). Los edificios constructivistas típicos parecen estructuras creadas con un juego de construcciones, solo que más elaborados y artísticos, a menudo con motivos geométricos inspirados en el suprematismo. Los diseños arquitectónicos de Tatlin eran una extensión de sus collages o construcciones tridimensionales, influidos por los collages cubistas de Picasso (ver el capítulo 22). En sus diseños, trataba como iguales el espacio positivo y negativo: el espacio vacío entre elementos era tan importante para la construcción como las partes esculpidas. En último término, sus obras pretendían ser tetradimensionales, al sugerir tiempo y movimiento.

La Torre de Tatlin

El edificio constructivista más influyente es el Monumento a la Tercera Internacional, también llamado Torre de Tatlin por ser un diseño de Vladimir Tatlin. La torre iba a ser un centro ruso para la promoción del comunismo a escala global, pero el gobierno soviético nunca llegó a tener fondos para construirla. La maqueta de esta imponente estructura parece un cruce entre la Torre Eiffel (puede verse el esqueleto metálico), la Torre de Pisa, y un muelle o una hélice. De hecho, es un diseño en doble hélice que haría las delicias de los niños como atracción en Disneylandia.

La torre iba a contener tres estructuras giratorias de tamaño gigante, cada una de ellas con una forma suprematista: un cubo en la planta baja, luego un cono y, por último, un cilindro. Cada estructura rotaría a una velocidad diferente. El cubo (para conferencias y el congreso del partido) completaría su giro en un año. El cono, que había de ser la sede ejecutiva, iba a dar una vuelta completa cada mes. La sala cilíndrica, pensada para comunicaciones y propaganda, giraría todavía más deprisa: una vez al día. Tatlin también planeó montar un enorme proyector dentro del cilindro que utilizaría las nubes como superficie de proyección. La gigantesca torre de 400 metros de alto debía erigirse en Petrogrado (San Petersburgo) para mostrar el progreso imparable de la revolución comunista internacional.

Una danza entre el tiempo y el espacio: Naum Gabo

Igual que Kandinsky, Mondrian, Malevich y otros, Naum Gabo (1890-1977) creía que el arte debía revelar el mundo espiritual al espectador. Para Gabo, la escultura podía lograr tal cosa si el escultor representaba el volumen sin masa. Dicho de otro modo: el espacio que ocupa una estatua puede sugerirse o crearse sin llenarlo con la propia estatua. Es la idea de un espacio negativo (si recortas un hombre de nieve en una hoja de papel, el agujero con forma de hombre de nieve es un espacio negativo u hombre de nieve negativo). Gabo pensaba que el espacio negativo podía volverse activo, cobrar vida a través de su entorno. Sus esculturas se llaman *arte cinético* porque sugieren movimiento y, por tanto, el paso del tiempo. En algunos casos utilizó elementos móviles para que sus esculturas fueran realmente cinéticas.

En su *Manifiesto realista*, Gabo escribió:

No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no lo pesamos con el peso de la ternura y de los sentimientos. Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya... Por esto, en la creación de los objetos les quitamos la etiqueta del propietario, totalmente accidental y postiza, y solo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en ellos.

La interacción de curvas en la escultura de Gabo crea una sensación de dinamismo y energía. Su *Cabeza constructivista n.º 1* (1915) es un busto femenino formado por planos intersecantes y espacio negativo (¡sí, el espacio negativo es parte de la composición!). Los hombros redondeados de la mujer y su estilizado cuello crean una sensación de dinamismo al interactuar entre ellos y con los espacios que cortan.

En sus obras posteriores, Gabo lleva este dinamismo mucho más lejos. En *Construcción en un plano* (1937), la energía parece brotar de las formas curvilíneas que se cortan entre sí elegantemente y envuelven un cuadrado negro curvado, el cual, a su vez, enmarca una abertura circular (espacio negativo). Para Gabo, el espacio negativo era una pista de baile o un campo de juego donde una serie de líneas amplias y afiladas se intersecan y liberan su energía.

Igual que otros constructivistas, Gabo utilizó materiales de la era de las máquinas, como acero, latón, madera, vidrio, yeso y plástico, para tender un puente entre el arte y la industria, separados por un gran abismo. La *Cabeza constructivista n.º 1* está hecha de madera contrachapada, y la *Construcción en un plano* se hizo con Perspex, un plástico inventado en 1928 y comercializado en 1933.

La finalidad del arte, según Gabo, es “asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa... en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad”.

Piet Mondrian y el movimiento De Stijl

El artista holandés Piet Mondrian (1872-1944) empezó como expresionista. Pero tras descubrir el cubismo analítico, dio la espalda al expresionismo y a la naturaleza y desarrolló un nuevo estilo no figurativo que llamó *neoplasticismo*. Los diseños abstractos de Mondrian no se parecen a nada del mundo real, salvo quizás a las ilustraciones de un libro de geometría. Consideraba que las formas y colores naturalistas disfrazan la realidad espiritual porque provocan asociaciones mundanas que oscurecen el espíritu (una visión similar a la Malevich, comentado anteriormente en este mismo capítulo). Por ejemplo, una pintura expresionista de una calle de Berlín o un lienzo impresionista de un café de París pueden provocarte varios deseos físicos. El objetivo de Mondrian era eliminar el bagaje de asociaciones que suelen tener el color y la forma. Para ello utilizó formas simples, generalmente el rectángulo y el cuadrado, y colores primarios que pudieran interactuar bajo sus propios términos sin recordar a la gente su vida cotidiana.

Asimismo, igual que los cubistas, Mondrian descompuso la realidad física en sus formas fundamentales, que él consideraba más próximas a la realidad inmutable (algo así como descomponer la realidad física en sus componentes moleculares). Este es otro de los motivos por los que eligió colores primarios (todos los demás se resuelven en rojo, azul y amarillo).

El movimiento que fundó con Theo van Doesburg se llama De Stijl (“El estilo”, en holandés). Mondrian y otros artistas del grupo De Stijl intentaron crear tensiones “mediante la compensación de oposiciones desiguales pero equivalentes”, como dijo Mondrian. Muchas de las pinturas de Mondrian, por ejemplo *Composición con gran plano azul, rojo, negro, amarillo y gris* (1921), parecen tableros de juego o planos callejeros animados con bloques de colores llamativos. Su última obra, *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943), formada por cuadrados amarillos, rojos, blancos y azules muy pequeños, parece un circuito impreso con aires jazzísticos.

El dadaísmo le da la vuelta a todo

Dada suena como el balbuceo de un bebé o, en el mejor de los casos, como un movimiento artístico que no terminó de crecer. A lo mejor los

dadaístas querían regresar a los juegos de la primera infancia, mientras el mundo de los adultos está ocupado destruyéndose a sí mismo en la primera guerra mundial.

El movimiento dadaísta se especializó en bromas antiarte:

- ✓ Conciertos de ruidos.
- ✓ Arte burlón, como la *Mona Lisa* con bigote de Marcel Duchamp.
- ✓ El poeta Hugo Ball recitando un poema fonético (“gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori”) vestido con tubos de cartulina azul y agitando unas alas también de cartulina.
- ✓ Un triple retrato de Cézanne, Renoir y Rembrandt, encarnados todos ellos por un mono de peluche.
- ✓ La conferencia de arte en Nueva York que Arthur Craven convirtió en un striptease ante un público formado por damas de la alta sociedad (la policía lo detuvo antes de que pudiera quitarse la ropa interior).

Según Hans Richter, uno de los dadaístas originales, el movimiento se diseñó para ser malinterpretado: “El dadaísmo invitó, o más bien, desafió al mundo a que lo malinterpretara, y propició todo tipo de confusiones”. Sin embargo, esas confusiones eran fingidas:

Nuestras provocaciones... no fueron más que un medio encaminado a suscitar la cólera de los pequeños burgueses, a fin de que esa cólera los condujera a una avergonzada revelación de sí mismos... El dadaísmo fue una tormenta que se desató sobre el mundo del arte igual que la guerra se desató sobre las naciones... Fue una revolución artística contra el arte.

Fue una revolución contra todo lo que parecía haber allanado el camino hacia la guerra. Los dadaístas eran jóvenes y pensaban, quizás ingenuamente, que podían cambiar el mundo burlándose de él (desde luego, la primera guerra mundial demostró que el mundo necesitaba una reestructuración). Con todo, la ingenuidad del dadaísmo y sus travesuras antiarte fueron refrescantes. Igual que una tormenta, ayudaron a limpiar la atmósfera de ideas antiguas y crearon espacio para otras nuevas.

El dadaísmo y el Cabaret Voltaire

Cuando la mayor parte del mundo entró en guerra, muchos artistas huyeron a Suiza, que era un país neutral. En 1916, el poeta Hugo Ball persuadió al propietario de un bar de Zúrich para que le dejara transformar su anticuado establecimiento en un café literario llamado Cabaret Voltaire. Ball prometió que aumentaría las ventas de cerveza y salchichas. Y vaya si lo consiguió. Pronto, la mayoría de los artistas de Zúrich y muchos foráneos empezaron a frecuentar el Cabaret Voltaire, y así se formó una constelación de pensadores independientes con ideas afines. Esa constelación fue el germen del dadaísmo.

En la primera publicación dadaísta, fechada en mayo de 1916, Hugo Ball escribió: “Esta publicación... tiene por objeto presentar al público las actividades y los intereses del Cabaret Voltaire, que tiene como único objetivo llamar la atención, a través de las barreras de la guerra y el nacionalismo, a los pocos espíritus independientes que viven para otros ideales”. Naturalmente, dar a entender que la guerra era un “ideal” mayoritario fue un golpe a la conciencia colectiva.

El Cabaret Voltaire era a la vez una galería de arte, una sala de conciertos y un escenario para recitales de poesía. Las figuras más preeminentes en aquella primera fase del movimiento fueron Hugo Ball; el poeta rumano Tristan Tzara, quien luego sería el líder del dadaísmo; los pintores Max Ernst, Hans (Jean) Arp, Marcel Janco y Hans Richter; la cantante Emmy Hennings; Richard Huelsenbeck, un percusionista, poeta y escritor alemán; y Walter Serner, un escritor alemán que murió en un campo de concentración durante la segunda guerra mundial.

Posteriormente el movimiento incorporó nuevos miembros, incluidos Marcel Duchamp, Francis Picabia, André Breton y Man Ray. Algunos, como Kurt Schwitters, vivieron y crearon en las fronteras del dadaísmo, pero nunca llegaron a convertirse en miembros. Casi simultáneamente, en Nueva York apareció una versión más sosegada del movimiento. Después de la guerra, el dadaísmo se extendió a Berlín, Colonia, Hannover, París y Barcelona.

Algunas de las características del dadaísmo fueron inspiradas por el futurismo: ruido, música, rechazo del arte anterior y cierto grado de confusión (ver el capítulo 22). Sin embargo, los futuristas tenían una misión y un programa. El único programa del dadaísmo, según Richter, “consistía precisamente en no tener ninguno... y eso es lo que confirió al movimiento, en esa época y en esa constelación histórica, la fuerza explosiva que le permitiría expandirse en todas direcciones”.

El arte se había convertido en una industria y, por tanto, en un apoyo para el sistema social que provocó la primera guerra mundial. El antiarte dadaísta intentó liberar al arte del yugo de la comercialización y de las antiguas reglas y valores. Cada dadaísta era como un joven Edipo, dispuesto a matar a sus padres culturales, o al menos desarmarlos. “Para nosotros, el arte es una ocasión para la crítica social”, declaró Ball. Sus plumas y pinceles eran armas en su lucha contra la tradición. Pero continuaban siendo plumas y pinceles. A pesar de esa pose de antiarte, las pinturas, poemas y acciones dadaístas son arte, solo que tienen el propósito de provocar cambios, en lugar de estar en una pared o en un pedestal.



Una de las características más importantes del dadaísmo, y otra arma de su arsenal antiarte, es el azar. Los dadaístas

consideraban que, si el arte refleja la vida, las composiciones deberían someterse al azar. En la vida ocurren sucesos azarosos, y en el arte también debe ser así. Además, las conductas y gestos fortuitos, así como los lapsus freudianos, quizá no sean tan fortuitos como parecen. Los dadaístas pensaban que el azar podría ser una vía para la expresión de sus mentes inconscientes. Por ejemplo, Tzara recortaba palabras de un periódico, las metía en una bolsa, las agitaba y luego las iba sacando una a una para hacer un poema.

Marcel Duchamp: urinarios, sombrereros y ruedas de bicicleta

Cuando Marcel Duchamp (1887-1968) se mudó a Nueva York en 1915 para escapar de la guerra, ya era una persona célebre.

Dos años antes, los estadounidenses pudieron ver su *Desnudo bajando una escalera n.º 2* (ver la figura 23-1) en el Armory Show de Nueva York, la primera gran exposición de arte moderno europeo que se celebraba en el hemisferio occidental. Los estadounidenses, muy acostumbrados al realismo, se sorprendieron al ver qué habían estado haciendo los artistas europeos más vanguardistas durante los últimos trece años. Aun así, 100.000 personas visitaron la exposición. Después de ver las obras, el presidente Theodore Roosevelt declaró: “¡Eso no es arte!”. La pieza más controvertida fue el “desnudo” de Duchamp, del cual un crítico afirmó que parecía “una explosión en una fábrica de tejas” (y no es una mala descripción).



© Imagen digital: Museo de Arte Moderno/Con licencia de SCALA/Art Resource, NY. © 2007 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris/Succession Marcel Duchamp

Figura 23-1
Desnudo bajando una escalera n.º 2, de Marcel Duchamp, escandalizó a la gente no por mostrar a una mujer desnuda, sino una abstracción de un desnudo carente de atractivo

Duchamp, inspirado por el objetivo futurista de ilustrar el paso del tiempo, representó a una mujer desnuda bajando unos escalones durante varios segundos. Las imágenes superpuestas muestran los instantes sucesivos del descenso.

Duchamp, miembro del grupo de Puteaux (ver el capítulo 22), diseccionó a la mujer en unidades cubistas que realmente guardan cierto parecido con tejas. Llamarla un “desnudo” es una broma. Es imposible saber si las “tejas” están o no vestidas. Fue la manera en que Duchamp se rio de la tradición de pintar desnudos femeninos. Eso es lo que sorprendió a la gente.



Cuando Duchamp quiso exponer *Desnudo bajando una escalera n.º 2* en una exposición cubista de París, el comisario le pidió

que cambiara el título (por lo que parece, él también se escandalizó). Duchamp se negó y se retiró de la exposición.

En el verano de 1915, Duchamp se encontró en Nueva York con su amigo Francis Picabia, también artista. Un año después, Duchamp, Picabia y el fotógrafo estadounidense Man Ray fundaron el grupo dadá de Nueva York en el estudio del fotógrafo Alfred Stieglitz (ver el capítulo 25). Stieglitz apoyó a los dadaístas de Nueva York y publicó sus artículos en la revista *Camera Work*, aunque él mismo nunca se convirtió en dadaísta.

Antes de salir de Europa, Duchamp empezó a crear lo que él llamó “*readymades*”, una agresiva propuesta contra el arte tradicional. Un *readymade* es un objeto de la vida cotidiana transformado en arte por la voluntad del artista, más que por su destreza. Duchamp no hacía nada con los *readymades*, aparte de ponerles un título, firmarlos y fecharlos. Simplemente decía: “Es arte” y, ¡*voilà!*, una pala quitanieves o un perchero se convertían en una pieza de museo, o un botellero se transformaba en una escultura.

A la vez que se burlaban de la estrechez de miras del mundo del arte, los *readymades* de Duchamp suscitaban interesantes preguntas sobre la diferencia entre arte y no-arte. Sus *readymades* sugieren que si despojas a un objeto de su función útil, le pones un título ingenioso (a la pala quitanieves la llamó “Adelanto del brazo roto”) y lo expones en una galería, se convierte en arte. Al fin y al cabo, el arte se fundamenta en la percepción, ¿no es así? Si vemos una pala quitanieves como un objeto meramente útil, probablemente nunca reconozcamos sus cualidades estéticas. Por otro lado, una pala quitanieves expuesta en una galería de arte continúa recordándome su función práctica.

El primer *readymade* de Duchamp fue una rueda de bicicleta montada en un taburete de cocina. En 1917 presentó un urinario de porcelana a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, y lo llamó *Fuente*, por R. Mutt (la empresa fabricante del urinario era J. L. Mott Iron Works). Como miembro fundador de la asociación, Duchamp parecía estar poniendo a prueba a sus colegas. ¿Hasta qué punto eran vanguardistas? Aunque se trataba de una exposición sin jurado (todas las obras presentadas debían aceptarse), la mayoría de los organizadores rechazaron la obra. Duchamp dimitió inmediatamente en señal de protesta (o quizá fuera otra broma dadaísta).

En 1920, Duchamp y Man Ray publicaron un número de una revista titulada *New York Dada*. Poco después, Man Ray declaró: “Dadá no puede vivir en Nueva York. Toda Nueva York es dadá, y dadá no tolera rivales”. Según parece, Duchamp estuvo de acuerdo. En 1923 no solo abandonó el dadaísmo, sino también la pintura. Dijo que prefería jugar al ajedrez (era un jugador de extraordinario talento).

Hans (Jean) Arp: dentro y fuera de dadá

Jean Arp (1886-1966), más conocido como Hans Arp, describió los objetivos del dadaísmo en su libro *Dadaland*:

Asqueados por la carnicería de la Gran Guerra de 1914, en Zúrich nos dedicábamos a las Bellas Artes. Mientras a lo lejos tronaba el cañón, nos afanábamos en cantar, pintar, hacer collages y escribir versos. Buscábamos un arte basado en lo fundamental, uno que pudiera curar la locura de los tiempos. Queríamos un nuevo orden de las cosas para restaurar el equilibrio entre el cielo y el infierno. Algo nos decía que algún día unos gánsteres locos de poder utilizarían el arte como una vía para asesinar la mente de los hombres.

El arte de Arp parece la ilustración de una ley secreta de la biología: las cosas naturales fluyen de unas a otras y se fusionan si el observador lo permite (algo que los “gánsteres locos de poder” no parecen entender). Para Arp, el dadaísmo era una “revolución moral” y debía ayudar al hombre a volver a sus raíces, la naturaleza, donde todo está en armonía. Para impulsar esta revolución pacífica, copió objetos de la naturaleza que encontraba por azar (por ejemplo, ramas y hojas que se acumulaban en las orillas del Lago Mayor, en el sur de Suiza) y los combinó en sus obras con formas biomórficas (orgánicas, redondeadas y suaves) generalmente inspiradas por el cuerpo humano.

Su composición *Sin título (bosque)*, realizada en 1917 (en plena guerra mundial), muestra una escena similar a un rompecabezas de madera formado por piezas biomórficas de color rosa, malva, negro, amarillo, marrón y verde oliva. A pesar de sus diferencias, las piezas encajan unas sobre otras o unas dentro de otras en un todo tridimensional armonioso (como un mapa de países aliados). La pieza superior, una hoja de color rosa (quizá basada en una hoja arrastrada por la marea a una orilla del Lago Mayor), informa al espectador de que se encuentra en un bosque de formas orgánicas interconectadas.

En cierto modo, el arte de Arp es un antídoto contra la guerra. Demuestra que formas y objetos diversos pueden fusionarse entre ellos conservando su esencia. Sus revolucionarias pinturas y esculturas transmiten una reconfortante sensación de armonía: te parecerá fluir hacia su interior, pero sin perder tu identidad.

Tras la primera guerra mundial, Arp y Max Ernst fundaron un grupo dadá en la ciudad alemana de Colonia. Arp también contribuyó a la expansión del dadaísmo en Berlín y París. Pocos años más tarde, tanto Arp como Ernst se unieron al movimiento surrealista de André Breton. Aunque el arte de Arp evolucionó, el azar continuó teniendo una importancia capital en su obra durante toda su vida, y también se convirtió en un ingrediente del surrealismo.

El surrealismo y los sueños deslavazados

El surrealismo es el dadaísmo con un programa. André Breton, uno de los fundadores del surrealismo, perteneció al movimiento dadá de París durante un corto período, pero decidió que era un callejón sin salida. Era hora de ampliar los objetivos del dadaísmo y hacer obras de arte serias. Los surrealistas tomaron prestada la idea de que el azar debía desempeñar un papel en el arte. Utilizaron el azar como herramienta para explorar el inconsciente.

En el primer *Manifiesto surrealista* (1924), Breton dijo que la civilización había enterrado el lado instintivo de la naturaleza humana, que reside en el inconsciente. Argumentó que la obsesión del hombre civilizado por el racionalismo hace que renuncie a la intuición y la imaginación, que condene como irracional todo lo que brota del inconsciente. Breton y el resto de los surrealistas pensaban que el lado instintivo del hombre era más sano que el lado civilizado, que aprobaba cosas como la guerra y el sistema de clases. Breton afirmó que introducirse en el inconsciente (sueños e instintos) ayudaría al hombre “civilizado” a corregir sus errores. El descubrimiento de la motivación inconsciente por parte de Sigmund Freud demostró que el lado instintivo del hombre influye en su comportamiento e irrumpe en la parte consciente cuando menos se lo espera, como ocurre en los lapsus freudianos, por ejemplo (cuando sin querer expresas deseos o sentimientos secretos). Los surrealistas consideraban que esas irrupciones eran algo saludable, e intentaban provocarlas y capturarlas en sus obras.

Los artistas surrealistas se enfrentaron al desafío de despertar al inconsciente y obligarlo a hablar en sus lienzos, cosa que lograron de maneras ingeniosas. Una de esas maneras fue desactivar la voluntad, ignorar los códigos morales y convertirse en un receptáculo de vida. En ese estado, el inconsciente empieza a comunicarse, y un artista atento puede transcribir su “voz”, ya sea como escritor o como artista visual. Esta forma de escritura se llama *escritura automática*.



Philippe Soupault (1897-1990), escritor y cofundador del surrealismo junto con Breton, utilizó la técnica de la escritura automática para crear una novela entera, *Los campos magnéticos*.



Max Ernst y su *alter ego*, Loplop

Max Ernst (1891-1976) probó el dibujo automático pero obtuvo pobres resultados, de manera que desarrolló otros métodos para liberar sus sentimientos inconscientes y capturarlos sobre un lienzo. Llamó a esos métodos *frottage* y *grattage*.

- ✓ **Frottage:** el artista coloca una hoja de papel sobre una superficie texturizada (por ejemplo un suelo de madera, un lecho de hojas o flores secas) y dibuja las formas que descubre. Es parecido a tomar una impresión de un relieve o una lápida, salvo que no sabes de antemano con qué te vas a encontrar. Ernst pensaba que los descubrimientos que cada cual realiza mediante el *frottage* son obra del inconsciente, y no de la mente consciente (se supone que la intuición guía la mano mientras tú dibujas).
- ✓ **Grattage:** posteriormente Ernst desarrolló el *grattage*, una técnica similar al *frottage* que consiste en desprender capas de pintura de un lienzo seco para crear o descubrir pautas, algunas de los cuales luego incorporaba a sus pinturas.

A Ernst le gustaban las aves y creó una versión avícola de sí mismo (una especie de figura chamánica pagana) que llamó Loplop. Loplop era, más o menos, un mensajero del inconsciente de Ernst. “Me visitó casi a diario el superior de los pájaros, llamado *Loplop*, fantasma particular de fidelidad modélica, vinculado a mi persona. Me presentó un corazón enjaulado, el mar enjaulado, dos pétalos, tres hojas, una flor y una muchacha”, dijo el artista. Este misterioso alter ego apareció en muchas de las pinturas de Ernst.

El vestido de la novia es a la vez un sueño exótico y una pesadilla de Ernst. Loplop aparece en su sueño como un pájaro verde que lleva mallas. La novia, que está tapada por un manto rojo y tiene la cabeza de un búho, podría representar a la artista surrealista inglesa Leonora Carrington, una de las cuatro esposas de Ernst. Durante la segunda guerra mundial, el artista abandonó a Carrington por Peggy Guggenheim, quien se convirtió en su tercera esposa. El museo Peggy Guggenheim de Venecia alberga muchas de las obras tempranas de Ernst, incluido *El vestido de la novia*.



Fíjate en que Loplop está mirando fijamente la lanza rota que sostiene. Esa lanza y otros objetos del cuadro deben interpretarse como símbolos dentro de un sueño. Parece que a Loplop le preocupa que no pueda satisfacer a su novia. Los mensajes del inconsciente de Ernst nunca están claros, pero siempre intrigan al observador.

Salvador Dalí: relojes que se derriten, paisajes oníricos y hormigas

En 1929, André Breton acogió a Salvador Dalí (1904-1989) en el movimiento surrealista con los brazos abiertos. “Quizá por primera vez, con Dalí se abrieron completamente las ventanas de la mente”, declaró Breton. Muchas de las fobias de Dalí (como su miedo a las hormigas) se cuelan en sus pinturas a través de esas ventanas abiertas. De hecho, aparecen tan a menudo que son como señales viarias que ayudan al espectador a interpretar los sueños plasmados por el artista sobre el lienzo.



De niño, Dalí tenía un murciélago como mascota. Un día se lo encontró muerto y medio devorado por las hormigas. Eso explica que las hormigas generalmente representen la putrefacción en sus pinturas. Otros símbolos de sus obras son estos:

- ✓ **Huevos:** símbolos de fertilidad y esperanza.
- ✓ **Muletas:** símbolos de necesitar o recibir apoyo o estar atado al mundo real.
- ✓ **Dientes:** símbolos de sexualidad.
- ✓ **Cajones:** símbolos de secretos y sexualidad.
- ✓ **Saltamontes:** símbolos de derroche y miedo.



Dalí inventó lo que él llamó *método paranoico-crítico*, mediante el cual inducía un estado paranoico sin perder el autocontrol. “La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco”, dijo el artista. Para entrar en ese estado, Dalí a veces se ponía cabeza abajo durante largos períodos de tiempo. El resultado: la paranoia agudizaba su visión interior y le permitía trascender la percepción ordinaria. Este método le ayudó a crear escenas alucinantes.

La persistencia de la memoria (ver la figura 23-2) es quizás el cuadro más famoso de Dalí. En lugar de marcar la hora, los relojes representados detienen el tiempo. El título sugiere que el tiempo se recicla en la memoria, pero la pintura muestra al tiempo derritiéndose y pudriéndose. Las hormigas (símbolo de la putrefacción en el imaginario de Dalí) se están comiendo uno de los relojes. A lo mejor el tiempo se muere para que la memoria pueda “persistir” fuera de él, de manera que el pasado se vuelve eterno y el presente y el futuro se derriten como los relojes de la pintura. Una persona que recicle el pasado se sentiría muy a gusto en este inhóspito paisaje onírico.



© Imagen digital: Museo de Arte Moderno/Con licencia de SCALA/Art Resource, NY. © 2007 Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí/Artists Rights Society (ARS), New York

Figura 23-2
La persistencia de la memoria, de Salvador Dalí, muestra una visión de pesadilla donde el tiempo se detiene para que la memoria perdure

Dalí llamó a sus obras “fotografías oníricas coloreadas a mano”, lo cual da a entender que pintaba al dictado de su inconsciente. Dijo que, para

pintar, se ponía un collar con un tenedor doblado como colgante, de manera que, cuando se quedaba dormido frente al caballete, las púas se le clavaban en la barbilla y le despertaban para que pudiera plasmar sus sueños sobre el lienzo.

René Magritte: ¡socorro, tengo la cabeza del revés!

René Magritte (1898-1967) remodeló la realidad en sus obras: un cuadro de una ventana dentro de una ventana, un cielo en ambos lados de un marco de puerta o un tren pasando por una chimenea. Creó un mundo desorientador a partir de asociaciones contradictorias. En sus cuadros las cosas casi tienen sentido, pero no del todo.

En *Magia negra*, los contornos curvilíneos y suaves de la mitad inferior del cuerpo de la mujer contrastan con la pared rectilínea y dura que la encuadra y con la piedra blanca y áspera que tiene al lado. Sin embargo, la textura terrenal y el peso de esa parte del cuerpo, de la piedra y de la pared anclan la mitad inferior de la pintura al mundo físico. Allí es donde se desarrolla la vida sensual. De la cintura para arriba, en cambio, la mujer está en sintonía con la espiritualidad. La mitad superior de su cuerpo parece a punto de disolverse en el cielo, pero el espacio que la encuadra también la contiene e impide que salga volando. El título, *Magia negra*, implica que algo malévolo emana de la pintura. Sin embargo, la escena no tiene nada “negro”; de hecho, el color protagonista es un bonito azul. La parte oscura quizá sea simplemente que la mente y el cuerpo estiran en direcciones opuestas.



Magritte dijo que descubrió su estilo en un sueño.

Una noche... me desperté en una habitación en la que había una jaula y un pájaro dormido. Un magnífico error me hizo ver en la jaula el pájaro desaparecido y reemplazado por un huevo. Encontré en esto un nuevo y sorprendente secreto poético, ya que el choque que experimenté estaba provocado precisamente por la afinidad de los dos objetos, la jaula y el huevo, cuando antes el choque había sido producido por el encuentro de dos objetos ajenos.

Dicho de otro modo: en lugar de establecer el típico vínculo surrealista disparatado (relacionar una segadora con el lavabo de la cocina, por ejemplo), Magritte descubrió que podía asombrar y sugerir más yuxtaponiendo objetos relacionados de maneras sorprendentes: la mitad inferior carnosa del cuerpo desnudo de una mujer y una pared de piedra, por ejemplo.

El huevo del sueño de Magritte se asocia con la jaula a través del pájaro, de manera que relacionarlos tiene sentido... más o menos. Sin embargo, encerrar un huevo en una jaula resulta desorientador porque es redundante. El huevo ya es una jaula, puesto que impide que el pájaro que hay dentro escape. Además, el hecho de enjaular un huevo socava la idea de nacer libre.

Diseccionar a Frida Kahlo

Frida Kahlo (1907-1954) creó un vocabulario surrealista personal en torno a la tormentosa relación que mantuvo con su marido, el muralista mexicano Diego Rivera, y el padecimiento físico extremo que experimentó durante gran parte de su vida. Cuando tenía dieciocho años, Kahlo sufrió un accidente de tráfico que le causó daños permanentes en un pie, la espalda y la pelvis. Tuvo que soportar terribles dolores durante toda su vida, varias operaciones y tres abortos, y plasmó en sus obras gran parte de esas vivencias.

La mayoría de los cuadros de Kahlo son como páginas de un diario visual (también escribió un diario poético; ver el capítulo 28), una crónica de su lucha continua contra el dolor, sus infortunios y relaciones sentimentales, su activismo comunista, y las contradicciones psicológicas y culturales que afectaron a su identidad. Cincuenta y cinco de sus 143 pinturas son autorretratos o cuadros que muestran su día a día.

En 1938, André Breton visitó México y conoció a Diego Rivera y a Frida Kahlo, tras lo cual escribió:

Cuales no serían mi sorpresa y mi alegría al descubrir, cuando llegué a México, que su obra, concebida en toda ignorancia de las razones que han podido hacernos actuar a mis amigos y a mí, florecía con sus últimas telas en pleno surrealismo.

La invitó a exponer con los surrealistas y organizó una exposición para ella sola en París. Kahlo aceptó encantada la invitación de Breton, pero dijo: “Nunca pinté sueños. Pinté mi propia realidad”. Ella no se consideraba a sí misma una surrealista. Sin embargo, sus pinturas de la realidad poseen un carácter onírico o alucinante y un vocabulario simbolista parecido al del surrealismo.

Igual que el resto de surrealistas, Kahlo juxtapuso imágenes inconexas para dilatar su significado hasta el extremo o incluso más allá.

En *Lo que el agua me dio*, Kahlo capta la atención del espectador con un chocante despliegue de imágenes tan espeluznantes como las que aparecen en una pintura del Bosco (ver el capítulo 12).

Kahlo invita a mirar a través de sus ojos mientras contempla su cuerpo y su historia personal. Los ojos del espectador se encuentran en el lugar exacto de los de Kahlo, que está metida en la bañera. Unos insectos y una bailarina de torso desnudo caminan por una cuerda floja que estrangula a otra mujer desnuda que está tumbada junto a la rodilla izquierda de Kahlo. A la derecha, el edificio Empire State surge de un volcán como un símbolo fálico típicamente estadounidense. Un esqueleto salido del día de los muertos está sentado en la falda de la montaña

volcánica, que ha convertido en una isla tropical en un páramo (fíjate en el pájaro muerto que hay en el árbol). Dos mujeres hacen el amor sobre una esponja, y un hombre enmascarado nos mira fijamente a Kahlo y a nosotros, a la vez que controla la tensión de la cuerda.

Esta visión representa la lucha constante entre las dos caras de la personalidad de Kahlo: su identidad mexicana contra su identidad europea, y la artista independiente contra la mujer tradicional. Los pies que asoman sobre la superficie del agua (uno de ellos, sangrando) indican que estamos contemplando a una persona dividida (el pie derecho, que causó a Kahlo dolores durante años, le fue amputado en 1953).

Kahlo conecta sus dos naturalezas con una cuerda que sostiene o estrangula su identidad, y con enredaderas y zarcillos que la atan a sus raíces culturales (plantas con los rostros de sus padres). La esquizofrenia cultural de Kahlo comenzó con sus padres. Su padre era un inmigrante alemán de piel clara, y su madre, una nativa mexicana de tez oscura. Esta diferencia de tonos de piel tiene un paralelismo en las mujeres de la esponja, a quienes, evidentemente, les traen sin cuidado las diferencias culturales.

En muchas de sus pinturas, como en *Allá cuelga mi vestido* y *Las dos Fridas*, Kahlo representa su lado mexicano con un vestido tradicional tijuanense. En *Lo que el agua me dio*, su vestido tijuanense flota junto al cadáver desnudo (otra identidad de Kahlo).

El hombre que estrangula a su identidad mexicana con la cuerda lleva una máscara de Chak-Mool. Un Chak-Mool es una estatua de piedra precolombina que pudo utilizarse para sacrificios humanos. Aquí vemos a un hombre blanco haciendo de Chak-Mool. Puede que sea Diego Rivera, el marido de Kahlo (aunque es mucho más delgado que Diego). Este gran artista mexicano vivió la misma división cultural que Frida. Su obra estuvo influida por el arte moderno europeo, en particular Picasso, y por el arte de los nativos mexicanos. Además, Rivera fue un ávido coleccionista de arte precolombino y puede que tuviera un Chak-Mool. En cualquier caso, mientras el Chak-Mool mata a una de las identidades de Kahlo, supervisa y ayuda a la otra en su caminar por la cuerda floja del arte moderno (puede que los insectos sean artistas competidores).



La tensión de la cuerda que estrangula el cadáver de Frida permite a la bailarina mantenerse en equilibrio, lo cual parece indicar que el potencial de Kahlo como madre se sacrificó a Chak-Mool para que la artista pudiera prosperar.



En la parte inferior derecha, las dos Fridas están vivas y comparten cama. La mujer de piel oscura, que representa la parte mexicana de Kahlo, sostiene a la mujer de piel clara, que representa sus raíces europeas. Kahlo pintaría de nuevo esta misma escena un año más tarde en *La tierra misma*.

Mi casa es una máquina: la arquitectura moderna

La propia naturaleza y el aspecto de las viviendas estadounidenses experimentaron grandes cambios a principios del siglo XX. Los estilos arquitectónicos tradicionales dieron paso a una estética radicalmente moderna. Muchos de los arquitectos de principios y mediados del siglo XX no estaban interesados en diseñar edificios bonitos. Sus principales objetivos eran crear obras arquitectónicas funcionales que reflejaran la suavidad de funcionamiento de la maquinaria, y mejorar la calidad de vida del hombre diseñando estructuras que satisficieran sus necesidades.



Frank Lloyd Wright: el exterior en el interior

Frank Lloyd Wright (1867-1959), el arquitecto estadounidense más famoso de todos los tiempos (y quizás el mejor), fue el máximo exponente de la arquitectura moderna en aquel país. En lugar de imponer la última moda arquitectónica en paisajes de todo tipo, Wright pensaba que las estructuras creadas por el hombre debían integrarse en su entorno. Para lograr ese objetivo, generalmente utilizaba materiales de la zona e imitaba las características del paisaje en sus viviendas y edificios.

La casa orgánica

Los primeros proyectos de Wright, contruidos sobre todo en el Medio Oeste, se llaman *casas estilo pradera*. En lugar de elevarse por encima de su entorno (para mostrar el dominio del hombre sobre la naturaleza), las casas de Wright tenían tejados bajos, largos y con pendientes suaves (y chimeneas cortas), como la Casa Robie de Chicago, construida en 1909. La horizontalidad de estas casas está en perfecta armonía con las praderas anchas y planas del Medio Oeste estadounidense. Wright llamó a este estilo *arquitectura orgánica*, a pesar de que las casas están construidas con formas geométricas.

Relación con el entorno

Wright también pensaba que las casas debían construirse en función de las personas que vivirían en ellas, atendiendo no solo a sus necesidades, sino también a sus personalidades. Así, diseñó muebles y armarios de cocina a la medida exacta de las necesidades de los residentes, procurando, además, reflejar sus personalidades.

A medida que evolucionaba esta visión de la arquitectura residencial, sobre todo a partir de 1930, exploró nuevas formas de abrir la arquitectura al espacio circundante. La casa de la cascada (en inglés: *Falling Water*) que Wright diseñó en Bear Run, cerca de Pittsburgh (Pensilvania), ilustra esta atrevida armonía entre vivienda familiar y naturaleza (ver la figura 23 3). La casa, construida entre 1935 y 1939, debe su nombre a la cascada que fluye bajo la estructura (y que parece atravesarla). Los pavimentos interiores recuerdan a cauces naturales y crean la sensación de que el agua fluye por la vivienda. Además, el sonido de la cascada penetra en toda la estructura. A fin de potenciar esta sensación, la veta escogida para las molduras de madera parece que participa en esa misma corriente. Por último, Wright incorporó a la estructura varios voladizos y terrazas que emulan las formaciones de roca del paisaje circundante y recuerdan a la caída de una cascada.

El visitante no camina ni deambula por la casa, sino que fluye a través de ella, y todos los espacios parecen fluir con él. Wright manipuló el espacio de maneras casi milagrosas. Por ejemplo, las ventanas parece que están invitando al mundo exterior a penetrar en la casa. De maneras sutiles y sorprendentes, Wright suprime las fronteras entre el interior y el exterior.



Art Resource, NY. © 2007 Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, AZ/ Artists Rights Society (ARS), New York

Figura 23-3
En la casa de la cascada, Frank Lloyd Wright logra una perfecta armonía entre la arquitectura y su entorno natural

Las cajas de la Bauhaus: Walter Gropius

El objetivo principal de Walter Gropius (1883-1969), un socialista idealista, era construir edificios funcionales que sirvieran a las necesidades de la gente trabajadora y mejoraran su calidad de vida. Consideró que la manera más eficiente de lograr ese objetivo era mediante la colaboración de arquitectos, artistas y diseñadores.

Primero esos arquitectos, artistas y diseñadores debían entender perfectamente sus respectivas funciones, y luego tenían que aprender a trabajar en equipo. Para ello, en 1919 creó una escuela interdisciplinaria fusionando la Escuela Artesanal y la Escuela de Bellas Artes de Weimar. El resultado de esa combinación fue la Bauhaus. “El objetivo último de la Bauhaus es la obra unitaria, la gran construcción, en la que

hayan desaparecido las barreras entre arte monumental y arte decorativo”, escribió Gropius. Entre los profesores de la Bauhaus estuvieron Wassily Kandinsky, Josef Albers, Paul Klee y, posteriormente, Naum Gabo.

Con una formación interdisciplinaria, los artistas y diseñadores trabajarían en perfecta armonía, como una máquina bien engrasada. Al principio los alumnos de la Bauhaus estudiaban todas las disciplinas (alfarería, confección textil, diseño industrial), hasta que se decidían por un segmento en particular.

En 1925, Gropius se vio obligado a trasladar la Bauhaus desde la ciudad de Weimar, de ideología conservadora, a Dessau, más liberal. El edificio de la nueva escuela, de formas rectilíneas y diseñado por el propio Gropius, marca la pauta de una arquitectura moderna y funcional. Después de diseñar la escuela, Gropius trabajó por cuenta propia, y Hannes Meyer se convirtió en director entre 1928 y 1930. Meyer fue sustituido por Mies van der Rohe, que dirigió la Bauhaus desde 1930 hasta 1933. En 1932, la escuela se trasladó de nuevo, esta vez a Berlín. Un año más tarde, Hitler cerró la Bauhaus por considerarla un nido de izquierdistas.

Algunos de los profesores huyeron a Estados Unidos. Gropius fue contratado como profesor en la Escuela de Diseño de Harvard, Joseph Albers se incorporó al Black Mountain College, y Mies van der Rohe fue al Instituto de Tecnología de Illinois. Lászlo Moholy-Nagy inauguró la nueva Bauhaus en Chicago (1937-1938). Juntos, aquellos hombres difundieron los ideales y el estilo de la Bauhaus en Estados Unidos.

Gropius enseñó a sus alumnos a diseñar materiales funcionales de calidad, desde objetos cerámicos hasta muebles, que pudieran fabricarse en masa y resultaran económicos, de manera que los trabajadores pudieran comprarlos. Al mismo tiempo, él y profesores como el pintor Johannes Itten enseñaron a los estudiantes a expresarse a sí mismos en sus diseños sin desatender las necesidades funcionales de la clase trabajadora. En el diseño de la Bauhaus, la forma está al servicio de la función, lo cual se traduce en la ausencia de ornamentos y líneas decorativas. Se da preferencia a formas geométricas básicas como el cubo, el rectángulo y el círculo. El edificio de la Bauhaus es una estructura de corte limpio, con líneas simples y espacios amplios.

Le Corbusier: máquinas para vivir y Notre Dame du Haut

Le Corbusier (1887-1965) es uno de los máximos exponentes del llamado estilo internacional, o movimiento moderno. Su principal objetivo era mejorar las condiciones de vida en las ciudades.

Le Corbusier inventó un estilo que llamó *purismo*, inspirado en parte por la obra del pintor Fernand Léger. Léger ensalzó la era de las máquinas, y Le Corbusier, en la misma línea, diseñó casas que llamó *machines à habiter* (máquinas para vivir). Aquellas viviendas debían cumplir cinco principios de diseño:

- ✓ El edificio debía descansar sobre columnas.
- ✓ Gracias a la estructura de columnas, las paredes no tenían que sostener mucho peso y el arquitecto podía destinarlas a otras funciones.
- ✓ Como la planta baja ya no estaba limitada por paredes de carga, el arquitecto podía ampliar el espacio tanto como quisiera.
- ✓ Todos los pisos debían estar unidos por una rampa para evitar hacinamientos.
- ✓ La casa contaba con un jardín grande, para que el propietario tuviera privacidad.

La Villa Savoy (1928-1929), situada en Poissy-sur-Seine, a las afueras de París, es un ejemplo perfecto de estos principios. Se trata de una estructura rectangular sin ornamentos que descansa sobre dieciséis columnas (*pilotis*). El nivel superior se compone de silos cilíndricos y una escalera triangular (una rampa) que recorre el edificio de arriba abajo. Simple y estilizada, es una casa cuyos espacios arquitectónicos se relacionan entre sí con la misma eficiencia que los engranajes de una máquina.

El estilo de Le Corbusier fue haciéndose más curvilíneo y orgánico a medida que envejecía. Su obra más innovadora es la capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, Francia (ver la figura 23-4). Para esta magnífica estructura, descartó casi por completo las formas geométricas. Notre Dame du Haut es un triángulo curvo coronado por lo que parece el casco partido de un barco. Esta cubierta simboliza el barco de la iglesia, lista para emprender un viaje espiritual cada vez que un feligrés entra en el edificio. Las sinuosas colinas que rodean Notre Dame du Haut parecen las olas sobre las que navegará el barco. Dos extremos de la estructura están unidos por unas torres con forma de silo.

Por dentro, la iglesia es todavía más impresionante. Las curvas del techo parecen el vientre de un barco, y las paredes se curvan como si fueran olas. Asimismo, Le Corbusier controla a la perfección cómo y por dónde entra la luz. Dos niveles de ventanas rectangulares divididas por unas planchas blancas y angulosas dejan entrar luz por dos lados del edificio. A través de unas aberturas invisibles practicadas en los silos, un torrente de luz baña misteriosamente las paredes interiores, creando un efecto ultraterreno.



Gloria Wilder

Figura 23-4

Notre Dame du Haut, diseñada por Le Corbusier, es una de las estructuras más innovadoras del siglo XX

Muchas de las ventanas son de tipo aspillera, con vidrio tintado de un solo color. Estas ventanas proyectan haces místicos de color violeta, azul y rojo por toda la iglesia. Por último, Le Corbusier pintó a mano con motivos abstractos el vidrio de la puerta de entrada. Algunos historiadores del arte creen que esas abstracciones ofrecen pistas para descifrar los misterios de la arquitectura.

El expresionismo abstracto: fuegos artificiales sobre lienzo

Después de la segunda guerra mundial, el centro del poder se trasladó de Europa a Estados Unidos y la Unión Soviética. Los soviéticos erradicaron todas las formas de arte salvo el realismo socialista, de manera que la vanguardia encontró refugio en Estados Unidos, donde la libertad de expresión estaba garantizada por la ley y donde había una economía floreciente. Artistas refugiados como Naum Gabo, Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, Piet Mondrian, Salvador Dalí y André Breton sembraron la semilla del arte moderno en aquel país, más aún que en el Armory Show de 1913. Después de la guerra, su trabajo inspiró el primer movimiento artístico estadounidense que mereció el reconocimiento internacional: el expresionismo abstracto.

Arshile Gorky

El armenio Arshile Gorky (1904-1948) fue el nexo de unión entre el surrealismo y el expresionismo abstracto. De niño, escapó del genocidio armenio con su madre y sus hermanas. Una vez en territorio controlado por Rusia, tras una terrible marcha de casi 200 kilómetros, su madre murió de inanición en sus brazos. Luego viajó a Rusia y, de allí, a Estados Unidos. Tenía dieciséis años cuando llegó a Nueva York con una de sus hermanas.

Gorky estudió arte en Boston, donde le presentaron a los impresionistas. Después de pintar algunas obras de estilo impresionista, sucumbió al hechizo de Paul Cézanne y empezó a experimentar con el cubismo y el surrealismo. Entre 1935 y 1943, período en el que trabajó para la Works Progress Administration (WPA), Gorky creó diez magníficos murales abstractos relacionados con la aviación para el aeropuerto de Newark. Por desgracia, la mayoría de ellos fueron destruidos. Los dos que han sobrevivido hasta nuestros días fueron descubiertos en 1972 ¡bajo doce capas de pintura!

Cuando describía su trabajo en el aeropuerto de Newark, Gorky dijo que en el cuarto panel redujo un avión a sus formas fundamentales, con el fin de sugerir el vuelo sin llegar a mostrarlo. Asimismo, para infundirle cierta alegría, pintó el avión con colores vivos, como “los que usan los niños para decorar sus cometas”.



Igual que Hans Arp y Joan Miró, Gorky utilizó *formas biomórficas* (masas orgánicas) para transmitir sentimientos primordiales que son comunes a todos los seres humanos. “Yo no pinto frente a la naturaleza, sino dentro de ella”, dijo. Su obra *El hígado es la cresta del gallo* ilustra este enfoque. La pintura atrae al espectador a su interior y le rodea de colores y formas cambiantes. Contemplar *El hígado es la cresta del gallo* es un poco como estar en el otro lado de un experimento de biología.

Jackson Pollock

Jackson Pollock (1912-1956), el hombre que creó obras maestras lanzando pintura a los lienzos, empezó como tradicionalista. A principios de la década de 1930 fue alumno de Thomas Hart Benton, uno de los padres del movimiento regionalista estadounidense (una tradición de pintura realista que documenta la vida en el Medio Oeste rural de Estados Unidos). La máxima del regionalismo es que el tema de las obras debe buscarse en el ambiente de cada cual.

En 1935, Pollock se incorporó al Proyecto de Artes Federales (una división de la WPA), donde recibió la influencia de los muralistas mexicanos José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. A continuación, Pollock “contrajo el virus” del surrealismo, lo cual, junto con su problema de alcoholismo, le llevó a sondear el inconsciente a través de la psicología. En 1938 empezó a recibir tratamiento psiquiátrico.

La mayoría de los expresionistas abstractos estadounidenses preferían a Carl Jung frente a Sigmund Freud (el favorito de los surrealistas). Jung postuló la existencia de un inconsciente colectivo que comparten todos los hombres y mujeres. Según Jung, este inconsciente colectivo es un acervo de símbolos comunes, un lenguaje universal que todo el mundo entiende. Pollock intentó descubrir esos símbolos a través de la psicoterapia para luego incorporarlos en su arte.

Pollock no era demasiado hablador, ni siquiera con su terapeuta, de manera que exponía su inconsciente a través de sus pinturas. Dejó el tratamiento en 1941, y cuatro años después descubrió que le resultaba más fácil expresar su inconsciente vertiendo y salpicando pintura sobre los lienzos. Esta técnica pictórica se llama *dripping* (ver el capítulo 29).



Cuando Pollock derramaba la pintura, se movía o bailaba rápidamente alrededor del lienzo, lo que se denominó *pintura gestual* o *pintura de acción*. Una pintura gestual refleja la actividad del proceso pictórico. El artista deja su huella, por así decirlo, en el lienzo. Es lo opuesto de las pinceladas delicadas, casi invisibles, de Jan van Eyck (ver el capítulo 29). Con Van Eyck, el artista desaparece: no se puede ver su esfuerzo, sino solo la pintura. Con Pollock, podemos ver todos los pasos que ha dado. El proceso es tan importante como el producto.

El propósito del expresionismo abstracto es explorar el inconsciente, dejar que se exprese con su propio lenguaje simbólico. Sin embargo, las manchas y salpicaduras de color negro y la maraña de hilos que las conectan en *Sin título* (ver la figura 23-5) indican cierto control consciente en medio del caos. Las figuras negras de gran tamaño (que parecen bichos o alienígenas) parecen darse la mano y girar en torno a la figura central en una especie de salvaje rito pagano. ¿Estamos viendo el mapa de la danza del propio Pollock alrededor del lienzo, o una imagen de su subconsciente? “Cuando estoy dentro de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Tan solo después de un período de ‘aclimatación’ me doy cuenta de lo que ha pasado”, dijo Pollock. Este método le sirvió para crear explosiones de energía en sus lienzos, casi como fuegos artificiales.

© Imagen digital: Museo de Arte Moderno/Con licencia de SCALA/Art Resource, NY. © 2007 The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York

Figura 23-5

Sin título es una de las obras en las que Jackson Pollock utiliza su característica técnica de salpicadura

Pollock prefería lienzos de grandes dimensiones alrededor de los cuales pudiera caminar, derramando pintura desde todos los ángulos. Cuando te enfrentas a uno de los lienzos de Pollock (o él se enfrenta a ti), tienes la sensación de ser tragado por un universo caótico pero bello, una celebración de energía desenfrenada, una fisión atómica hecha pintura.

Willem de Kooning

Willem de Kooning (1904-1997) nació en Holanda. Cuando tenía veintiún años viajó de polizón en un barco hasta Estados Unidos. A mediados de la década de 1930 empezó a trabajar como pintor muralista para la WPA, igual que Arshile Gorky y Jackson Pollock. En 1937 lo “despidieron” porque no era ciudadano estadounidense. Posteriormente declararía que los años que trabajó para la WPA le brindaron su primera oportunidad de dedicarse por completo a la pintura.

De Kooning estuvo muy influenciado por Gorky, los muralistas mexicanos, los movimientos artísticos parisinos como el surrealismo, Pablo Picasso y Joan Miró. También le influyó mucho su rival, Pollock.

Las pinturas gestuales de De Kooning quizá sean sus mejores obras. *Gotham News* es un caos perfectamente coordinado, un despliegue de colores vibrantes que parecen haber sido extendidos sobre el lienzo por dos limpiaparabrisas enfrentados.

A finales de la década de 1940, el expresionismo de Kooning se volvió figurativo. Su lienzo *Mujer I*, cargado de angustia (igual que las obras posteriores *Mujer II* hasta *Mujer VI*), parece un retrato, no de una mujer, sino de un mundo neurótico que se mira a sí mismo en un espejo. La “mujer” representada tiene unos pechos muy prominentes y una cara codiciosa, con dientes grandes y ojos saltones. Parece encarnar los aspectos más execrables de la naturaleza humana. El paisaje que la rodea es tan espantoso como ella, lo cual sugiere que su poderosa personalidad se ha filtrado al medio ambiente y lo ha corrompido.

Todo vale: los fabulosos años cincuenta y los psicodélicos años sesenta

En este capítulo

- ▶ Sintonizar con el arte de los cincuenta
- ▶ Conocer el Pop Art y el minimalismo de los sesenta
- ▶ Encuadrar el fotorrealismo
- ▶ Descubrir el arte en vivo

Después de la segunda guerra mundial, la perspectiva de una hecatombe nuclear otorgó un nuevo significado a la expresión “carpe diem” [“aprovecha el momento”]. Los estadounidenses, inmersos en la sociedad de la abundancia, inventaron una cultura de usar y tirar que se extendió por todo el planeta como una moda y una epidemia. En los años cincuenta y sesenta, algunos artistas reaccionaron a esa sociedad desechable, a la guerra fría y al expresionismo abstracto regresando al realismo, quizás en busca de estabilidad. Hubo quienes combinaron distintas formas de arte, como si una sola no fuera suficiente para expresar la caótica variedad de la vida moderna; mientras que otros buscaron inspiración en la fugacidad de la cultura pop (películas, cómics, novelas de detectives y rock & roll).

En este capítulo hablo sobre el Pop Art, la pintura Color Field, el minimalismo, el realismo fantástico, el fotorrealismo y el arte en vivo, y también ofrezco un breve repaso de las artes decorativas que acabaron convirtiéndose en artes mayores.

Viñetas pseudoartísticas: el Pop Art

Tradicionalmente, la cultura popular y la alta cultura no cenaban en los mismos restaurantes, no iban a los mismos conciertos y no contemplaban las mismas obras de arte. El Pop Art cambió esa costumbre difuminando la barrera cultural entre clases.

El movimiento Pop Art comenzó en Inglaterra pero siempre estuvo referido a Estados Unidos, donde el igualitarismo tenía raíces muy profundas y donde la cultura de usar y tirar alcanzó antes la mayoría de edad.

La primera obra pop art, un collage de Richard Hamilton titulado *Pero ¿qué hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* (1956), celebra y parodia la invasión cultural del Reino Unido por parte de Estados Unidos. Incluso el título recuerda a un anuncio estadounidense. El hogar “atractivo” está repleto de los objetos y electrodomésticos más modernos: un magnetofón, jamón enlatado, una lámpara de Ford Motors, un póster de una tira cómica, un estridente sofá naranja, un televisor donde aparece una mujer atractiva hablando por teléfono, y una aspiradora portátil con un tubo superlargo. Su longitud se resalta, como ocurriría en un anuncio, con una flecha negra a media escalera: “Las aspiradoras normales solo llegan hasta aquí” (para exagerar su longitud, la escalera tiene su propio punto de fuga, que el tubo casi alcanza). Los principales atractivos son el hombre musculoso semidesnudo, situado junto al magnetofón, y la insinuante mujer que está sentada en el sofá como si posara para *Playboy*. A través de la ventana del apartamento vemos un cine Warner donde se anuncia una película estadounidense, una reposición de *El cantante de Jazz*, de Al Jonson, la primera película sonora. El único remanente de cultura británica en la casa es el retrato victoriano en blanco y negro que está colgado encima del televisor.

En los siguientes apartados comento la obra de dos de los artistas pop más influyentes, Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

Las muchas caras de Andy Warhol

Podríamos decir que Andy Warhol (1928-1987) vio la vida del revés, y que sus obras invitan a los espectadores a hacer lo mismo. En su libro *La filosofía de Andy Warhol*, escribió lo siguiente:

A veces la gente dice que lo que pasa en las películas no es real, pero lo cierto es que lo irreal es lo que pasa en la vida real. Las películas hacen que las emociones parezcan fuertes y reales, mientras que en el momento en que las cosas te suceden realmente es como ver la televisión; no sientes nada.

Las obras de Warhol ofrecen al espectador una visión interna de la cultura popular, elevando lo cotidiano (una lata de sopa, una caja de esponjillas Brillo) a la categoría de arte. Con sus primeras incursiones en el Pop Art (pinturas de latas de sopa Campbell's, esponjillas Brillo y botellas de Coca-Cola), Warhol prácticamente trasladó las estanterías de los supermercados a las galerías de arte. Las pinturas parecen

anuncios de los productos representados. La *marca* del arte de Warhol suscita una pregunta obvia: ¿el Pop Art es un “arte mayor” igual que lo es, por ejemplo, el techo de la Capilla Sixtina? Warhol dio una respuesta irónica que no tiene nada que ver con la elevación:

Es mucho mejor hacer arte comercial que arte por el arte, porque el arte por el arte no ocupa nada al espacio que ocupa, mientras que el arte comercial sí. Si el arte comercial no aporta nada a su propio espacio, no tiene mercado.

La inteligente combinación de negocio y arte que hizo Warhol surgió de su temprano éxito como artista gráfico/ilustrador comercial en Nueva York. Sus zapatos flotantes y sus flores llamativas y estilizadas causaron furor en las revistas de moda mucho antes de que empezara a clonar artículos de consumo para galerías de arte.

Una cosa es segura: tras crecer en el seno de una familia humilde de Pittsburg, Warhol estaba obsesionado con el dinero. Le fascinaba que la gente contemplara con deseo todos esos objetos ostentosos de los escaparates. Convirtió sus propias obras en artículos de consumo produciéndolas en serie. ¡Comprando un solo lienzo podías llevarte entre seis y cien latas de sopa!

Eligió el método de serigrafía porque tenía una eficiencia similar a la de una línea de montaje, lo que le permitía fabricar obras de arte como cualquier otro artículo de consumo (aunque no hubiera dos imágenes exactamente iguales). Para comercializar mejor su trabajo, fundó una “fábrica” de arte, poniendo de relieve la relación entre arte y negocio.

Los actores famosos son los artículos de consumo de Hollywood, de manera que Warhol pronto empezó a serigrafiar fotografías de Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe (ver la figura 24-1), Elvis Presley y otras estrellas del celuloide. Los empaquetó como iconos de la cultura pop, parecidos a los iconos bizantinos (ver el capítulo 9).

Al representar a las estrellas de cine en formato de icono bizantino, Warhol nos muestra su particular visión de la vida moderna. Ponemos a las estrellas en pedestales para poder adorarlos como santos o dioses. Irónicamente, aunque Warhol parece burlarse de esta manía moderna, estaba tan fascinado por Marilyn y por Elvis como cualquier otra persona.



Tate Gallery, Londres/Art Resource, NY. © 2007 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ Artists Rights Society (ARS), New York

Figura 24-1
Andy Warhol serigrafió su *Díptico de Marilyn* en 1962, poco después de morir la actriz. Los colores neón confieren a la estrella una especie de inmortalidad artificial

¡Bam! Historietas gráficas sobre lienzo: Roy Lichtenstein

Si Warhol pintó etiquetas de latas de sopa y dijo que eran arte, Roy Lichtenstein (1923-1997) logró que los cómics fueran merecedores de estar en los museos. Se diría que, hablando a los lectores de historietas en su propio lenguaje, logró atraerlos a las galerías de arte. Aunque existen diferencias entre las viñetas de Lichtenstein y las que aparecen en los periódicos dominicales, lo que primero llama la atención son los parecidos. Igual que en las viñetas típicas, Lichtenstein evitó las sombras, empleó colores primarios y líneas negras en los contornos, y se valió de los puntos Benday para simular la impresión de periódicos en color. El aspecto de cómic es perfecto.



Los *puntos Benday* dan nombre a un método de impresión que utiliza puntos más o menos espaciados para crear tonos de color y sombreados.

Una diferencia entre las pinturas de Lichtenstein y las historietas de los periódicos es que Lichtenstein se centró en los momentos de mayor tensión, sin tener en cuenta lo ocurrido antes y después. Parece como si extrajera los episodios culminantes de las historietas para dejarlos en una suspensión eterna. En *El beso*, una rubia desconsolada se abraza a un hombre de aspecto elegante que parece profesarle gran afecto. Pero ¿se trata de un encuentro o de una despedida? Lichtenstein deja que sea el espectador quien escriba el final (y también el comienzo).

En *Pie y mano*, una bota de vaquero y una mano luchan por hacerse con una pistola, pero desligadas de las personas respectivas. Los contrastes de color (rojo, amarillo, rosa, negro y blanco) y la sobriedad gráfica de la pintura contribuyen a aumentar la tensión. No sabes quién es el malo, o si los dos son malos. Y no sabes por qué la mano y el pie están peleando ni quién saldrá vencedor. Sin embargo, la lista de posibles desenlaces es bastante corta, ya que la escena está sacada de un típico cómic del Oeste. “Enfoco mi interés en aquello que normalmente se consideraría lo peor del arte comercial. Creo que todo se resume en la tensión entre lo que parece ser tan rígido y estereotipado, y el hecho de que el arte, en teoría, no debe ser como el mío”, dijo Lichtenstein.

Otra diferencia entre la obra de Lichtenstein y las historietas gráficas tradicionales es la actitud de Lichtenstein. Los artistas pop consideraban que los expresionistas abstractos ponían demasiado de ellos mismos en sus obras, que eran excesivamente expresivos. Lichtenstein quiso retirarse de sus pinturas (o dar un aparente paso atrás) y dejar que las cualidades formales y tensiones hablaran por sí mismas. Dijo que buscaba “un aire impersonal... estoy interesado en retratar esa especie de antisensibilidad que impregna la sociedad moderna”.

El realismo fantástico

Los realistas fantásticos encontraron inspiración en la secesión vienesa (ver el capítulo 21), en el surrealismo y en Albert Paris von Gütersloh, su maestro en la Academia de Bellas Artes de Viena. Ernst Fuchs, Erich Brauer, Wolfgang Hutter y Anton Lehmden iniciaron el movimiento poco después de la segunda guerra mundial.

Al principio, debido al hincapié en imágenes oníricas y simbolismos inconscientes, el realismo fantástico parecía ser una rama del surrealismo. Sin embargo, Fuchs y compañía pronto concluyeron que no eran surrealistas. Estaban interesados en cómo la mente consciente interpreta la actividad inconsciente, no en permitir que el inconsciente dictara su elección de imágenes, que es lo que hicieron los surrealistas (ver el capítulo 23). Fuchs declaró:

Yo siempre he practicado un tipo de arte que representa cosas que, de otro modo, el hombre solo ve en sus sueños o alucinaciones. A mi juicio, es necesario cruzar el umbral que separa las imágenes interiores de su expresión en estado de vigilia.

En los apartados siguientes, exploro las pinturas de Ernst Fuchs y el arte y la arquitectura de Friedensreich Hundertwasser.

Ernst Fuchs: el padre de los realistas fantásticos

Ernst Fuchs (1930-) combina las imágenes fantásticas y el simbolismo con representaciones extremadamente realistas. Sus pinturas parecen un matrimonio de surrealismo y simbolismo.

Después de su conversión al catolicismo en 1956, Fuchs empezó a pintar temas religiosos en entornos realistas fantásticos. En su dibujo de 1957 titulado *Cristo frente a Pilato*, Fuchs narra simultáneamente varios episodios de la *Pasión* de Cristo (las últimas horas de su vida), lo cual da a entender que la mente junta los acontecimientos relacionados en una imagen e instante únicos. A la izquierda, Poncio Pilato, ataviado con una falda, una coraza y una mitra de obispo, interroga a Jesús. En el centro, la figura de la Muerte, acompañada por un soldado alemán en miniatura que lleva una pistola Luger, galopa hacia Cristo a lomos de un unicornio de rostro horripilante. En esta parte del dibujo Fuchs emplea la perspectiva tradicional. En la parte derecha, sin embargo, una mesa de la última cena vacía (con un crucifijo en su centro) se aleja en dirección a su propio punto de fuga, lo cual implica que otro suceso espiritual relacionado está teniendo lugar simultáneamente dentro de su propio sistema de perspectiva lineal. Las paredes que flanquean la mesa aprisionan unas figuras de aspecto extraño procedentes de otra dimensión: un fantasma aullante que tiene un rostro asiático en su vientre, un hombre larguirucho con cabeza de león, y un esqueleto alargado que sujeta un tazón.

Las casas de Hundertwasser

La línea recta es algo que se traza cobardemente con una regla, sin pensar ni sentir; es una línea que no existe en la naturaleza.

Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), pintor y filósofo arquitectónico, declaró la guerra a la línea recta, al cuadrado y a otras formas que no se encuentran fácilmente en la naturaleza. Hundertwasser pensaba que los bloques transmiten una sensación de uniformidad, pesadez y estatismo, mientras que las formas orgánicas y fluidas sugieren el cambio y la infinita variedad de la naturaleza.

También consideraba que los entornos uniformes (en particular los bloques de apartamentos cuadriculados) conducen a la gente a estilos de vida uniformes. En los edificios de Hundertwasser, todos los apartamentos son diferentes, para fomentar la individualidad.

Asimismo, Hundertwasser eliminó de su arquitectura la ventana rectangular tradicional. “La repetición de ventanas idénticas una al lado de la otra y una encima de otra como en un sistema de retícula es una característica de los campos de concentración”, escribió en su ensayo titulado “Dictadura de la ventana y derecho a la ventana”. En uno de sus diseños, la *Casa del ojo*, una vivienda integrada en una ladera posee una única ventana que asoma entre la hierba como un ojo permanentemente alerta.

Hundertwasser no solo utilizó formas y líneas orgánicas, sino que también incorporó elementos de la naturaleza en sus estructuras. Muchos de sus diseños tienen jardines en la azotea y, en un caso, vacas pastando. Insistió en que los edificios de apartamentos debían dejar espacio libre para los “árboles inquilinos”, a los que se refirió de la manera siguiente:

El árbol inquilino simboliza un giro en la historia humana porque recupera su prestigio como acompañante del hombre... No sobrevivirás si no amas al árbol como a ti mismo. Nos asfixiamos en las ciudades a causa de la contaminación atmosférica y la falta de oxígeno, Estamos destruyendo sistemáticamente la vegetación que nos da la vida y nos permite respirar.

Dijo que la hierba y los árboles de los tejados proporcionan oxígeno y sirven como filtros de aire, además de conservar el calor del edificio en invierno y enfriarlo en verano, con el consiguiente ahorro de energía.

Varias de las estructuras de Hundertwasser se han construido en Viena y alrededores. La más famosa de todas, la casa Hundertwasser (ver la figura 24-2), incluye varios niveles de terrazas arboladas en el tejado. El arquitecto se aleja de la estructura de retícula tradicional dando a cada apartamento una forma orgánica única y pintando la fachada con vistosos colores pastel.

Figura 24-2

La casa Hundertwasser, en Viena, se construyó para proporcionar a gente de clase media unas viviendas bellas y creativas que fomentaran la individualidad

Hundertwasser es, además, uno de los más destacados pintores austríacos de la época posterior a la segunda guerra mundial. Su arte tiende a reflejar sus teorías arquitectónicas. Las personas, edificios y paisajes se superponen y a veces se mezclan en sus lienzos. En *30 días, imagen de fax*, una calle de color rojo intenso serpentea a través de las cabezas de las personas, cuyos rostros se convierten en ventanas de autobuses y edificios. De un edificio surge un guardia-estatua que tiene una cara para cada intersección, y un hombre gigante nos contempla con ojos azules contiguos, varias bocas de labios azules, y alrededor de veinte barcos amarillos que navegan por su pecho de color azul marino. En la mayoría de sus pinturas, Hundertwasser utiliza los colores intensos y puros de una paleta infantil, así como contornos que fluyen a través de rostros, edificios, calles, coches y autobuses, mezclándolo todo en torrentes de vivos colores.

Menos es más: Rothko, Newman, Stella y compañía

Mark Rothko (1903-1970) y Barnett Newman (1905-1970) condujeron al expresionismo abstracto en una dirección muy diferente. En lugar de salpicar colores sobre los lienzos como niños pintando con los dedos, aplicaron un solo color o unos pocos colores en rectángulos claramente definidos. Puesto que pintaron campos extensos de un color puro, se les llama pintores de campos de color (en inglés, *Color Fields*).

Campos de sueños: Rothko y Newman

Mark Rothko quería que sus campos de color pelearan y fueran amigos al mismo tiempo. En sus cuadros intentó unir dos formas de creatividad contrapuestas: la parte pacífica (forma) y el lado salvaje (expresión). Sus rectángulos quieren representar estos dos aspectos en diversas relaciones.

El filósofo alemán Friedrich Nietzsche identificó estos modos creativos en su obra *El nacimiento de la tragedia*, en la que establece una dicotomía entre lo ordenado o apolíneo (por Apolo, dios del sol) y lo salvaje o dionisiaco (por Dioniso, dios del vino y del éxtasis). Dioniso rompe barreras para que las energías y las esencias de las cosas puedan fusionarse. Apolo levanta barreras que contienen y constriñen la energía. Nietzsche argumentó que el gran arte debe ser un equilibrio entre estas fuerzas opuestas: “El desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, de modo similar a como la propagación de la especie depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente”.

En algunas obras de arte, uno de los dioses parece haber triunfado sobre el otro. A primera vista, se podría pensar que Jackson Pollock expulsó a Apolo de sus lienzos, y que Dioniso está claramente al mando de su arte. No obstante, incluso Pollock tenía su lado apolíneo, un sentido de composición armoniosa.

Los pintores del movimiento Color Field, en cambio, parecen haber desterrado a Dioniso. ¿Cómo puede expresar algo un rectángulo? Sin embargo, los campos de Rothko discuten entre ellos. En ocasiones el artista juxtapone rectángulos de colores complementarios para crear guerras de color. Más a menudo, Rothko confronta campos de colores armoniosos (afines), como en *Sin título (violeta, negro, naranja, amarillo sobre blanco y rojo)*. Debido a su afinidad, los colores quieren juntarse, pero Rothko no les deja. Esto genera tensión y establece el equivalente visual de una atracción magnética entre campos de color. Los rectángulos de Barnett Newman son incluso más limitantes que los de Rothko. Generalmente utilizaba un solo color para representar la condición humana. Sin embargo, dividía los cuadros y rectángulos monocromáticos con líneas verticales (y a veces horizontales) que llamaba “*zips*” [cremalleras]. Los *zips* serían sustitutos abstractos de los seres humanos, que dividen el espacio pero continúan formando parte de él. Newman esperaba que su obra despertara en los espectadores la “conciencia de estar vivos en la sensación de espacio completo”.

El cuadro de Newman titulado *Dioniso* es un gran rectángulo verde con dos cremalleras horizontales. ¿Personifica el lienzo la experiencia dionisiaca descrita anteriormente (el salvajismo no reprimido) con tan solo dos interrupciones apolíneas (las cremalleras)? Ciertamente, la obra invita a la mente a vagar libremente en todas direcciones por este espacio verde de grandes dimensiones (170 × 125 cm).

El minimalismo, más o menos

Frank Stella (1936-) fundó el movimiento minimalista a finales de la década de 1950, y pronto se le unieron artistas como Richard Serra (1939-), Agnes Martin (1912-2004) y Robert Ryman (1930-). El objetivo de Stella era suavizar las explosiones visuales de los expresionistas abstractos. Igual que otros muchos artistas desde el postimpresionismo, creía que el arte era un proceso de reducción: la vida debía descomponerse en sus formas fundamentales.

Los minimalistas llevaron este concepto más lejos de lo que nadie había hecho antes. Eliminaron de su arte casi todos los medios expresivos: formas orgánicas, metáforas visuales, simbolismos, emociones y, a menudo, colores o tonalidades. Con este limitadísimo arsenal de herramientas expresivas, crearon composiciones altamente formales.

En la obra de Frank Stella titulada *Avicena*, un rectángulo blanco recortado en el centro de la composición está rodeado por una serie de líneas almenadas. Irónicamente, Avicena fue uno de los mayores y más versátiles eruditos que ha habido en la historia de la humanidad. La pintura quizás haga referencia al formalismo del pensador, pero no refleja su versatilidad. La repetición y el contraste son los únicos elementos de diseño que usó Stella. Para despersonalizar todavía más su obra y darle un aspecto duradero, Stella utilizó pintura industrial (en este caso,

pintura de aluminio).

El escultor minimalista Donald Judd (1928-1994), que pensaba que el arte no debía representar nada, a menudo repitió cuadrángulos idénticos con escasa o ninguna variación. Aunque esas esculturas puedan parecer monótonas a muchas personas, reducir el arte hasta ese extremo puede despertar en el espectador una mayor sensibilidad hacia la superficie, el volumen y el espacio que rodea al objeto. *Sin título* (1969), de Judd, es una columna de estantes azules que se proyectan desde una pared. La obra recuerda a un armario archivador abierto, pero su elegancia formal y rígida impediría que la mayoría de las personas guardaran allí sus archivos.

El siguiente paso del minimalismo es probablemente un callejón sin salida. Llegados a cierto punto, la reducción conduce a la nada. La mayoría de los minimalistas tomaron otro rumbo antes de llegar a ese punto. En las décadas de 1970 y 1980, Stella rechazó el minimalismo y expandió radicalmente su vocabulario visual. Sus lienzos posminimalistas son explosiones de color con formas sinuosas y expresivas que se asemejan a desechos metálicos y motores rotos.

Fotorrealismo

Igual que el Pop Art, el fotorealismo (un movimiento originario de Estados Unidos) supuso un regreso al arte figurativo. El realismo del arte fotorealista es sumamente impactante pero también exhibe una gran cualidad pictórica, de manera que el espectador es absorbido por la ilusión y a la vez es consciente del proceso del artista.

Pintores fotorealistas como Richard Estes (1936-), Chuck Close (1940-), Audrey Flack (1931-), Don Eddy (1944-) y Philip Pearlstein (1924-) pintan a partir de fotografías, aunque no se limitan a transcribirlas. El objetivo de los fotorealistas es desvincularse de sus temas y presentar una impresión objetiva de la vida cotidiana, del modo en que un extraterrestre contemplaría a los seres humanos. Por ejemplo, Philip Pearlstein puede empezar pintando un pie y luego ir subiendo por el cuerpo hasta que el lienzo le impida incluir un brazo o la cabeza. Pearlstein dice que prefiere no mostrar la cabeza, porque eso le ayuda a despersonalizar sus desnudos.

En los siguientes apartados analizo la obra de Richard Estes y Chuck Close.

Richard Estes: el enfoque perfecto

Cuando miras una pintura de Estes, tienes la sensación de que tu visión ha mejorado. Es capaz de intensificar la realidad.



Para lograr este efecto, Estes utiliza varias fotografías de un mismo motivo. Al eliminar la falta de nitidez que resulta de los efectos de profundidad de campo, el artista mejora el enfoque del tema retratado. En una foto, la entrada de un edificio puede estar perfectamente enfocada, mientras que el resto de los objetos aparecen borrosos. En otra foto, la puerta estará borrosa pero otra parte de la estructura se verá muy nítida. Para pintar sus cuadros, Estes utiliza tan solo las partes de las fotografías que están bien enfocadas.

Asimismo, resalta las formas geométricas de los edificios y hace hincapié en las relaciones entre colores mediante la manipulación de las fotos, como hizo en *Seagram Building*, de la serie *Urban Landscapes 1* (1972). Estes es un maestro a la hora de representar reflejos. Los efectos de reflexión de sus cuadros evocan una sensación de hiperrealidad al mostrar reflejos nítidos desde todos los ángulos a la vez, algo que resulta imposible en el mundo real aunque tengas vista de lince.



La luz se refleja con el mismo ángulo de entrada al chocar contra una superficie (el ángulo de incidencia es igual que el ángulo de reflexión). Eso significa que el ojo tan solo puede ver una parte del reflejo, ya que la luz llega a una superficie desde múltiples ángulos.

Chuck Close: el primer plano

Tras una breve etapa como pintor abstracto, Chuck Close pasó a ser fotorealista. Empezó pintando cuadros en blanco y negro a partir de fotografías en color, y luego pintó cuadros en color a partir de fotografías en blanco y negro. Suele utilizar el formato grande para obligar al espectador a contemplar sus retratos por partes, a explorar un rostro como si se tratara de un conjunto de accidentes geográficos. Sus obras de la década de 1960 son reproducciones exactas de fotografías, hasta el punto de resultar indistinguibles de ellas (salvo por el aumento de la escala). A mediados de la década de 1970, el estilo de Close evolucionó a un retratismo penetrante que ofrece al espectador una vista a la vez macroscópica y microscópica del rostro humano. Desde finales de la década de 1970, sus retratos se descomponen en el equivalente pictórico de píxeles. A corta distancia (en sus retratos en color), estos "píxeles" parecen trocitos minúsculos de *vidrio millefiori* (vidrio decorado con círculos de variados colores). A veces Close incluye una tercera capa fragmentando el rostro en unidades rectilíneas más grandes que contienen los píxeles, como en su retrato *James*. De esta forma ves el rostro en tres niveles superpuestos (una imagen fotográfica convencional, una imagen formada por puntos y una imagen rectilínea), todos ellos representados con una precisión casi fotográfica.



Para crear sus retratos en color, Close trabaja con los colores primarios utilizados en la impresión profesional: cián, magenta y amarillo. Su propósito al hacer esto es realzar el aspecto mecánico del retrato y acentuar la despersonalización.

Arte en vivo e instalaciones

¿Quién dijo que el arte visual debe estar ligado a un lienzo o a un pedestal? Imagina que todos los personajes de un bullicioso lienzo de Rubens salieran de la pintura y echaran a correr por el museo. ¿Seguiría siendo arte? ¿O sería teatro? ¿O una combinación de ambos? En la década de 1960, algunos artistas se plantearon estas preguntas y buscaron respuestas en directo frente a un público. Igual que los dadaístas, preferían un arte activo que desafiara la visión tradicional de la vida y la expresión artística. Algunos de estos artistas intentaron recrear una atmósfera similar a la un ritual primitivo, sumergiendo al público (y a ellos mismos) en una experiencia transformadora.

En los siguientes apartados me refiero al arte en vivo del movimiento Fluxus y de Joseph Beuys.

Fluxus: el arte total

Los artistas de Fluxus, Joseph Beuys (1921-1986), Yoko Ono (1933-), Dick Higgins (1938-1998), George Brecht (1924-2008), Al Hansen (1927-1995) y Nam June Paik (1932-2006), adoptaron un enfoque multidisciplinar e internacional que combinaba poesía, pintura, música y teatro en espectáculos multimedia conocidos como *performances* o acciones artísticas. El movimiento dadá y en particular Marcel Duchamp fueron sus mayores influencias. George Maciunas, el fundador, dijo que Fluxus era un grupo “neodadá” (ver el capítulo 23) orientado al arte anticomercial.

A menudo, los artistas utilizaban materiales prefabricados para manifestar su desacuerdo con el arte comercial, por ejemplo cajas que debían abrirse para revelar uno o más secretos. El artista llenaba la caja con tarjetas, notas, cartas y juegos y luego desvelaba el contenido, a veces mientras sonaba un tema musical. La idea era tratar las cosas corrientes que había en la caja como si merecieran un acompañamiento musical, igual que un rey al hacer su entrada.



En 1966, Yoko Ono instaló su *Yes Painting* en la Indica Gallery de Londres. Se trataba de una escalera blanca que invitaba al espectador a subir hasta un pequeño lienzo colocado en el techo con una lupa colgando. Fluxus a menudo sugería la participación del público. John Lennon, tras asistir a una de las exposiciones y subir a la escalera, quedó tan entusiasmado por el mensaje secreto de esa instalación que empezó a salir con Ono y luego se casó con ella. Cuando Lennon miró por la lupa, vio que el lienzo sujeto al techo contenía una sola palabra escrita: “Yes”.

Joseph Beuys: disidente de Fluxus

El alemán Joseph Beuys, gran exponente del arte en vivo, activista, escultor y profesor, pensaba que el mundo está viviendo una crisis espiritual que el arte puede ayudar a sanar. También creía que todas las artes debían fusionarse en una única fuerza ritualista. Para ello, en 1974 fundó la Universidad Libre Internacional para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinar.

Beuys consideraba que existe una desconexión entre el pensamiento científico y el pensamiento espiritual, y trató de restablecer el vínculo mediante representaciones chamanísticas o ritualísticas. Creía en el poder universal de la creatividad y en que, a través de una especie de resonancia, la creatividad de una persona puede despertar la de otra.

Más importante aún que lo anterior, Beuys pensaba que la vida es una escultura social que todo el mundo ayuda a modelar. Sus representaciones, que él llamaba *Aktionen*, pretendían inspirar este modelado consciente y colectivo.

La época dorada del esmaltado en Estados Unidos

Hasta 1935 aproximadamente, la mayoría de los estadounidenses consideraban el esmaltado una técnica meramente ornamental, adecuada para decorar joyeros o pitilleras, pero nada más. Sin embargo, en Europa, sobre todo en Francia, el esmaltado tenía una larga tradición como arte mayor, particularmente en Limoges, donde hay artesanos esmaltadores desde el siglo XVI.

La técnica del esmaltado empezó a despertar en los Estados Unidos en la década de 1930, en gran medida gracias a la labor de tres artistas innovadores: Kenneth Bates (1904-1994), Edward Winter (1908-1976) y Karl Drerup (1904-2000). La siguiente generación de esmaltadores, muchos de ellos alumnos de Bates, se basaron en el trabajo de estos tres pioneros y luego tomaron direcciones todavía más innovadoras.

Kenneth Bates, considerado el decano de los esmaltadores estadounidenses, fue quien más se preocupó de difundir esta forma de arte por todo el país a través de sus obras y su labor didáctica. En una de sus mejores obras, *Discusión en el mercado de Limoges*, Bates incorpora diseños cubistas y futuristas a su representación semiabstracta de mujeres discutiendo en un mercado de Limoges, la capital francesa del esmaltado. La angulosidad y los motivos típicamente cubistas, junto con la

fusión futurista de imágenes, aumentan la tensión de la disputa. Hasta las casas parecen estar discutiendo. Al mismo tiempo, Bates suaviza la tensión con una paleta formada por azules y malvas pálidos, verdes oscuros, marrones y rojos.

Edward Winter, quien estudió esmaltado con Bates y también en los talleres vieneses (*Wiener Werkstätte*), llevó a Estados Unidos los estilos de esmaltado puramente abstractos que se llevaban en Europa. En sus elegantes abstracciones suele haber sutiles gradaciones de color que sugieren capas y perspectivas transcendentales. En *Texturas en rosa y marrón*, una escalera abstracta se despliega en el interior de una red de formas angulosas que se cruzan con pequeñas ondulaciones y bonitos adornos florales. Los numerosos ángulos no armonizan del todo entre sí, pero crean unas tensiones sutiles entre capas que conducen la mirada de una forma a otra, de un nivel a otro.

Igual que Edward Winter, James Melvin Someroski (1932-1995) estudió con Kenneth Bates y condujo el esmaltado a nuevas direcciones, incluido el arte activista. *Los niños de la guerra* es una serie de doce *plique à jours* (una especie de vitrales en miniatura) que ilustran escenas de campos de concentración alemanes a partir de fotos reales. En *Nunca más*, un niño pequeño en posición fetal y los cuerpos fantasmales de otros dos niños mayores se elevan con el humo procedente de un crematorio en dirección a una puesta de sol formada por oleadas de luz naranja, amarilla y blanca. Resulta imposible saber si el cielo lo han incendiado los nazis o el propio Dios. Someroski dijo de esos niños: “Intento sacarlos de las fotos, sacarlos de la muchedumbre, de las tumbas... resucitarlos, envolverlos con plata y oro finos, insuflarles vida otra vez... Recuperarlos en un horno de esmaltado, en un nuevo fuego”.

Legado artístico de James M. (Mel) Someroski

En 1965, tras dejar Fluxus, Beuys presentó la acción artística *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* en la Galería Schmela de Düsseldorf. Se untó la cabeza con miel y pan de oro y se sentó en un rincón de la galería con una liebre muerta en sus brazos. De repente se levantó y se puso a caminar por la galería mientras explicaba los cuadros al animal muerto. Cada poco rato, dejaba de hablar para pasar por encima de un tronco de pino (las liebres, la miel y los pinos tienen significados espirituales y míticos para Beuys y otras personas). Beuys explicó posteriormente que esa acción artística fue un “complejo *tableau* sobre los problemas del lenguaje y sobre los problemas del pensamiento, de la consciencia humana y de la inconsciencia de los animales”. También declaró que una liebre muerta entendería sus explicaciones sobre arte mejor que muchas personas con “su obstinado racionalismo”.

Beuys continuó explorando los límites del arte y de la racionalidad como fundador del movimiento de arte conceptual de finales de los sesenta y principios de los setenta, y señaló algunas contradicciones de la comunicación entre palabras e imágenes. Sin embargo, no todo el mundo estaba deseoso de arrodillarse frente al altar del arte en vivo y el arte conceptual. Algunas personas que se dedicaban a las artes decorativas no solo no querían abandonar su actividad, sino que estaban dispuestas a demostrar que la pintura, la escultura, el arte en vivo y el arte conceptual no tenían el monopolio del gran arte. Artistas del vidrio como Harvey Littleton y Dale Chihuly, la pionera de los tejidos Lenore Tawney, y artesanos del esmalte como Kenneth Bates demostraron que las artes decorativas pueden ser algo más que decoración (en el recuadro “La época dorada del esmaltado en los Estados Unidos” encontrarás más información sobre el surgimiento de un arte decorativo como gran arte).

La fotografía: de ciencia a arte

En este capítulo

- ▶ Revelar la transformación de la fotografía en un arte
- ▶ Enfocar el fotoperiodismo
- ▶ Retocar la sociedad con una cámara
- ▶ Sacar un primer plano de la vida cotidiana

¿Qué tiene una fotografía que no tenga una pintura? No es eso lo que se preguntaron los pioneros de la fotografía en el siglo XIX. De hecho, ellos querían saber cómo la fotografía podía imitar a la pintura. Los primeros fotógrafos trataron de imitar la forma establecida de obtener imágenes, igual que un par de generaciones más tarde los primeros cineastas trataron de copiar al teatro. Al principio se fotografiaban motivos típicamente pictóricos, como naturalezas muertas, y se creaban imágenes compuestas siguiendo la tradición de pintura histórica.

Los primeros fotógrafos tenían algo que demostrar: en el siglo XIX y principios del XX, mucha gente consideraba que la fotografía era una ciencia, no un arte. Para obtener reconocimiento como artistas, los fotógrafos tuvieron que demostrar que podían competir con los pintores. Una vez lograron ese objetivo (en las dos primeras décadas del siglo XX), la fotografía empezó a desarrollar una identidad propia.

En este capítulo hablo del nacimiento de la fotografía como ciencia, y de su posterior evolución como gran arte.

El nacimiento de la fotografía

En 1824, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), un inventor francés, desarrolló un proceso que llamó *heliografía* (“escritura solar”). Utilizando esta técnica, hizo la primera fotografía en 1826. Para capturar la imagen, trató una placa metálica con *betún* (una sustancia negra y pegajosa), la expuso a la luz solar durante ocho horas aproximadamente y luego la bañó en un disolvente.

En 1827, incapaz de comercializar su invento, Nicéphore Niépce se asoció con el inglés Louis Daguerre (1787-1851), más avezado en el mundo de los negocios. Nicéphore Niépce enseñó su proceso a Daguerre y le propuso formas de perfeccionarlo. Tras morir Niépce en 1833, Daguerre mejoró el método y terminó por patentarlo en 1839 con el nombre de *daguerrotipo*. El gobierno francés adquirió la patente de Daguerre y tuvo la generosidad de poner el proceso a disposición de todo el mundo.



Una imagen de daguerrotipo se captura recubriendo una placa de cobre con yoduro de plata y exponiéndola a la luz durante unos pocos minutos. A continuación, la placa se calienta con vapores de mercurio para revelar la imagen. Por último, esa imagen se *fija* (se hace permanente) sumergiendo la placa en una solución salina. El resultado es una superficie especular que retiene un “reflejo” por tiempo indefinido. Los inconvenientes del daguerrotipo son que no permite hacer copias y que la imagen debe mirarse desde un determinado ángulo, ya que la superficie refleja la luz como un espejo.

Entre 1834 y 1835, el inglés William Fox Talbot (1800-1877) descubrió cómo capturar la “sombra” de una hoja o de cualquier otro objeto sobre un papel recubierto con plata y sal de mesa. En 1839, encontró la forma de crear una imagen fotográfica negativa a partir de la cual podía producir tantas imágenes positivas como deseara. Llamó a su descubrimiento *talbotipo* (también conocido como *calotipo*) y lo patentó en 1841. Aunque las imágenes de Talbot no eran tan nítidas como los daguerrotipos, tenían la ventaja de ser reproducibles.

En 1851, Frederick Scott Archer inventó el proceso del colodión húmedo, que supuso una gran mejora en la nitidez de la imagen negativa. El inconveniente del proceso húmedo era que las fotos debían revelarse antes de que la emulsión de la placa se secara. Por esa razón, los fotógrafos tenían que trabajar en estudios o llevar consigo el laboratorio fotográfico. Eso es exactamente lo que hicieron los primeros fotoperiodistas durante la guerra de Secesión estadounidense y durante la guerra de Crimea: llevarse el cuarto oscuro al campo de batalla.

En 1878, el estadounidense George Eastman (1854-1932) fue el primero en utilizar el proceso de revelado con placa seca (lo cual significó que los fotoperiodistas podían dejar el laboratorio en casa). En 1885, Eastman inventó el rollo de película, que perfeccionó y comercializó cuatro años después. Este invento no solo puso la fotografía al alcance de todo el mundo, sino que además allanó el camino a la industria cinematográfica.

De ciencia a arte

Los primeros fotógrafos, en su mayoría, exploraron las posibilidades documentales de la cámara, no su potencial artístico. Sin embargo, hubo excepciones. El pintor David Octavius Hill (1802-1870) y el fotógrafo Robert Adamson (1821-1848), ambos escoceses, crearon juntos la primera serie de retratos artísticos entre 1843 y 1847. Entre sus mejores obras se encuentran sus *Retratos de escoceses distinguidos* y *Los pescadores y las mujeres del estuario de Forth*. Su colaboración terminó con la prematura muerte de Adamson a los veintisiete años de edad.

El fotógrafo francés más destacado del siglo XX, Gustave Le Gray (1820-1884), contribuyó decisivamente a elevar la fotografía a la categoría de arte. Escribió un tratado llamado *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre* [Tratado práctico de fotografía sobre papel y vidrio] en el que afirmó: “Es mi deseo más profundo que la fotografía, en vez de caer en el dominio de la industria o del comercio, sea incluida entre las artes. Ese es su lugar único, verdadero, y esta es la dirección hacia la que me esforzaré siempre para dirigirla”. Le Gray, que comenzó su carrera como pintor, se pasó a la fotografía en 1847.

Para que sus fotografías fueran más pictóricas, Le Gray inventó el negativo de papel encerado seco, que producía imágenes con menos grano que los negativos de vidrio anteriores (y además resultaba más fácil de transportar). Con negativos de papel encerado seco, Le Gray capturó magníficas instantáneas del bosque de Fontainebleau, al estilo del pintor Jean-Baptiste-Camille Corot, miembro de la escuela de Barbizon (ver el capítulo 18), así como vistas poéticas y luminosas de la costa de Normandía.

Además de que muchos eruditos de la época consideraron la obra de Le Gray como gran arte, sus fotografías de Normandía y Fontainebleau inspiraron al padre del impresionismo Claude Monet, quien pintó escenas similares en ambos lugares entre las décadas de 1860 y 1880.



Compara el cuadro *El camino de Chailly en Fontainebleau*, pintado por Monet en 1865, con la fotografía de Le Gray *El camino de Chailly, Fontainebleau*, tomada en 1853. Compara también *Étude de chêne, Fontainebleau* [Estudio de roble, Fontainebleau], tomada por Le Gray en 1852, con el cuadro *El roble Bodmer, bosque de Fontainebleau*, pintado por Monet en 1865.

A pesar de su éxito, el mundo del arte en general no estaba preparado para aceptar como arte la obra de Le Gray. Cuando presentó ocho fotografías en un concurso de arte celebrado en París en 1850, el jurado las aceptó todas porque las confundió con *litografías* (impresiones realizadas con una placa de piedra o de metal). Cuando se dieron cuenta de que eran fotografías, las rechazaron.

Desde la década de 1840 hasta la de 1890, la mayoría de los fotógrafos se centraron en la vertiente científica de la fotografía, como los miembros de la Royal Photographic Society de Inglaterra, o en la fotografía documental (la que da cuenta de la vida). Fotógrafos como Mathew Brady (hacia 1823-1896) y Timothy O'Sullivan (hacia 1840-1882), ambos presentes en la guerra de Secesión estadounidense, fueron considerados periodistas gráficos, no artistas. No obstante, sus fotografías documentales mostraron al mundo los horrores de la guerra por primera vez en la historia. Las impactantes fotografías que O'Sullivan tomó en la batalla de Gettysburg, incluida su instantánea más famosa, *La cosecha de la muerte*, inspiraron el famoso *Discurso de Gettysburg* pronunciado por el presidente Abraham Lincoln.

Alfred Stieglitz: revivir el momento

Más que cualquier otra persona, Alfred Stieglitz (1864-1946) elevó la fotografía a la categoría de arte en Estados Unidos. No lo hizo solo, pero él fue el principal impulsor. Stieglitz logró esta hazaña creando sus propias composiciones fotográficas y siendo miembro fundador del movimiento fotosecesionista en 1902 junto con otro fotógrafo pionero, Edward Steichen (1879-1973), a la sazón con veintiún años de edad.

El fotosecesionismo fue secundado por otros grupos parecidos en Europa. El movimiento organizó exposiciones de fotografías de sus miembros y promocionó la fotografía como gran arte. Para obtener reconocimiento, los fotosecesionistas imitaron la pintura, en particular el arte romántico, realista e impresionista. En 1910 celebraron una exposición en la Galería Albright de Buffalo (Nueva York), en la que participaron quinientos fotógrafos. Su propósito era influir en los museos estadounidenses para que empezaran a adquirir fotografías para sus colecciones. Y lo lograron: la Galería Albright se convirtió en el primer museo estadounidense que compraba fotografías y las exponía como obras de arte en toda regla.

Esta práctica de imitar las pinturas en las fotografías se denomina *pictorialismo*. Básicamente, significa que las fotografías debían tener un estilo pictórico, como los cuadros impresionistas. El pictorialismo fue un movimiento internacional que incluyó el Brotherhood of the Linked Ring (Gran Bretaña), el Camera Club de Viena (Austria), el Photo-Club de París (Francia), Das Praesidium en Hamburgo (Alemania) y otros grupos. En 1901, el grupo Brotherhood of the Linked Ring, que organizaba una exposición anual llamada Photographic Salon, declaró lo siguiente: “A través del salón, The Linked Ring ha demostrado claramente que la fotografía pictorialista se sostiene por sí sola y que tiene un futuro completamente separado de lo que es puramente mecánico”. Bajo la dirección del influyente fotógrafo Henry Peach Robinson y de George Davison, el grupo The Linked Ring se había escindido de la Royal Photographic Society en 1892 por considerar que esta institución estaba demasiado vinculada a la vertiente mecánica o científica de la fotografía.



Los fotógrafos emplearon diversas técnicas para lograr que sus fotografías pareciesen pinturas, incluidos objetivos anacromáticos, filtros y recubrimientos que creaban un efecto impresionista, así como la manipulación de imágenes en cuarto oscuro. Para conseguir una amplia gama tonal, utilizaron la impresión al platino sobre papeles texturizados. Con la técnica adecuada, las fotografías podían imitar dibujos al carboncillo, acuarelas y varios estilos de pintura.



El principal objetivo del movimiento fotosecesionista fue demostrar que la fotografía es un arte, no una ciencia.

Un ejemplo de pictorialismo es la fotografía de Stieglitz titulada *Chaparrón de primavera*. Los contornos nítidos del arbolito que vemos en primer plano contrastan con la lluvia gris y nebulosa que difumina gran parte del paisaje urbano. Stieglitz capturó los efectos de la atmósfera como un Monet con una cámara. Esta fotografía tan claramente pictoricista (con líneas sencillas, una brumosa poética y un velo de quietud) recuerda a una composición meditativa japonesa.

Al objeto de expandir los objetivos del movimiento fotosecesionista, en 1903 Stieglitz publicó una revista llamada *Camera Work* (ver el capítulo 23). Durante sus catorce años de vida, *Camera Work* publicó la mejor selección de fotografía estadounidense, poesía moderna, artículos de fotografía, arte moderno y literatura. En 1905, Stieglitz inauguró su famosa Galería de la Fotosecesión en el número 291 de la Quinta Avenida de Nueva York. Conocida simplemente como “Galería 291”, no solo exponía fotografía, sino que además introdujo en el país a Auguste Rodin, Paul Cézanne, Henri de Toulouse-Lautrec y Henri Matisse antes del famoso Armory Show de 1913 (ver el capítulo 23). Irónicamente, a la vez que promovía la fotografía realista, Stieglitz era un firme defensor de la vanguardia europea antirrealista.

Pocos años después de las exposiciones de la Galería 291 y del Armory Show, la influencia del arte moderno europeo hizo que los fotógrafos estadounidenses cambiaran radicalmente de postura y abandonaran el pictorialismo. La fotografía había demostrado que podía competir de tú a tú con la pintura. Había llegado el momento de que encontrara su propia voz.

La siguiente generación de fotógrafos, los que trabajaron en las décadas de 1920 y 1930 (y también en décadas posteriores), como Henri Cartier-Bresson, Edward Weston, Ansel Adams, Margaret Bourke-White y Dorothea Lange, maduraron sus propios estilos personales y, al hacerlo, ayudaron a que la fotografía desarrollara una identidad propia.

Henri Cartier-Bresson y el “instante decisivo”

Las fotografías del francés Henri Cartier-Bresson (1908-2004) no parecen pinturas en blanco y negro, sino fotografías. “La fotografía no es como la pintura”, declaró. “Hay creación durante una fracción de segundo, cuando estás tomando la fotografía. El ojo tiene que ver una composición o una expresión que ofrece la vida misma, y debes saber intuitivamente cuándo pulsar el disparador. Ese es el instante en que el fotógrafo es creativo.” Sin embargo, Cartier-Bresson aprendió mucho de fotografía estudiando pintura.

De joven, Cartier-Bresson cursó estudios de pintura en Francia. Su maestro, André l'Hôte, trató de fusionar el cubismo con la pintura francesa clásica, en particular las composiciones formales y hasta cierto punto geométricas de Jacques-Louis David y Nicolas Poussin. Lo que Cartier-Bresson aprendió de l'Hôte sobre composición influyó no solo en sus cuadros, sino también en sus fotografías. Es lo que le proporcionó esa sorprendente capacidad para reconocer composiciones poéticas o surrealistas, repeticiones de líneas, sombras y luces en un abrir y cerrar de ojos. Dijo que en una fracción de segundo un fotoperiodista debía ser capaz de percibir simultáneamente “la significación de un hecho” y “la organización rigurosa de las formas”.

Con el tiempo, Cartier-Bresson abandonó el estilo de su maestro y abrazó el surrealismo. Empezó a frecuentar los círculos surrealistas parisinos y le gustó la idea de capturar el inconsciente sobre el lienzo. Intentó hacer eso mismo en sus propias pinturas, pero el resultado no le convenció y por eso destruyó la mayor parte de su obra.

En 1931 se pasó de la pintura a la fotografía después de ver una instantánea de Martin Munkácsi que mostraba a tres muchachos desnudos entrando en un lago a la carrera (*Tres chicos en el lago Tanganika*). La fotografía le convenció de que la cámara podía capturar la vida con total desinhibición, como intentaban hacer los surrealistas con sus pinceles. De manera que abandonó la pintura para dedicarse en cuerpo y alma a la fotografía, y empezó a recorrer las calles de París con el propósito de pillar a los transeúntes desprevenidos en su devenir cotidiano.

La invención de la cámara compacta de Leica en Alemania en 1924 o 1925 facilitó mucho el trabajo de los fotógrafos. Además de no tener que cargar siempre con un trípode, esa cámara les permitía disparar con discreción, pasando totalmente desapercibidos. En su libro *El instante decisivo*, Cartier-Bresson escribió: “Es fundamental ... acercarse al tema de puntillas”. Por eso nunca utilizaba flash.

Esa habilidad de Cartier-Bresson para disparar sin ser visto y su gran sensibilidad lo convirtieron en uno de los fotoperiodistas más destacados de la historia mundial. Sus fotografías, que documentan muchos de los grandes acontecimientos del siglo XX, aparecieron en revistas como *Paris Match*, *Life*, *Look*, *Du*, *Epoca* y *Harper's Bazaar*.

Su fotografía *México* muestra su dominio de la composición poética y geométrica. A primera vista, la imagen parece un cuadro de sombras.

Dos figuras femeninas (lo que parece ser la sombra de una estatua clásica y la silueta de una mujer real) están de pie en una escalera bañada por sombras y franjas de luz angulosas. Vemos a las dos mujeres de perfil, mirando en direcciones opuestas. La estatua parece dispuesta a bajar por la escalera, mientras que la silueta está recostada contra una columna esperando que la vida siga su curso. La fotografía está imbuida de un aura de misterio y una belleza ultraterrena.

En *Muro de Berlín*, Cartier-Bresson capturó de nuevo un instante muy sugerente y cargado de tensión. Tres hombres trajeados (de espaldas a la cámara) observan el desolado paisaje urbano de Berlín Este, al otro lado del muro. La monótona arquitectura parece infectada por el clima de represión política que reinaba en la zona comunista. Unas sombras ominosas invaden la parte inferior del muro de Berlín, que armoniza extrañamente con los decadentes edificios de apartamentos que lo flanquean. No hay ni una maceta, ni ventanas decoradas ni tan solo una cortina que alivie el desconsuelo transmitido por la escena. El muro y la calle que este corta por la mitad son los frentes de la guerra fría. No hay destrucción, pero tampoco señales de vida. La belleza y el color parecen estar ocultas a la vista.

El Grupo f/64: Edward Weston y Ansel Adams

Igual que Cartier-Bresson, en Estados Unidos hubo fotógrafos como Edward Weston (1886-1958) y Ansel Adams (1902-1984) que en las décadas de 1920 y 1930 rechazaron el pictorialismo en favor de una “fotografía pura”, un realismo absoluto con escasa o ninguna manipulación en cuarto oscuro. En lugar de imitar la pintura, Weston y Adams dejaron que la cámara se expresara por sí sola.

Para lograr sus propósitos, en 1932 Weston, Adams, Imogen Cunningham y otros fundaron el Grupo f/64 en San Francisco. El grupo debe su nombre al hecho de que sus miembros utilizaban el *diafragma* (el dispositivo que determina la cantidad de luz que entra en la cámara) más cerrado de una cámara de gran formato para conseguir la mayor *profundidad de campo* (el espacio enfocado entre el primer plano y el fondo) posible. Un diafragma muy cerrado permite que entre muy poca luz, de manera que es necesario aumentar el *tiempo de exposición* (el tiempo que el diafragma permanece abierto), a menudo hasta más de un minuto. En la práctica esto significaba que los fotógrafos solo podían retratar naturalezas muertas y paisajes, pero no objetos en movimiento, porque requieren tiempos de exposición muy cortos.

El uso de un diafragma muy cerrado permitió a Edward Weston fotografiar sus temas favoritos (desnudos, plantas, conchas marinas y paisajes) con una intimidad increíble, realzando todos los detalles hasta el punto de parecer que las texturas pueden tocarse. En su fotografía *Pimiento*, los intensos reflejos y la gran profundidad de campo acentúan las ondulaciones orgánicas del pimiento, otorgándole un atractivo táctil que lo hace más parecido a un desnudo femenino que a una hortaliza.

Adams, cuya especialidad eran los majestuosos paisajes del oeste, transformó las montañas distantes, los valles, las formaciones rocosas y los árboles en imágenes trascendentes, con el fondo y el primer plano nítidamente enfocados e iluminados por una luz mística, como el de *Amanecer*. Adams también logró contrastes dramáticos entre luces y sombras desarrollando un “sistema de zonas” que dividía el espectro luminoso en diez zonas, desde la más clara hasta la más oscura. Adams medía esas zonas con un fotómetro, lo que le permitía un control absoluto sobre las luces y las sombras de sus fotografías.

Dorothea Lange: retrato de la Gran Depresión

La fotoperiodista estadounidense Dorothea Lange (1895-1965) es famosa por sus fotografías de trabajadores inmigrantes, explotaciones agrícolas californianas, e indigentes haciendo cola en comedores de beneficencia (como en *White Angel Breadline*, *San Francisco*). Para la mayoría de estadounidenses, sus fotos todavía definen la realidad de la Gran Depresión.

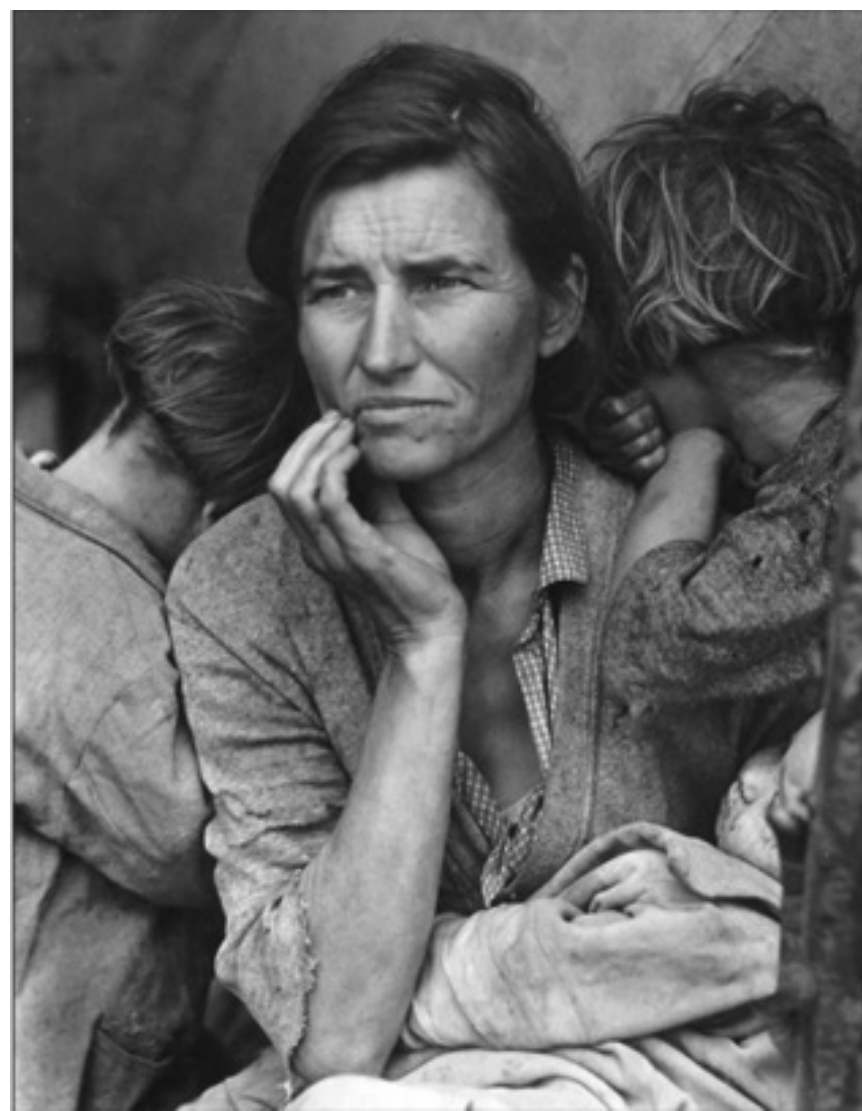
Durante el tiempo que trabajó a las órdenes de Roy Stryker en la División de Historia de la Resettlement Administration (el organismo que se ocupaba de los reasentamientos de agricultores pobres y sin tierras) junto con otros grandes fotógrafos como Walker Evans, Arthur Rothstein y Ben Shahn, la tarea de Lange consistió en documentar el padecimiento de los inmigrantes que habían huido del Dust Bowl (la terrible sequía que asoló los estados de Oklahoma y Texas) para buscar trabajo en los campos de naranjos y las explotaciones agrícolas privadas de California.

Para Lange, documentar aquella catástrofe era más que un trabajo. Como reformista, fotografió las duras condiciones de vida de los trabajadores inmigrantes para provocar cambios y la intervención del gobierno. Lange capturó el sufrimiento humano de una manera nada sentimental, pero no por ello menos impactante. “He visto condiciones que me han dejado sin palabras”, dijo en una carta a Stryker.

Como las imágenes de la Resettlement Administration estaban a disposición de todos los periódicos estadounidenses, las fotografías de Lange causaron un hondo impacto en la opinión pública y obligaron a la administración de Franklin Delano Roosevelt a autorizar la creación de explotaciones agrarias gubernamentales en California para trabajadores inmigrantes. La fotografía más conocida de Lange es *Madre inmigrante, Nipomo, California* (ver la figura 25-1), tomada un día lluvioso de 1936 en el campamento Pea-Pickers. Lange tardó alrededor de diez minutos en hacer seis fotografías (una de las cuales se guardó para sí). En el artículo “El encargo que nunca olvidaré: Madre inmigrante”, publicado en 1960 en la revista *Popular Photography*, Lange recuerda aquella experiencia:

Vi a una madre famélica y desesperada, y me acerqué a ella como atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia y la de la cámara, pero sí recuerdo que no me hizo preguntas. Le hice cinco fotos, acercándome a ella cada vez más. No le pregunté su nombre ni de dónde venía. Me dijo su edad, tenía treinta y dos años. Me dijo que habían vivido de las verduras que encontraban por los alrededores y de los pájaros que cazaban sus hijos. Acababa de vender los neumáticos de su coche para comprar comida.

Después del bombardeo de Pearl Harbor, Lange documentó la reubicación forzosa de los estadounidenses de origen japonés, enviados a campos de concentración. En una de sus imágenes más conmovedoras, *El saludo de la inocencia*, docenas de muchachas japonesas pronuncian con fervor el juramento de fidelidad a la bandera de Estados Unidos antes de ser internadas en un centro de detención. Temiendo una reacción pública ante esas imágenes tan provocadoras, el ejército de Estados Unidos confiscó todas las fotografías de Lange, casi ochocientas, sobre la “reubicación” de los estadounidenses de origen japonés.



Dorothea Lange, 1895-1965, *Madre inmigrante*, Nipomo, California, 1936. Colección de Dorothea Lange, Oakland Museum of California, donación de Paul S. Taylor. © Imagen digital: Museo de Arte Moderno/Con licencia de SCALA/Art Resource, NY

Figura 25-1

La fotografía de Dorothea Lange titulada *Madre inmigrante*, Nipomo, California (1936) muestra la desesperación causada por la Gran Depresión y constituye un retrato de aquella época

Margaret Bourke-White: de las fábricas y acerías a Buchenwald y la muerte de Gandhi

Igual que otros muchos artistas de principios del siglo XX, Margaret Bourke-White (1904-1971) pensaba que la era de las máquinas sería la salvación del ser humano. Uno de sus puntos fuertes era captar las imponentes formas geométricas de acerías, rascacielos y presas. “Para mí, esas formas industriales eran tanto más bellas porque nunca fueron diseñadas para ser bellas. Tenían una simplicidad de líneas que obedecía a su aplicación directa a un fin. La industria, a mi modo de ver, había desarrollado una belleza inconsciente, a menudo una belleza escondida que estaba esperando a ser descubierta”, declaró.

Bourke-White empezó como fotógrafa industrial en Cleveland (Ohio) para la Otis Steel Company. Impresionado por sus fotografías de las acerías de Cleveland, Henry Luce (fundador de Time, Inc.) la contrató como primera fotógrafa de su nueva revista *Fortune* en 1929.

Seis años después de que Bourke-White se incorporara a la plantilla de *Fortune*, Luce lanzó la revista *Life* y volvió a contar con ella como colaboradora. El número inaugural de *Life* (23 de noviembre de 1936) mostraba en portada la famosa foto que hizo Bourke-White de la presa Fort Peck, en Montana. Aquella estructura gigantesca (76 metros de altura y más de 6 kilómetros de longitud) se construyó en el marco del New Deal (el plan de acción del gobierno estadounidense para redinamizar la economía) a mediados de la década de 1930. El ángulo elegido por Bourke-White para la foto, y los fuertes contrastes de luces y sombras, hicieron que aquella fabulosa construcción (entonces aún inacabada) pareciera una versión mecanicista de un templo egipcio colosal.

Como fotógrafa de *Life*, Bourke-White pudo visitar lugares donde ninguna mujer reportera, y muy pocos hombres, habían estado jamás. Fue la primera mujer que trabajó como corresponsal de guerra, y el primer fotoperiodista occidental que pudo tomar fotografías en la Unión Soviética. Tomó fotos de la invasión de Rusia por los nazis, de la campaña de las fuerzas aliadas en Italia, de la marcha del general Patton a través de

Alemania y del campo de concentración de Buchenwald. Después de la guerra fotografió el nacimiento de la India y Pakistán, y la muerte de Gandhi.



Para poder retratar al Mahatma Gandhi con su rueca un año antes de morir él, Bourke-White tuvo que aprender a hilar. En su autobiografía *Portrait of Myself*, escribe que cuando pidió permiso para sacar una foto de Gandhi con la rueca, su secretario le preguntó: “¿Usted sabe hilar?”. Ella contestó: “Oh, yo no he venido a hilar con el Mahatma. He venido a fotografiar al Mahatma hilando”.

El secretario repuso con firmeza: “¿Cómo va entonces a captar el simbolismo de Gandhi en la rueca? ¿Cómo va a entender el hondo significado de la rueca, el charka, si no aprende primero a usarla?”.

De manera que Bourke-White asistió a un cursillo rápido para aprender a usar la rueca y luego tomó su famosa fotografía, que transmite todo el simbolismo de Gandhi hilando. El charka fue un elemento clave de su revolución pacífica: si los indios se hacían su propia ropa, podrían boicotear la industria textil británica.

Un año después, el 1 de enero de 1948, Bourke-White fotografió al Mahatma Gandhi por última vez, apenas cuatro semanas antes de ser asesinado (esta sesión de fotos se recrea en la película *Gandhi*, rodada en 1982). Henri Cartier-Bresson también estuvo presente. De hecho, ambos fotógrafos tomaron una foto muy similar del dignatario sentado en una cama junto a sus dos sobrinas, Abha y Manu (a quienes se refería como sus bastones, porque le acompañaban a todas partes). En ambas fotos, Abha aparece escribiendo en un libro, mientras Manu entrega otro a Gandhi. Dos mujeres de más edad miran y sonríen plácidamente. Los dos fotógrafos supieron captar la tierna intimidad de esta estampa familiar. Pero en la foto de Bourke-White (ver la figura 25-2), la sutil combinación de luces y sombras, y el hecho de que la luz parece venir tanto del interior de Gandhi como de una fuente externa, otorgan a su retrato un misticismo silencioso y un encanto intemporal. Asimismo, Bourke-White incluyó los tres monos sabios que contemplan a Gandhi desde una mesita que hay delante de la cama, mientras que Cartier-Bresson no los incluyó (en el apéndice encontrarás un enlace a la fotografía de Cartier-Bresson).

El 30 de enero de 1948, Gandhi fue asesinado a tiros cuando se dirigía a una reunión para rezar, sostenido por sus sobrinas Abha y Manu.



Avance rápido: la siguiente generación

Es difícil medir la influencia que tuvieron los primeros fotógrafos de la revista *Life* (Margaret Bourke-White, Alfred Eisenstaedt, Peter Stackpole y Carl Mydans), y también Henri Cartier-Bresson y Dorothea Lange, sobre el fotoperiodismo y los reportajes fotográficos. Ellos y otros fotógrafos del período de entreguerras (como Man Ray, Lászlo Moholy-Nagy, Edward Weston y Ansel Adams) ayudaron a dotar a la fotografía de una identidad propia y sentaron las bases de esta nueva forma de arte para que la siguiente generación pudiera tomar caminos nunca imaginados por los pictorialistas:

- ✓ Aaron Siskind y Minor White, inspirados por el expresionismo abstracto (ver el capítulo 23), crearon la fotografía abstracta.
- ✓ Bill Brandt, Jerry Uelsmann y Lucas Samaras, inspirados por el surrealismo y por Man Ray, crearon la fotografía de efectos especiales, también llamada fantástica, donde se utiliza la superposición, los fotomontajes y los filtros para crear imágenes oníricas y surrealistas.
- ✓ Pintores como David Hockney y Robert Rauschenberg combinaron fotografía y pintura.
- ✓ Los fotógrafos posmodernos fusionan la fotografía con textos, mensajes y símbolos, y también hacen fotografías de fotografías. Por ejemplo, Cindy Sherman (ver el capítulo 26) se fotografía a ella misma interpretando diferentes estereotipos procedentes del cine y de los anuncios. Muchas de sus obras, a modo de fotogramas, parecen parodias de películas de serie B de los años cuarenta, cincuenta y sesenta.

El nuevo mundo: el arte posmoderno

En este capítulo

- ▶ Explorar las tendencias posmodernas de la arquitectura
- ▶ Reciclar la historia del arte
- ▶ Conocer las instalaciones artísticas

Ser posmoderno parece un oxímoron. ¿Cómo va a existir algo posterior a lo moderno, cuando lo moderno es lo que está ocurriendo en la actualidad? ¿No estaríamos entonces hablando del futuro? La clave para que el término *posmoderno* cobre sentido es entender que cuando los artistas y los historiadores del arte hablan de *arte moderno* no se refieren al momento presente (para hablar del presente, utilizan el término *contemporáneo*). El *arte moderno* hace referencia a un estilo y un período artístico que comienza aproximadamente con Cézanne y Gauguin en la década de 1890 (aunque algunos eruditos lo retrotraen a la década de 1860, cuando pintaba Manet, y otros sitúan sus raíces en el Romanticismo) y llega hasta Donald Judd y los minimalistas de las décadas de 1960 y 1970. Durante ese tiempo, el arte moderno dominó casi todo el mundo del arte (en arquitectura, el movimiento moderno se llamó *estilo internacional*, ver el capítulo 23). Todo el mundo lo practicaba. Algunos artistas y arquitectos dicen que todavía hacen arte moderno, aunque la mayoría está de acuerdo en que ya no es el estilo dominante. La nueva época se denomina a veces “edad posmoderna”, lo cual da a entender que la posmodernidad no es solo un movimiento artístico, sino también un cambio importante en el estilo de vida.

En este capítulo exploro la arquitectura posmoderna y luego comento algunos ejemplos posmodernos de pintura, fotografía, arte digital y arte multimedia.

De las pirámides modernas a las estructuras de titanio: la arquitectura posmoderna

El arte moderno (y el estilo internacional en arquitectura) rechazaron la tradición y abrazaron las innovaciones del capitalismo industrial. Los artistas modernos depositaron toda su fe en la tecnología y en la ciencia, un punto de vista llamado *positivismo*. Arquitectos como Le Corbusier (ver el capítulo 23) llamaron a las casas “máquinas para vivir” y, al igual que los positivistas, ensalzaron la precisión y la fiabilidad de las máquinas. En el ámbito de la arquitectura, eso significó estructuras fabricadas con los materiales industriales más avanzados, generalmente con líneas muy limpias (sin ornamentos) y una función obvia (no se hacía nada con un fin puramente estético).

Después de la segunda guerra mundial, el arte moderno y el positivismo experimentaron un auge aún mayor debido a la mejora de las condiciones económicas de la clase media en muchos países. Esa mejora de la calidad de vida a una escala tan grande implicaba que la “era de las máquinas” estaba dando resultado. La gente quería casas, automóviles, televisores, tostadoras, lavavajillas y todas las comodidades que la época moderna pudiera ofrecerles.

Mientras la gente compraba más tostadoras y recibía la tecnología con los brazos abiertos, el mundo del arte celebraba el florecimiento del arte abstracto y la idea de que la belleza artística (o el arte por el arte) trasciende la función (la utilidad de las cosas). Muchos de los héroes de la pintura moderna, como Pablo Picasso y Jackson Pollock, eran vistos como renegados, y cada una de sus pinceladas se consideraba una auténtica genialidad. El aspecto crudo e impremeditado del arte moderno que producían era garantía de su autenticidad.

La posmodernidad apareció a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando los artistas empezaron a dudar de la autenticidad y originalidad de la modernidad, y de todos los valores de masculinidad, progreso y positivismo asociados a ella. En aquellos inicios inocentes, los arquitectos dijeron “basta ya” al engreimiento del estilo internacional, a sus restricciones en cuanto a ornamentos y a sus afirmaciones utópicas de estar creando mejores viviendas de protección oficial. De hecho, algunos complejos de viviendas protegidas inspirados en la Bauhaus, por ejemplo el proyecto Pruitt-Igoe que Minoru Yamasaki diseñó para la ciudad estadounidense de San Luis, tuvieron que ser demolidos porque los edificios de muchas plantas sacaban lo peor de la gente. El mundo estaba preparado para una arquitectura más popular que recuperara parte de la personalidad, la diversidad y la historia arrebatadas por el arte moderno.

¡Viva Las Vegas!

El mejor ejemplo de diversidad arquitectónica es el batiburrillo de edificios que forman el entramado urbano de Las Vegas (Nevada). Lo más cerca que estuvo la posmodernidad de un manifiesto es el libro *Aprendiendo de Las Vegas* (1972), escrito por el matrimonio de arquitectos Robert Venturi y Denise Scott Brown. Este libro documenta la arquitectura de Las Vegas para enaltecer y aprender de la cultura del automóvil, las hamburgueserías, los casinos y la dispersión urbana que caracterizan la ciudad. Para Venturi y Scott Brown, “las yuxtaposiciones de

elementos de mala reputación que parecen caóticos expresan un tipo intrigante de vitalidad y validez”.

La posmodernidad comienza con esta “vitalidad desordenada” y luego explora el abanico de formas arquitectónicas históricas que podrían satisfacer mejor las necesidades de las personas y potenciar la energía de un determinado espacio. No existen reglas de estilo rígidas como puedan ser las cajas de acero y cristal del movimiento moderno; la arquitectura posmoderna tiene tantas encarnaciones estilísticas como casinos de gusto dudoso existen actualmente en Las Vegas. De hecho, en Florida hay un hotel Disney posmoderno diseñado por Michael Graves con la forma de un cisne gigante, lo cual sugiere que la arquitectura se ha convertido en una forma de escultura.

Casa Vanna Venturi: un ejemplo que viene a cuento

La arquitectura posmoderna ha tenido un alma caprichosa desde sus inicios. Cuando Robert Venturi diseñó la casa Vanna Venturi para su madre en Filadelfia, quiso parodiar los elementos típicos de una casa de un barrio residencial estadounidense, utilizando materiales comunes. La fachada, de enormes dimensiones, parece sacada de una vieja película del Oeste; sin embargo, su pedimento triangular está dividido por el centro al estilo barroco. Cada lado de la fachada tiene cinco ventanas, pero con estilos completamente diferentes, de un modo que muestra las distintas pautas modernas: ventanal dividido en cuadrados menores, ventanal alargado, ventana simple. La chimenea está sobredimensionada salvo en la parte final, donde recupera un tamaño normal.

Desde lejos, la casa Vanna Venturi no parece un edificio extraño; al contrario, tiene un aspecto muy normal, muy de clase media. Sin embargo, al examinarla de cerca se aprecian algunas rarezas. Te das cuenta de que alguien ha socavado arteralmente las decisiones que tomaría un arquitecto convencional. Este planteamiento de diseño “burlón” forma parte de una tendencia posmoderna mayor: el *arte autorreferencial*. La arquitectura posmoderna incluye muchas bromas e ironías privadas que a veces despiertan una sensación de extrañeza en el gran público e incluso en los propietarios de las edificaciones.

Philip Johnson y el mobiliario urbano

El rascacielos es una forma de arquitectura bastante moderna, con escasas referencias al pasado. El AT&T Building de Nueva York (ahora Sony Tower), un edificio diseñado por Philip Johnson (1906-2005) y John Burgee (1933-), es una excepción pionera que podría considerarse el primer rascacielos posmoderno.

Philip Johnson colaboró con Mies van der Rohe en el diseño del edificio Seagram (un icono del estilo internacional, ver el capítulo 23), por lo que no deja de ser sorprendente que mezclara varios estilos históricos en el AT&T Building. Su característica más famosa es su pedimento abierto en lo alto, cuyas formas recuerdan al frontón ornamental de una cómoda alta del estilo Chippendale. Es como si un gigante hubiera colocado su cómoda más bonita encima de un rascacielos de Manhattan. Igual que los muebles de estilo Chippendale, el edificio de Johnson “se apoya” sobre unas patas altas (las columnas de la base). Este elemento de mobiliario urbano es, en realidad, una compleja mezcla de estilos. La parte inferior de la fachada, con un óculo central sobre una *loggia* (o columnata), recuerda a la Capilla Pazzi, una de las obras maestras de la arquitectura renacentista italiana. En el interior, un gran espacio coronado por una bóveda de arista recuerda al período románico. En comparación con las cimas cuadradas de sus vecinos, la torre dibuja un perfil elegante y sofisticado en el horizonte de la ciudad de Nueva York.

La arquitectura prismática de I. M. Pei

El estadounidense de origen chino I. M. Pei (1917-) es otro de los arquitectos que se unieron al movimiento posmoderno a finales del siglo XX. Pei es famoso por sus magníficos edificios modernos, por ejemplo la Biblioteca y Museo Presidencial de John F. Kennedy en Columbia Point (Massachusetts), y el Edificio Este de la Galería Nacional de Arte (Washington D. C.). Pero cuando el expresidente francés François Mitterrand le eligió para ampliar el Louvre en 1983, Pei empezó a pensar en la forma de dar a un edificio moderno un aspecto histórico sin imitar un estilo pasado de moda. El Louvre es un conjunto de palacios reales construidos sobre un castillo del siglo XIII. Pei vio claro que no podía limitarse a incorporar una entrada de líneas modernas en el museo más importante del mundo: parecería una parada de metro en medio de todos aquellos edificios renacentistas y barrocos. En lugar de ello, recuperó la forma por excelencia del antiguo Egipto, la pirámide, y la actualizó con vidrio transparente en lugar de usar la piedra (ver la figura 26-1).



John Garton

Figura 26-1
La pirámide de I. M. Pei, Le Grande Louvre, pretende ser un puente entre la arquitectura clásica y la nueva escuela

En épocas recientes, pocos proyectos han suscitado tanta polémica como la pirámide de Pei, Le Grand Louvre. Los detractores temían que algo “nuevo” pudiera romper la armonía arquitectónica alcanzada a lo largo de varios siglos. Otros se opusieron a que un extranjero remodelara el corazón de la cultura francesa.

Pei forzó los límites de la tecnología contemporánea a fin de dar con una solución para la entrada del museo y su ampliación subterránea. En la pirámide de la entrada principal, los paneles trapezoidales y triangulares están unidos entre sí por una maraña de vigas y cables de acero. Para las uniones ultraligeras o “nodos” que sujetan la estructura tensada, Pei acudió a una empresa afincada en Massachusetts que fabrica los aparejos de las embarcaciones participantes en la Copa América. Un vidrio transparente especial asegura la visibilidad del palacio histórico desde dentro y desde fuera, y una serie de piscinas reflectantes dan la impresión de que la estructura está flotando en el agua.



La transparencia y ligereza de la pirámide central de 20 metros y las dos pirámides adyacentes más pequeñas diseñadas por Pei son exactamente lo opuesto a las Grandes Pirámides de Guiza, construidas con roca maciza (ver el capítulo 6).

La ampliación del Louvre que diseñó Pei incluye dos niveles de tiendas, lugares de reunión y espacios de exposición. Estos cambios convierten al Louvre en el museo más grande del mundo, con casi 130.000 metros cuadrados de superficie. A pesar de sus detalles geométricos, exactos y modernos, el proyecto de Pei es posmoderno por la manera en que rompe con el estilo internacional para reinventar una forma monumental procedente de la época antigua.

La arquitectura deconstructivista de Peter Eisenman, Frank Gehry y Zaha Hadid

Al oír la palabra *deconstrucción*, mucha gente piensa en una bola de demolición derribando un edificio. Pero eso no es a lo que se refieren los arquitectos deconstructivistas cuando utilizan el término. Para ellos, la *deconstrucción* significa ejercer su oficio en plan imaginativo y filosófico.

La deconstrucción es una filosofía y una manera de leer literatura desarrollada por el intelectual francés Jacques Derrida. Entre otras cosas, los deconstructivistas consideran que una obra literaria no tiene un significado absoluto, sino que todo está abierto a la interpretación. Por ejemplo, si un autor describe una situación diciendo que es “oscura”, un deconstructivista no dará por sentado que “oscura” es algo negativo. Analizará el pasaje sin esa idea preconcebida.

El objetivo de los deconstructivistas es descomponer los pasajes literarios o problemas arquitectónicos y analizarlos sin dar nada por sentado. Por ejemplo, en arquitectura suponemos que los tejados deben tener cierta pendiente para evacuar la lluvia. Un tejado deconstructivista puede estar lleno de curvas y meandros y volteretas, como el del Museo Guggenheim de Bilbao, diseñado por Frank Gehry, y a pesar de eso evacuar perfectamente las aguas pluviales. Al eliminar las ideas preconcebidas, el arquitecto deconstructivista puede hallar formas altamente originales de resolver viejos problemas.

Peter Eisenman (1932-)

En sus diseños, el deconstructivista Peter Eisenman a menudo rompe las reglas uniendo elementos no relacionados (partes incongruentes) y añadiendo estructuras que tienen una finalidad simbólica, en lugar de práctica.

El Centro Wexner para las Artes Visuales y Escénicas, ubicado en la Universidad Estatal de Columbus, Ohio, y diseñado por Eisenman, es un magnífico ejemplo de espacios deconstruidos y elementos inconexos. La torre almenada de ladrillo rojo situada junto a la entrada parece un castillo medieval que hubiera sido cortado en dos por el arquitecto. Está literalmente partida por la mitad.



Las *almenas* o *merlones* son esos salientes que coronan las torres y muros de las fortificaciones medievales. En la Edad Media, los arqueros se ocultaban tras las almenas y disparaban sus arcos entre ellas.

Entre las dos mitades de la torre, una retícula de ventanas permite ver el patio interior “a través” de la estructura. Las almenas se utilizan también en otras secciones del edificio, de manera que el Centro Wexner parece una fortaleza medieval colocada sobre una caja de cristal de diseño moderno. Ese aspecto de “dragones y mazmorras” pretende rendir tributo al arsenal que antiguamente había en ese mismo emplazamiento (fue destruido por un incendio en 1958).

En una parte conexas del edificio, el arquitecto abrió un hueco en la mampostería y lo llenó con otra cuadrícula de ventanas. Otra broma visual, quizás incluso más desconcertante, es la gran marquesina de tubos de acero blanco que se proyectan sobre la entrada. El problema de esta marquesina es que no protege contra la intemperie, puesto que los espacios no están cubiertos por un toldo. ¿Qué utilidad tiene entonces? Esta marquesina de pega tiene una finalidad simbólica que puedes contemplar mientras te empapas debajo de ella en un día lluvioso. En palabras de Eisenman, los tubos blancos de sección cuadrada crean “un microcosmos metafórico del entramado urbano”. La cuadrícula del campus universitario y la cuadrícula de la ciudad de Ohio no coinciden; están desviadas 12,5 grados. Eisenman las alinea simbólicamente con esta marquesina de pega (que está alineada con la columna vertebral del propio edificio), como indicando que todas las partes de una ciudad deberían estar en armonía, no pelear entre ellas en ángulos de 12,5 grados.

Frank Gehry (1929-)

El canadiense Frank Gehry, uno de los arquitectos contemporáneos más conocidos, practica una forma de deconstrucción menos intelectualizada. Parece seguir sus instintos, más que su intelecto. Su propia casa, construida en Los Ángeles en 1978, transmite una sensación de desorden y despreocupación. Las paredes y los tejados presentan extrañas inclinaciones, y los materiales utilizados son muy baratos: planchas de metal corrugado, madera contrachapada y vallas de tela metálica. ¡Parece que el albañil estuviera borracho cuando construyó la casa! Por contra, durante los últimos veinte años las obras deconstructivistas de Gehry han sido edificios enormes hechos con materiales caros.



Las caprichosas curvas de los museos, salas de conciertos y edificios universitarios diseñados por Gehry han requerido cálculos especiales para las pruebas de carga y la construcción. Su estudio fue pionero en el uso de un software de diseño llamado CATIA que anteriormente solo se había utilizado en la industria. Una versión modificada de ese software ayuda a calcular las mejores cargas y geometrías para las insólitas intersecciones y formas esculturales que utiliza Gehry, y dice a los ingenieros y constructores qué materiales y estructuras deben utilizarse para que el edificio resista las fuerzas de la naturaleza.

El Museo Guggenheim de Bilbao (terminado en 1997), cuyo perfil recuerda vagamente a un barco (ver la figura 26-2), domina el paisaje urbano de esa ciudad portuaria. Este enorme museo tiene un esqueleto de acero recubierto de placas de titanio que reflejan las condiciones meteorológicas y de iluminación y lo integran así en el entorno. En ese sentido, el visitante nunca contempla dos veces el mismo edificio. Sus superficies dibujan curvas y vueltas, mientras que su masividad le confiere una apariencia de gran solidez. En esta y otras obras posteriores, Gehry parece eliminar todas las fronteras entre arquitectura y escultura. El edificio es primero una forma o una cosa, y luego un edificio. Frente a la regularidad cuadriculada de la mayoría de ciudades, los diseños de Gehry parecen organismos vivos de piel irisada.



Cortesía de la Oficina Nacional de Turismo de España

Figura 26-2

El Museo Guggenheim de Bilbao, diseñado por Frank Gehry, es su obra maestra de la arquitectura deconstructivista

La primera estructura europea de Gehry fue el Museo Vitra Design, ubicado en la localidad alemana de Weil am Rhein (1989). Este museo se inauguró a la vez que la empresa Vitra (dedicada al diseño de muebles) encargaba a Zaha Hadid (ver el apartado siguiente) la construcción de su famosa estación de bomberos en la parcela colindante, con lo que se creó una especie de meca deconstructivista en el suroeste de Alemania.

Zaha Hadid (1950-)

Zaha Hadid, nacida en Irak, es una arquitecta deconstructivista cuya mayor inspiración parece ser el suprematismo ruso, en particular el artista Kazimir Malevich (ver el capítulo 23). Hadid es además una pintora prolífica, y sus diseños parecen oscuras composiciones de Malevich trasladadas al siglo XXI.

La estación de bomberos que construyó en Weil am Rhein se cuenta entre sus obras más famosas. Es una estructura repleta de ángulos agudos, como si el hormigón armado hubiera detenido la fuerza de una explosión. Las superficies largas y puntiagudas del edificio, junto con sus afiladas intersecciones, crean una metafórica sensación de velocidad para los bomberos. Las convenciones de la arquitectura se han deconstruido hasta el punto de que en el edificio no hay canalones, tuberías ni revestimiento; únicamente la precisa angularidad de las placas y voladizos de hormigón. El edificio, que nunca fue una estación de bomberos demasiado funcional, se ha reconvertido en una sala de exposición para la colección de sillas de Vitra.

¿Verdad o ficción? La fotografía y pintura posmodernas

Hoy en día, muchos artistas posmodernos expresan dudas sobre el progreso, el capitalismo postindustrial y los movimientos artísticos. Los temas de artistas posmodernos como la fotógrafa Cindy Sherman y el pintor Gerhard Richter (ambos comentados en este apartado) suelen ser personales y autocríticos. Ambos acostumbran a contemplar el pasado con una mirada irónica, y a veces tratan la historia del arte como un depósito de estilos e imágenes de las que echar mano. Igual que otros posmodernos, Sherman y Richter remezclan cosas y crean híbridos que recuerdan a las obras originales a la vez que añaden algo genuinamente contemporáneo.

Algunos consideran que la cantante pop Madonna es posmoderna por la manera en que se reinventa a sí misma en cada tour. ¿Puede alguien decir cómo es la “auténtica” Madonna? Para los posmodernos, una imagen transformada y los significados que esta crea son más trascendentes y “auténticos” que la pretensión de entender la esencia del original. Consideran que la vida moderna está en constante movimiento, que todo se mezcla y se confunde. No hay nada estable. Los absolutos no existen. Cindy Sherman y Gerhard Richter cambian de sombrero tan a menudo como Madonna. En el caso de Sherman, la persona real parece desaparecer debajo de todos los disfraces.

En los siguientes apartados comento la obra de la fotógrafa posmoderna Cindy Sherman y del pintor posmoderno Gerhard Richter.

Cindy Sherman: la transformación constante

Desde 1977, la fotógrafa Cindy Sherman (1954-) ha captado la atención del mundo entero fotografiándose a sí misma con toda clase de vestidos, maquillajes y pelucas extravagantes. Se reinventa una y otra vez como una especie de “mujer genérica”, pero a menudo en roles asumidos por las mujeres del cine de los cincuenta y los sesenta, las películas porno o los retratos de los antiguos maestros (retratos de grandes pintores del Renacimiento hasta el siglo XVIII).

En su serie de 69 fotos titulada “Fotogramas sin título” (tomadas entre 1977 y 1980), Sherman adopta roles femeninos estereotipados procedentes de la cultura cinematográfica popular de los cincuenta y los sesenta: la rubia explosiva que trabaja de bibliotecaria, el ama de casa lasciva, la granjera sexy, etc. Las instantáneas de Sherman son tan convincentes que realmente parecen fotogramas de películas de serie B. Recrea meticulosamente los vestidos, las actitudes y el ambiente de la época, incluido el papel de pared y las lámparas. La pregunta es: ¿Qué sentido tiene todo eso? ¿Intenta regresar a los años cincuenta, o bien esas “adaptaciones” cinematográficas son un sutil comentario sobre nuestra visión de las mujeres de entonces y las de ahora? En tal caso, ¿de qué modo indica Sherman al espectador que las fotografías son parodias?

En *Fotograma sin título n.º 6, 1977* (ver la figura 26-3), Sherman adopta una pose a lo Debbie Reynolds/Tuesday Weld y se acurruca de manera seductora en la cama, vestida con unas braguitas blancas y un sujetador negro. Su cara de porcelana ya da a entender que la escena es fingida. Además, la cámara prácticamente cuelga a Sherman de la pared, como si fuera una chica de calendario. Por lo demás, la imitación parece auténtica.

Después de contemplarse en su espejo negro, la mujer levanta la mirada hacia el rostro de un hombre que no podemos ver pero que, a juzgar por la reacción de ella, está a punto de abalanzarse sobre la cama preso de su deseo. Su expresión facial y su pose indican miedo, vulnerabilidad y provocación, todo a la vez; la combinación justa de “oh, no” y “oh, sí” que encandilaba al público cinematográfico de los cincuenta y los sesenta sin que saltaran las alarmas de los censores. La escena es tan sumamente erótica que sabes que el director está a punto de cortar.



Figura 26-3

En *Fotograma sin título n.º 6*, 1977, de Cindy Sherman, la fotógrafa posa como una actriz sensual de una película de serie B, acurrucada en su cama bajo la atenta mirada de un voyeur fuera de plano

Gerhard Richter: leer entre capas

El uso generalizado de programas de retoque fotográfico como Photoshop significa que la mayoría de las fotografías han perdido su reputación de contar la verdad. Ahora todo el mundo sospecha que incluso las fotos de los periódicos están más o menos retocadas. Hace ya varias décadas, muchos artistas posmodernos predijeron que este *simulacro* (imitación de algo) llegaría a ser más poderoso y útil que el objeto verdadero, como ocurre con las flores de plástico y los árboles de Navidad artificiales.

Un pintor cuyas pinceladas planean entre lo simulado y lo real es el alemán Gerhard Richter (1932-). Richter empezó pintando cuadros encima de fotografías en blanco y negro, no con la intención de imitarlas, sino porque la cotidianidad de una instantánea familiar, por ejemplo, la convertía en un punto de partida neutro sobre el que aplicar capas de pintura. En lugar de una “realidad” compuesta por el artista, las fotos (muchas de ellas sacadas de libros y periódicos) ofrecían una imagen más objetiva de la vida. Además, pintando encima de fotos Richter conseguía un aspecto usado con el que daba a entender que la realidad siempre está reciclada. Las capas que aplica también contribuyen a esta impresión.

Richter acostumbra a difuminar las imágenes, tanto la imagen de base como las nuevas. “Difumino para hacer que las cosas sean iguales en su importancia e iguales en su falta de ella”, declaró. Difuminar las imágenes también sugiere que los límites de las personas y los objetos son imprecisos y están abiertos a la interpretación.

Incluso al ir añadiendo capas, Richter arranca parte de la pintura nueva para dejar a la vista los estratos inferiores. De esta forma da a entender que lo viejo no desaparece, sino que tan solo se reelabora.

A pesar de estos préstamos y modificaciones, Richter creó un estilo característico con sus cuadros abstractos de gran formato. Su *Pintura abstracta (750-1)* de 1991, por ejemplo, es un enorme lienzo lleno de colores luminosos que se han aplicado o untado en la superficie con una espátula. Al rellenar algunas zonas y dejar otras sin cubrir (desvelando el pasado y mostrando que el resto de la pintura es una revisión de algo ya pintado), el artista crea un efecto jaspeado que se vuelve más y más complejo a medida que añade capas de color. El resultado es lo que podríamos llamar un *palimpsesto* (un manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente), algo así como una pared publicitaria expuesta a la acción de los elementos, donde puedes ver partes de carteles pegados hace ya tiempo. La diferencia con respecto a la arqueología pintada de Richter es que en esta última todas las superficies son de color puro, y la mezcla de lo viejo y lo nuevo obedece a un propósito.

En el capítulo 29 encontrarás más información sobre el arte y la técnica de Richter.

Instalaciones artísticas y Land Art

Una *instalación artística* es un entorno por el que el espectador se mueve o con el que interactúa de algún modo. A veces las instalaciones se montan en galerías, y otras veces en espacios abiertos. Generalmente constan de muchos elementos y pueden incluir sonido, vídeo, pinturas, esculturas, objetos comerciales y cualquier otra cosa que el artista quiera incorporar a su entorno artificial. Aunque las instalaciones son efímeras, tienden a interactuar con el espectador de manera más agresiva que un cuadro colgado en una pared.

En los siguientes apartados analizo la obra de cuatro artistas que trabajan con instalaciones artísticas: Judy Chicago, el equipo formado por Christo y Jeanne-Claude, y Robert Smithson, uno de los máximos representantes del Land Art.

Judy Chicago: una mesa inútil

El feminismo es un capítulo de la historia del arte que empezó a llamar la atención del gran público a finales de los sesenta y principios de los setenta. En 1971, cuando escribió su famoso ensayo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, la historiadora del arte feminista Linda Nochlin tocó la fibra sensible de muchas mujeres que habían hecho del arte su profesión y que abrieron los ojos al injusto tratamiento que estaban recibiendo en un mercado dominado por los hombres. Incluso los temas y los valores tratados en la mayoría de obras de arte prominentes parecían alimentar una visión del mundo propia de un macho alfa. ¿Las interpretaciones de los temas tradicionales serían diferentes si el arte lo hicieran mujeres? Artistas como Mary Kelly, Suzanne Lacey, Sylvia Sleigh y Adrian Piper empezaron a explorar esas cuestiones. En 1971, en el California Institute of Arts, Judy Chicago y Miriam Schapiro crearon el primer Programa de Arte Feminista del mundo.

The Dinner Party (1979), de Judy Chicago, es un conocido ejemplo de instalación artística que invita a la reflexión sobre el feminismo. Se trata de una elegante mesa triangular (desde siempre, el triángulo se ha asociado a la feminidad) preparada para 39 mujeres famosas, algunas históricas y otras míticas. Ninguna de las comensales está presente porque todas las que existieron en la vida real están muertas, lo cual forma parte del patetismo y el mensaje de la instalación. Muchas grandes mujeres no llegaron a disfrutar jamás del reconocimiento que merecieron. En las baldosas del suelo, Chicago escribió con letras doradas los nombres de otras 999 mujeres famosas. El número 3, considerado místico en muchas culturas, se convierte en 39 al multiplicarlo por 13. Por eso en cada lado de la mesa se sientan 13 grandes mujeres, igual que en la última cena se reunieron 13 hombres.

Aquí las mujeres se sientan unas frente a otras y no hay nadie que “presida” la mesa, una idea generalmente asociada a la dominación masculina. Entre las comensales históricas están la faraona Hatshepsut (cuyo nombre y monumentos fueron eliminados por generaciones posteriores de faraones varones), la poetisa griega Safo, la emperadora Teodora (ver el capítulo 9), la reina Leonor de Aquitania, Hildegard von Bingen (la gran mística, escritora y compositora medieval), Christine de Pizan, Artemisia Gentileschi (ver el capítulo 14), Susan B. Anthony, Emily Dickinson, Virginia Woolf y Georgia O’Keeffe. A cada mujer le corresponde un plato, un cáliz y un mantel con su nombre inscrito. Los manteles están elaborados con distintas técnicas (bordado, cañamazo, etc.) según la época en que vivió cada mujer.

Yo se lo envuelvo: Christo y Jeanne-Claude

El escritor estadounidense Max Eastman dijo que para que un objeto pudiera considerarse arte, debía ser tan bello que la gente no quisiera utilizarlo (ver el capítulo 23). El búlgaro Christo Javacheff (1935-), conocido simplemente como Christo, y su esposa Jeanne-Claude Denat de Guillebon (1935-) tienen un concepto similar de la estética. Si se elimina la función de un objeto cubriéndolo con una tela u otro material de envolver, la estética de ese objeto (tapado y disfrazado) cobra todo el protagonismo. Por ejemplo, Christo podría envolver una botella de leche para que no pudieras beberte su contenido, o una maleta para que no pudieras abrirla. Al suprimir la función, tomas conciencia de los contornos y la forma esencial de la botella de leche o la maleta.

Christo y Jeanne-Claude empezaron envolviendo latas y revistas, y luego pasaron a cubrir edificios y paisajes. En cierto modo, envolver un edificio es como ponerle un marco que diga: “Mírame, soy una obra de arte”. Los “marcos” de Christo llaman la atención sobre espacios, lugares y cosas que de otro modo pasarían inadvertidos. Un edificio envuelto por Christo pierde su identidad cotidiana y se transforma en algo estéticamente disfrutable hasta el momento de desenvolverlo otra vez.

Las obras a mayor escala de Christo y Jeanne-Claude incluyen *Wrapped Coast — One Million Square Feet, Little Bay, Sydney, Australia*, para la cual el matrimonio y un equipo de ciento treinta ayudantes cubrieron una milla de la costa australiana; *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972–1976*, en la cual Christo y Jeanne-Claude delimitaron una zona con 20 hectáreas de nailon blanco, y *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980–1983*, para la que desplegaron una tela de color rosado alrededor de once islas, de manera que parecían flotar en sendas piscinas rosas rodeadas por el mar.

Aunque Christo y Jeanne-Claude no se limitan a envolver cosas, casi siempre utilizan tela en sus creaciones. En *The Umbrellas, Joint Project for Japan and U.S.A. 1984-1991*, cambiaron el paisaje de dos países a la vez instalando 3.100 paraguas de colores vistosos. El 9 de octubre de 1991, 1.340 paraguas azules, a juego con las montañas circundantes, convirtieron un valle japonés situado 120 kilómetros al norte de Tokio en una especie de ciudad-campamento. Simultáneamente, en California, 1.760 paraguas amarillos transformaron un valle situado 100 kilómetros al norte de Los Ángeles en una bonita playa interior.

Robert Smithson: el arte de la naturaleza

Las *earthworks* (esculturas realizadas en plena naturaleza utilizando como materia prima elementos del propio paisaje) de Robert Smithson (1938-1973) eran obras efímeras. La obra más famosa de Smithson, *Spiral Jetty* (1969-1970), se construyó sobre cuatro hectáreas de terreno a orillas del Gran Lago Salado de Utah (Estados Unidos). El artista creó la espiral de 450 metros con tierra, rocas y sal, todo ello obtenido del medio circundante. Una de las razones de que eligiera ese emplazamiento es que las mareas de agua salada terminarían por borrar la escultura como un castillo de arena. Sin embargo, después de estar sumergida durante 29 años, *Spiral Jetty* afloró nuevamente en 1999 coincidiendo con una sequía que motivó un descenso del nivel del lago. Smithson eligió la forma espiral porque está presente tanto en las conchas marinas como en las galaxias. Asimismo, la espiral sugiere infinitud y eternidad (lo contrario del deterioro). La resurrección de *Spiral Jetty* pone de relieve ese simbolismo, puede que más incluso de lo que Smithson planeó.

Pero ¿qué sentido tiene una escultura efímera? Uno de los propósitos de Smithson es proporcionarnos un modelo acelerado de la decadencia de una civilización o de sus monumentos. En el caso de las ruinas griegas y romanas, presenciamos esa decadencia desde un único punto de vista, el nuestro. Smithson acelera el deterioro y así permite al espectador ver todo el proceso. Generalmente documenta su obra con fotografías porque suele construir sus instalaciones en lugares remotos.

Brinsley Tyrrel, escultor británico y exprofesor de arte de la Universidad Kent State, invitó a Smithson a que realizara una escultura *earthwork* dentro del campus universitario entre 1969 y 1970. Según Tyrrell, Smithson quería “volcar un remolque lleno de barro y fotografiarlo mientras resbalaba por una colina. El problema fue que en enero el barro no resbala colina abajo en Ohio”. Smithson decidió regresar a Nueva York, pero Tyrrell le preguntó si quería intentar otra cosa. “Me dijo que siempre había querido enterrar un edificio”, recuerda Tyrrell. Con la ayuda de Tyrrell, Smithson obtuvo permiso para enterrar un viejo cobertizo situado en los terrenos de la universidad. Así que alquiló una retroexcavadora y, con la ayuda de Tyrrell y sus alumnos, empezó a echar tierra sobre el cobertizo de madera hasta que la estructura se partió. Ese acto creativo-destructivo inició la decadencia de la obra de Smithson, titulada *Partially Buried Woodshed* (cobertizo de madera parcialmente enterrado). La naturaleza hizo el resto.



“Aquella misma tarde me senté a charlar con Smithson —recuerda Tyrrell— y le pregunté qué quería que ocurriera a continuación, una vez hecha la obra. Me contestó que quería que el cobertizo tuviera su propia historia, en lugar de ser demolido y desaparecer sin más.”

Uno de los mensajes de la obra de Smithson es que la decadencia es inevitable y puede tener un valor estético. Hay algo poético y nostálgico en una ruina romana o en los famosos girasoles marchitos de Van Gogh.

Si la destrucción y la muerte que se produjeron en el campus de aquella universidad fueron o no inevitables es otra cuestión. El 4 de mayo de 1970, un grupo de hombres de la Guardia Nacional de Ohio (que habían acudido al campus con armas cargadas) abrieron fuego contra unos estudiantes que estaban protestando contra la guerra. Cuatro de ellos resultaron muertos y nueve más, heridos. Poco después, alguien pintó “May 4 Kent '70” (la fecha de la matanza) sobre la estructura de Smithson con grandes letras blancas. *Partially Buried Woodshed* se convirtió en el monumento no oficial en memoria de los estudiantes que resultaron heridos o muertos. Dicho de otro modo, empezó a tener su propia historia.

Los periódicos locales recibieron un aluvión de cartas pidiendo que el cobertizo de madera se dismantelara. En lugar de una obra de arte, la gente lo consideraba un recuerdo doloroso de algo que querían olvidar. *Partially Buried Woodshed* también absorbió esa historia. En 1975, una bomba incendiaria quemó la mitad del controvertido edificio. *Partially Buried Woodshed* menguó, pero su historia continuó creciendo. La universidad plantó árboles en torno al cobertizo en ruinas con el fin de protegerlo y ocultarlo, lo cual añadió una capa más de historia. En febrero de 1984 el emplazamiento desapareció, al parecer demolido por la propia universidad. Solo quedó una parte de los cimientos de hormigón.

Quizá más que cualquier otra obra suya, *Partially Buried Woodshed* cumplió el objetivo de Smithson de “tener su propia historia” Aunque solo queden algunos restos de hormigón de los cimientos (y unos pocos fragmentos conservados, como el de la figura 26-4), la obra de Smithson continúa haciendo historia. Actualmente se considera un hito del arte conceptual.



Jesse Bryant Wilder

Figura 26-4
Partially Buried Woodshed, la obra que Robert Smithson creó en el campus de la Universidad Kent State se convirtió en un imán de la historia local

Conejos que brillan en la oscuridad y arte genético

Aunque la era de las máquinas parece estar tocando a su fin, una nueva era biotecnológica comienza a dar sus primeros pasos con la secuenciación del genoma humano. Películas como *Parque jurásico* fantasean con lo cerca que estamos de invertir la linealidad del tiempo y la evolución de las especies. En esa película, los dinosaurios regresan a la vida gracias a unos restos de ADN atrapados en ámbar. ¿Por

qué? Porque los científicos han descubierto la manera de hacerlo, y los resultados darían pie a un parque temático muy interesante. Por loca que parezca esa idea, varias personas y empresas multinacionales llevan tiempo experimentando con la clonación y la modificación genética. Algunos artistas quieren exponer esas prácticas, y otros quieren utilizar procesos similares para crear objetos estéticos. ¿Nos llevará esto a una pesadilla o bien los artistas, como los grandes artistas del pasado, revelarán cosas que desconocíamos sobre nuestra época?

Las divisiones entre el arte y los ámbitos de la ciencia o la medicina se están difuminando de maneras extrañas. Así, por ejemplo, una artista llamada Orlan se graba a sí misma en vídeo sometiéndose a varias operaciones estéticas que aproximan su aspecto actual a una imagen que ella misma elaboró a partir de fotografías de cuadros de grandes maestros como Leonardo, Botticelli y otros.

Otro artista, Stelarc, utiliza dispositivos protésicos (algunos implantados quirúrgicamente) que le proporcionan capacidades sobrehumanas o ciberhumanas. Por ejemplo, en el año 2000 construyó un “manipulador” que prolonga sus brazos hasta “proporciones simiescas”. También desarrolló una tercera oreja que se implantó en el antebrazo y que funciona como una antena de internet.

Sin embargo, muchos artistas pretenden sensibilizar a la gente sobre el “arte” de la biotecnología y los procesos que la convierten en una industria que mueve cantidades de dinero astronómicas. Por ejemplo, el Critical Art Ensemble, un colectivo fundado en 1987, lleva su activismo artístico al gran público reescenificando momentos destacados de la historia de la biotecnología y mostrando bacterias reales, material modificado genéticamente o muestras similares de maneras sorprendentes. En su reciente instalación *Germes of Infection* (2005), contaminaron los conductos de ventilación de una galería de Berlín con *Serratia marcescens*, una bacteria inofensiva similar al bacilo del carbunco, y luego realizaron las pruebas científicas pertinentes para concluir que el espacio era “un lugar adecuado para un ataque con el bacilo del carbunco”. Nadie sufrió ningún daño durante la prueba; se hizo para llamar la atención sobre una prueba similar que se realizó en el Pentágono en 1945 y que condujo a una proliferación de programas de guerra bacteriológica. La intención de los artistas era usar el miedo para informar a la gente sobre una época en la cual los botones del pánico se pulsaban en un contexto que nada tenía que ver con el arte, y muchas personas tomaron malas decisiones.

Pocas cosas hay que inspiren tanto temor como la *ingeniería genética*, la creación de nuevas combinaciones de genes a partir de uno o más organismos que luego se reintroducen en un organismo vivo. Podríamos decir que aquí es donde la posmodernidad se encuentra con la ciencia. Antes se pensaba que las barreras entre especies eran impenetrables. Sin embargo, a raíz de los distintos proyectos de genómica, ahora sabemos que los genes de especies diferentes pueden juntarse fácilmente en innumerables combinaciones sin que existan unos límites claros (como cultivar un híbrido de manzana y arándano, u otras frutas modificadas). Las consecuencias, naturalmente, se desconocen.

El brasileño Edoardo Kac ha creado una obra de arte infame con la que pretende llamar la atención del gran público sobre la ingeniería genética: el conejo bioluminiscente. El conejo en cuestión se llama *Alba*. Fue creado en un laboratorio de Jouy-en-Josas (Francia), empalmando el material genético de una medusa luminiscente. *Alba* tiene el aspecto de un conejo normal, pero bajo la luz azul emite un brillo de color verde fluorescente. Kac tiene la esperanza de crear una instalación en la que él y su familia vivirían con *Alba*. De vez en cuando se grabarían en vídeo o estarían detrás de un cristal protector que permitiera a los visitantes observar a toda la familia en su hábitat “natural”. Algo así como un cruce entre un diorama de un museo de historia y el programa *Gran Hermano*. La idea de Kac se acerca peligrosamente al controvertido tema de la crueldad con los animales, y por eso el laboratorio nunca ha cedido a *Alba* al artista para que la exhiba. No obstante, la ingeniería genética es uno de los muchos avances de un arte posmoderno obsesionado con la replicación y la simulación.

En esta parte...

Recomiendo formas de aumentar tu conocimiento del arte y de la historia del arte. La única manera de ver de cerca la mayor parte de las obras mencionadas en este libro es visitar los museos donde se exponen. Te ofrezco una lista de los diez mejores y me refiero brevemente a sus colecciones.

¿Quién mejor para hablar de arte y arquitectura que los artistas y arquitectos que tienen habilidad para la escritura? (y es que no todo el mundo sabe escribir, naturalmente). En esta parte te recomiendo diez de los mejores libros sobre arte escritos por artistas, desde Leonardo da Vinci hasta Friedensreich Hundertwasser. En cierto modo, esos libros también son obras de arte.

Como punto final de este recorrido por el gran arte de todas las épocas, comento las diez técnicas de pintura más revolucionarias de la historia.

Diez museos de arte que no te puedes perder

En este capítulo

- ▶ Visitar los mejores museos de arte del mundo
- ▶ Conocer las colecciones más extraordinarias

Si quieres comprimir la mayor cantidad de arte posible en un puñado de visitas, te aconsejo que elijas los museos que enumero a continuación. Los he seleccionado porque ofrecen más arte del bueno por metro cuadrado que cualquier otro lugar del planeta.

El Louvre (París)

Recorrer el Louvre es hacer una excursión por un paraje atestado de obras de arte. De las paredes cuelgan tantas imágenes que a veces no puedes asimilarlas todas.

El Louvre, posiblemente el mejor museo del mundo, tiene obras maestras a montones. El cuadro más famoso del mundo, *La Gioconda* (ver el capítulo 11), preside una sala; otras cuatro pinturas de Leonardo da Vinci, incluido *La Virgen de las Rocas*, están colgadas a poca distancia, como ocurrencias tardías del autor. El museo también es propietario de las estatuas más famosas que se han tallado jamás: *Esclavo moribundo* y *Esclavo rebelde*, de Miguel Ángel, y las obras maestras del periodo helenístico *Niké de Samotracia* y la *Venus de Milo* (las dos comentadas en el capítulo 7).

Si te gustan las momias, el Louvre tiene suficientes como para llenar una necrópolis. Su colección egipcia es probablemente la mejor y la mayor del mundo gracias a la costumbre de Napoleón de saquear obras de arte de los países que conquistaba.

La Galería Uffizi (Florencia)

La Galería Uffizi es el paraíso del Renacimiento. Este magnífico palacio, diseñado por Giorgio Vasari (ver el capítulo 28), albergó la megacolección de la familia Medici (la familia que gobernaba Florencia) durante siglos. Allí están expuestas las dos obras maestras de Botticelli, *El nacimiento de Venus* y la *Primavera*. La Galería Uffizi también es la propietaria de *La Sagrada Familia con María Magdalena*, de Miguel Ángel; la *Virgen del jilguero*, de Rafael; la *Venus de Urbino*, de Tiziano (ver el capítulo 12); *Baco*, de Caravaggio; obras de Giovanni Bellini, Giorgione, Agnolo Bronzino, Filippo Lippi, Paolo Uccello, Masaccio, Peter Paul Rubens, Alberto Dürero, Lucas Cranach el Viejo y Rembrandt; así como el cuadro inacabado de da Vinci *Adoración de los Magos*.

Los Museos Vaticanos (Roma)

Los Museos Vaticanos comparten cinco hectáreas de terreno con el papa y la curia romana. El complejo museístico incluye la bóveda de la Capilla Sixtina (donde se encuentra *La creación de Adán*, que puedes ver en la portada de este libro), pintada por Miguel Ángel; la Capilla del papa Nicolás V, decorada por Fra Angelico; las Estancias de Rafael, pintadas por este artista; y la Sala de la Signatura, donde se encuentran los frescos de Rafael *La escuela de Atenas* (ver el capítulo 11) y *La disputa del Sacramento*. Los Museos Vaticanos también incluyen una pinacoteca con obras de Giotto di Bondone, Fra Angelico, Leonardo da Vinci, Filippo Lippi y Rafael. Los museos son propietarios de algunas de las estatuas más famosas del mundo grecorromano, incluidas *Apolo Belvedere* y *Laocoonte y sus hijos* (ver el capítulo 7).

La National Gallery (Londres)

La National Gallery expone pinturas que van desde 1250 hasta 1900. Entre esas grandes obras se encuentran los famosos cuadros de Jan van Eyck *El matrimonio Arnolfini* (ver el capítulo 12) y *Retrato de hombre con turbante*; el *Santo Entierro*, de Miguel Ángel; la segunda versión de *La Virgen de las Rocas*, de Leonardo da Vinci; el *Retrato de Julio II*, de Rafael, y la magnífica *Cena en Emaús*, de Caravaggio. También tiene obras de Diego Velázquez, Rembrandt, J. M. W. Turner y Johannes Vermeer, así como una magnífica colección de obras impresionistas y postimpresionistas, incluidas *Un baño en Asnières*, de Georges-Pierre Seurat, y *Los girasoles*, de Vincent van Gogh.

El Metropolitan Museum of Art (Nueva York)

El Met es, con diferencia, el mejor museo del hemisferio occidental. Alberga una amplísima colección de arte egipcio, mesopotámico, griego, romano, bizantino, islámico, africano, europeo y americano. Su colección del Lejano Oriente es una de las más importantes que hay fuera de China y Japón. Cuenta con 37 Monets, 21 Cézannes y 5 Vermeers, y recientemente ha adquirido *Madonna con el Niño*, de Duccio, por 45 millones de dólares.

La colección de arte medieval del Met, guardada en los claustros, rivaliza con la del Musée de Cluny (también conocido como Musée National du Moyen Age) de París. Si vas a Nueva York, no te la pierdas.

El Prado (Madrid)

El Prado alberga las colecciones reales españolas. Está especializado en el arte del siglo XIV al siglo XIX. Su colección incluye grandes obras de Diego Velázquez, José Ribera, Bartolomé Esteban Murillo, El Greco, Francisco de Goya, Tiziano, Rafael, Peter Paul Rubens, Caravaggio, Paolo Veronese y Rembrandt, así como *Autorretrato con 26 años*, de Dürero (del que te hablo en el capítulo 12); *El jardín de las delicias*, del Bosco, y el *Descendimiento*, la obra maestra de Rogier van der Weyden.

El Hermitage (San Petersburgo)

En el Hermitage se expone la sensacional colección de los zares de Rusia, iniciada por Catalina la Grande en 1764. Entre sus posesiones se encuentra la *Madonna Litta* de Leonardo da Vinci, 2 obras de Rafael, 8 de Tiziano, 40 de Rubens y otras 40 de Rembrandt. La colección de pintura francesa del Hermitage solo está por detrás de la del Louvre, con obras de Nicolas Poussin, Claude Lorraine, Antoine Watteau, Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste-Camille Corot y Gustave Courbet, así como una impresionante colección impresionista y postimpresionista.

El Rijksmuseum (Ámsterdam)

El Rijksmuseum es el museo más importante de Holanda. Allí se encuentran los famosos cuadros de Rembrandt *La ronda de noche*, *La novia judía* y *La negación de san Pedro*. Su colección también incluye *El alegre bebedor* de Frans Hals y cuatro obras de Vermeer, incluidos *La carta* y *La lechera*.

British Museum (Londres)

El British Museum está repleto de obras de arte traídas desde las colonias británicas a lo largo de los 300 años que duró el Imperio británico. Aunque no tuviera otra cosa que los Mármoles de Elgin, este museo seguiría formando parte de la presente lista. Estos mármoles fueron diseñados y probablemente esculpidos por Fidias, el mejor escultor de la Grecia clásica. La variedad es tal que puedes contemplarlos durante horas sin aburrirte. Los mármoles ocupan varias salas de gran tamaño.

Naturalmente, el British Museum tiene mucho más que el botín de lord Elgin. También logró confiscar la Piedra de Rosetta (ver el capítulo 6) a los franceses que la descubrieron durante la expedición de Napoleón a Egipto. La colección egipcia del museo es enorme, y su colección de estatuas romanas asombraría a un César.

El Kunsthistorisches (Viena)

El Kunsthistorisches Museum (que significa “Museo de Historia del Arte”) es el museo más importante de Centroeuropa. La Sala María de Medici, con 6 pinturas de Rubens, celebra el matrimonio de María de Medici con el rey Enrique IV de Francia. Otras joyas de la colección son *Cazadores en la nieve*, de Pieter Bruegel el Viejo; el *Tríptico de la Crucifixión*, de Rogier van der Weyden; *Alegoría del arte de la pintura*, de Johannes Vermeer; el magnífico *Autorretrato en un espejo convexo*, de Parmigianino; *Isabel de Este*, de Tiziano, y *San Sebastián*, de Andrea Mantegna. También hay pinturas de Giuseppe Arcimboldo, Alberto Dürero, Jan van Eyck, Giorgione, Caravaggio y Hans Holbein el Joven.

Diez grandes libros de diez grandes artistas

En este capítulo

- ▶ Identificar a grandes artistas que también son grandes escritores
- ▶ Leer la mente de un artista, y también su libro

La mayoría de los libros sobre arte han sido escritos por personas que no son artistas. De ahí tantas ideas y juicios falsos basados en caprichos y prejuicios.

Eugène Delacroix

No existen muchos grandes artistas visuales que también hayan sido buenos escritores. Pero haberlos, haylos. Los diez libros citados en este capítulo los escribieron artistas famosos. Leer sus reflexiones y contemplar su arte visual proporciona una perspectiva más amplia de su obra y una mejor comprensión de sus significados.

Tratado de pintura, por Leonardo da Vinci

El *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci puede considerarse un libro sobre la ciencia del arte. A Leonardo le gustaba combinar disciplinas incluso más que combinar colores, y por eso *Tratado de pintura* es a la vez un libro sobre arte y un libro sobre ciencia. Si utilizas habitualmente los dos hemisferios de tu cerebro, como hacía da Vinci (es decir, si no eres únicamente una persona técnica, sino también creativa), es probable que *Tratado de pintura* te resulte muy interesante. Además, introducirse en una mente compleja como la de Leonardo y dejar que tus mecanismos cerebrales encajen con los suyos es una gimnasia mental excelente. Es como salir a correr con un medallista olímpico. Puede que algunos de sus buenos hábitos se te peguen... si puedes seguirle el ritmo.

Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, por Giorgio Vasari

Este libro de Giorgio Vasari es una mina de información sobre el arte y los artistas del Renacimiento. Habla de 31 pintores, escultores y arquitectos, entre ellos Giotto, Lorenzo Ghiberti, Masaccio, Filippo Brunelleschi, Donatello, Fra Angelico, Filippo Lippi, Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael y Tiziano (de todos ellos se ha hablado en este libro). Vasari incluye coloridas anécdotas sobre artistas, algunos de los cuales conoció personalmente (Miguel Ángel y Tiziano fueron amigos suyos).

Poemas completos y cartas escogidas de Miguel Ángel

Los poemas y las cartas de Miguel Ángel dicen mucho de la persona que era y nos ayudan a entender mejor su obra pictórica y escultórica. Aunque Miguel Ángel no es conocido como gran poeta, muchos de sus poemas son bastante buenos. Cientos de ellos son de amor, la mayoría veladamente homoeróticos. Muchos de los poemas que escribió en la última etapa de su vida hacen referencia al sufrimiento.

El Diario de Eugène Delacroix

El *Diario* de Delacroix guía al lector en un viaje inspirador por la mente de un gran artista. Tiene parte de biografía, autoexploración, crítica de arte y filosofía. Delacroix también escribe sobre su amistad con Frédéric Chopin y George Sand, sobre sus deseos y temores románticos, y sobre su pasión por algunas de sus modelos. Es un libro repleto de sutiles percepciones sobre la vida, el arte y el proceso creativo.

Las cartas de Van Gogh

Las cartas de Van Gogh a su hermano Theo se cuentan entre las mejores escritas jamás por un artista, y conservan la misma frescura que cuando salieron de su puño y letra. En esas cartas íntimas, Van Gogh explica muchas de sus decisiones sobre pintura y composición, influencias y fuentes de inspiración, y también habla de la vida de una forma perspicaz y honesta.

El arte, entrevistas a Auguste Rodin, por Paul Gsell

El arte es el resultado de varias entrevistas con el gran escultor Auguste Rodin. Las palabras de Rodin son tan elocuentes y poderosas como sus obras. Del artista manan reflexiones profundas y, a veces, sorprendentes sobre el arte y su utilidad.

Almanaque Der Blaue Reiter (El jinete azul), publicado por Wassily Kandinsky y Franz Marc

Esta visionaria recopilación de ensayos explica los objetivos de uno de los dos movimientos expresionistas alemanes, *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*. Kandinsky, líder del movimiento, pensaba que los colores, las líneas y las formas eran análogos a las melodías y los ritmos de la música. Quería pintar armonías y sinfonías de colores con las que elevar el espíritu y alejar a la gente del materialismo. El almanaque, que comenzó como una serie de panfletos antes de convertirse en un libro, es el programa que debía conducir a esta purificación espiritual a través de un nuevo arte.

El almanaque *Der Blaue Reiter* es interdisciplinar: incluye ensayos breves, pinturas, partituras y hasta una obra de teatro. Kandinsky no solo integró pintura y música, sino que también incorporó al movimiento a artistas de todos los campos (escritores, actores, músicos, pintores). Incluso el famoso compositor Arnold Schoenberg contribuyó con un brillante artículo sobre la relación entre la música y el lenguaje.

De lo espiritual en el arte, por Wassily Kandinsky

Este libro es bastante denso, pero merece mucho la pena. Ayuda a comprender algunas de las pulsiones del arte moderno. Y más importante aún, explica el papel espiritual que Kandinsky, como muchos artistas, concede al arte. Kandinsky pensaba que la gente responde al color de la misma manera que responde a la música, sobre todo si los colores se disponen como una partitura, con pautas y variaciones caleidoscópicas. Creía que su arte colorido podía despertar una dimensión espiritual dormida que reside en todos nosotros. Kandinsky publicó su libro el mismo año que él y Franz Marc sacaron a la luz el almanaque *Der Blaue Reiter* (ver el apartado anterior).

Kandinsky buscaba una nueva forma de arte que llegara de inmediato a la gente corriente, un arte impulsado no por el dinero ni por la voluntad de sorprender, sino por el anhelo de tocar y despertar la espiritualidad de la gente, el deseo de cantar con colores que trasciendan la forma y el mundo material representado por la forma. Bastante complejo, desde luego.

El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato

El *Diario* de Frida Kahlo guía al lector en un viaje poético por la mente atormentada de la artista. Está lleno de poemas de amor a Diego Rivera, el marido y musa de Kahlo, quien a menudo la dejaba por otras mujeres pero siempre regresaba con ella. En los poemas, Kahlo utiliza el lenguaje de la pintura (colores y formas geométricas y orgánicas) para transmitir las mismas emociones e ideas que expresa en su arte. El *Diario* también contiene numerosos bocetos y acuarelas cuyas imágenes y significados suelen fusionarse con los de sus poemas.

Arquitectura Hundertwasser: por una arquitectura más humana en armonía con la naturaleza, por Friedensreich Hundertwasser

Friedensreich Hundertwasser, un realista fantástico nacido en Austria, declaró la guerra a la línea recta. ¿Por qué? Porque, según él, en la naturaleza no existen líneas rectas perfectas. Aplicando esta idea a la arquitectura, Hundertwasser creó un estilo orgánico de paredes y suelos ondulantes y jardines en los tejados, todo ello con colores vivos. Hundertwasser pensaba que la arquitectura actual está desvinculada de la naturaleza, que los edificios se superponen en el medio ambiente. Quería construir estructuras que parecieran surgir de la propia naturaleza. Este libro profusamente ilustrado explica las interesantes teorías de Hundertwasser.

Diez técnicas que sacudieron el mundo

En este capítulo

- ▶ Conocer las técnicas pictóricas
- ▶ Alejarse de la imagen
- ▶ Ver dónde convergen técnica y visión

Aunque muchos pintores firman sus obras, la firma definitiva de cada uno es su manera de aplicar la pintura. Algunas firmas son ostentosas, y otras casi invisibles. Los entendidos pueden identificar a un artista por su manera de manejar el pincel. En este capítulo hablo de las técnicas que cambiaron el rostro de la pintura.

El hombre que popularizó la pintura al óleo: Jan van Eyck

Antes del pintor flamenco Jan van Eyck, la mayoría de los artistas pintaban con *témpera*, una mezcla de pigmento y yema de huevo u otra sustancia aglutinante. Las tēmperas tenían varios inconvenientes:

- ✓ Como la yema de huevo se seca enseguida, los artistas tenían que pintar rápidamente.
- ✓ Los colores a la tēmpera no se mezclan con facilidad; los artistas tenían que usar trucos como simular mezclas.
- ✓ Con las tēmperas las pinceladas son claramente visibles, y ese no es siempre el efecto que quiere conseguir el artista.
- ✓ El resultado es mate; para que las pinturas tuvieran un acabado brillante, los artistas tenían que barnizarlas.

Algunos pintores probaron a mezclar aceite con tēmpera, pero los resultados dejaban bastante que desear. Hasta que llegó Jan van Eyck, descubrió la proporción correcta de aceite y pigmento, y sorprendió al mundo del arte con el acabado liso de sus cuadros. Las pinceladas eran prácticamente invisibles. A ojos de sus contemporáneos, los cuadros de Van Eyck parecían creados por arte de magia, no por el arte de un hombre. La superficie era tan lisa que cuando Van Eyck incluía un espejo en el fondo (como hizo en *El matrimonio Arnolfini*, ver el capítulo 12) la gente creía que podía verse reflejada en él.

Como Van Eyck averiguó la proporción correcta de aceite y pigmento, la gente le llamó el “padre de la pintura al óleo”. Sin embargo, él no fue el inventor de esa pintura; simplemente la perfeccionó.

El nuevo estilo no tardó en extenderse por toda Holanda y Flandes, para luego llegar a Francia y, más tarde, a Italia. Los primeros artistas italianos que dominaron la pintura al óleo fueron Antonello da Messina y Giovanni Bellini (ver el capítulo 12).

¿Qué es ese humo? Leonardo da Vinci

Uno de los trucos empleados por Leonardo da Vinci para imprimir vida al rostro de la *Gioconda* consistió en difuminar de manera natural sus pómulos, sus mejillas y su frente (ver el capítulo 11). Si observas cómo se dibuja una esfera, descubrirás cómo lo hizo. Para convertir un círculo plano en una esfera, se utiliza el sombreado, es decir, un degradado suave entre la zona más oscura (la parte de atrás) y la más clara (la parte de delante).

Leonardo hizo eso mismo (más o menos) pero con colores. Pintó capas superpuestas de colores traslúcidos (casi transparentes) y eso le permitió graduar perfectamente los tonos de piel (añadiendo más capas a las zonas oscuras, y menos a las zonas claras). La frontera donde se juntan dos colores, por ejemplo en la mejilla izquierda de la *Gioconda*, tiene un aspecto difuminado, sin líneas ni bordes. Leonardo utiliza la palabra *sfumato* para describir este efecto “en forma de humo” (la palabra *sfumato* es una variación de la palabra italiana *fumare*, que significa “ahumar”). Andrea del Sarto, Giorgione y otros pintores aprendieron la técnica de *sfumato* estudiando la obra de Leonardo.

Perdido en las sombras de Rembrandt

A Rembrandt le gustaba recrear atmósferas de penumbra en sus pinturas, de modo que los fondos resultaran misteriosos y profundos. Esta semioscuridad afecta a la luz, que se vuelve más preciosa, como la de una linterna en una cueva. La luz que ilumina los rostros de sus personajes (a menudo una refulgencia dorada) transmite una sensación hogareña y agradable. Esa luz como de lumbre contribuye a que sus

cuadros irradian humanidad y compasión. La limitada paleta de tonalidades terrosas que utilizaba acentúa esta humanidad y el aspecto terrenal de sus figuras.

Rembrandt es tan famoso por sus experimentos con las luces y las sombras como por su uso del pincel. A medida que su estilo maduraba, sus pinturas se iban haciendo más gruesas. Aplicaba la pintura por capas con una espátula, con una técnica denominada *impasto*. Tiziano ya había dado algunos pasos en esta dirección cincuenta años antes, pero Rembrandt llevó este estilo mucho más lejos. Vistos de cerca, los rasgos faciales son casi irreconocibles. Pero basta con retirarse un poco para apreciarlos nítidamente. El grosor les confiere volumen y hace que parezcan más reales. En los rostros de los ancianos representados en sus cuadros, es como si se pudiera ver las capas de la vida bajo la superficie de la piel (como los estratos de antiguas formaciones rocosas).

Jan van Eyck ocultó sus pinceladas, y Rembrandt destacó las suyas con fruición. Casi puedes notar lo mucho que disfrutaba deslizando el pincel sobre el lienzo. Esta técnica otorga personalidad a sus obras, algo revolucionario en aquella época.

Monet y el impresionismo. ¿Y si era corto de vista?

Claude Monet trabajaba *en plein air* (al aire libre). Para capturar efectos atmosféricos y variaciones de color en la luz, pintaba manchas de color que se fusionan al contemplarlas desde cierta distancia. Como continúan siendo manchas de color, crean un efecto titilante, igual que la luz del sol cuando chispea sobre la superficie de un lago.

Monet estudió la dispersión de la luz, o el modo en que el vestido azul de una mujer imprime una suave luminosidad azul a las cosas de su alrededor. En lugar de una cara o un vestido, Monet pintaba las manchas de luz y color que formaban esa cara o ese vestido. Mientras trabajaba, las manchas de color crecían para dar forma a una mano, un sombrero o el agua trémula de un estanque de nenúfares. El producto final era una pintura con un aspecto más libre. Las personas y los objetos parecen abocetados, como si no terminaran de encajar en sus formas. En algunos cuadros, las figuras parecen estar a punto de disolverse en el paisaje (como se puede ver en su cuadro *La lectora*).

Los puntos de Seurat

Georges-Pierre Seurat pintó la luz descomponiéndose sobre los objetos, como los añicos de un cristal roto pero de forma estilizada. En lugar de pintar manchas de color (como Monet), Seurat pintó puntos. Hoy diríamos que “digitalizó” sus imágenes y creó pinturas con miles de píxeles de colores. Los historiadores del arte llaman a este estilo *puntillismo*, aunque Seurat prefería el término *divisionismo*.

¿Por qué tomarse la molestia de pintar un cuadro grande a base de puntos minúsculos? Seurat estudió la ciencia del color y la aplicó a su obra. Sabía que las tonalidades adyacentes se influyen mutuamente. Una servilleta roja sobre un mantel amarillo transfiere parte de su rojez al mantel, a la vez que parte del amarillo salpica la servilleta roja.

Seurat también aprendió algo menos obvio: los colores que interactúan no se limitan a proyectar sombras de color el uno sobre el otro. Cada color emite también otro color inesperado, su complementario del lado opuesto del círculo cromático. Así pues, la servilleta roja no solo proyecta una sombra roja, sino también una verde (el verde es el complementario del rojo). El mantel amarillo, por su parte, proyecta un atisbo de su complementario, el violeta. Por lo tanto, ¡vemos trazas de amarillo y violeta en la servilleta roja, y algo de rojo y verde en el mantel amarillo! Seurat mezcló los puntos para poner de relieve estos efectos y para que los colores que utilizaba parecieran más vivos a ojos del observador. El efecto no terminó de funcionar porque sus puntos están demasiado espaciados como para proyectar sombras de color unos sobre otros (ver *El circo*, de Seurat, en el capítulo 20). No obstante, el efecto que produjeron continúa siendo casi mágico.

El pincel loco de Van Gogh

En los cuadros de Vincent van Gogh, las formas no se fusionan unas con otras como en las pinturas de Monet. No obstante, hay una energía dominante que las relaciona y las agrupa “entre bastidores”.

Van Gogh creía en una fuerza vital universal, que es lo que pintó en sus diversas manifestaciones. En ocasiones parece estar persiguiendo esa energía con su pincel. Otras veces la captura utilizando pinceladas gruesas y sinuosas o manotadas de color rápidas que parecen lluvia pintada (por ejemplo, en *El sembrador*). Sus pinturas transmiten una sensación apocalíptica, las formas parecen a punto de descomponerse y hundirse en un mar turbulento de energía pura. Van Gogh lo logró con pinceladas dinámicas y con colores intensos y explosivos a la vez que rústicos (ver el capítulo 20).

Píntalo azul: Picasso

Pablo Picasso quizá sea el artista más experimental de la historia del arte. Nunca se acomodó en un estilo durante demasiado tiempo, sino que pasó de uno a otro como si fueran modas o etapas. Tuvo un período azul (cuando todo lo que tocaba se volvía de ese color), un período rosa, una etapa cubista, etc. Picasso nunca cayó en la uniformidad, nunca dejó de crecer.

Pero bajo todos esos cambios hay un hilo conductor: la reducción. Picasso lo redujo todo a sus formas subyacentes más simples. Solía

eliminar la belleza, la carne y las extremidades, en ocasiones acercándose a la geometría pura. Llegó a pintar catorce versiones de un toro. La primera tiene un aspecto intimidatorio y la última guarda cierto parecido con un sombrerero. Con todo, la reducción continúa teniendo los ingredientes geométricos esenciales de un toro.

Picasso era buen dibujante, y disfrutaba combinando esa cualidad con su enérgico uso del pincel. Incluso en algunas de sus primeras obras, dejaba caer pintura sobre el lienzo como si el pincel y la pintura tuvieran vidas propias. Era ese niño malo que desobedece y raya la mesa cuando el profesor está mirando. Jugó con las reglas para ver qué podía sacar de ellas para dar forma a su nuevo estilo.

Pintar colores musicales: Kandinsky

Wassily Kandinsky eliminó las líneas y dio la espalda a la forma para centrarse en el color. Creía que el color puro (en particular el azul) era una vía para el despertar espiritual. Pensaba que liberando al color de la forma, podría liberar al hombre de su obsesión por lo material. La forma era simplemente la primera cosa “material” que debía tirarse por la ventana, y luego vendrían todas las demás. Igual que su amigo ruso Kazimir Malevich, Kandinsky fue uno de los primeros pintores completamente abstractos, un pionero que despojó a la pintura de la forma.

Kandinsky pintaba con franjas anchas y a menudo emborronaba los bordes entre colores. Sustituyó la forma realista por formas geométricas. Sin objetos del mundo real que contuvieran el color y mantuvieran las cosas separadas o compartimentadas, sus formas podían interactuar con libertad e influirse mutuamente.

Pollock, el lanzador de pintura

A Jackson Pollock le gustaba derramar y arrojar pintura sobre sus lienzos. Utilizó el pincel en muchas ocasiones, pero no puede decirse que lo necesitara, ya que las cerdas casi nunca llegaron a tocar la tela. En lugar de ello, dejaba que la pintura goteara de la punta del pincel, o lo utilizaba para lanzar salpicaduras. A continuación, extendía las manchas de pintura con un palito. Sus mejores obras parecen confeti congelado en pleno vuelo o fuegos artificiales (ver *Sin título*, de Jackson Pollock, en el capítulo 23). Otros cuadros me hacen pensar en una caja de costura que se hubiera caído al suelo. Todas sus obras predijeron la exaltación y la aleatoriedad de la década de 1960. (Pollock murió en un accidente de coche en 1956, el año en que Elvis Presley lanzó *Hound Dog*.)

El arte de Pollock, el expresionismo abstracto, no es solo lo que pintaba, sino también cómo lo pintaba. En lugar de mezclar colores en una paleta, mezclaba pintura sobre el propio lienzo. El acto de pintar se convirtió en una parte fundamental de su arte (un precursor del arte en vivo). Los cuadros terminados revelan sus movimientos y la energía que desprendía mientras vertía, arrojaba y salpicaba pintura sobre los lienzos sin dejar de moverse a su alrededor. Esta forma de pintar se denomina *pintura gestual* (¡hoy podríamos llamarla “pintura aeróbica”!). El pincel o palo, la pintura volante y su cuerpo forman una unidad.

A Pollock le gustaba el caos. Quería que sus obras tuvieran un aspecto confuso y atropellado. Pero se trataba de un caos cuidadosamente organizado que él llamó *armonía*.

Richter y la pintura con espátula

Gerhard Richter, el único artista de esta lista que continúa vivo, empezó pintando a partir de fotografías. No fue el primero en hacer tal cosa: los fotorealistas de la década de 1960 utilizaban fotos en lugar de modelos (en realidad, el fotorealismo es más que eso, como puedes ver en el capítulo 24). Pero Richter no se contentó simplemente con copiar fotos. Veía la fotografía como un fondo neutro sobre el que desarrollar su obra. No quería basar su cuadro en el tema de la foto. Para Richter, el tema real era la pintura, la aplicación de pintura de todas las maneras posibles, emborronándola y extendiéndola.

Durante la década de 1960, Richter más o menos abandonó el color para pintar una serie de obras grises que exploran las texturas de la pintura y las emociones e ideas evocadas por dichas texturas. Después de eso, regresó al color. A veces comienza con una foto, y a veces la imagen de fondo es irreconocible, oculta bajo gruesas capas de pintura.

Richter generalmente utiliza una espátula o barra para aplicar la pintura, lo que confiere a muchas de sus obras el aspecto de una mancha de petróleo. Si nunca has visto uno de sus cuadros, el resultado es parecido a verter unas latas de pintura sobre un parabrisas y a continuación poner en marcha el limpiaparabrisas (aunque no es tan sencillo como eso, claro está). Ese emborronamiento es la técnica preferida de Richter.

Su segunda técnica favorita es el arrastre de color. Además, Richter no se limita a emborronar el cuadro y arrastrar colores una sola vez, sino que lo hace capa tras capa. Podríamos decir que cada capa es una civilización que muere al ser pintada. Cuando el artista ha terminado, la obra se ha convertido en un yacimiento arqueológico con civilizaciones enterradas por estratos. La tarea del observador es, pues, excavar en la pintura.

Asimismo, las pinturas de Richter narran su propia creación. Aunque mejora continuamente la obra, sus añadidos no sustituyen los errores cometidos, sino que coexisten con ellos. Nada desaparece por completo. Es como filmar un documental de una película mientras se está haciendo. Hay que incluir el metraje sin editar, las tomas falsas, los descartes y las repeticiones. Es parte de la historia de la película, la realidad subyacente.

Recursos en línea

La Web Gallery of Art (www.wga.hu) incluye obras de los artistas más famosos desde el año 1100 aproximadamente hasta 1850. En este sitio web encontrarás imágenes de alta resolución, y además tienes la opción de ampliarlas hasta un 200 %, lo que te permite apreciar los detalles bastante bien.

En Olga's Gallery (www.abcgallery.com) hay imágenes de muchos artistas de Giotto en adelante. Una de las cosas que me gustan de este sitio web es que tiene muchísimas obras de cada artista y las presenta por orden cronológico. Sin embargo, esta galería no incluye a todos los artistas mencionados en este libro.

Donde sí aparecen todos los artistas que se te ocurran (aunque no todas sus obras) es en Artcyclopedia (www.artcyclopedia.com). En este sitio web puedes buscar por artista o por obra.

Adán y Eva bajo el árbol de la ciencia, Ernst Fuchs, <http://www.emstfuchs-zentrum.com/html/c17e.html>

Adán y Eva, Giuseppe Arcimboldo, www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo15.html

Adele Bloch-Bauer I, Gustav Klimt, www.artchive.com/artchive/K/klimt/klimt_bloch-bauer1.jpg.html

Afrodita de Cnido, copia de un original de Praxiteles, http://es.wikipedia.org/wiki/Afrodita_de_Cnido

Akenatón (estatua con barriguita), <http://metamedia.stanford.edu/imagebin/akhenaten,%20bodily%20features.jpg>

Alineamiento de menhires de Carnac, www.loccamac.info/index_fichiers/carnac%20menhirs.jpg

Allá cuelga mi vestido, Frida Kahlo, www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlo32.html

Almuerzo sobre la hierba (Le déjeuner sur l'herbe), Édouard Manet, www.abcgallery.com/M/manet/manet6.html

Altar de Gante, Jan van Eyck, www.wga.hu (Nota: ver "The Ghent Altarpiece".)

Amanecer invernal desde Lone Pine, Ansel Adams, www.mastersofphotography.com (Nota: haz clic en "Ansel Adams".)

Amantes en el parque, François Boucher, <http://www.timkenmuseum.org/collection/french/lovers-park-1758>

Amor en el teatro italiano (también conocido como *El teatro italiano*), Jean-Antoine Watteau, www.wga.hu (Nota: ver "Paintings", página 1.)

Ánfora con pulpo (minoica), www.shc.ed.ac.uk/images/octopuslinks.jpg

Ánfora de Eleusis (estilo oriental), www.utexas.edu/courses/introtogreece/lect10/img8polyphvse.html

Apertura del quinto sello del Apocalipsis, El Greco, www.abcgallery.com/E/elgreco/elgreco62.html

Apolo tocando el laúd, Caravaggio, www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio14.html

AT&T Building, Philip Johnson, www.bluffton.edu/~sullivanm/johnsonburgee/att.html

Aurora, Guercino, www.wga.hu (Nota: ver la página 1.)

Autorretrato con la mano sobre la mejilla, Egon Schiele, www.artchive.com/artchive/S/schiele/schiele_cheek.jpg.html

Autorretrato en espejo convexo, Parmigianino, www.wga.hu

Avicena, Frank Stella, www.artfacts.net/exhibpics/14797.jpg

Bailarinas azules, Edgar Degas, <http://www.edgar-degas.org/Blue-Dancers-large.html>

Baile en Bougival, Pierre-Auguste Renoir, www.abcgallery.com/R/renoir/renoir.html

Baile en el Moulin de la Galette, Pierre-Auguste Renoir, http://es.wikipedia.org/wiki/Baile_en_el_Moulin_de_la_Galette#mediaviewer/File:Pierre-Auguste_Renoir,_Le_Moulin_de_la_Galette.jpg

Baldaquino de San Pedro, por Gian Lorenzo Bernini, www.stpetersbasilica.org/Altars/PapalAltar/Baldacchino-fw.jpg

Barco de esclavos, J. M. W. Turner, www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/slave-ship.jpg

Basilica de San Marcos (Venecia, Italia), exterior, www.chato.cl/2004/viajes/7/San_Marco.jpg

Basilica de San Marcos (Venecia, Italia), interior, <http://cache.eb.com/eb/image?id=20210>

Beata Beatrix, Dante Gabriel Rossetti, www.abcgallery.com/R/rossetti/rossetti26.html

[bewegt/diskobol/diskobol.html](http://www.bewegt/diskobol/diskobol.html)

Biblioteca Laurenciana, Miguel Ángel, www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo66.html

Bisonte embistiendo a un hombre con cabeza de pájaro, <http://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/detail/NCSULIB~1~1~65325~139730:Lascaux-Cave-Bird-Headed-Manwith->

Bóveda de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel, www.wga.hu (Nota: Entra en “Frescoes in the Sistine Chapel”, y luego en “The ceiling”.)

Broadway Boogie Woogie, Piet Mondrian, www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/broadway.jpg

Busto de Nefertiti, <http://lexicorient.com/e.o/ill/nefertiti.jpg>

Caballo soñando, Franz Marc, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Marc-Dreaming_Horse\(Tr%C3%A4umendes_Pferd\)\(1913\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Marc-Dreaming_Horse(Tr%C3%A4umendes_Pferd)(1913).jpg)

Cabeza constructivista n.º 1, Naum Gabo, www.staedelmuseum.de/index.php?id=400

Casa Vanna Venturi, Robert Venturi, http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Casa_Vanna_Venturi

Casas en L'Estaque, Georges Braque, www.artchive.com/artchive/B/braque/housesle.jpg.html

Catacumbas de San Pedro y Marcelino (Roma), http://en.wikipedia.org/wiki/Catacombs_of_Marcellinus_and_Peter

Çatalhöyük, <https://www.flickr.com/photos/catalhoyuk/>

Catedral de Durham (exterior), <http://vrcoll.fa.pitt.edu/medart/image/England/durham/Cathedral/Exerior/Durhamcatext-088-s.jpg>

Catedral de Durham (interior), <http://vrcoll.fa.pitt.edu/medart/image/England/durham/Cathedral/Interior/durhaminterior.html>

Catedral de Siena (exterior), http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siena_Cathedral_View.JPG?uselang=es

Catedral de Siena (interior), http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inner_view,_Siena_Cathedral.jpg?uselang=es

Caza de mariposas, Berthe Morisot, www.abcgallery.com/M/morisot/morisot8.html

Cazadores en la nieve, Pieter Bruegel, www.abcgallery.com/B/bruegel/bruegel79.html

Centro Wexner, Peter Eisenmann, www.bluffton.edu/~sullivanm/ohio/columbus/wexner/eisenman.html

Chaparrón de primavera, Alfred Stieglitz, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/spring-showers-newyork-chaparrones-primavera-nueva-york>

Coliseo, Roma, www.artchive.com/artchive/r/roman/roman_colosseum.jpg

Columnata de San Pedro, el Vaticano, Gian Lorenzo Bernini, www.ruf.rice.edu/~fellows/hart206/images/bemini_piazza.jpg

Combate del giaour y el pachá, Eugène Delacroix, www.wga.hu (Nota: ver “Paintings between 1831-1839”).)

Composición con gran plano azul, rojo, negro, amarillo y gris, Piet Mondrian, www.artchive.com/artchive/M/mondrian/mondrian_blue_plane.jpg.html

Composición número VI, Wassily Kandinsky, <http://www.wassily-kandinsky.org/Composition-VI.jsp>

Construcción en un plano, Naum Gabo, www.nationalgalleries.org/collections/media/2/GMA_4405.jpg

Contraste de formas, Fernand Léger, www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_87_2.html

Corpus Christi en Brujas, Erich Heckel, <http://trianarts.com/erichheckel-expresionismo-aleman-y-die-brucke/>

Crátera de Medea, <http://www.utexas.edu/courses/larrymyth/images/medea/30%20Medea%20Chariot%20Vase.jpg>

Crátera del Dípilon (período geométrico), <http://www.artehistoria.com/v2/obras/7842.htm>

Cristo en casa de sus padres, John Everett Millais, www.abcgallery.com/M/millais/millais19.html

Cristo frente a Pilato, Ernst Fuchs, <http://www.wikiart.org/en/ernst-fuchs/christ-before-pilate-1957>

Cuadrado rojo: realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones, Kazimir Malevich, www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/malevich.peasant-woman.jpg

Cubierta de un ejemplar del Corán, www.asia.si.edu/exhibitions/online/islamic/images/F1930.55.450.jpg

Cuentos bárbaros, Paul Gauguin, www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin81.html

Cupido cautivo, François Boucher, www.wallacecollection.org (Nota: haz clic en “The Collection” y luego busca por “Cupid a Captive”).)

David y Betsabé, Ernst Fuchs, <http://www.wikiart.org/en/ernstfuchs/david-and-bathsheba-ii-1985>

David, Gian Lorenzo Bernini, www.galleriaborghese.it/borghese/en/edavid.htm

Descendimiento, Rogier Van der Weyden, http://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_la_cruz_%28Rogier_van_der_Weyden%29#mediaviewer/File:Weyden_Deposition.jpg

Dinner Party, Judy Chicago, www.judychicago.com (Nota: haz clic en “Gallery”).)

Dioniso, Barnett Newman, <http://www.wikiart.org/en/barnettnewman/dionysius-1949>

Discóbolo, copia romana de un original de bronce de Mirón, www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/plastik/maennlich/

Discusión en el mercado de Limoges, Kenneth Bates, www.clevelandart.org (Nota: haz clic en “art”, “collections online”, y luego en “Artist index”).)

Duomo (catedral de Florencia), Filippo Brunelleschi, <http://dilecs1.free.fr/Images/site%20italie/duomo%20florence.JPG>

Edificio de la Bauhaus (Dessau, Alemania), Walter Gropius, http://youare-here.com/europe/bauhaus_dessau.jpg

Edificio Seagram, de la serie Urban Landscapes 1, Richard Estes, http://es.wikipedia.org/wiki/Edificio_Seagram#mediaviewer/File:Seagrambuilding.jpg

El apóstol (de la iglesia de San Sernín), www.artlex.com/ArtLex/r/images/romanes_semin.apostl.lg.gif

El beso, Auguste Rodin, www.artchive.com/artchive/R/rodin/kiss.jpg.html

El bibliotecario, Giuseppe Arcimboldo, www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo9.html

El boulevard, Gino Severini, <http://www.wikiart.org/en/gino-severini/the-boulevard-1911>

El caminante sobre el mar de nubes, Caspar David Friedrich, www.artchive.com/artchive/F/friedrich/sea_of_fog.jpg.html

El camino de Chailly en Fontainebleau, Claude Monet, <http://www.claudemonetgallery.org/The-Road-To-Chailly.html>

El camino de Chailly, Fontainebleau, Gustave Le Gray, www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=68430

El descendimiento de la cruz, Jacopo da Pontormo, http://es.wikipedia.org/wiki/Pontormo#mediaviewer/File:Jacopo_Pontormo_004.jpg

El festín de los dioses, Giovanni Bellini, www.wga.hu (Nota: ver “Paintingsafter 1509”).)

El hígado es la cresta del gallo, Arshile Gorky, www.albrightknox.org/Akcart/images/Gorky.jpg

El jardín de las delicias, Hieronymus Bosch, el Bosco, http://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#mediaviewer/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg

El juramento de los Horacios, Jacques-Louis David, www.wga.hu (Nota: ver “Paintings between 1784 and 1792”).)

El jurista, Giuseppe Arcimboldo, www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo10.html

El nacimiento de Venus, Sandro Botticelli, www.virtualuffizi.com/uffizi/img/878.jpg (Nota: encontrarás una versión ampliada en www.wga.hu, dentro de Botticelli, allegoric paintings, 1480s.)

El rapto de Rebeca (1846), Eugène Delacroix, www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix52.html

El Roble Bodmer, bosque de Fontainebleau, Claude Monet, www.artchive.com/artchive/m/monet/bodmer_oak.jpg

El saludo de la inocencia, Dorothea Lange, www.loc.gov/exhibits/wcf/wcf0013.html

El sembrador, Jean-Francois Millet, www.mfa.org (Nota: haz clic en “Collections”, luego en “Collection Search”, y busca por The Sower.)

El sembrador, Vincent Van Gogh, http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#mediaviewer/File:The_Sower_-_painting_by_Van_Gogh.jpg

El señor y la señora Andrews, Thomas Gainsborough, www.wga.hu

El sueño de la razón produce monstruos, Francisco de Goya, www.abcgallery.com/G/goya/goya135.html

El tributo, Masaccio, www.abcgallery.com/M/masaccio/masaccio7.html

El triunfo de la muerte, Pieter Bruegel el Viejo, www.wga.hu

El vagón de tercera clase, Honoré Daumier, www.abcgallery.com/D/daumier/daumier82.html

El vestido de la novia, Max Ernst, <http://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-robing-of-the-bride-1940>

En el Moulin Rouge, Henri Toulouse-Lautrec, www.artic.edu/artaccess/AA_Impressionist/pages/IMP_11_lg.shtml

Entrada de Cristo en Bruselas en 1889, James Ensor, <http://www.wikiart.org/en/james-ensor/christ-s-entry-into-brusselsin-1889-1888>

Escena de la Nueva Comedia (mosaico de Pompeya), <http://sights.seindal.dk/photo/9306,s1090f.html>

Esfinge de Hatshepsut, www.metmuseum.org (Nota: busca por “Hatshepsut Sphinx”).)

Esfinge, <http://guardians.net/egypt/sphinx/images/sphinxsoutheast-2001.jpg>

Estación de bomberos de Vitra, Zaha Hadid, <http://image.blog.livedoor.jp/modemarchitecture/imgs/5/5/552e14aa.jpg>

Estatuillas del Templo de Abu, <http://hven.swarthmore.edu/myth/Slide%20sets/Near.East.pdf>

Estela de Hammurabi (código de leyes), <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/politics/hammurabi.jpg>

Étude de chêne, Gustave Le Gray, <http://expositions.bnf.fr/legray/grand/048.htm>

Evangelios de Lindisfame, <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/lindisfame/accessible/pages11and12.html>

Flora, fresco romano procedente de Stabia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Flora_\(mythology\)#mediaviewer/File:Flora_MAN_Napoli_Inv8834.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Flora_(mythology)#mediaviewer/File:Flora_MAN_Napoli_Inv8834.jpg)

Gálata moribundo, http://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%A1lata_moribundo

Galería Farnesio, Annibale Carracci, www.wga.hu (Nota: ver “Ceilingfrescoes in the Palazzo Farnese, Rome”.)

Gandhi, Henri Cartier-Bresson, <http://todayspictures.slate.com/20070131/>

Gargantúa, Honoré Daumier, www.abcgallery.com/D/daumier/daumier88.html

Gobernante acadio, <http://home.psu.ac.th/~punya.t/Meso/M5.jpg>

Gotham News, Willem de Kooning, <http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/piece:de-kooninggotham-news/>

Hagia Sophia (exterior), <http://ayasofyamuzesi.gov.tr/>

Hércules estrangulando al león de Nemea, http://en.wikipedia.org/wiki/Heracles#mediaviewer/File:Herakles_lion_Louvre_F33.jpg

Impresión, sol naciente, Claude Monet, www.abcgallery.com/M/monet/monet36.html

James, Chuck Close, www.barbarakrowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/3306

Joven sosteniendo una calavera, Frans Hals, www.abcgallery.com/H/hals/hals29.html

Kaisersaal de Würzburg, Alemania, Balthasar Neumann, www.artres.com (Nota: busca por “Kaisersaal”.)

Kuros, <http://es.wikipedia.org/wiki/Kuros>

La alegría de vivir, Henri Matisse, <http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/the-joy-of-life-1906#supersized-artistPaintings-214263>

La bañera, Edgar Degas, http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/artes-graficas/commentaire_id/the-tub-7141.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=848&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=845&cHash=5ff0aa8ee7

La catedral de Chartres, Jean-Baptiste-Camille Corot, www.abcgallery.com/C/corot/corot9.html

La caza del león, Eugène Delacroix, www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix41.html

La clínica del profesor Agnew, Thomas Eakins, www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=20785

La dama y el unicornio, tapices místicos de Cluny, http://es.wikipedia.org/wiki/La_dama_y_el_unicornio

La danza de las ninfas, Jean-Baptiste-Camille Corot, www.abcgallery.com/C/corot/corot51.html

La danza nupcial, Pieter Bruegel el Viejo, www.dia.org (Nota: haz clic en “Collection” y busca por Wedding Dance.)

La elevación de la cruz, Peter Paul Rubens, www.wga.hu (Nota: ver “Altarpieces in Antwerp Cathedral”.)

La gallina ciega, Jean-Honoré Fragonard, [http://en.wikipedia.org/wiki/Blind_Man's_Bluff_\(Fragonard\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Blind_Man's_Bluff_(Fragonard))

La gran odalisca, Jean Auguste Dominique Ingres, http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique_Ingres#mediaviewer/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_005.jpg

La huida a Egipto, Giotto, www.wga.hu (Nota: ver “Frescoes in Arena Chapel, Scenes from the Life of Christ: No.1–5”.)

La joven de la perla, Johannes Vermeer, [http://es.wikipedia.org/wiki/La_joven_de_la_perla#mediaviewer/File:Johannes_Vermeer_\(1632-1675\)_-_The_Girl_With_The_Pearl_Earring_\(1665\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/La_joven_de_la_perla#mediaviewer/File:Johannes_Vermeer_(1632-1675)_-_The_Girl_With_The_Pearl_Earring_(1665).jpg)

La lectora, Claude Monet, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Claude_Monet_-_Springtime_-_Google_Art_Project.jpg

La maja desnuda, Francisco de Goya, www.abcgallery.com/G/goya/goya52.html

La muerte de Sardanápalo, Eugène Delacroix, www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix39.html

La novia del viento, Oskar Kokoschka, [http://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Bride_of_the_Wind%27,_oil_on_canvas_painting_by_Oskar_Kokoschka,_a_self-portrait_expressing_his_unrequited_love_for_Alma_Mahler_\(widow_of_composer_Gustav_Mahler\),_1913.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Bride_of_the_Wind%27,_oil_on_canvas_painting_by_Oskar_Kokoschka,_a_self-portrait_expressing_his_unrequited_love_for_Alma_Mahler_(widow_of_composer_Gustav_Mahler),_1913.jpg)

La orgía, William Hogarth, www.wga.hu

La partida de cartas, Fernand Léger, www.math.dartmouth.edu or www.abstractmodern.com

La pesadilla, Henry Fuseli, http://es.wikipedia.org/wiki/La_

La posada de la madre Anthony, Pierre-Auguste Renoir, www.abcgallery.com/R/renoir/renoir4.html

La Sagrada Familia con María Magdalena, El Greco, www.abcgallery.com/E/elgreco/elgreco73.html

La Sagrada Familia de la escalera, Nicolas Poussin, http://en.wikipedia.org/wiki/Cleveland_Museum_of_Art#mediaviewer/File:The_Holy_Family_on_the_Steps.jpg

La strada entra nella casa (La calle entra en la casa), Umberto Boccioni, www.sprengel-museum.de/v1/englisch/02munds/boccioni/ub_a.jpg

La tañedora de laúd, Orazio Gentileschi, www.wga.hu

La tempestad, Giorgione, www.wga.hu

La túnica de José, Diego Velázquez, www.abcgallery.com/V/velazquez/velazquez17.html

La última cena, Andrea del Castagno, www.abcgallery.com/C/castagno/castagno6.html

La última cena, Leonardo da Vinci, http://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%9Altima_Cena#mediaviewer/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg

La vida, Pablo Ruiz Picasso, http://en.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso#mediaviewer/File:Picasso_la_vie.jpg

La Virgen de la fiesta del Rosario (también llamada *La fiesta del Rosario*), Alberto Durero, www.wga.hu (Nota: ver “Second Italian journey; paintings 1505-1506”.)

La Virgen de las Rocas, de Leonardo da Vinci, [http://es.wikipedia.org/wiki/La_Virgen_de_las_Rocas#mediaviewer/File:Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_\(Louvre\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Virgen_de_las_Rocas#mediaviewer/File:Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_(Louvre).jpg)

La visión tras el sermón (La lucha de Jacob con el ángel), Paul Gauguin, www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=5100

La vocación de san Mateo, Caravaggio, [http://es.wikipedia.org/wiki/La_vocaci%C3%B3n_de_San_Mateo_%28Caravaggio%29#mediaviewer/File:Caravaggio_\(1571-1610\)_-_De_roeping_van_Matte%C3%BCs_\(1599-1600\)_-_Rome_San_Luigi_dei_Francesi_10-01-2011_12-07-56.png](http://es.wikipedia.org/wiki/La_vocaci%C3%B3n_de_San_Mateo_%28Caravaggio%29#mediaviewer/File:Caravaggio_(1571-1610)_-_De_roeping_van_Matte%C3%BCs_(1599-1600)_-_Rome_San_Luigi_dei_Francesi_10-01-2011_12-07-56.png)

Lady Sarah Bunbury haciendo una ofrenda a las gracias, sir Joshua Reynolds, www.abcgallery.com/R/reynolds/reynolds236.html

Lamasus, ciudadela de Sargón II, www.sandrashaw.com/images/AH1L05Lamassu2.jpg

Lamentación ante Cristo muerto, Andrea Mantegna, www.wga.hu (Nota: ver “Paintings after 1471”.)

Las bañistas, Pierre-Auguste Renoir, www.impressionism.ru/images/Renoir/bathers.jpg

Las dos Fridas, Frida Kahlo, <http://www.fridakahlofans.com/c0290.htm>

Las Montañas Rocosas, pico de Landers, Albert Bierstadt, www.theathenaeum.org/art/display_image.php?id=22694

Las regentes del asilo de ancianos de Haarlem, Frans Hals, www.wga.hu (Nota: ver “Paintings after 1658”.)

Las tentaciones de san Antonio, Matthias Grünewald, www.abcgallery.com/G/grunewald/grunewald23.html

Libro de Kells, página de san Mateo, www.snake.net/people/paul/kells/image/kells2

Lo que el agua me dio, Frida Kahlo, www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlo38.html

Los borrachos (también conocido como *El triunfo de Baco*), Diego Velázquez, www.abcgallery.com/V/velazquez/velazquez17.html (Nota: ver “Paintings between 1621 and 1630”).)

Los comedores de patatas, Vincent van Gogh, www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh8.html

Los hermanos Biglin compitiendo, Thomas Eakins, http://eakins0001.tripod.com/Eakins_The_Biglin_Brothers_Racing.jpg

Los músicos, Caravaggio, www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio13.html

Lucha de san Jorge y el dragón, Peter Paul Rubens, www.wga.hu (Nota: ver “Paintings before 1616”).)

Lucrecia, Artemisia Gentileschi, www.artemisia-gentileschi.com/lucretia.html

Maddona con Niño y el nacimiento de la Virgen, de Filippo Lippi, [http://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Lippi#mediaviewer/File:Fra_Filippo_Lippi_-_Madonna_with_the_Child_and_Scenes_from_the_Life_of_St_Anne_\(detail\)_-_WGA13239.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Lippi#mediaviewer/File:Fra_Filippo_Lippi_-_Madonna_with_the_Child_and_Scenes_from_the_Life_of_St_Anne_(detail)_-_WGA13239.jpg)

Magia negra, René Magritte, <http://www.renemagritte.org/black-magic.jsp>

Martirio de san Bartolomé, José de Ribera, http://es.wikipedia.org/wiki/Martirio_de_San_Bartolom%C3%A9

México, Henri Cartier-Bresson, www.soulcatcherstudio.com/exhibitions/bresson/index.htm

Mezquita de Mutawakkil (Samarra, Iraq), www.arthistory.upenn.edu/smr04/101910/Slide10.9.jpg

Micerino y su esposa (faraón egipcio y su reina), www.artchive.com/ftp_site.htm (Nota: entra en “Ancient Art”, haz clic en “Egyptian” y después en “Fourth Dynasty King Menkaure and a Queen”).)

Monje a la orilla del mar, Caspar David Friedrich, www.wga.hu/index1.html (Nota: entra en Gaspar David Friedrich y luego en «Paintings before 1811».)

Montañas de Collioure, André Derain, www.rosings.com/derain.jpg

Mosaico de Justiniano (San Vital, Rávena), <http://traumwerk>

Mujer I, Willem de Kooning, www.moma.org (Nota: haz clic en “Collections”, luego en “Artists” y luego en “Kooning”).)

Naturaleza muerta con silla de rejilla, Pablo Picasso, www.abcgallery.com/P/picasso/picasso78.html

Noche de verano, Winslow Homer, www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=1404

Ofelia, John Everett Millais, http://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_%28painting%29#mediaviewer/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg

Paisaje cerca de Martigues, Maurice de Vlaminck, www.tate.org.uk (Nota: busca por el nombre del artista.)

Palacio del Té, Giulio Romano, www.wga.hu (Nota: busca en “Giulio Romano”, no en “Romano”).)

Pendón de Las Navas de Tolosa, <http://www.artehistoria.com/v2/obras/18361.htm>

Pequeños caballos azules, Franz Marc, <http://www.wikiart.org/en/franz-marc/the-little-blue-horses-1911>

Pero ¿qué hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?, Richard Hamilton, www.georgetown.edu/faculty/irvinem/CCTP738/hamilton-home-appealing-2.jpg

Pie y mano, Roy Lichtenstein, www.andipamodern.com (Nota: haz clic en Lichtenstein y ve bajando.)

Piedra de Rosetta, www.uh.edu/engines/rosettacasting.jpg

Pietà Rondanini, Miguel Ángel, www.wga.hu (Nota: entra en “Sculptures” y luego en “Representations of the Pietà”).)

Pietà, Miguel Ángel, www.wga.hu (Nota: entra en “Sculptures” y luego en “Representations of the Pietà”).)

Pimiento n.º 30, Edward Weston, www.masters-of-photography.com

Pintura abstracta (750-1), Gerhard Richter, www.clevelandart.org (Nota: haz clic en “art”, “collections online”, y luego en “Artist index”).)

Pirámide Escalonada de Zoser, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saqqaraperi.JPG>

Pirámides de Guiza, www.shunya.net/Pictures/Egypt/Memphis/PyramidsGiza1.jpg

Pont du Gard, Nîmes, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pont_du_Gard_BLS.jpg

Presa Fort Peck, Margaret Bourke-White, www.gallerym.com/work.cfm?ID=90 (Nota: haz clic en “Photographers” y luego en “Bourke-White”).)

Primavera, Sandro Botticelli, http://es.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli#mediaviewer/File:Botticelli-primavera.jpg

Proun 99, El Lissitzky, www.ibiblio.org/eldritch/el/pix/pn99.jpg

Psique reanimada por el beso del amor, Antonio Canova, www.wga.hu (Nota: ver “Sculptures until 1799”).)

Puerta de Ishtar, www.smb.spk-berlin.de/vam/vg/img/vamb1g.jpg

Puerta del Paraíso, Lorenzo Ghiberti, http://es.wikipedia.org/wiki/Puerta_del_Para%C3%ADso#mediaviewer/File:Paradies_tuer_florenz.jpg

Retablo de Isenheim, Matthias Grünewald, www.wga.hu (Nota: ver “First view of the Isenheim Altarpiece” y luego The Crucifixion.)

Retrato de Ambroise Vollard, Pablo Picasso, www.abcgallery.com/P/picasso/picasso190.html

Retrato de la Sra. Currey: boceto del Sr. Cassatt, Mary Cassatt, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Cassatt_-_Portrait_of_Mrs._Currey;_Sketch_of_Mr._Cassatt.jpg

Roseta norte de Chartres, http://en.wikipedia.org/wiki/Chartres_Cathedral#mediaviewer/File:Chartres_-_cath%C3%A9drale_-_rosace_nord.jpg

Sala de los gigantes, Giulio Romano, www.wga.hu (Nota: busca en “GiulioRomano”, no en “Romano”).)

Sala de Mocárabes de la Alhambra, <http://www.alhambrapatronato.es/index.php?id=777>

San Bartolomé con la piel desollada en El Juicio final, Miguel Ángel, www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo55.html

San Francisco en éxtasis, Francisco de Zurbarán, www.abcgallery.com/Z/zurbaran/zurbaran9.html

San Giorgio Maggiore, Andrea Palladio, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilica_di_San_Giorgio_Maggiore_\(Venice\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilica_di_San_Giorgio_Maggiore_(Venice).jpg)

San Jerónimo, José de Ribera, www.wga.hu (Nota: ver “Paintingsupto1636”).)

San Jorge luchando con el dragón, Tintoretto, www.nationalgallery.org.uk (Nota: busca por “Tintoretto”).)

San José, carpintero (también conocido como *Cristo en la carpintería*), Georges de La Tour, www.wga.hu (Nota: ver “Paintings”, página 2.)

San Lorenzo, Filippo Brunelleschi, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilica_di_san_lorenzo_33.JPG

San Semín, Tolosa, www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/arch/romanesque/toulouse/semin03.jpg

Sansón cegado por los filisteos, Rembrandt, www.wga.hu (Nota: ver “Old Testament paintings”).)

Sarcófago de Cerveteri (etrusco), http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_-_sarcofago_degli_sposi_00.JPG

Serpientes de agua, Gustav Klimt, [http://www.gustav-klimt.com/Serpents.jsp#prettyPhoto\[image1\]/1/](http://www.gustav-klimt.com/Serpents.jsp#prettyPhoto[image1]/1/)

Sesostris III, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SesostrisI-AltesMuseum-Berlin.png>

Sin título (1969), Donald Judd, <http://hirshhorn.si.edu/collection/search.asp?Artist=Judd+Donald&hasImage=1>

Sin título (bosque), Hans (Jean) Arp, http://z.about.com/d/arthistory/1/7/J/N/dada_zurich_01.jpg

Sin título (violeta, negro, naranja, amarillo sobre blanco y rojo), Mark Rothko, www.guggenheimcollection.org/site/artist_works_138_0.html

Sin título n.º 205, Cindy Sherman, www.broadartfoundation.org/collection/sherman.html

Skara Brae, www.longpassages.org/images/Scotland_Skara_Brae_house.jpg

Spiral Jetty, Robert Smithson, www.robertsmithson.com (Nota: haz clic en “Earthworks”).)

Stonehenge, www.mythicalireland.com/ancientsites/stonehenge/stonehenge-xmw-1152.jpg

Suprematismo, 1915, Kazimir Malevich, <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/3130-suprematistisch-schilderij-met-zwart-trapezium-en-rood-vierkant>

Taj Mahal, www.xtec.es/~aguiu1/calaix/070tajmahal.htm

Tapices del ciclo *La dama y el unicornio*, “Tacto”, <http://www.tchevalier.com/unicorn/tapestries/touch.html>

Templo de Hera (Hereo), www.utexas.edu/courses/cc302k/Greece/Greece_images/0001110213.jpg

Templo de Portuno, <http://www.turismoroma.it/cosa-fare/tempio-di-portuno-tempio-della-fortuna-virile?lang=es>

Templo de Ramsés en Abu Simbel, www.utexas.edu/courses/classicalarch/images1/AbuRamIIID19.jpg

Templo funerario de Hatshepsut, Luxor, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatshepsut-temple-1by7.jpg>

Thomas Jefferson, Jean-Antoine Houdon, www.wga.hu

Torre de Tatlin, Vladimir Tatlin, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tatlin %27s_Tower_maket_1919_year.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tatlin%27s_Tower_maket_1919_year.jpg)

30 días, imagen de fax, Friedensreich Hundertwasser, www.artchive.com/artchive/H/hundertwasser/hundertwasser_fax.jpg.html

Tren de la Cruz Roja cruzando una población, Gino Severini, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3925>

Tres diosas, <http://daphne.palomar.edu/mhudelson/WorksofArt/05Greek/0114.jpg>

Trinidad del Antiguo Testamento, Andrei Rublev, http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_Icon#mediaviewer/File:Andrej_Rubl%C3%ABv_001.jpg

Tutankamón, máscara, <http://es.wikipedia.org/wiki/Tutankam%C3%B3n#mediaviewer/File:Tutmask.jpg>

Vaca amarilla, Franz Marc, <http://hs.riverdale.k12.or.us/~dthomps/art/marc/gallery>

Venus de Willendorf, <http://witcombe.sbc.edu/willendorf/images/willendorf-large.jpg>

Verano, Giuseppe Arcimboldo, http://es.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo#mediaviewer/File:Arcimboldo_Verano.jpg

Vertumno y Pomona, Camille Claudel, www.mujerpalabra.net/conoce_a/images/camille_cacountala.jpg

Vespasiano (noveno emperador de Roma), www.utexas.edu/courses/romanciv/Romancivimages16/vespasian.jpg

Villa Saboya, Le Corbusier, www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/Corbu.html

Virgen con el Niño, Orazio Gentileschi, www.wga.hu

Virgen de Vladimir, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vladimirs kaya.jpg>

Virgen del jilguero, Rafael, www.abcgallery.com/R/raphael/raphael22.html

Virgen entronizada (también llamada *Virgen en majestad, con san Francisco*, o *Maestà*), Cimabue, www.wga.hu (Nota: ver “Paintings of the

Madonna".)

Virgen entronizada, Duccio, http://es.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_de_la_catedral_de_Siena

Zigurat del rey Ur-Nammu, www.eyeconart.net/history/ancient/mesop/ziggurat.jpg

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Título original: *Art History for Dummies*

© de la imagen de cubierta, shutterstock, 2015

© Jesse Bryant Wilder, 2007

© de la traducción Nuria Ochoa, 2015

© Centro Libros PAPF, SLU, 2015
Grupo Planeta
Avda. Diagonal, 662-664
08034 - Barcelona
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): abril, 2015

ISBN: 978-84-329-0252-9

Conversión a libro electrónico: Àtona-Víctor Igual, S.L.
www.victorigual.com