



Culturas y Arte Precolombino (1ra parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

Cuando las naves europeas tomaron contacto en el siglo XV con lo que luego se llamaría América, el continente era un hervidero de etnias y culturas, algunas de ellas muy sofisticadas desde el punto de vista social. De estas culturas, Incas, Aztecas y Mayas son los más conocidos, pero estos no surgieron de la nada, fueron la culminación de un largo proceso de evolución cultural, y a lo largo de este existieron otras civilizaciones que no se pueden ignorar, pues ello impediría entender el significado de las culturas posteriores.

Las culturas precolombinas geográficamente se dividen en dos zonas:

- Área Mesoamericana, donde destacan las culturas Olmeca, Zapoteca, Huasteca, de Teotihuacán, Maya, Mixteca, Tolteca y Azteca.
- Área Andina, donde destacan las culturas Chibcha, de San Agustín, Colima, Sinu, de Chavin, Nazca e Inca.

Durante 3.000 años, antes de la exploración y colonización del hemisferio occidental por parte de los europeos, los pobladores nativos de la América precolombina desarrollaron un conjunto de civilizaciones cuyos logros artísticos e intelectuales podían rivalizar con los de la antigua China, de la India, Mesopotamia y el mundo mediterráneo. Estos logros resultan aún más sorprendentes si tenemos en cuenta que la mayoría de las técnicas de las civilizaciones del hemisferio oriental no eran conocidas en el Nuevo Mundo. La rueda, por ejemplo, se usaba en Mesoamérica solamente en los juguetes y nunca llegó a aplicarse a la alfarería, a la construcción de carretas o como sistema de arrastre. El uso de herramientas de metal no era frecuente y, además, no empezaron a utilizarse hasta las últimas etapas de la historia precolombina. Los mayas realizaban elaboradas esculturas y complejos ornamentos de jade golpeando una piedra con otra.

1.- Ámbito geográfico

Arqueólogos e historiadores culturales agrupan las culturas precolombinas por zonas geográficas. Aunque en algunos casos no se ponen de acuerdo sobre la extensión precisa de esas zonas, suele aceptarse una división geográfica básica.





Se considera que la zona de Mesoamérica, una de las regiones culturales de mayor importancia, abarca los actuales países de México, Belice, Guatemala, Honduras y El Salvador.



La otra región cultural de gran importancia la constituyen Perú y Bolivia, que forman el área central andina. La zona intermedia la integran la parte sur de América Central y el norte de los siguientes países de América del Sur: Venezuela, Colombia y Ecuador. La zona periférica comprende el resto de América del Sur y las islas del Caribe. Aunque en un principio se consideraba que estas zonas eran entidades culturales separadas unas de otras, recientes investigaciones arqueológicas demuestran que existe una importante interrelación cultural entre ellas. Y, por lo tanto, en la actualidad se investigan las semejanzas culturales tanto como en el pasado se investigaban las diferencias. Para la búsqueda de vestigios o semejanzas entre las distintas civilizaciones precolombinas muchos antropólogos, arqueólogos e historiadores del arte estudian las culturas indígenas actuales de Iberoamérica.

2.- Cronología.

Tradicionalmente se ha establecido una división cronológica de tres periodos u horizontes que comprenden las fases más importantes: el preclásico o de formación, (1500 a.C.-300 d.C.); el clásico o de florecimiento, (300-900); y el posclásico (900-1540). Aunque el término clásico da a entender que en ese periodo se alcanzó el punto máximo del desarrollo cultural, los expertos actuales niegan el supuesto, antaño vigente, de que lo mejor del arte y la arquitectura precolombinas se produjera en el periodo clásico. El arte y la arquitectura de cuatro civilizaciones posclásicas, la mixteca y la azteca en México, así como la chimú y la inca en Perú, son igual de relevantes que las de sus predecesoras clásicas, y difieren únicamente en gusto y propósito.

En el periodo preclásico pueden apreciarse ya algunos de los rasgos del desarrollo pleno de la civilización precolombina. En ese periodo temprano América estaba conformada por jefaturas tribales aisladas y reinos pequeños cuyas respectivas culturas se desarrollaron, en su mayor parte, independientes unas de otras. Sin embargo, existen pruebas de la amplia difusión de algunas ideas religiosas y motivos visuales. Tanto la civilización olmeca de México, como la cultura de San Agustín en Colombia y la cultura chavín en Perú adoraban a una deidad felina, y todas compartían una iconografía artística similar.

Durante el periodo clásico se desarrollaron imperios muy complejos. Sus dirigentes eran generalmente sacerdotes, en lugar de los sacerdotes-guerreros que gobernaron las civilizaciones posclásicas, y las culturas se difundían o asimilaban más rápidamente. Aunque suele considerarse un periodo pacífico, los estudios arqueológicos más recientes han demostrado que la mayoría de las civilizaciones del periodo clásico eran guerreras. Las conquistas y el comercio extensivo produjeron una riqueza que se utilizó para la construcción de centros ceremoniales o ciudades, así como para la creación de efectos personales cada vez más lujosos y objetos funerarios o rituales de gran calidad.

El periodo posclásico se caracteriza por las frecuentes guerras provocadas por presiones socioeconómicas como el aumento de la población y el desarrollo técnico. Las culturas y civilizaciones de este periodo son las mejor documentadas, debido a que los cronistas españoles recogieron sus impresiones personales o recopilaron historias de los conquistados.

1 - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Culturas y Arte Precolombino (2da parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

3.- Rasgos culturales.

Las civilizaciones precolombinas eran principalmente agrícolas. El cultivo del maíz se convirtió en el alimento principal en Mesoamérica, como lo fue la papa o patata en la zona andina de Perú y Bolivia. Hasta la relativa secularización que se dio en el periodo posclásico, la religión fue primordial en la configuración y el desarrollo de la cultura precolombina. Sin embargo, las creencias y ritos religiosos estaban muy condicionados por preocupaciones relacionadas con la fertilidad de la tierra y la productividad de las cosechas que suelen dominar las sociedades agrícolas. Por lo tanto, gran parte del arte y la arquitectura precolombinas está relacionada con la astronomía, a través de la cual los indígenas americanos establecían las épocas más apropiadas para plantar y recoger la cosecha. Se desarrollaron dos tipologías urbanas. Una era el centro ceremonial, de estructura compleja constituida principalmente por edificios religiosos y administrativos que se construían alrededor de plazas y que carecía de viviendas y calles. Se cree que en estos centros solamente vivían los gobernantes seculares y religiosos con sus cortes, mientras que la mayoría de la población residía en granjas pequeñas en una zona suburbana circundante. La otra tipología, similar a lo que conocemos actualmente como ciudades, tenía calles que separaban las residencias de las diferentes clases sociales, así como templos y edificios administrativos orientados hacia la plaza central. Los proyectos arqueológicos recientes que estudian los trazados en emplazamientos mesoamericanos ponen de manifiesto que lo que se creían centros ceremoniales albergaban poblaciones de plebeyos, semejándose a verdaderas ciudades. Tanto los complejos ceremoniales como las verdaderas ciudades servían como centros religiosos, gubernamentales y comerciales. El comercio no sólo era importante para el suministro de bienes necesarios y superfluos, sino también como medio de transmisión de ideas y técnicas, así como de formas y motivos artísticos.

4.- Tipos de arte.

Los aspectos más sobresalientes del desarrollo artístico precolombino se encuentran en la arquitectura, la escultura, las pinturas murales y las artes decorativas como la cerámica, la metalistería y los tejidos.

4.1.- Arquitectura.

Los edificios precolombinos más antiguos estaban contruidos en madera, juncos trenzados, esteras de fibra o paja, y otros materiales perecederos. Las estructuras permanentes o monumentales contruidas en piedra o adobe (ladrillos de barro secado al sol) se desarrollaron principalmente en Mesoamérica y en la zona central andina.

Las técnicas de construcción precolombinas eran rudimentarias.



Ejemplo de pilastra en Chichen-Itzá

La mayor parte de las estructuras se construían con el sistema de pilastra y dintel o de vigas horizontales sin arcos, aunque la cultura chavín del Perú y la maya de Mesoamérica emplearon el arco falso o bóveda de piedra salediza, que consiste en colocar una piedra sobre otra para conseguir una forma de arco.



El arco de Kabah, en Yucatán.
Típico ejemplo de arco falso precolombino.

Utilizaban más herramientas de piedra que de metal, y tanto el transporte como la construcción de edificios como las pirámides, palacios, tumbas y templos sobre basamentos escalonados, se llevaban a cabo manualmente sin ayuda de ningún tipo de maquinaria.

La pirámide precolombina era considerada como algo diferente a su equivalente egipcia, ya que no estaba construida con fines funerarios sino como residencia de una deidad. Sin embargo, excavaciones recientes confirman de modo reiterado que solían incorporarse tumbas a las pirámides. Los pictogramas de los códices, permiten suponer que las pirámides tenían gran importancia cívica y cultural. El símbolo azteca para representar la conquista era una pirámide en llamas en la que el calli, o casa del dios (el templo mayor), había sido derribado por el conquistador. Para hacerlas aún más monumentales e

incrementar así el prestigio del gobernante, muchas de las pirámides mesoamericanas se reconstruían periódicamente sobre una estructura ya existente si bien esta práctica se relacionaba con cada cambio de era y se conmemoraba construyendo una pirámide nueva encima de las anteriores.

4.2.- Escultura.

La mayor parte de las esculturas precolombinas que se conservan son figurillas de barro o arcilla y efigies con forma de vasija. Las esculturas de piedra se encuentran principalmente en Mesoamérica y, con menos frecuencia, en las áreas intermedias y centroandinas, que son regiones en las que la metalurgia se desarrolló antes y se utilizó más ampliamente. Aunque la técnica de trabajar los metales estaba muy evolucionada, seguían utilizando los instrumentos de piedra para tallar.

4.3.- Pintura.

Las excavaciones arqueológicas siguen sacando a la luz nuevos ejemplos de pinturas murales.



En Teotihuacán (arriba), México, tanto las paredes interiores como las exteriores de los edificios se cubrían con una capa gruesa de estuco en la que se pintaban diseños decorativos o escenas narrativas. En Bonampak y Chichén Itzá, también en México, los mayas y los maya-toltecas pintaban el interior de los templos con frescos realistas en los que representaban hechos históricos. Entre las pinturas murales descubiertas más recientemente están las de Cacaxtla, en Tlaxcala, con su impresionante descripción de las jerarquías divinas, sacerdotales y guerreras. Aunque las primeras pinturas murales se encontraron en Mesoamérica, también se han descubierto en el área intermedia diseños geométricos en tumbas subterráneas en Tierradentro, Colombia, y murales con representaciones mitológicas en Panamarca, Perú. También en Perú, las vasijas de moche con forma de estructuras arquitectónicas nos indican que el exterior de los edificios se pintaba a menudo con motivos simbólicos.

La refinada habilidad para la pintura y el dibujo de muchos de los pueblos precolombinos puede apreciarse en la escritura pictográfica de los códices mayas, mixtecos y aztecos. Las páginas de estos libros, hechas de piel de venado, fibras vegetales o cortezas de diferentes árboles, y plegadas a manera de biombo, estaban cubiertas con figuras y símbolos de gran riqueza cromática y meticuloso dibujo que registraban hechos históricos o mitológicos. Los códices fueron destruidos durante el siglo XVI por los misioneros españoles, por considerarlos instrumentos del mal e inducir a la idolatría.



Entre los pocos que se conservan, todos ellos del periodo posclásico, están tres códices mayas (actualmente en Dresde, París y Madrid, en la Biblioteca Nacional), el Códice Nuttall (arriba) de los mixtecos (actualmente en el Museo Británico, Londres), y algunas obras aztecas.

También se encuentran muestras de la pintura precolombina en la decoración de vasijas. La cerámica maya, la moche y la peruana de Nazca proporcionan algunos de los ejemplos más excepcionales sobre diseños y técnica.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Culturas y Arte Precolombino (3ra parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

5.- El área mesoamericana.

La mayor parte de los emplazamientos mesoamericanos precolombinos se encuentran en lo que actualmente es México.

5.1.- Periodo preclásico.

Las culturas preclásicas más importantes de México fueron la olmeca y las culturas occidentales de Colima, Jalisco y Nayarit.

5.1.1.- Los olmecas.

Instalados en la región costera central del golfo de México, los olmecas desarrollaron la primera civilización mesoamericana importante, entre aproximadamente el 1500 y el 600 a. En las cuencas pantanosas y selváticas de los actuales estados mexicanos de Veracruz y Tabasco había grandes centros ceremoniales como La Venta, Tres Zapotes y San Lorenzo. Muchos de los elementos más característicos de la civilización mesoamericana se originaron con los olmecas, como ha quedado demostrado especialmente en La Venta, que es la capital administrativa y ceremonial más conocida de esta cultura.

La Venta, al igual que muchos emplazamientos mesoamericanos posteriores, está planificada siguiendo un eje norte-sur. En el centro de esa disposición axial de templos, plataformas y plazas se construyó una pirámide rectangular con tierra apisonada de 30 m de altura, que es una de las primeras de Mesoamérica. Este trazado se convertiría en algo común en los centros ceremoniales mesoamericanos que se construyeron posteriormente. Los olmecas fueron los primeros en utilizar la piedra en arquitectura y escultura, a pesar de la dificultad de su extracción y transporte desde las montañas de Los Tuxtlas a 97 km al oeste. Fueron también los primeros creadores de mosaicos en piedra de América.





Los objetos olmecas más impresionantes son las cabezas colosales de piedra, de alrededor de 2,7 m de altura que, por su realismo, parecen retratos. Se han descubierto relieves de gran tamaño y detalle que representan deidades o hechos mitológicos, al igual que estatuillas de basalto y de jade talladas de modo exquisito. Sin embargo, a pesar de su importancia, la escultura no se combinó con la arquitectura como en civilizaciones mesoamericanas posteriores. Se erigieron estelas de piedra o lápidas de roca aisladas, posiblemente para conmemorar hechos significativos, y se grabaron con inscripciones de símbolos iconográficos, precursores de la escritura mesoamericana posterior.



El arte olmeca, como el de los mayas, se caracteriza por un alto grado de naturalismo. Predomina lo curvilíneo por encima de lo rectilíneo, lo cual crea formas rítmicas y fluidas que parecen mantener una armonía con un entorno tropical, en contraste con el arte estilizado y anguloso que suele encontrarse en los valles relativamente austeros de las montañas del centro y sur de México.

La esfera de influencia de los olmecas se extendió desde su centro en el golfo de México a través de la altiplanicie mexicana, el valle de México conocido como Anáhuac, la región de Oaxaca, y por el oeste hacia el estado de Guerrero. Aunque la cerámica olmeca que se elaboró en el centro es de menor importancia, en los emplazamientos olmecas de la altiplanicie, Tlatilco y Tlapacoya, se han encontrado estatuillas huecas de arcilla que son, probablemente, las primeras de Mesoamérica y se cuentan entre los mejores ejemplos de escultura en cerámica mesoamericana. La cultura indígena de Tlatilco produjo también una gran cantidad de estatuillas de mujeres con elaborados peinados y una ornamentación

corporal muy detallada que se conocen genéricamente como "mujeres bonitas". Los rasgos femeninos exagerados de su anatomía parecen indicar que se utilizaban como símbolos de la fertilidad tanto para la fecundidad humana, como para la de la tierra puesto que se enterraban en los campos de cultivo. En los estados mexicanos de Morelos y Guerrero, se aprecia la influencia olmeca en las figurillas de barro de Xochipala, en la pintura de la cueva de Oxtotitlán, en Guerrero, y en los bajorrelieves de las paredes de la cueva de Chalcatzingo, en Morelos. Estos dos últimos lugares estaban consagrados al culto de una divinidad encarnada en el jaguar, cuyo poder y relación con los jefes gobernantes constituía el tema de la mayor parte del arte olmeca.

5.2.- Período clásico.

Teotihuacán, las ciudades mayas, el centro zapoteca en Monte Albán y la cultura clásica de Veracruz fueron las civilizaciones dominantes en el horizonte clásico.

5.2.1.- Teotihuacán.



A unos 40 km al noroeste de la ciudad de México se encuentra Teotihuacán (Lugar de los dioses). Allí se desarrolló la primera civilización auténticamente urbana de Mesoamérica; fue la primera ciudad del hemisferio occidental e inició su crecimiento urbanístico antes del comienzo de la era cristiana, continuando su florecimiento hasta alrededor del 700 d.C., época en la que había alcanzado una población cercana a los 125.000 habitantes. En Teotihuacán se desarrolló una estética clásica, basada en el orden y el refinamiento. La elegancia austera y el diseño estilizado caracterizan el arte monumental, que produce el efecto de una serena sencillez y una noble grandeza. Los edificios, por ejemplo, se diseñaron con el sistema de talud y tablero formando plataformas escalonadas. Mediante este sistema de construcción se lograba controlar y unificar totalmente los elementos horizontales y los verticales, así como las partes salientes y las recesivas, los efectos de luz y sombra, además de la ornamentación ilustrativa y geométrica.

La arquitectura de Teotihuacán es de escala monumental. La pirámide del Sol es por su tamaño la segunda edificación precolombina existente, sólo superada por la pirámide de Quetzalcóatl en Cholula. Si se tiene en cuenta la superficie y el volumen que ocupan, ambas estructuras son más grandes que cualquiera de las pirámides de Egipto. Los palacios de Teotihuacán estaban organizados alrededor de plazas y constituyen algunos de los ejemplos más impresionantes de edificios residenciales precolombinos. Al principio se cubrían todas las edificaciones de Teotihuacán con una gruesa capa de

estuco, que solía pintarse. Los ejemplos mejor conservados de pinturas murales son los frescos que decoran el interior de los palacios de Teotihuacán. Se distinguen tres estilos de murales: diseños decorativos de significado simbólico, estilizadas imágenes conceptuales de deidades y criaturas mitológicas y escenas narrativas en una línea más realista que abstracta o esquemática.

Se conservan unos pocos ejemplos monumentales de escultura en piedra. De estas esculturas la más famosa es un monolito arquitectónico dedicado a la diosa del agua, de la fecundidad y del maíz Chalchiuhtlicue. Por su parte, los ejemplos más característicos del tallado en piedra en Teotihuacán son las estilizadas máscaras antropomorfas.

Se produjeron dos tipos diferentes de cerámica. Una cerámica anaranjada de moldeado fino y delicado (llamada cáscara de naranja), que se comercializó mucho en toda Mesoamérica, y los objetos ceremoniales hechos con cerámica recubierta con una capa delgada de estuco que se trabajaba con la técnica del campeado y se pintaba después de modo parecido a los murales de los edificios ceremoniales. Inventaron el vaso trípode (una vasija de caras planas apoyada en tres vástagos planos) que fue uno de los objetos que más produjeron los ceramistas de Teotihuacán. También crearon figurillas, muchas de ellas retratos de gente de la época y otras representaciones de los espíritus de los muertos.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Culturas y Arte Precolombino (10ma parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

6.2.3.- Tiahuanaco.



Tiahuanaco es un emplazamiento boliviano próximo al lago Titicaca, en el sur del altiplano central andino, que data de fecha tan temprana como el año 200 a. Aproximadamente entre el 200 y el 600 d. C., este complejo urbanístico se convirtió en el centro de otra importante civilización del periodo preclásico. El arte y la arquitectura de Tiahuanaco concedían mayor importancia al hecho de que las obras fueran austeras y perdurables.

Los motivos decorativos y las imágenes religiosas son de gran rigidez. Tanto las edificaciones como las esculturas se caracterizan por su aspecto monolítico y monumental.



La Puerta del Sol de Tiahuanaco (arriba), hecha de un solo bloque de piedra y decorada con relieves de espléndida ejecución, tiene 3 metros de altura y 4 de ancho, y debe su monumentalidad a la grandiosidad del diseño.



Diseminadas por toda la zona de Tiahuanaco hay estatuas monolíticas antropomórficas que alcanzan alturas de más de 6 metros y están decoradas con bajorrelieves. Fue una de las pocas culturas del área central andina que utilizó la piedra de forma masiva en arquitectura, escultura y objetos ceremoniales.

6.3.- Periodo posclásico.

Durante el periodo posclásico la civilización más preeminente de la Sudamérica precolombina era la inca, sólo comparable a la chimú.

6.3.1.- Chimú.

Desde el año 1000, aproximadamente, hasta el 1470, el norte de Perú estuvo dominado por los chimú.



La capital imperial, Chan Chan, estaba compuesta por grupos de edificaciones con paredes de adobe

que recuerdan los primeros asentamientos huari. Chan Chan es el emplazamiento urbano más grande de la zona andina y una verdadera ciudad, compuesta de diez o doce divisiones de planta octogonal, cada una de las cuales contiene un recinto ceremonial, residencias, mercados, talleres, depósitos de agua y de alimentos y jardines.



Las edificaciones están decoradas con mosaicos hechos con ladrillos de adobe o con bajorrelieves moldeados en un enlucido de arcilla, que representan animales, pájaros y figuras mitológicas. Aunque Chan Chan no estaba fortificada, los chimú defendieron su imperio construyendo fortalezas en las fronteras.



Paramonga (arriba), que defendía la frontera sur, está considerada como una obra de arte de ingeniería militar, al igual que la fortaleza de Sacsayhuamán, más allá de Cuzco.





La cerámica chimú se producía principalmente usando moldes. Su característico color negro se obtenía sofocando prácticamente la llama al reducir la cantidad de oxígeno del horno durante la cocción. Se decoraba con relieves hechos en moldes y, después de cocida, la superficie de la vasija se pulía para darle un reflejo plateado.



Los orfebres chimús producían objetos mediante técnicas muy variadas como el martillado, de origen colombiano, la soldadura o la cera perdida. Comparada con la cerámica, la metalistería chimú resulta más original en lo que se refiere al diseño y ejecución artística. Típicas de este trabajo son las máscaras, los antebrazos, los collares, los aretes e los incluso vestidos con incrustaciones de oro. Los tejidos ofrecen características similares a los demás productos chimú en cuanto a calidad y cantidad.





Especialmente sobresaliente es el arte plumario y sus ponchos decorados con plumas de pájaros tropicales estaban considerados como una de las vestimentas más lujosas del periodo posclásico.

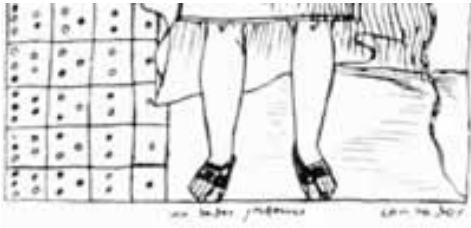
6.3.2.- Incas.



Desde aproximadamente 1450 a 1530, la costa occidental de América del Sur prosperó bajo un enorme imperio Inca. A su altura, se podía comparar a los Inca con la antigua sociedad romana. Los éxitos de los Inca (sus carreteras, su gobierno y su sistema de cuentas) les ayudaron a dominar una zona enorme de América del Sur. Construyeron caminos entre el reino de Ecuador hasta la frontera sur, con Argentina y Chile, creando un extenso sistema de comunicación. A lo largo de cada camino había mensajeros o "chasquis" para llevar mensajes de un lado al otro con una eficiencia impresionante. La red de caminos contribuyó al gran éxito de los Inca, simplificando los esfuerzos del gobierno de controlar el imperio.



El gobierno era muy organizado y eficiente. Aunque los Inca no tenían un sistema de escritura, tenían un complejo método de cuentas y archivo llamado "quipu." El quipu era un sistema para grabar datos usando cordones con nudos. Los nudos indicaban las unidades de diez, cien, miles y diez de miles. Los cordones sueltos se sujetaban para que colgaran de un cordón más grueso (como una franja) para grabar datos como la cosecha y la capacidad de almacenamiento. Los quipus eran muy complicados y eran manejados por quipucamayocs o un contador. Para ver la diferencia entre los nudos y su significado, quipucamayocs usaban diferentes medidas y colores. Por ejemplo, un cordón amarillo significaba oro, uno blanco: plata y uno rojo: soldados. Al igual que muchas otras culturas, la historia de los Incas se basaba en una historia de la creación. El comienzo de los Inca empezó con el dios de creación, Tici Viracocha, quien salió del río



Titicaca. La gente que habitaba los alrededores había ofendido al gran dios, así que él destruyó a los habitantes y los convirtió en piedra. Después de esto, Viracocha creó el sol, la luna y nuevas formas de vida humana para distribuir a diferentes sitios a lo largo de la costa occidental de América del Sur.

Algunas de estas nuevas formas de vida se dirigieron a Cuzco, más tarde conocida como la ciudad grandiosa de los Inca. Desde el río Titicaca, Manco Capac se dirigió hacia Cuzco por cuevas subterráneas. Finalmente, llegó con sus hermanos y todas sus esposas/hermanas a la cueva Pacariqtamba en el Valle de Cuzco. Después de derrotar a sus tres hermanos, los que se convirtieron en piedra después de la muerte, y después de llevarse a las esposas de los hermanos, Manco Capac se convirtió en el primer gobernador de los Inca. De él, descendieron todos los gobernadores de los Inca.

La piedra era el material más importante para construir las estructuras de los Inca, pero también tenía otro gran significado. La piedra fue muy importante en la historia de la creación de los Inca. Dentro de la piedra vivía el espíritu o poder que tenía la capacidad de convertirse en hombre o vice versa. Por esta razón los Inca adoraban las piedras y apreciaban la sustancia actual en vez de lo que se podría construir con piedras. Por ejemplo, "huacas" o piedras sagradas aparecen en la historia de la creación. Cuando todos los hermanos de Manco Capac se convirtieron en piedras, los restos eran considerados como huacas. Aya Auca, el tercer hermano de Capac fue renombrado Cuzco Huaca y fue él, el que cuidaba el campo de Cuzco. También, durante la guerra contra los enemigos de los Inca, conocidos como "Chanca," uno de los gobernadores más poderosos del imperio, Pachacutec, rezó a los dioses, y las piedras se transformaron en una fuerza de soldados y que derrotaron a los Chanca.



Este respeto por la piedra y sus poderes dio lugar a su dominio y pericia con la albañilería. Usaban piedras de tamaños inusuales y las pegaban sin ningún pegamento para hacer paredes; las piedras estaban tan bien situadas que una hoja de papel no se podía poner entre estas. La superficie era tallada lisa y sin ángulos rectos para que parecieran que estaban vivas.





Este albañil detallado se puede ver en Machu Picchu, "La ciudad perdida de los Inca." Esta antigua ciudad está situada encima de una montaña de 8.000 pies de altura, y está prácticamente en la forma que estaba cuando vivían allí los Inca. Por causa de su altura y localización, los conquistadores españoles nunca encontraron Machu Picchu.



Sorprendentemente, todavía se encuentran los templos con paredes grandes de granito, esculpidos artísticamente que demuestran la pericia de los Inca. Machu Picchu se considera el mejor ejemplo y el mejor conservado de albañilería del imperio Inca.



Otro ejemplo de la aptitud que tenían los Inca con piedras es Sacsahuaman (arriba). Los Inca describieron Cuzco como un puma o un león de las montañas con Sacsahuaman como su cabeza. La antigua fortaleza en Cuzco era posiblemente un almacén que contenía cosas como armas, ropa, y grandes cantidades de joyas, oro y plata. Es muy probable que tardaron varias generaciones en terminar esta inmensa estructura que demuestra un trabajo muy delicado y fino de piedras en las paredes.

La precisión usada para construir y poner forma a las piedras muestra la importancia de la fortaleza. Los Incas no solo eran expertos esculpiendo piedras, sino también desarrollaron un sistema de riego para conquistar las dificultades ambientales que les enfrentaron. Los Andes, una región de laderas empinadas y tierra inadecuada para la agricultura, posaron un reto a los Inca. Para conquistar estas condiciones difíciles, los Inca hicieron unas terrazas a lo largo de las montañas. Para regar sus cosechas, cambiaron la ruta de los ríos para proveer canales para las terrazas. Esta innovación fue tan exitosa que muchas de aquellas terrazas todavía existen y están en uso hoy.

La dedicación mostrada hacia la albañilería de piedras también se ve en la escultura Inca. Moldearon y tallaron en gran escala, produciendo edificios como el sagrado Templo del Sol en Cuzco, pero también realizaron muchas obras más pequeñas. En la época de la conquista, los archivistas describieron las extraordinarias estatuas y esculturas hechas de oro y plata, pero desafortunadamente pocas existen hoy porque los españoles las fundieron. Solo hay algunas figuritas todavía, y muchas de estas fueron enterradas junto a los muertos como ofrendas o usadas en ceremonias religiosas como esta llama. De plata o de oro, estas figuras solían ser vestidas completamente, casi cubriendo totalmente el metal precioso. Tanto como sus creencias en las piedras, los Incas creían que el uso de metales era un factor muy importante.

El tejido era otro arte con mucho significado para los Inca. Semejante a su gobierno, los tejidos eran muy bien organizados. Usando diseños geométricos y colores brillantes como decoración, los tejidos valían mucho. Además, el comercio se basaba en el intercambio de tejidos. Algunos de los tejidos tenían marcado ciertos eventos, los cuales se podía interpretar como una forma de escritura.

Aunque el imperio Inca era grande y avanzado, floreció solo por un corto plazo. Empezando alrededor de 1450, duró menos que un siglo. En 1532, Francisco Pizarro y sus hombres llegaron de Panamá durante una época de inquietud civil para los Inca. Huayna Capac, el gobernante de aquellos tiempos, se había muerto y había dejado su reino a uno de sus hijos, Huascar. Enfurecido, el otro hijo de Capac, Atahualpa, derrotó y asesinó a su hermano.

Aprovechando la debilidad de una cultura en guerra civil, Pizarro atacó y mató a Atahualpa, significando el fin del imperio Inca. Después, fundió todo el oro de los Inca.

La cultura Inca era muy sofisticada pero la mayoría de la información sobre ellos fue perdida durante la época de la conquista. Los archivistas españoles, quienes nos proveyeron con información de tipo testigo, generalmente observaban a los Inca con un prejuicio europeo y derrotaron muchas de sus ciudades decoradas. Por eso, hoy hay poca evidencia de una cultura que era magnífica. Hoy día, los arqueólogos trabajan para revelar algunos de los misterios enterrados para adelantar nuestro conocimiento de los Inca.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Culturas y Arte Precolombino (4ta parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

5.2.2.- Mayas.

La civilización maya dominó el sur de Mesoamérica durante la segunda mitad del primer milenio de nuestra era. Aunque se originó en el periodo preclásico, la cultura maya alcanzó su apogeo artístico e intelectual durante la última etapa clásica, desde alrededor del año 600 hasta aproximadamente el 900. En la época de la conquista española ya se encontraba en decadencia.



Ninguna otra civilización precolombina igualó a los mayas en la variedad y calidad de su arquitectura. Los emplazamientos mayas clásicos se fundaron en un principio en las zonas de las tierras bajas tropicales. Comparados con la cultura de Teotihuacán, dichos emplazamientos parece que prestaron mayor atención a los aspectos ceremoniales y dedicaron menos interés a los urbanos. La mayoría de las ruinas mayas están en México. Entre ellas se puede mencionar Palenque, Yaxchilán y Bonampak y en la península de Yucatán, Chichén Itzá, Cobá, Dzibilchaltún, Edzná, Hochab, Kabah, Labná, Sayil, Uxmal y Xpuhil. Otros emplazamientos importantes son los de Copán, en Honduras, y los de Guatemala: Piedras Negras, Quiriguá y Tikal (abajo), el mayor de todos los centros ceremoniales mayas.





Su arquitectura se caracteriza por un sentido exquisito de la proporción y el diseño, así como por su refinamiento estructural y la sutileza de los detalles. Los mayas utilizaron la escultura más ampliamente en la decoración arquitectónica que todas las demás civilizaciones precolombinas. La bóveda de saledizo se empleó no sólo para cubrir espacios interiores sino también para construir arcos apuntados o trilobulados. También construyeron caminos pavimentados que conectaban los centros administrativos y religiosos más importantes. Se cree que se utilizaban sobre todo para procesiones ceremoniales y como símbolo de lazos políticos.

El arte maya es el más refinado y elegante de todos los desarrollados por las civilizaciones precolombinas. Es digno y majestuoso, exuberante y sensual, y presenta una ornamentación espléndida. Las estelas con relieves figurativos e inscripciones son los ejemplos más característicos de las esculturas conmemorativas exentas realizadas en piedra por los mayas.



Los ejemplos más elaborados se encuentran en Copán (arriba), donde la maleabilidad de la piedra permitió una exuberancia ornamental barroca. La mayor parte de los emplazamientos importantes cuenta con una evolucionada tradición en la realización de paramentos de piedra decorados con relieves. En Palenque se utilizó el estuco para crear relieves de gran complejidad que decoraban los templos y palacios, como las célebres cabezas de la cripta de la pirámide de las Inscripciones.

Los mayas dominaron todas las formas artísticas precolombinas conocidas, menos el trabajo en metal. Aunque no se conservan telas tejidas por los mayas, su calidad y decoración pueden apreciarse a través de las representaciones en pinturas, figurillas y esculturas. Tallaban con maestría el jade, la madera, el hueso y las conchas, pero fue en los trabajos realizados con arcilla donde más destacaron. Sus figurillas de un realismo extraordinario (especialmente las provenientes de la isla de Jaina, Yucatán) y su cerámica policromada en la que se representan escenas mitológicas o de la vida cotidiana (producida en champelevé, Guatemala) se cuentan entre las mejores piezas de cerámica pintada precolombina.

Ejemplos de frescos mayas particularmente excepcionales se han hallado en Bonampak, Palenque y Tikal. También produjeron códices con escritura jeroglífica. De los códices mayas que se conservan, el códice de Dresde (Sachsische Landesbibliothek, Dresde, Alemania) es el que mejor ilustra el uso descriptivo y formalmente dinámico de los signos por parte de los mayas.





5.2.3.- Zapotecas.

La cultura zapoteca (también denominada cultura de Monte Albán) dominó el valle de Oaxaca. Se originó en el periodo preclásico (comenzó 1500 a.C.) y alcanzó su apogeo entre el año 300 d.C., aproximadamente, y el 700 d.C. En Monte Albán (fl. alrededor del 500 a.y el 500 d.C.), que es el mayor conjunto urbano zapoteca, se aprecia que esta civilización mantuvo lazos primero con los olmecas y después con Teotihuacán. Dado que concedían gran importancia a la adoración de sus antepasados más ilustres, los zapotecas tienen una gran producción artística relacionada con los ritos funerarios. Las tumbas de Monte Albán y de toda la zona de Oaxaca poseen elaboradas urnas funerarias con figuras que representan divinidades asociadas con fuerzas naturales como la lluvia y el viento.



En los templos de Monte Albán se aprecia la influencia del sistema de talud y tablero utilizado en la arquitectura de Teotihuacán, al igual que en las espaciosas plazas rodeadas de escaleras monumentales que conducen a los basamentos de los templos. También hay estelas con relieves e inscripciones jeroglíficas diseminadas por la zona. Las tumbas tenían antecámaras y numerosos nichos y estaban decoradas con frescos que denotan la influencia de los murales de Teotihuacán.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Culturas y Arte Precolombino (5ta parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

5.3.- Período Postclásico.

Durante el periodo posclásico se desarrollaron varias culturas importantes: la tolteca, la huasteca y totonaca, la mixteca y la azteca.

5.3.1.- Toltecas y maya-toltecas.



Tula (arriba), situada a unos 64 Km. al norte de la ciudad de México, era la capital de los militaristas toltecas, que establecieron su imperio a principios del periodo posclásico, en el siglo X d. C. Se trataba de una sociedad austera de guerreros pragmáticos, que parecían más interesados por la función que por la forma, de modo que produjeron pocos objetos lujosos. La cerámica más apreciada, por ejemplo, fue la llamada plomiza o plumbate y la anaranjada fina importada de artesanos no toltecas que vivían en la costa del Pacífico, cerca de la actual frontera entre México y Guatemala. La cerámica plomiza, única cerámica vidriada de Mesoamérica, tiene una superficie metálica, habitualmente gris verdosa resultado de la vitrificación de una barbotina de arcilla durante la cocción para obtener el brillo.

La arquitectura y la escultura toltecas reflejan la influencia de la cercana Teotihuacán. Sin embargo, los

estetas toltecas pretendían inspirar temor en vez de aspirar a la armonía espiritual que perseguía la civilización de Teotihuacán. El templo que se encuentra en la cima de la pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli o de la Estrella Matutina (abajo)



en Tula tiene unas columnas de 4.6 m de alto, modeladas como imponentes guerreros rígidos, conocidos como atlantes, que guardan el recinto sagrado (abajo).



Alrededor de la base de esta pirámide existen palacios y recintos ceremoniales, probablemente para la elite militar. Al pie de la cara norte de la pirámide hay un elemento arquitectónico ideado por los toltecas que puede haber servido para encerrar un espacio ceremonial secreto que se denomina coatepantli o muralla de serpientes (abajo).





El coatepantli consiste en un friso labrado en piedra que muestra una sucesión de serpientes que persiguen y devoran esqueletos. Otro elemento arquitectónico tolteca fue el tzompantli, o altar de cráneos, una plataforma baja, cercana a la pirámide principal, provista de soportes para apilar o ensartar las cabezas cercenadas de los sacrificados. El recio arte tolteca muestra una faceta de vigor en las formas que anuncian el predominio del guerrero sobre el sacerdote, una visión que se mantendría a lo largo del horizonte posclásico mesoamericano.

Según narraciones mítico-históricas posteriores, los toltecas invadieron la península de Yucatán alrededor del 1000 d. C. y establecieron su capital en la ciudad maya de Chichén Itzá. Una parte importante de la arquitectura e iconografía de este lugar refleja la fusión de la cultura maya tardía con la cultura tolteca temprana. Algunos elementos arquitectónicos encontrados en Tula, como las columnas con forma de serpiente que aluden a Quetzalcóatl (la serpiente emplumada) y al Chac-mool (una figura reclinada que sostiene vasijas para las ofrendas en los sacrificios) se repiten en Chichén Itzá. Hay frescos con imágenes del asentamiento de un grupo tolteca. La calidad del diseño y del arte en Chichén Itzá es superior a los de Tula, lo cual refleja el mayor grado de evolución de la capacidad artística de los arquitectos y artesanos mayas además de la influencia que ejercieron sobre ellos las numerosas culturas con las que tuvieron contacto.

Hacia el año 1250 se estableció una nueva capital maya en Mayapán, Yucatán: una ciudad amurallada en lugar del centro abierto construido por los mayas clásicos. Tulum es otra ciudad amurallada maya del periodo posclásico. Ubicada sobre la costa del Caribe mexicano, fue la primera ciudad mesoamericana descrita por los españoles.

5.3.2.- Huastecas y totonacas.

En la época de la conquista española, la cultura huasteca estaba asentada en la costa norte del golfo de México, mientras que la costa central estaba ocupada por los totonacas, cuya ciudad principal era Zempoala (abajo).



Los huastecas eran conocidos por sus esculturas en piedra y por trabajar las conchas con intrincados dibujos recortados.

5.3.3.- Mixtecos.

Hacia el siglo X, los mixtecos (habitantes del país de las nubes) provenientes de la altiplanicie, penetraron en parte del territorio vecino de los zapotecas, en los valles de Oaxaca, por medio de guerras o de matrimonios mixtos. Utilizaron Monte Albán como necrópolis, o ciudad de los muertos, y se asentaron en ciudades fortificadas como Yagul y Mitla, que fue un importante centro religioso (abajo).



Las edificaciones mixtecas están decoradas con unos mosaicos geométricos de piedra que son característicos.

La pictografía (ejemplificada en el código Nuttall), los murales y la cerámica pintada de los mixtecos demuestran la habilidad artística de esa cultura. También fueron los más destacados en el trabajo de metalurgia en Mesoamérica, y la cerámica que se hacía en Cholula al estilo mixteco-poblano era la más

apreciada en México durante los siglos XIV y XV. En las tumbas de Monte Albán han aparecido ofrendas extraordinarias compuestas por vasijas de tecali (mármol), copas de cristal de roca, collares, perlas, objetos de ópalo, ágata, jade, ámbar, turquesa y elaborada joyería de filigrana de plata y oro. Los mixtecos sobresalieron también en la decoración de máscaras, cuchillos ceremoniales y otros objetos con incrustaciones de coral, conchas, turquesa, obsidiana y otras piedras. Se especializaron en el labrado de la madera, destinado principalmente a las complejas decoraciones de los átlatl (instrumento utilizado para lanzar flechas) y en el tallado de los teponaztli (instrumentos horizontales de percusión de forma cilíndrica y ahuecados), de uso ceremonial.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Culturas y Arte Precolombino (6ta parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

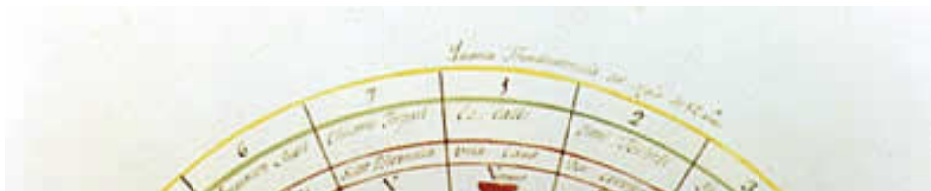
5.3.4.- Aztecas.

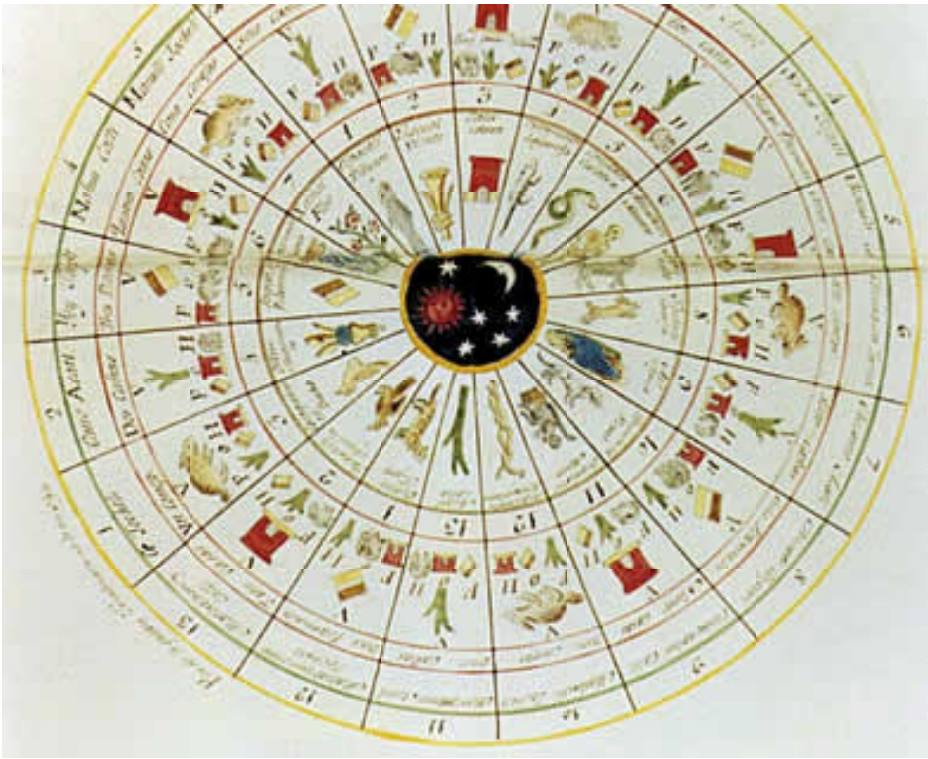
La última civilización mesoamericana importante fue la de los aztecas, también llamados mexicas (de donde proviene el nombre de México). Entre 1428 y 1521 los aztecas produjeron y reunieron, a través de los tributos imperiales, objetos que hoy constituyen algunos de los mejores ejemplos del arte precolombino que ha llegado hasta nuestros días.



La ciudad de Tenochtitlan, junto con su vecina Tlatelolco, contaba con más de 60,000 viviendas y tenía una población superior a los 300,000 habitantes; es decir, que tenía un tamaño 5 veces mayor que el de Londres en tiempos de Enrique VIII. En el espacio de poco más de cinco años, la bellísima ciudad y su enorme población fueron destruidas. Y esta asombrosa destrucción fue llevada a cabo por un ejército de menos de seiscientos españoles, con la ayuda de sus numerosos aliados indios.

El pueblo azteca daba gran importancia al tiempo, que era registrado en dos calendarios: el de 365 días, xihuitl, que era el solar y o agrícola, compuesto por 18 meses de 20 días, mas cinco días "inútiles" o "aciagos"; y la cuenta de los destinos de 260 días, llamada tonalpohualli, que tenía mas bien carácter adivinatorio.





Este esta dividido en 13 meses de 20 días cada uno. Cada día tiene un nombre y se combina rotando con un número del 1 al 13, hasta completar los 260 días (13 veces 20=260). Cada día con su numeral tiene una carga energética que lo conecta con la fuerza del cosmos, y esta bajo la protección de un dios, se relaciona a un rumbo del universo y a un color, y tiene un augurio asociado.



Los aztecas dividían el calendario solar en 5 periodos de 73 días, especie de estaciones a los que llamaban cocij: cocij cogaa, era el tiempo del agua y del viento simbolizado por el cocodrilo; cocij col lapa era el tiempo de las cosechas, representado por el maíz; cocij piye chij, era el tiempo santo o de fiesta, representado por el águila o el guerrero; cocij piye cogaa, tiempo de secas e inicio del calendario; cocij yoocho, tiempo de las enfermedades y las miserias, representadas por el tigre.

Contrariamente a lo que se ha creído, el pueblo Azteca no era un imperio en toda la extensión de la palabra. Ciertamente, nadie podía desobedecer una orden del Gran Orador o Huey Tlatoani (nombre correcto del Emperador Azteca), sin embargo, este podía ser destituido, como le paso a Moctezuma durante la invasión española: este fue destituido y puesto en su lugar el joven Guerrero Cuahutemoc.

El hijo del Gran Orador no siempre fue el heredero. Era un Consejo de Sabios- muy similar al Senado Romano- el que decidía de manera democrática quien sería el próximo gobernante de Tenochtitlan. En cierto sentido, la elección del Gran Orador era muy similar a la del Emperador Bizantino (curiosamente, estas dos culturas son contemporáneas, terminando la Bizantina años antes del descubrimiento de América).

Una vez electo el Gran Orador, era obedecido en todo, debido a que era el representante en la Tierra del dios Huitzilipochtli. El Gran Orador era, además del jefe del gobierno, el sacerdote principal del Gran Templo.

Este curioso procedimiento de selección se debe, según varios investigadores, y basados estos en leyendas y relatos aztecas, en que el primer gobernante azteca (1376), Acamapichtli, tenía por esposa principal a una mujer llamada llancueitl, hija del señor de un pueblo vecino.

Esta muchacha era estéril, lo cual ocasiono que los nobles aztecas le ofrecieran a sus hijas y que el mismo tomara a sus esclavas como compañeras. Lógico, esto ocasiono que más de alguna quedara preñada del Rey Azteca y cada una reclamaba el derecho de llevar en sus entrañas al futuro heredero. Cuando la mayoría de los hijos de Acamapichtli eran ya mayores, un grupo de sacerdotes y grandes guerreros se reunieron por orden del Emperador para decidir, entre todos, quien sería el próximo Gran Orador.

Esto originó al nacimiento del Consejo de Sabios, cuyos miembros serian los mejores guerreros y los más sabios sacerdotes. Su elección era, también, democrática, al ser elegidos estos por sus respectivos calpullis (nos abocaremos a estos mas adelante). Este procedimiento de selección siguió todo el tiempo que duro el Imperio Azteca.

De esta forma, nunca existió una dinastía (si bien a veces el Gran Orador era pariente cercano del anterior, como fue sobrino Moctezuma de Ahuizotl) de familias aztecas, evitando con esto el añejamiento de la civilización, tal y como paso con los zares en Rusia y los reyes en Francia.

El corazón del Imperio Mexica fue el calpulli. Aun antes de que existiera el imperio, ya existía el calpulli. Este se formaba generalmente por parientes o personas con la misma profesión, de esta forma existían calpullis de sacerdotes, guerreros águila, guerreros ocelotes, carpinteros, alfareros, etc.

Cada calpulli era una forma de gobierno autónoma, con su propio Orador o gobernante, el cual era elegido por los mas ancianos moradores del calpulli. Para darnos una idea, diremos que cada calpulli tenía su propia escuela, su propio templo, a veces, si el calpulli era importante, tenían su propia guarnición.

En la sociedad azteca no había clases cerradas. Cualquiera podía llegar a ser miembro del Consejo de Sabios. Sin embargo, solo los nobles podían ser Grandes Oradores. Existe un cuento azteca que narra como un tlaxcalteca, Nanahuatzin (llamado igual que el dios que dio vida al Quinto Sol), fue sorprendido por Moctezuma robando leña de su bosque privado.

Al contestarle Nanahuatzin de manera honrada, Moctezuma lo premio nombrándolo Voz Principal. En este cuento, se puede ver como la gente de mas humilde cuna podía llegar a ascender a los mas altos niveles en la sociedad azteca. Esa fue la razón por la que pudieron dominar y controlar el imperio mas extenso de toda Norteamérica y uno de los mas grandes a nivel mundial.

Una costumbre azteca consistía en que el Gran Orador, una vez elegido, dejaba de ser un humano, para convertirse en un dios. De hecho, cada Gran Orador azteca era adorado en el Templo Mayor.

El protocolo azteca exigía que nadie podía ver directamente al emperador, ni hablarle o escucharle. Por eso existía el portavoz, era el que transmitía lo dicho por su señor a los lacayos y lo que estos le

respondían al emperador. Empero, en casos graves, el rey hablaba de manera directa con su Consejo.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Culturas y Arte Precolombino (7ma parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

5.3.4.1.- El templo mayor.

Después de asentados los mexicanos (aztecas) en la isla de Tenoch, no les fue posible construir un templo digno de Huitzilopochtli. Al principio, por faltar piedra, lo construyen con varas y paja. Ya en tiempos de Chimalpopoca tienen acceso a la piedra, pero no es hasta el reinado de Tizoc que adquiere el templo aquella visión de magnificencia que les pinta Huitzilopochtli, sobre los cimientos que proyectó Moctezuma. Finalmente, el siguiente Gran Orador Ahuizotl, termina e inaugura el templo en el año de 1487, Ocho Caña.

Después de quedar concluido el templo, Ahuizotl convidó a los Oradores aliados y a toda la nobleza de estos reinos. Aunque los números de visitantes y de sacrificados son exagerados, no cabe duda que fue este el evento más lucido de la historia de los aztecas.

La fiesta duró cuatro días, en cuyo tiempo fueron sacrificados en lo alto del templo todos los cautivos que se habían reunido en cuatro años de guerras (según los aztecas, cuatro poblaciones fueron sacrificadas). Los prisioneros formaron hileras e iban entrando a su muerte. Fueron tantos los sacrificados, que el pueblo ya no podía comer la carne que les daban.

El Templo Mayor de los aztecas o huey teocalli es sin duda uno de los grandes tesoros por siempre perdidos. No queda nada en pie de él; a no ser por unas cuantas ruinas, que nada o poco nos dicen de su grandeza.

¿Cómo fue, en realidad, esta joya arquitectónica? Tenemos varios escritos que nos legaron los conquistadores españoles. Debemos dar gracias a que era costumbre entre los conquistadores llevar un escritor que describiera todos sus hallazgos.

Tenemos así, la descripción de Bernal de Díaz: "...dejamos la gran plaza sin más verla y llegamos a los grandes patios y cercas donde está el gran cu (teocalli); y tenía antes de llegar a él un gran circuito de patios, que parece que eran más que en la plaza que hay en Salamanca, y con dos cercas alrededor, de calicanto, y el mismo patio y sitio todo empedrado de piedras grandes, de losas blancas y muy lisas, y adonde no había de aquellas piedras estaba encalado y bruñido y todo muy limpio, que no hallaron una paja ni polvo en todo él. Y desde que llegamos cerca del gran cu, antes que subiésemos ninguna grada de él, envió el gran Moctezuma desde arriba, donde estaban haciendo sacrificios, seis papas y dos principales (sacerdotes) para que acompañaran a nuestro capitán, y al subir de las gradas, que eran 114, le iban a tomar de los brazos para ayudarlo a subir, creyendo que se cansaría, como ayudaban a su señor Moctezuma, y Cortés no quiso que llegasen a él. [...] Y luego le tomo de la mano [Moctezuma] y le dijo que mirase su gran ciudad y todas las más ciudades que había dentro del agua, y otros muchos pueblos a su alrededor de la misma laguna, en tierra; y que si no habíamos visto bien su gran plaza, que desde ahí la podría ver muy mejor, y así lo estuvimos viendo, porque desde aquel grande y maldito templo estaba tan alto que todo lo señoreaba muy bien..."



Tenemos, así mismo, el escrito de Fray Bernardino de Sahagún. Este, con infinita paciencia se sentó con sus informantes y les permitió hacer dibujos de lo que relataban. Luego describían lo que habían dibujado. A diferencia de la descripción de Bernal (la del típico turista que va explicando lo que ve, sin la descripción del que sabe).

Según Sahagún (Libro Segundo) había 78 edificios relacionados con el Templo Mayor, con 25 pirámides, 5 oratorios, Casa de Ayuno, cuatro



quauhxicalli (jicaras para colocar los corazones de los sacrificados), un teccalco (altar escalonado), 7 tzompantli (estructuras en que se exhibían las calaveras de los sacrificados), 2 tlachtli (canchas para el juego de pelota), un pozo y tres baños, dos netlatiloyan (sotanos en que se guardaban las pieles de los desollados), un edificio para las danzas, 9 casas de sacerdotes, carcel para los dioses de los pueblos conquistados, arsenales, talleres y otros mas.

5.3.4.2. La leyenda de Quetzalcoatl.

La aparición en Mesoamérica y específicamente en el Anáhuac, de este personaje alto, rubio, blanco, barbado y de profunda cultura ha dado margen a la creación de varios mitos y leyendas que los antropólogos, científicos y exploradores extranjeros han entretejido de una maraña cada vez más difícil de desenredar. En la mitología Tlahuica, tan confusa como la Griega, se borda una historia con respecto a Quetzalcóatl, semejante a la del nacimiento del Rey Salomón, pues se dice en los antiguos códices que Quetzalcóatl fue hijo de una mujer virgen llamada Chimalma y del Rey-Dios Mixtrocóatl, monarca de Tollán. Que avergonzada por haber dado a luz sin matrimonio, Chimalma puso en una cesta al niño y lo arrojó al río. (no se sabe a cual) y que unos ancianos lo criaron y educaron, habiendo llegado a ser un hombre sabio y culto que al regresar a Tollán, se hizo cargo del gobierno.



Por otra parte se dice que Quetzalcóatl fue un hombre rubio, blanco, alto, barbado y de grandes conocimientos científicos, que enseñó a los pobladores de lo que hoy es México, a labrar los metales, orfebrería, lapidaria, astrología etc. aunque jamás se llegó a saber su nacionalidad y su procedencia. Cuéntase que habiendo bebido el suave neutle (pulque) se emborrachó y cometió actos bochornosos después de lo cual decidió marcharse para siempre tomando el rumbo del Golfo de México o Mar de las

Turquesas.

En un suicidio ceremonial al cual le acompañaban cuatro mancebos sus discípulos, se hundió para siempre, renaciendo como la estrella de la Mañana y posteriormente adoptando el nombre de Quetzalcóatl, que quiere decir serpiente emplumada o serpiente de plumaje hermoso.

Los Mayas adoptaron a Quetzalcóatl como deidad pues hasta allá llevó sus conocimientos y su cultura pasmosa, colocándole el nombre de Kukulcan, que quiere decir lo mismo, serpiente emplumada o Votán (que debe haber sido su nombre real) y recibieron de él las más sabias enseñanzas tanto religiosas como políticas y artísticas.

Se dice que los Toltecas, Nahoas y Mayas lo deificaron y colocaron su símbolo en todos los palacios, monumentos y templos de la zona Maya y Mesoamérica en donde aún puede verse, en recuerdo y veneración de este sabio, que según la tradición mayense, subió al panteón y se convirtió en la estrella Venus, que también es así identificado por los fantasiosos arqueólogos.



Ahora bien, cuando las huestes hispanas llegaron a las tierras veracruzanas al mando del capitán extremeño Hernán Cortés, y según nos cuentan en sus muy sabrosas crónicas Bernal Díaz del Castillo, se encontraron con una gran sorpresa que en esos días de codicias y rapiña desmedidas no le dieron la importancia que tenía y hoy aún, debe tener. Relata el soldado cronista que llegados a las costas de lo que sería La Nueva España, el Emperador Moctezuma envió unos tendiles llevando regalos, oro y joyas y muchos ricos presentes que lejos de hacer que Cortés volviera proa a la mar, lo tentó en ambiciones. Uno de estos tendiles al ver que uno de los soldados de Cortés tenía un casco de latón que brillaba al sol, pidió verlo, diciendo que hacía muchos, muchos años, había llegado a la Gran Tenochtitlán un hombre rubio, barbado y blanco, portando un casco semejante; que al marcharse se los había regalado y los sacerdotes lo colocaron en la cabeza del ídolo representativo del Dios Huitzilopochtli. Pidió que se le prestara el casco para cotejarlo con el que tenía puesto su Dios.

Y resultó que el casco dorado que tenía el Dios, era igual al del soldado hispano, sólo que tenía en ambos lados unos cornezuelos al estilo de los cascos vikingos.

Aquél tendil no solamente llevó ante Hernán Cortés el dicho casco dorado, sino también a un hombre blanco, alto, barbado, rubio que se parecía mucho al conquistador, diciendo que su nombre era Quintalbor, que de ninguna manera es nombre mexicano, maya o correspondiente a ninguno de los idiomas, que se hablaban en el Nuevo Mundo. Pero en lugar de examinar detenidamente el casco y si lo hicieron no fue consignada en ninguna de las cartas de relación, tomaron a chunga y relajo la presencia de aquel hombre barbado, rubio y blanco idéntico a don Hernán Cortés, al grado de parecer su hijo o su gemelo y desde ese momento lo llamaron Don Cortés.

Al llegar los conquistadores a la fabulosa Ciudad de Tenochtitlán, sacerdotes y principales hablaban de un hombre rubio y barbado semejante a ellos, que hacía muchos años había estado entre ellos y les había predicho que un día llegarían al país hombres barbados y con armas poderosas para esclavizar al señorío.

Moctezuma, que según nos cuenta la historia era un monarca medroso, pusilánime, creyó que con la llegada de Hernán Cortés y su puñado de rapaces se cumplía la profecía y casi dejó en manos del puñado de horca hispano, el destino de su reino, de su imperio.

Ahora bien, es de suponerse que Quetzalcoatl no fue aquel misterioso hombre barbado, posiblemente nórdico, que dejó como recuerdo su casco de vikingo, ya que en ese entonces la Europa no poseía la cultura y los conocimientos numéricos y calendáricos que poseían los mayas y el mito y la leyenda se entretujan en una urdimbre impenetrable, se confunden debido a los estudios antropológicos y arqueológicos hechos en una mayoría por extranjeros.

Tal vez Tollán si tuvo un gobernante sabio y bueno al que llamaron Quetzalcoatl, hijo de Chimalma y el Rey-Dios Mixcoatl, pero también es muy posible que los sacerdotes y astrónomos de entonces, al observar los cielos en la forma en que lo hacían, hayan descubierto que el mundo, su mundo, formaba parte de la Vía Láctea, de esta enorme galaxia que hoy conocemos y de la cual formamos parte y a la cual daban por nombre Ixtacmixcoatl que quiere decir "Serpiente salpicada de piedras preciosas o luceros", serpiente incrustada de diamantes. Y después de sus observaciones le hayan puesto Quetzalcoatl, serpiente de plumas hermosas y extendido su culto a los habitantes de Mesoamérica. De allí que en los portentosos edificios de esa antigüedad se hayan esculpido esos símbolos y reverenciado como deidad, pues a ningún hombre por sabio que haya sido, se le dio jamás el rango de Dios.

Por último y finalizando así la leyenda y el mito, al relato, y a las elucubraciones, es preciso asentar que según algunos arqueólogos, jamás existió la serpiente emplumada, que sería absurdo una mezcla o yuxtaposición con fines religiosos, de una ave preciosa y un reptil.

Lo que ocurrió y a esto puede y debe darse el mayor crédito, es que los hombres de aquella civilización tan avanzada, en su sublimación artística, esculpieron una serpiente con penacho, con garras de jaguar y crearon una figura monstruosa y bella a la vez, como el mítico dragón de los chinos en el cual quieren enredar al misterioso y bárbaro rubio peregrino, que por lo menos, ya que su cultura debió haber sido casi completa, pudo haber dejado escrito su nombre y el de su país en alguno de los muros, frescos o bajorrelieves de templos y palacios.

Así volvemos a lo mismo. Quetzalcoatl hombre, Quetzalcoatl Dios, amalgama absurda de las generaciones actuales. Incomprensión de lo misterioso de aquellos pueblos que han dado margen a una de las leyendas más difundidas en América y en el mundo.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

6.- Área central andina.

El florecimiento de las culturas, como sucedió en Mesoamérica, va acompañado por el desarrollo de las técnicas de cerámica que preceden a la evolución de las ciudades, no obstante, en el área central andina la arquitectura monumental es anterior a las primeras cerámicas hechas en la región.

6.1.- Periodo preclásico.

En el Perú se desarrollaron dos culturas importantes durante el periodo preclásico, la de Chavín y la de Paracas.

6.1.1.- Chavín.

Entre aproximadamente el 1200 y el 200 a.C., floreció en el norte del altiplano peruano, en el centro ceremonial de Chavín, una civilización paralela en muchos sentidos a su contemporánea mesoamericana de los olmecas. Ambas fueron importantes culturas dentro de sus áreas arqueológicas, y ambas usaron imágenes felinas en sus iconografías religiosas. Parece ser que la influencia artística de Chavín no se extendió a través de conquistas sino por difusión religiosa y cultural. Pueden encontrarse muestras de la influencia artística e iconográfica de la cultura Chavín en emplazamientos que van desde Ecuador hasta el sur de la costa peruana.



Chavín de Huantar (arriba) está compuesto por una serie de plataformas y templos con arcos saledizos en algunos corredores. Los ejemplos más sobresalientes de escultura en piedra dentro del área central andina se encuentran en Chavín de Huantar o en emplazamientos relacionados con la cultura chavín como Cerro Blanco y Cerro Sechín (abajo).



Sin embargo, a diferencia de la cultura olmeca y otras culturas mesoamericanas, la chavín y otras civilizaciones peruanas posteriores produjeron muy pocas esculturas exentas en piedra o figurillas de barro. El relieve plano chavín alcanzó su apogeo en el estilizado diseño rectilíneo de la estela conocida como Raimondi (abajo), que debe su nombre al naturalista y profesor italiano Antonio Raimondi, estudioso de Perú desde que llegó en 1849.



La vasija de asa de estribo, o caño estribo (un recipiente cerrado que tiene un asa hueca en forma de U coronada por un pico tubular), se originó probablemente en el norte del Perú y se convirtió en la vasija más característica de la cerámica chavín. Al igual que la olmeca, la buena cerámica chavín se hacía en enclaves alejados de los principales centros ceremoniales. En Cupisnique, Chongoyape y Tembladera, situados en los valles costeros del norte del Perú, se hacían vasijas de gran calidad en forma de efigie, con diseños abstractos y realistas. Con el desarrollo de la metalurgia, la civilización chavín destacó en la elaboración de adornos corporales en oro repujado. Las piezas más características son las placas decorativas para adornar la ropa y las altas coronas cilíndricas con relieves de tema mitológico que usaba la nobleza chavín.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10





por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

6.1.2.- Paracas

Entre el año 900 y el 400 a. de C. floreció otra civilización en la costa sur del Perú, la de Paracas. La cultura de Paracas es conocida sobre todo por sus tejidos, que se han conservado en perfecto estado gracias a la extrema aridez de la zona. Los muertos eran amortajados con telas y enterrados en tumbas, en las que la sequedad del aire momificaba los cuerpos. Dichas mortajas son de gran interés arqueológico ya que las telas están bordadas, tejidas o pintadas de forma muy elaborada con motivos felinos claramente relacionados con los de Chavín de Huantar, en el altiplano.



También se aprecia una clara influencia chavín, especialmente en lo relacionado con la utilización de la iconografía felina, en las vasijas con forma de efigie halladas en la necrópolis de Paracas.



El estilo general de los objetos producidos en la región costera del sur del Perú se inclina más por los motivos sencillos y angulares que se aprecian en los tejidos de Paracas, que por el detallado realismo y las formas redondeadas de las esculturas de arcilla y de metal características del arte de la zona norte peruana.



Por lo tanto, la decoración de la cerámica de Paracas es muy estilizada, con diseños realizados mediante incisiones, y policromada con colores brillantes. Las vasijas suelen ser de doble pico y base redondeada, en lugar de tener asa de estribo y fondo plano como las de la costa norte.

6.2.- Periodo clásico.

El periodo clásico estaba dominado por las culturas moche y Nazca, y posteriormente las culturas de Tiahuanaco y las relacionadas con Huari.

6.2.1.- Moches.

La sociedad militarista moche o mochica floreció entre los años 200 a. C. y 700 d. C. en la costa norte de Perú. Toma el nombre del principal centro ceremonial y administrativo de esta cultura, aunque también se la ha denominado mochica en referencia a su lengua. La ciudad de Moche, una de las más antiguas y monumentales concentraciones urbanas de Perú, se extendía alrededor de dos grandes pirámides gemelas de adobe llamadas huaca del Sol y huaca de la Luna.

A pesar de que la cultura moche era una sociedad militar, poseía un gusto artístico muy refinado. En sus tumbas se han hallado objetos de cerámica y orfebrería que superan en delicadeza y perfección a los de otras regiones del área central andina.

La cerámica moche es una de las más populares de Perú por su realismo y carácter escultórico que la sitúa entre las más refinadas del periodo precolombino.



Los llamados jarros retrato, son recipientes en los que el ceramista ha modelado los rasgos faciales y psicológicos de una persona.





En otras piezas se representan escenas de la vida religiosa y militar, pintadas en finos tonos siena y rojos sobre fondo amarillo.



La cerámica erótica moche es una de las más abundantes del periodo precolombino. Se cree que tenía una finalidad ceremonial, y mediante ella se establecía un verdadero código moral.





Los trabajos en metal de los moches eran más elaborados y de una técnica más avanzada que los de civilizaciones precolombinas anteriores. Los adornos corporales realizados con oro, plata, cobre y aleaciones solían tener incrustaciones de turquesas y lapislázuli. Los motivos eran geométricos y mitológicos, especialmente de la deidad felina.

6.2.2.- Nazca.

La cultura Nazca, del sur de la costa peruana, en el valle del río Nazca, era casi coetánea de la de los moches. Como sus predecesores, los paracas, los Nazca produjeron pocas obras arquitectónicas pero destacaron en los tejidos y la cerámica de diseños estilizados y colores brillantes, totalmente diferente a la del norte del Perú, de diseño realista y colores sobrios.



La cerámica Nazca es de exuberante policromía y con diseños y decoración audaces. Ya no utiliza incisiones profundas como la de Paracas y el color se aplica antes de la cocción y no después de ella. Aunque tanto los moches como los Nazca hicieron vasijas en las que combinaban elementos modelados y dibujados, los primeros preferían la cerámica escultural y los segundos la pintada.



Uno de los vestigios más enigmáticos del legado precolombino son las líneas dibujadas en el desierto de Nazca. Conocidos como los dibujos zoomorfos, fueron realizadas arrancando las piedras de la superficie oscura para dejar al descubierto un sustrato más claro. Los dibujos representan, a una escala enorme, formas geométricas, animales, pájaros y peces que sólo pueden apreciarse en su totalidad desde el aire. Se asemejan a las imágenes pintadas de la cerámica Nazca y se cree que probablemente tuvieran una función ceremonial o astronómica.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#)





Introducción al Modernismo



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

Modernismo es una denominación que literalmente significa 'arte nuevo' y se utiliza para designar un estilo de carácter complejo e innovador que se dio en el arte y diseño europeos durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX. En España se denominó modernismo, en Alemania Jugendstil y en Austria Sezessionstil. En Italia se conoció como Stile Liberty, en referencia a la tienda de Arthur Liberty, que había sido decisiva en la difusión del estilo por el continente europeo.

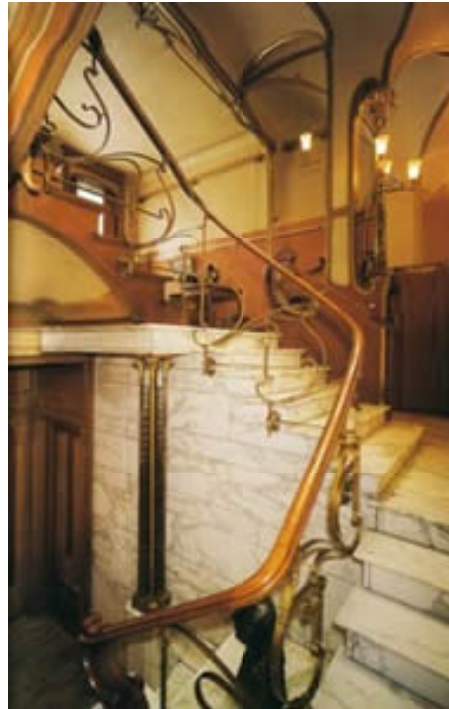
Se manifestó en un amplio abanico de formas artísticas (arquitectura, interiorismo, mobiliario, carteles, vidrio, cerámica, textiles e ilustración de libros) y se caracterizó por su tendencia a utilizar líneas curvas y ondulantes semejantes a latigazos. El término se tomó de La Maison de l'Art Nouveau, tienda que abrió el marchante Sigfried Bing en París en 1896.

El Art Nouveau, cuyos antecedentes pueden encontrarse en el arte de los prerrafaelistas e incluso en el poeta visionario del siglo XVIII William Blake, surgió como consecuencia de los postulados del movimiento Arts & Crafts, fundado por William Morris en 1861. A la vista del incremento de la producción en serie, y de la mala calidad de los diseños y la realización que ello conllevaba, este movimiento pretendió recuperar los diseños y la elaboración de buena calidad. Basándose en los postulados del Arts & Crafts, el Art Nouveau los reelaboró para crear un estilo completamente nuevo que, en oposición al historicismo ecléctico de la época victoriana, no hiciera referencia a estilos del pasado.





El Art Nouveau se caracteriza por utilizar líneas curvas muy largas basadas en sinuosas formas vegetales y con frecuentes elementos fantásticos. Fue, sobre todo, un estilo decorativo y como tal se utilizó con gran éxito en metalistería, joyería, cristalerías e ilustración de libros, en los que queda patente la influencia de los grabados japoneses.



En Bélgica, el primer ejemplo de se dio en la obra de los arquitectos Victor Horta y Henri van de Velde que realizaron diseños para casas unifamiliares urbanas con elegantes escalinatas, balcones y verjas curvilíneas de hierro fundido. Charles Rennie Mackintosh, arquitecto de Glasgow, llevó a cabo versiones sobrias y austeras en diseños de interiores, mobiliario, vidrio y esmaltes. En Francia, donde este estilo quedó más patente es en las obras del arquitecto Hector Guimard (sobre todo en las entradas del metro de París, 1898-1901), en las del vidriero Emile Gallé, en los diseños de muebles de Louis Majorelle y en los carteles de Alphonse Mucha. También se puso de moda en la decoración de interiores y un ejemplo sobresaliente de ello es el restaurante Maxim's de París. En Munich y en Viena se plasmó en las artes aplicadas y en la ilustración de revistas, alcanzando su cota más alta en la pintura de Gustav Klimt y en el mobiliario y los diseños arquitectónicos de Josef Hoffmann.





En España, el más original de los exponentes fue Antoni Gaudí; sus personalísimas obras el parque Güell y la casa Milá, situadas ambas en Barcelona, carecen de líneas rectas y producen la impresión de organismos naturales surgidos de la tierra. Dentro de la arquitectura también fue una figura de la máxima relevancia Lluís Domènech i Montaner con su palau de la Música Catalana. En el campo de la orfebrería destacan las obras del vasco Paco Durrio y las joyas del escultor Manuel Martínez Hugué.



Hacia 1910 este estilo estaba en decadencia y tras la I Guerra Mundial fue reemplazado por la elegancia del Art Déco. Nunca fue un estilo generalizado, ya que las mejores obras resultaban costosas y no podían producirse en serie, pero volvió a estar en boga a mediados del siglo XX gracias a las exposiciones de Zurich de 1952, de Londres (1952-1953) y de Nueva York (1960). El Art Nouveau tuvo un papel fundamental en el desarrollo de la historia del arte, sobre todo en el campo de la arquitectura. Con su rechazo del estilo convencional y su nueva interpretación de la relación entre arte e industria, los seguidores de este estilo prepararon el camino para el arte y la arquitectura contemporáneas.





por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

1. Introducción: el entorno físico y las condiciones materiales.



Para definir cómo se reconoce el arte mesopotámico es necesario analizar antes que nada el denominador geográfico que no étnico, ligado a una región y no a un pueblo.

El hecho de que Mesopotamia (del griego *messos*, medio, y *potamos*, río), delimitada por el curso de los dos grandes ríos el Tigris y el Éufrates, entre los cuales, lo dice el mismo nombre está encerrada, circundada al nordeste por los montes Anatolia y de Irán, al sur por el mar, al oeste por el desierto árabe constituye sin duda, en el mundo antiguo, una entidad bien circunscrita. En cuanto a la población se asiste, en cambio, a una sucesión de gentes diferentes, entre las cuales prevalecen primero los sumerios, después los acadios la lengua semítica, divididos en asirios al norte y babilonios al sur.

Pero precisamente por la autonomía y homogeneidad de la zona, éstos y otros pueblos que también se asoman a la región (típicos del II milenio son los pueblos de las montañas, y entre ellos sobre todos los huritas) acaban de converger en una cultura sustancialmente unitaria, cuyas bases se colocaron entre el IV y V milenio a. C. por los primeros creadores de alta cultura, los sumerios. Ellos dieron vida a una visión del mundo orgánica y completa, que se expresa a través de las primeras obras escritas en escritura cuneiforme (otra característica de la civilización mesopotámica) y los monumentos de un arte que precisamente como reflejo de concepciones muy definidas, presenta

una serie de características muy evidentes.

Los acadios que aparecen en Mesopotamia en el III milenio a. C., y se instalan allí en el II y I; son en gran parte los continuadores de la cultura sumeria y de su manera de concebir la existencia, pero un arco cronológico tan amplio impone algunas consideraciones sobre su evolución. El comienzo, como ya hemos observado se sitúa por lo menos en el IV milenio; pero en algunos aspectos aun antes, porque el inicio de la construcción de templos y la producción de figurillas para el culto preceden este límite y constituyen ya, con seguridad, hechos artísticos. El final se puede situar en el 585 a. C. cuando los persas ocupan Babilonia; o en el 331, cuando la conquista de Alejandro Magno. ¿Puede concebirse de que en tan amplio desarrollo cronológico, en el cual intervienen sucesivos y múltiples componentes étnicos, permita un discurso a través de caracteres esenciales, de "reconocimiento", que sea válido para cada frase? Se puede decir que sí, pensando que un templo o una estatua o un sello mesopotámico puede distinguirse siempre al compararlos con la producción de otros pueblos cercanos en el tiempo y el espacio, como los egipcios, los persas o los griegos. Tal homogeneidad depende sobre todo de la intención que determina el arte mesopotámico; la cual es práctica y no estética. El concepto de arte por el arte no existe en la antigua Mesopotamia, donde la producción artística nace y se desarrolla al servicio de sociedad o mejor de quien la gobierna, quiere ser la expresión del poder y (ya que toda la vida de Oriente se inspira en la religiosidad) de la fe.

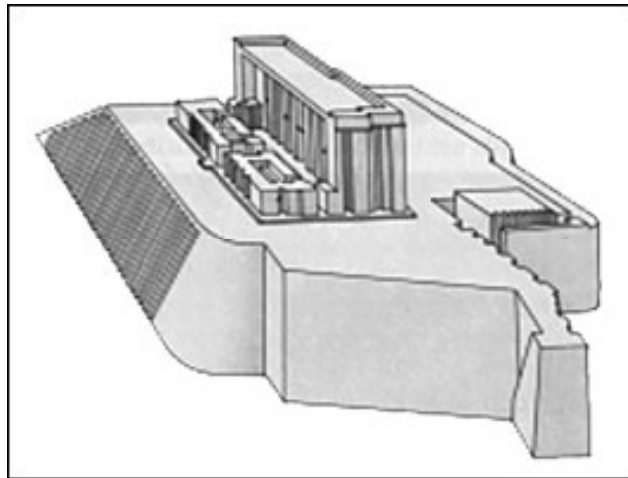
Por su naturaleza, un arte de este género es anónimo. El artista es más bien un artesano, que no piensa en transmitir su nombre y mucho menos en caracterizar su obra. Que en algún caso personalidades individuales puedan emerger, y que a veces el estilo evoluciona de forma más rápida y evidente, es otra cosa: la adecuación a los modelos existentes y el conservadurismo caracterizan todo el curso de una producción que es pública y no privada, colectiva y no individual, con una finalidad y no independiente.

2. La arquitectura:

La producción artística, de la que hasta ahora hemos indicado las características esenciales, se expresa a través de una serie de "géneros" o categorías sobre cuya autonomía es, evidentemente, posible formular reservas. Pero también es verdad que el culto de las formas tradicionales, con los fenómenos de supervivencia y arcaísmo, junto con el componente religioso y hasta mágico de los modelos, confiere a estos últimos una función esencial. Sería un error creer que, como en el caso de otras civilizaciones, esto sirve sobre todo para las artes figurativas. Antes bien, la tipología arquitectónica, es decir, el conjunto de modelos (casa, templo, palacio etc.) del cual dependen las obras completas, constituye un adecuado paralelo de la tipología escultórica, de tal manera que las formas tipo de los edificios tienen valor de modelos no menos que las estatuarias. Por otra parte, esta convergencia que la crítica moderna sugiere entre las tipologías de la arquitectura y las iconografías de las artes visuales (o sea las imágenes figuradas que brotan de la creatividad de escultores y pintores) halla en Mesopotamia, (como en otras regiones del próximo oriente antiguo, en particular Egipto) una comprobación muy considerable. Esto se verifica especialmente en el caso de los toros alados de cabeza humana, insertados en las puertas de los palacios para protegerlos con su fuerza mágica (carácter profiláctico); y en el de los relieves esculpidos en las paredes de las salas, como guía ideal de los visitantes. Asistimos aquí (como para las esfinges situadas en la entrada de los templos egipcios) a las manifestaciones de un arte que combina elementos arquitectónicos y escultóricos al realizar sus fines determinados. En tales fines se pueden reconocer las condiciones necesarias para entender la articulación de la tipología arquitectónica. Así, en el culto de los dioses encontramos la premisa natural del templo, en la expresión del poder real de palacio. Ni ciertas carencias están privadas de significado: por ejemplo, faltan los edificios para espectáculos y deportes, ya que estas actividades van unidas ambas a la vida del palacio y del templo, sin asumir autonomía propia.

Como se ha dicho, la actividad fundamental de las gentes mesopotámicas es la construcción de templos en honor de los dioses. Ya antes de los sumerios y después de ellos a través de la

documentación no sólo antropológica, sino también literaria, parece clara la dinámica del pensamiento mesopotámico: en el ámbito de la ciudad-estado del sistema político con el que los sumerios se asoman a la historia, cada centro tiene su dios, cada dios tiene su soberano que lo representa en la Tierra; y es deber primero del soberano erigir lugar de culto, para que el dios pueda complacerse y asegura como contrapartida el gran recurso necesario para la vida de la región, esto es: el agua fecundadora de los campos. Una inscripción del soberano sumerio más famoso, Gudea que gobernó la ciudad de Lagash alrededor del 2000 a. C., expresa estos conceptos de forma tan evidente que conviene citarlo directamente. Habla en primera persona el dios de la ciudad: "Cuando el fiel pastor Gudea empiece a construir mi templo real, el agua será anunciada por un viento en el cielo: entonces la abundancia llegará a ti desde el cielo e hinchará la tierra. Cuando se coloquen los cimientos de mi templo, entonces habrá prosperidad. Los grandes campos te llevarán frutos, las osas y los canales se llenarán de agua para ti" "...". E la tierra de los sumerios el aceite se producirá abundancia, la lana se pesará en gran cantidad "...". El día en que empieces a construir mi templo, yo pondré el pie sobre los montes, allí donde habita la tempestad; desde el lugar de la tempestad, desde los montes, desde los lugares puros, yo te mandaré la lluvia, que dará vida a la tierra". Circunstancias ambientales determinadas, referentes al material, condicionan la construcción de los templos.



En el área Mesopotámica, y particularmente en el sur, se construye desde la prehistoria con ladrillos de arcilla, modelados y secados al sol. Se superponen de una forma tan compacta y maciza, que el muro raramente aparece interrumpido por ventanas, las cuales comprometerían su solidez. Falta la columna: o por lo menos no existe la columna con función portante, sino a veces con función ornamental. Las paredes se articulan con frecuencia en entrantes y salientes, que mitigan la uniformidad pero no la solidez. La luz se obtiene mediante aberturas en el techo. Las puertas de acceso tienen amplias dimensiones y constituyen la única interrupción efectiva de la continuidad de las paredes.

Desde el punto de vista de la planta, el templo mesopotámico aparece inicialmente como único espacio rectangular, que tiene el altar en uno de los lados cortos y la mesa de las ofrendas delante de él. El altar no puede faltar y por ello la elevación formada por su plataforma en el lado corto de la planta es el carácter distintivo del lugar sagrado. La entrada está a menudo en uno de los lados mayores, o en ambos por la parte opuesta a la del altar. En la siguiente evolución del santuario (que tiene lugar ya en el periodo prehistórico) al espacio único se añadan otros y aparece el uso del patio, generalmente en el lado más ancho de la estancia sagrada.

En el conjunto así ampliado se insertan las habitaciones de los sacerdotes y de los funcionarios, a veces también las de los escribas anexos a la administración del templo y los depósitos de los productos alimenticios. Lo completa el cinturón de murallas y de esta manera queda separado del resto del área ciudadana, constituyendo un temenos (área sagrada). El concepto de área sagrada prevalece sobre el del lugar sagrado; y existen témenoi con más de un templo, además de con más

de un palacio de soberanos porque, como veremos, el edificio profano se integra muy pronto con el sagrado. Una distinción fundamental que aparece desde la prehistoria, es entre templo "bajo" y templo "alto"; el primero se apoya directamente en el suelo, el segundo se construye sobre una terraza de base.



La terraza de base es el punto de partida de un ulterior tipo de edificio sagrado, que será el más característico de toda la civilización mesopotámica: el zigurat (o ziggurat) o torre del templo, construido por una serie de terrazas superpuestas de dimensiones decrecientes hacia arriba, con un santuario en el vértice. Un sistema de escaleras en los lados permite la ascensión piso por piso, hasta la cima. Inmediatamente surge el recuerdo de un típico monumento egipcio, la pirámide escalonada, que aparece más o menos al mismo tiempo: y es difícil que no haya existido influencia entre un tipo y otro. Sin embargo, es problemático establecer en qué sentido y manera tanto más que el destino de los dos monumentos es distinto, ya que el zigurat permanece y se perfecciona en el tiempo; mientras que la pirámide escalonada desaparece para dejar paso a la de formas lisas. El esquema de palacio mesopotámico no difiere (salvo en la falta de espacio sagrado del templo): un patio alrededor del cual se disponen las habitaciones, abiertas todas a dicho patio. La comunicación con el exterior se asegura con una puerta que se abre a la calle. Tal esquema puede multiplicarse con la combinación de otros conjuntos con un patio en el centro: ya a principios del II milenio a. C. el palacio de Mari se extiende sobre un área de más de dos hectáreas y media; presentando un conjunto de casi trescientas habitaciones. Particular interés adquiere la presencia de grandes palacios de uno o más santuarios (nosotros lo llamaremos capillas): evidentemente, la integración entre edificio civil y edificio sagrado continúa y se desarrolla desde épocas antiguas, con un cambio de importancia que enfatiza el carácter civil.

La arquitectura funeraria, tan esencial en otras religiones y muchos pueblos vecinos presenta un desarrollo mucho menor en Mesopotamia. Sólo en época sumeria, en la ciudad de Ur, se encuentran hipogeos de cierta importancia. A la I dinastía Ur (es decir, hacia mediados del III milenio a. C.) corresponden las tumbas reales que se han hecho famosas tanto por la cantidad de joyas que contenían, como por el sacrificio de los familiares y del séquito que allí se encuentra testimoniado. Las tumbas están construidas por cámaras subterráneas abovedadas, en ladrillo, a las que se accede por un amplio foso de paredes en declive, que penetra en el terreno con ligera pendiente. Más importante arquitectónicamente, también en Ur, es la necrópolis de la III dinastía (finales del II milenio). A nivel del suelo sobre estas tumbas (igualmente subterráneas y abovedadas) se eleva una construcción que tiene un aspecto de edificios con patios: puede tratarse del lugar donde se veneraban los difuntos, o en cambio puede ser su residencia en vida.

Es necesario recordar la situación religiosa que es la razón del escaso desarrollo de la arquitectura funeraria. A diferencia de otros pueblos de la antigüedad (concretamente los egipcios), los mesopotámicos tuvieron una fe muy débil y vaga en la existencia ultraterrena. Que dicha fe no faltaba, nos lo revelan en algunos textos que hablan de personajes de regreso de la morada de

tristeza y dolor en el más allá, o de visitas a tales personajes; pero se trata de hechos limitados y, sobre todo, a nivel de superstición popular o de la mitología que evoca tiempos remotos. Es necesario observar, para concluir, que la arquitectura mesopotámica, muy definida y predominante en todo el valle de los dos ríos, registra también algunas irradiaciones más allá de sus fronteras. La estructura de los templos anatólicos (que se observa en distintos templos de la capital, Khattusha) renueva la forma mesopotámica de las habitaciones recogidas alrededor de uno o más patios, aunque las paredes exteriores se abren en amplias ventanas por las que entra la luz. Otro tanto puede decirse de la región siria, donde el poder mesopotámico se difundió con gran fuerza. En todo caso, reconocer una obra de arquitectura mesopotámica siempre es posible y a menudo bastante simple. Toda una serie de características muy evidentes constituyen el armazón de la identificación y a su vez su garantía: tales características se refieren al arte que surgió o se irradió de Mesopotamia, y que no se verifican en otros lugares, ni siquiera en alguno de los mundos geográficamente vecinos un templo en planta central con un patio a cuyo alrededor se recogen las diferentes habitaciones, con la cámara sagrada señalada o el altar en el lado corto y por la mesa de las ofrendas delante de dicho altar, es sólo mesopotámico. En Egipto la estructura era completamente distinta, con una sucesión de espacios desde el exterior hasta el espacio sagrado. El material de construcción contribuye decididamente a la identificación: los ladrillos crudos son típicamente mesopotámicos, el contraste entre ellos y la piedra egipcia es claro y lo mismo ocurre con sus consecuencias totalmente distintas en cuanto a aberturas y afluencia de luz. Finalmente, la base del templo en las terrazas superpuestas y degradantes es un hecho tan típico de Mesopotamia que hace rápidamente reconocible la arquitectura, y no es ciertamente el breve paréntesis egipcio de la pirámide escalonada el que pueda alterar este estado de las cosas.

1 - 2 - 3





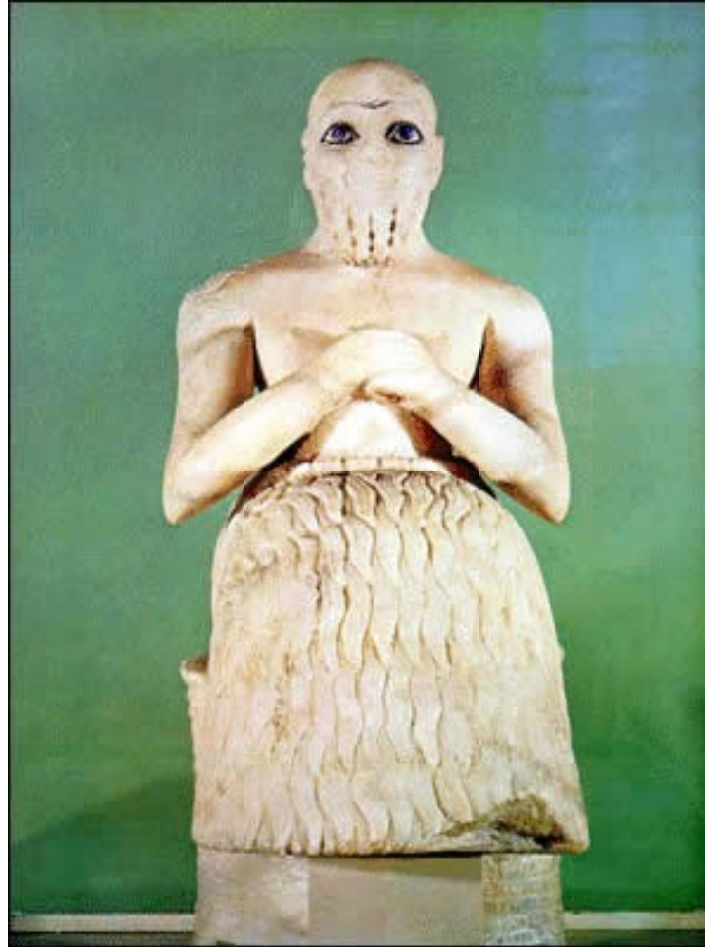
por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

3. Estatuaria.

La estatua es quizás, la categoría artística en la que el mundo mesopotámico se hace reconocer con mayor evidencia: en sus concepciones en sus caracteres, en su manera de traducirse en arte. Es necesario empezar por la temática, porque en ella residen sobre todo las posibilidades de reconocimiento. Son dioses, soberanos, altos funcionarios, los protagonistas de ese mundo de poder y de fe del que el arte mana y del que es expresión. ¿Pero, para qué fin se esculpen las estatuas de dichas personalidades? Es para que sean venerados o para que veneren a través de una presencia que la estatua asegura; y esto es esencial, porque la estatua sustituye a la persona, la individualiza a través de una serie de medios, hasta el más eficaz, la inscripción grabada del nombre, tal nombre es siempre el de la persona representada (el modelo), nunca el del autor (el escultor): en el caso inconcebible en el ambiente mesopotámico de que el autor hubiese grabado su propio nombre en una estatua, esa estatua se habría convertido por fuerza mágica en el mismo, con todas las consecuencias que de ello derivan.



Dado que la estatua representa a la persona no sólo y no tanto en el sentido de reproducir su imagen sino en el de sustituirla, en el punto esencial es el de evitar malentendidos; pero cuando esto está asegurado, no existe ninguna exigencia de fidelidad modelo, y tanto menor en las dimensiones. Un hecho originariamente de naturaleza técnica, o sea la escasa disponibilidad de piedras, repercute en una característica de gran parte de la estatua sumeria, que tiene dimensiones mucho menores de lo normal: la identificación del personaje se obtiene también en dimensiones menores, y la función ritual y votiva de la estatua no sufre para nada.



Pero los fines de la escultura de bulto redondo, que ya hemos expuesto, constituyen también un motivo de clarificación de sus características distintivas: el predominio de la presentación sobre la acción, de una presentación que es además esencialmente de individuos, no de grupos. La presentación a su vez, determina otra característica de esta estatuaria: la tendencia a la idealización. Establecido el principio de que la imagen debe ser reconocida, sigue después el que se desea conferirle una espiritualidad y dignidad particulares. Ahora bien, si el reconocimiento puede realizarse en cualquier detalle, y especialmente en el rostro, la espiritualidad y la dignidad invisten a toda figura constituyendo su signo fundamental. A este proceso de idealización contribuyen las leyes de frontalidad y de geometrismo que son básicas para comprender la cultura mesopotámica.



Primero la frontalidad: Consiste En concebir la figura humana como dividida idealmente por una línea vertical, que parte del centro de la frente y desciende hasta la división de las piernas, separando en cada lado partes iguales y simétricas en todos sus componentes. Se trata de una visión "espectacular", por lo que cada parte del cuerpo corresponde a la del otro lado, como una imagen reflejada en un espejo. En segundo lugar el geometrismo: la disposición de la figura humana dentro de un esquema



geométrico, que reduce (conteniéndolo en sus formas propias) todo cuanto podría salir del mismo esquema. Se ha dicho que en Mesopotamia este esquema está representado por el cilindro y el cono, es decir, por elementos curvilíneos. Tal principio explica por qué, por ejemplo, los brazos de las estatuas permanecen estrechamente adheridos al cuerpo, de manera que se incluyen en el esquema ideal al que el artista atribuye una gran vitalidad. Las dos leyes aquí recordadas, la frontalidad y el geometrismo, reflejan una construcción racional de la imagen, a la que se ha dado el nombre de "realismo conceptual" y que actúa por simplificación y regularización de las formas naturales. El arqueólogo holandés Henry Frankfort se debe al el análisis más profundo de la concepción estatuaria mesopotámica y su luminoso parangón con la egipcia. Es un análisis que, por un lado, establece una clara distinción entre dos ambientes culturales (Mesopotamia y Egipto) y, por el otro, su convergencia en un conjunto que, por su naturaleza, se contrapone al que será el mundo griego. Precisamente en la construcción geométrica racional de la estatua está la característica global del antiguo oriente: No porque Grecia no haya tenido también un canon: pero el canon griego es un sistema de proporciones para armonizar diferentes partes, mientras que el canon mesopotámico humilla más que valoriza la realidad aparente, no está al servicio de la estética sino de la técnica.



En Egipto, la parte frontal, los laterales y la posterior están unidas entre sí lo más bruscamente posible, y los miembros no se superponen de un plano al otro; en Mesopotamia, los miembros y los vestidos se realizan siempre para exaltar la redondez de la piedra. En Egipto, la figura sentada con muchos ángulos rectos –en las rodillas, codos y caderas- es el tema escultórico favorito. El escultor mesopotámico tiende a modificar tal pose reduciendo o exagerando su elemento crucial: la

expansión horizontal de la cadera a la rodilla.



Que la materia disposición de los artistas haya influido en sus concepciones es desde luego posible. En particular con toda probabilidad, los grandes bloques rectangulares de piedra, de los que disponía fácilmente el escultor egipcio, han actuado sobre las tendencias hacia la forma cúbica. En cambio, la falta de material pétreo que caracteriza el suelo mesopotámico debió sugerir la máxima explotación de lo poco que podría conseguirse; y como se sabe, la piedra se encuentra en la naturaleza sobre todo en las formas redondeadas. Pero éstas son sólo las premisas de las concepciones que, una vez afirmadas, actúan con fuerza irresistible dentro de las tipologías escultóricas, aunque probablemente los artistas no pueden reconocer su origen.





Por otra parte, por diferentes que sean las soluciones de zona a zona, Mesopotamia está de acuerdo con Egipto en la tendencia geométrica fundamental.

Siguiendo con las normas generales, los esquemas que se refieren a la posición de las figuras son sobre todo dos: el personaje sentado en el trono y el personaje de pie, plantados sobre los gruesos tobillos, que dan lugar una extraordinaria sensación de solidez. En el primer caso los brazos se juntan en el pecho en señal de oración, en segundo lugar, tienen la misma posición o bien se extienden a lo largo de los lados, como ya hemos visto. Son posibles otras posiciones, pero más raras: por ejemplo la del personaje sentado con las piernas cruzadas, que aparece en una estatuilla sumeria de Ur-Nanshe, hallada en Mari; y la del personaje que apoya una rodilla en el suelo en señal de plegaria, que se puede ver en una estatuilla de bronce que representa quizás a Hammunrabi. No deben olvidarse algunos planteamientos que encontraremos en la plástica llamada "menor", por ejemplo el de la figura femenina desnuda con las manos en el pecho, símbolo de fecundidad. La individualización del personaje, o de su caracterización, se hace sobre todo el rostro. Este último es privilegiado, con respecto al cuerpo, en sus dimensiones, que a menudo son desproporcionadas por exceso. En el rostro, son desproporcionadas a su vez por exceso los ojos, obtenidos mediante incrustación (en el globo conchas y en el iris lapislázuli). Los cabellos generalmente divididos por una ralla en partes iguales, descienden sobre los lados de la cabeza y van a unirse con la gran barba. En esta, igual que en los cabellos, el gusto por la armonía y la simetría lleva a una acentuada estilización de los rizos en filas paralelas. Sin embargo a veces las cabezas son calvas, o llevan complicados gorros. Los labios se cierran netamente en un drástico mutismo; empero, la agudeza de la mirada es más elocuente que todas las palabras.

En comparación con el rostro, el cuerpo está mucho menos cuidado, de tal manera que acaba por reducirse o casi al esquema del que deriva. Se evita por lo general el desnudo, las vestiduras caen rígidas y algunas veces presentan una estilización tendente a poner en evidencia los rizos de la lana o la franja del dobladillo; en todo caso, no se trata nunca de esa capacidad de plegar que adquirirá tanta importancia como en el arte griego. El esquema más habitual en que se encuadra el vestido es el tronco de cono; y la total fidelidad al esquema subraya tanto el geometrismo como la sustancial indiferencia por la realidad. El conjunto de convenciones que gobierna la estatuaría mesopotámica no se extiende en igual medida a los animales. En ellos se advierte a menudo una mayor fidelidad al natural, como patentiza un grupo de cabezas taurinas realizadas en época sumeria y que consiguen caracteres de intensa viveza. Pero aunque en los animales el realismo natural es mayor, no falta ciertamente la estilización. Sólo que, más que fundirse, la estilización se acopla al realismo; y de esta unión derivan resultados fuera de la realidad, como en el caso de la cabeza de toro con barba humana estilizada que adorna un arpa sumeria hallada en Ur. La superación de la realidad natural es completa en los grandes toros alados de cabeza humana que aparecen a los lados de las puertas de los palacios: (carácter profiláctico). Hay que añadir que lo sobrenatural en Mesopotamia es monstruoso y fantástico; pero realiza estos caracteres asociando elementos que se encuentran en la naturaleza, de tal manera que es precisamente esta asociación lo que crea la irrealidad. Apenas es necesario señalar que esta irrealidad no era tal a los ojos de las gentes mesopotámicas. En su concepción del universo, tan reales son el soberano o el funcionario como el dios, tanto el animal visible en la naturaleza como el toro alado de cabeza humana. El mundo que nos circunda, y que percibimos con la vista, es solo una parte de la realidad verdadera y completa, en la que coexisten, y a menudo dominan seres que la vista no percibe. El arte quiere representar precisamente la realidad verdadera y completa, no la aparente: una concepción que aparece envuelta en el mundo mítico y que sin embargo, precisamente por la por la superación de los datos naturales, adquiere extraordinarios acentos de modernidad.

4.- Relieve Monumental.



En el mundo mesopotámico tiene un amplio desarrollo el relieve sobre la piedra. Realiza esas funciones narrativas que faltan totalmente en las estatuas de bulto redondo, permitiendo la combinación de las figuras en escenas, y por tanto la evocación de los grandes acontecimientos de la sociedad, desde los políticos a los religiosos. El relieve tiene una extensa variedad de tipos, a la cual corresponden diferentes fórmulas iconográficas. Antes de examinarlas, sin embargo, es necesario considerar los numerosos problemas generales que van unidos a esta forma de escultura, en particular los que derivan de la necesidad de trasladar sobre superficies de dos dimensiones figuras que tienen tres. Es un carácter global del arte mesopotámico la falta de perspectiva como nosotros la entendemos. En ella, no existen, ni el escorzo llamado "focal", que reduce las figuras en relación a la distancia, ni el "axiométrico", que dispone las mismas figuras oblicuamente en relación al espacio. En realidad, esta escultura (y la pintura) trata de representar los cuerpos (y las cosas) como son y no como aparecen en el espacio-medioambiente. Por ello se ha hablado de arte "cerebral", en el que el pensamiento prevalece sobre la visión. ¿Pero entonces cómo son los cuerpos? Primero, del tamaño que es propio de cada uno, sin referencia a la cercanía o lejanía. Además, son del tamaño que deriva de la importancia: por lo que dios es más grande que el rey, el rey que el súbdito, el súbdito que el enemigo. Una vez más la apariencia se considera insuficiente y

hasta engañosa; y se apunta directamente a la realidad en que se cree, sobre bases de concepciones substancialmente mágicas y religiosas, no visuales y figurativas.





Existe además el problema de la figura en sí misma, o sea de sus distintas partes, y del modo en que estas partes se presentan en las relaciones que cada una tiene con las demás. En este sentido, salta a la vista la intención de representar cada parte de la figura con la máxima evidencia posible, aunque esto acentúe su autonomía: el rostro de perfil, el rostro de frente, los hombros de frente, las caderas en tres cuartos y las extremidades de perfil. Miles de figuras documentan esta "construcción" de la imagen, que en definitiva resulta un verdadero montaje de componentes homogéneos. Y tampoco se puede hablar de ninguna manera de una representación errónea; debe hablarse de una representación "ideal", donde cada parte del cuerpo recibe la mayor evidencia.



Se ha dicho que esta característica del arte mesopotámico puede compararse al arte egipcio y en general a las artes antiguas del próximo oriente; de tal manera que es un caso de propiedades efectivas pero no distintivas. Es verdad, de todos modos, que una diferencia existe siempre en el estilo, y más generalmente en los temas y en la técnica. Por ello, a pesar de las coincidencias con la de otros países la producción mesopotámica nunca pierde su propia fisonomía.

Esencialmente, son cuatro tipos de relieve mesopotámico sobre piedra: la estela, la placa, el relieve rupestre y parietal y el sello. La estela aparece ya en época sumeria con esas funciones conmemorativas y celebrativas que son propias de ella. Desde un principio revela la presencia constante de símbolos: así, en la conocida estela de los buitres del rey Eannatum de mediados del III milenio a. C., los enemigos vencidos están cogidos en una red que el propio rey – o un dios-

sostiene con la mano: y la red tiene en su vértice un águila, emblema del poder. También está difundido en las estelas el método narrativo de la "escena culminante", que expresa y resume en un episodio todo el acontecimiento: así en la estela de Naram-Sin (alrededor del 2300 a. C.) celebra su victoria mediante la representación del rey, que seguido de sus guerreros sube a una montaña mientras los enemigos caen ante él.

Un tipo particular de monumento, pero relacionado con la estela, es el obelisco. Probablemente en Mesopotamia se inspira aquí en el tan difundido modelo egipcio; pero la utilización es autónoma, y ya alrededor del 1100 el llamado Obelisco Blanco, atribuido por algunos a Assurnarsipal II pero considerado por otros anterior, muestra la utilización del monumento para fines de una narrativa continua en franjas superpuestas. En todo caso, aun cuando las escenas se presentan separadas, como en el Obelisco negro de Salmanassar III, estamos muy lejos del método de "escena culminante"; y se trata sí de una narración episódica, pero continua por la estrecha sucesión de sus fases.



Totalmente autónomo es el relieve sobre placas, difundido en época sumeria y caído después en desuso. Las placas de piedra, agujereadas en el centro probablemente para exponerlas colgando, representan una escena generalmente única, que a veces repartida en varios episodios. A menudo, la escena muestra un banquete, junto con la evocación de un rito solemne, el del año nuevo, la mayor festividad de la antigua Mesopotamia.

Otras veces, en cambio, representa la construcción de un edificio, evidentemente dentro del marco de trabajos de finalidad sagrada deseados por los dioses y mandados realizar por los soberanos. En todo caso, puede decirse que las placas perforadas poseen una función religiosa, reflejando actos rituales tipificados y emblemáticos.

Se vuelve a la celebración de acontecimientos históricos con el relieve rupestre, documentado desde el III milenio pero circunscrito al extremo este de la región de influencia mesopotámica; es decir, a los montes de Irán. Aunque más tarde el relieve sobre roca extiende su presencia hacia el oeste, se tiende a excluirlo de la producción más antigua de Mesopotamia propiamente dicha. Sin embargo, recientes estudios han demostrado su relación con la estela: en particular un relieve rupestre hallado en Darband-i Gaur presenta afinidades tan precisas con la estela de Naram-Sin que hace pensar que esta última depende de aquel en que el esquema iconográfico del soberano del soberano que asciende a la montaña. En todo caso, la época culminante del relieve mesopotámico es piedra está señalado por su extraordinario afirmación en las paredes de los palacios de época neoasiria, en el I milenio a. C.. No puede excluirse que los orígenes sean anteriores; antes bien; parece muy probable su inspiración en los relieves; antes bien, parece muy probable su inspiración en los relieves de los templos egipcios del II milenio. Pero en Mesopotamia

su desarrollo se limita al I milenio, en evidente

Correspondencia con la política imperial que se afirma durante tal periodo. En las paredes de los palacios, por tanto, bloques de piedra que se siguen sin solución de continuidad ilustran con un relieve ligeramente marcado las empresas de los soberanos, en particular las guerras y la caza. La impotente cantidad de escenas y su misma continuidad indican una función ampliamente documental. En resumidas cuentas, los relieves parietales, en el plano artístico corresponden perfectamente a los anales en el plano literario. Por otra parte, las inscripciones se distribuyen sobre los mismos relieves, dividiendo sus franjas y comentando su contenido.

Es fácil observar que la imagen del soberano y la idea de poder han cambiado profundamente desde el tiempo de los sumerios. A dos milenios de distancia, el pacífico constructor de templos se ha convertido en el guerrero cruel, la batalla recogida en una imagen simbólica se ha disuelto en la narración continua y claramente complacida de la destrucción y el terror. La presentación tiende a dar la impresión de masa en función de la grandiosidad.

Más extensas y abiertas son las escenas de caza. Entre ellas sobresalen las de Assurbanipal, verdadera cima de este arte. Aquí la inscripción de los animales es también más viva, menos convencional, que las figuras humanas; y el conjunto gana con ello naturalidad y eficacia. El análisis de los detalles es muy atento, de tal manera que puede decirse que cada figura vive independiente en su definida individualidad.

Antes de continuar el examen de la temática general, es necesario de tenerse sobre un problema que, apuntando ya al propósito de la estatuaria, en el relieve adquiere una importancia decisiva: El de la individualización de las figuras. Sabemos que en este arte la imagen trata de sustituir a la persona, además de obviamente indicarla. ¿Cómo puede realizarse este fin esencial, entre convencionalismos, esquemas y principios formales tan vinculantes? Los medios varían según las necesidades: por ello, pueden ser colectivos, si se trata de grupos, mientras deben ser individuales en el caso de las personas solas, sobre todo si son los protagonistas.

En los grupos (en sustancia, en la presentación de los pueblos) se procede sobre la base de algunos rasgos somáticos, como la nariz; de peinado, como los cabellos y las barbas; de atuendo, desde el gorro a la faldilla y la armadura. Para caracterizar a los individuos solos se utilizan también el tocado y la indumentaria propios de su categoría, sus cubrecabezas, las armas, y las decoraciones: la actitud, como la del rey en el trono, sobre el carro de guerra o el lecho del festín; las dimensiones, cada vez mayores según la importancia del personaje; los emblemas, como el bastón y el círculo mágico para los dioses; finalmente, las inscripciones añadidas. Como puede observarse, no se ha mencionado el retrato. En realidad, si en la estatuaria son posibles casos de caracterización fisonómica, por lo menos como hechos parciales, puede decirse que en el relieve no aparecen.

Volviendo a los temas, además de las guerras y la caza existen otros motivos, religiosos y rituales. Existe el culto al árbol sagrado por parte de genios alados de cabeza de águila, símbolo de la fecundidad de la tierra. Existe el héroe que mata al animal feroz, expresión antiquísima del triunfo del orden sobre el caos de las fuerzas del bien sobre las fuerzas del mal. Existe el toro alado de cabeza humana: de las puertas se traslada a las paredes, confirmando esa función de genio protector que es propia de él. Por todas partes, la estilización acompaña al simbolismo, desde pequeños remolinos uniformes que representan las aguas a las tres piedras superpuestas que indican las montañas. Son elementos tradicionales, que se repiten a través del tiempo, pasando de un tipo de monumento a otro y caracterizando, si bien en función complementaria, todo el curso del arte figurativo mesopotámico.

El relieve parietal, es decir realizado sobre muros de los edificios, se limita a los palacios del nuevo imperio asirio, a inicios del I milenio. Poco después de la caída de Asiría, en el 612 a. C., el último florecimiento de una dinastía babilónica vio la afirmación de un género que probablemente se inspira en el asirio, pero que probablemente se inspira en el asirio, pero que en la práctica es profundamente distinto. Se trata del relieve de ladrillos esmaltados, con el que se adornan, en Babilonia las puertas y las grandes calles: una decoración por tanto externa, no interna como la asiría.

La idea de cubrir los ladrillos crudos, que constituyen la estructura de la construcción, con ladrillos

cocidos y esmaltados debían constituir una garantía de eternidad, según la expresión del rey Nabucodonosor que había llevado a término las más impresionantes de estas construcciones babilónicas, en particular la puerta la puerta triunfal de Ishtar.

Era la puerta por la que los fieles debían pasar para iniciar la marcha ritual desde la calle al templo. Estaba adornada con dragones y toros, superpuestos y alternados en trece filas, y destacándose sobre un fondo azul, coloreado con polvo de Lapislázuli. Los dragones, de ocre claro, tenían los cuernos, la lengua bifida, la cresta dorsal y las garras subrayados con amarillo. Los toros de color bistre, presentaban rizos de pelo, en el manto y en el extremo de la cola, teñidos de azul como las pezuñas. Después a lo largo del camino procesional destacaban los leones blancos, con toques amarillos en los ojos, crines y rizos de la cola. Estos últimos pueden verse en el Louvre, la puerta ha sido reconstruida en el museo de Berlín. En el lugar queda un enorme lodazal. La naturaleza de esta decoración ya no es narrativa, sino ornamental, con las implicaciones mágico-religiosas de siempre: animales independientes aparecen circundados por frisos geométricos. Sobre el fondo azul de los ladrillos, que brillan por el esmalte, los animales destacan no sólo por su vivo color sino también por su relieve; así también destacan los frisos. Como indicaremos más adelante, la pintura en esa función subsidiaria del relieve.

En síntesis, el relieve mesopotámico realiza sus temas con imágenes en las que lo sobrenatural y lo no natural prevalece sobre lo natural, y se integran profundamente en lo real. El artista reproduce la realidad como es según el modo de entenderla que le es propio y el de su gente; no como aparece. Y ello porque, en su último análisis, el arte se concibe como una de las técnicas posibles en las relaciones con lo sobrenatural.

Trata de trasladar a lo sobrenatural las acciones humanas (lo que puede hacerse en el relieve no en la estatuaria), para transfigurarlas y eternizarlas, trata además de reproducir lo sobrenatural para participar de su poder mágico. Una vez más, el fin del arte es práctico, no estético.

Como en el caso de la arquitectura, también en el de la estatuaria mesopotámica se verifican procesos de difusión. Por ejemplo, varias veces aparecen en Siria (después de Ebla a Alalakah) las características topologías de origen mesopotámico, aunque no carentes de improntas locales. Ni siquiera faltan relieves parietales que, especialmente en el sur de Anatolia y en el norte de Siria, durante el I milenio repiten (a menudo con alteraciones más bien toscas) los modelos asirios. Está claro que las influencias vienen de estos últimos, mientras la hipótesis contraria parece totalmente sin fundamento.

Finalmente hemos de decir que una estatua mesopotámica es inmediatamente reconocible por la actitud de la figura, por el ropaje, por el tratamiento del rostro y de la anatomía. Los convencionalismos, las estilizaciones y los símbolos no hacen más que completar la caracterización del conjunto.

Lo mismo puede decirse del relieve: las imágenes de los soberanos, de los súbditos y de los enemigos presentan un conjunto de detalles distintivos que enseguida se asignan a Mesopotamia. Aún más, tienen la representación de animales, monstruosas, fantásticas, reflejo de un tipo de creencias tan estables como evidentes. Sobre todo, también algunas tipologías son decididamente indicativas: desde las placas votivas perforadas en el centro hasta el relieve de las paredes de los palacios, mientras que Egipto, por indicar la comparación más próxima, los relieves se hallan en las paredes de los templos.

1 - 2 - 3





por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

5.- Artes menores.

La pintura se merece un apartado a parte aunque sea breve. Nos referimos a la pintura monumental, sobre las paredes de los palacios, porque la pintura sobre los vasos ofrece una problemática diferente, ligada a la de las artes llamadas "menores". Es cierto que lo perecedero connatural a ese género de arte condiciona nuestros conocimientos: lo que nos queda es demasiado escaso, esporádico y casual para darnos una idea adecuada del conjunto. Los testimonios, sin embargo no faltan sobre todo en dos conjuntos: el de Mari, que se remonta al II milenio y el de Til-Barsip, del siglo VIII a. C..



En Mari, la sala de audiencia del palacio estaba decorada con un importante conjunto mural, que se distribuía en cinco órdenes o registros, creando un grandioso conjunto. Lo que queda está en ruinas, y con lagunas tales que causan grandes dificultades para interpretarlo, dado que las representaciones parecen inspiradas en la vida cotidiana de la corte, pero con la finalidad

celebrativa típica del arte parietal, y con temas que en su mayor parte están fuera de la narración histórica. Se trata, de hecho, de escenas rituales y de sacrificio, insertadas a menudo en un ámbito puramente decorativo. También la más importante de estas escenas, la que representa la investidura del soberano por la diosa Ishtar, presenta las mismas características como patentiza el contexto convencional de palmas, vasos chorreantes y animales alados. Pero no siempre es así: hay una figura aislada de guerrero atravesado por flechas; y otra de un personaje que empuña una corta espada, de la que es lógico deducir que los temas guerreros formaban parte del patrimonio pictórico de Mari.

Esto se verifica después ampliamente en época asiria, cuando Tiglatpileser III manda construir el palacio de Til-Barsip. Existen escenas de audiencia del soberano, ante el cual se presentan los dignatarios y los soldados victoriosos con el botín de la guerra y los prisioneros; y hay escenas más cruentas, como el hundimiento de los vencidos al carro del rey y su decapitación. El hecho notable es que Til-Barsip es una residencia periférica del soberano, en la zona septentrional de Siria, y por tanto es posible que la pintura se usase en los límites del imperio asirio más que en sus capitales, que fuese un medio casi provinciano, un recurso para repetir las manifestaciones artísticas de los centros más grandes. Sobre esta hipótesis pesa la reserva impuesta por la escasez de datos existentes; sin embargo es interesante porque indica una de las posibles formas en que se diferenciaban dos géneros que con seguridad fueron complementarios, el relieve y la pintura de las paredes de los palacios.



Más allá de la pintura parietal se extiende el mundo de las artes convencionalmente llamadas "menores": concepto harto discutible, del cual puede ser interesante verificar su consistencia en el mundo mesopotámico. En un arte fundamentalmente cortesano, realizado al servicio del poder y de la fe, es evidente que la monumentabilidad de una serie de productos tiende a incluirse en la categoría de artes "mayores"; pero otros productos, igualmente de inspiración áulica vana confluir en la categoría de artes "menores" como testimonian las joyas y los marfiles.

De todas formas es verdad que una gran parte de la producción "menor", desde los sellos a los amuletos, de los pequeños bronce a las figuras de terracota, por no hablar de los recipientes de cerámica, responde a una demanda popular, privada, de función común y de culto doméstico. En este sector se nos ofrece la posibilidad de obtener algo de luz sobre la sociedad no cortesana, que las artes "mayores" no dejan ver claramente. En tal sentido, reviste una importancia primaria la sigilografía; es decir, el estudio de los sellos tallados en roca dura. Se trata, en origen, de instrumentos de autenticación, hechos para ser impresos como una firma sobre arcilla fresca. De la forma cónica de los sellos más antiguos se pasa al tipo cilíndrico, que es el que domina y caracteriza por sí solo, con miles de ejemplares, la producción artística de Mesopotamia. Ignoramos casi todo sobre la técnica de los talladores mesopotámicos: cinceles y buriles de bronce o cobre para la piedra calcárea, pero no eran adecuados para la dureza de la diorita o el basalto, piedras en las que se labró la mayor parte de los sellos existentes. De manera que, hasta el tardío descubrimiento del acero, se debieron servir de rocas más duras, como el sílex o el cuarzo. Con seguridad, la incisión se efectuaba con gran cuidado en toda la superficie cilíndrica, y estando en negativo, determinaba en positivo, cuando se hace rodar el cilindro-sello sobre la arcilla, escenas que muchas veces son complicadas, realizadas con gran variedad y finura de detalles. Algunos temas aparecen con frecuencia: el héroe que lucha y vence a las fieras; la defensa del rebaño y la derrota de los enemigos por parte del soberano; filas de corderos y bueyes; cruzamientos de figuras, esquematizadas a menudo en formas decididamente ornamentales y fantásticas. Las grandes tendencias del arte mesopotámico –simetría, ornamentación, simbolismo, presentación de lo sobrenatural- se afirman plenamente en este género del arte. No se encuentra, sin embargo, uniformidad; antes bien, se asiste a rápidas y decididas evoluciones de estilo, que van caracterizando las diferentes épocas.

El amuleto tiene una estrecha relación con el sello, tanto por la frecuente coincidencia del material y de la técnica como por el uso del sello como amuleto. Pero la distinción fundamental pertenece. Se puede emplear como amuletos simples piedras, a cuya naturaleza (valor, color y dureza) van unidas virtudes particulares: así la piedra blanca va bien para la lecha y el mal de ojo; el ágata y el ónix, por sus formas parecidas al ojo humano, ejercen una destacada función mágica contra las fuerzas maléficas. A veces, las piedras aparecen modeladas como animales, y así hacen la función de amuletos. Otras veces, llevan gravados signos mágicos que aseguran buena suerte y el alejamiento de la mala fortuna: el cuerno, la cruz, el árbol.

El trabajo del metal; precoz en Mesopotamia, conduce pronto a la producción de objetos de dimensiones reducidas pero de elevado valor. Ya en periodo sumerio, un vaso de palta del rey Entemena de Lagash aparece finalmente grabado con figuras de animales reales y fantásticos. La necrópolis de la I dinastía de Ur, recordantes, ha aportado un "tesoro" de objetos en los que el oro y la plata se combinan a menudo con la madera, mientras las piedras preciosas, las conchas y sobre todo el lapislázuli determinan un arte que se vale claramente de la diversidad de los materiales empleados: arte polimatérico, en suma. Las arpas de madera con cabeza de ciervo o toro, o bien en oro y lapislázuli; los carros con elementos decorativos en forma de busto de león o de toro, también en oro o plata con incrustaciones de lapislázuli y conchas; los machos cabríos de cuerpo de madera recubierto con láminas de oro y plata, incrustados de la misma manera: estos son los componentes del "tesoro" de Ur, muy reconocible en sus características típicamente mesopotámicas. En cambio son más genéricos otros productos en metales preciosos, como armas, vajillas y joyas. En Mesopotamia, especialmente en la ciudad de Nimrud, se han hallado numerosos ejemplos de marfiles elegantemente trabajados. Pero en este caso, como en el de muchas joyas y copas de metal, las recientes investigaciones han demostrado que son importadas de Fenicia, donde talleres especializados trabajaban para abastecer a todo el próximo oriente.

El trabajo de la terracota es el que más directamente se abre a las corrientes populares, no áulicas del artesanado. Numerosas figuras modeladas con molde o a mano acompañan todo el curso de la producción y se reconocen por su ruda pero viva inmediatez: la diosa desnuda con las manos en el pecho, símbolo de la fecundidad; animales reales y fantásticos, que responden a las exigencias de un pequeño culto tejido de supersticiones; placas en relieve con representaciones mitológicas o mágicas, como las cabezas de los demonios más temidos y venerados. Por otra parte, el uso de la

terracota para hacer vasos, a menudo sabiamente decorados, tiene en Mesopotamia una tradición antiquísima, que se remonta a épocas prehistóricas: hasta el punto de que son precisamente las formas y decoraciones de los recipientes las que subministran los medios para clasificar y subdividir las épocas. En época histórica la cerámica pierde significado y a menudo valor; pero existen periodos de gran florecimiento y en este sentido Asiría ofrece los últimos testimonios notables. También las artes menores, finalmente, sirven para difundir la cultura artística mesopotámica. Pero en algún caso la situación es compleja, a causa de corrientes alternas de amplio alcance. Esto se verifica a propósito de los sellos: desde el principio se encuentran también en la región iraní, y no se ha demostrado que procedan de Mesopotamia. Esto vale también a propósito de los marfiles, para los que ya hemos señalado su verosímil procedencia fenicia, con la afirmación consiguiente de una corriente común a todo próximo oriente, en la cual Mesopotamia ejerce siempre una función activa. En lo que se refiere a la identificación del arte mesopotámico, los sellos subministran grandes posibilidades. Aquí la tipología autónoma y característica se suma a la tradicional iconografía de Mesopotamia. Pero en el fondo, todos los aspectos menores de este arte son fácilmente reconocibles: desde amuletos, que sintetizan al máximo los fines mágicos, hasta los metales donde se manifiesta plenamente su vocación ornamental; desde las terracotas decoradas, que perpetúan cultos remotísimos de fecundidad y de la Tierra, hasta cerámicas, que conservan tradiciones decorativas milenarias.

1 - 2 - 3





por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

1. El Entorno físico y las condiciones materiales :



- Abundancia de piedra (caliza, granito, alabastro, basaltos, etc...).
- Ausencia de madera, pero abundancia de especies vegetales relacionadas con el Nilo (papiro y loto) o con los oasis del desierto Árabe y Líbico (palmeras). Por ello en sus edificios abundan las columnas, recuerdo de los bosques que crecían en las orillas del Nilo.
- Egipto es un país horizontal; así es también su arquitectura, tan llana como las terrazas acantiladas que encuadran el Nilo.
- El aislamiento geográfico confiere al arte egipcio un continuismo en los elementos artísticos fundamentales, frente a la gran diversidad que presentan otras civilizaciones próximas (Mesopotamia).

2. Cronología:

- Época Tinita (3000 - 2654 a.C.).
 - Seguidores de Horus: "Rey Escorpión", Narmer
- Imperio Antiguo (2654 - 2130 a.C.).
 - III Dinastía: Sanakht, Zoser, etc..
 - IV Dinastía: Keops, Kefrén, Mikerinos, etc...
 - V y VI Dinastías
- Primer periodo intermedio

- Imperio Medio (2040 -1777 a.C.) XII Dinastía
- Segundo periodo Intermedio
Invasión de los Hicsos
- Imperio Nuevo
1554 - 1075 a.C.
 - Dinastía XVIII: TutmésII, Hatshepsut, Tutmés III, ...Amenofis IV (Akenaton), Tutankhamon, Horemheb.
 - Dinastía XIX: RamsésI, Seti I, Ramsés II, etc...
 - Dinastía XX
- Tercer Periodo Intermedio
Dinastías XXI a XXV
- Periodo Saita
664 - 525 a.C.
Dinastía XXVI
- Primera dominación persa
525 - 404 a.C.
- Última reino egipcio
404 - 341 a.C.
Dinastía XXVIII a XXX
- Época griega
341 - 30 a.C.
 - Dinastía Macedónica: Alejandro Magno y herederos
 - Dinastía Lagida: Ptolomeo I,Cleopatra
- Época romana
30 a.C.- 395 d.C.
Tras la derrota de Actium (31 a.C.) y la toma de Alejandría (30 a.C.), Egipto se convierte en provincia romana, cuando el Imperio romano se dividió entre Oriente y Occidente, Egipto pasó a depender de Bizancio.

3. Formas de gobierno y creencias religiosas:

Se trata de un arte al servicio del soberano y de la religión, un arte Teocrático, como su sistema político.

A partir de la unificación política con el rey Menes se produce una síntesis de todos los cultos diseminados (cosmogonías) en las diversas ciudades. Al mismo tiempo el Faraón asume un carácter sagrado, identificado con HORUS (hijo de Ra) en vida y, por lo tanto, responsable de la fertilidad de la Tierra, y con OSIRIS (dios de la muerte) a su muerte.

El faraón representa el orden cósmico, religioso y moral. Su gobierno es una teocracia absoluta, su poder viene directamente de Dios. El faraón es la cabeza visible de la religión oficial, fuertemente jerarquizada, con una estructura piramidal mantenida por una clase sacerdotal muy profesionalizada. La Religión egipcia, perfectamente estudiada a través de "Los Textos de la Pirámides" y "El Libro de los Muertos", impregna todas las manifestaciones del arte egipcio y de manera más relevante su arquitectura (templos y tumbas).

Las principales características de sus creencias se pueden resumir con los siguientes puntos:

- Religión politeísta:
- Horus: Hijo de Ra (halcón)
- Amón: Rey de dioses ? Amón-Ra
- Ra: Dios solar
- Anubis: Dios de la muerte (chacal)
- Atón: el Sol (etapa monoteísta de Amenofis IV)
- Hator: Diosa del amor y de la danza (vaca)

- Isis: Diosa madre, reina de los dioses y de la fertilidad
- Osiris: Dios de la vegetación / Dios de los muertos
- Seth: Dios de la tempestad
- Thot: Dios de la ciencia, inventor de la escritura
- Representación de las divinidades en forma de animales (zoomorfismo).

Complicado ritual funerario: La muerte no termina con la vida, es simplemente el paso hacia la región misteriosa donde Osiris juzga a los muertos y vela por ellos. Para poder acceder al Más Allá era imprescindible que el Ka o fuerza vital (Doble) tuviera un soporte físico en el que residir. De ello proviene el afán de conservar el cuerpo con técnicas de embalsamamiento (momias) o la proliferación de representaciones (esculturas y pinturas), pues en Egipto todavía persiste la creencia de que la representación del objeto motiva la existencia del sujeto.

El poderío de los monarcas se acusa en el lujo de las proporciones (colosalismo) y en la desproporción entre su magnitud y su función, especialmente en las grandes construcciones funerarias. Estas obras se han posibilitado gracias a unas condiciones sociales durísimas, con una mano de obra numerosa y una rígida disciplina.

4. La arquitectura:

Características generales:

- Empleo de la piedra labrada en sillares, perfectamente aparejados, unidos sin argamasa.
- Muros extraordinariamente gruesos y en talud.
- Muros con pilastras adosadas como elemento decorativo ya que ofrecen contrastes de luces y sombras.
- Arquitectura arquiteada en la que se establece una perfecta articulación entre los soportes verticales y las cubiertas planas adinteladas.
- Predominio de los volúmenes geométricos.
- Colosalismo: edificios de gran tamaño, generalmente desproporcionados con su función.
- Columna: además de ser elemento sustentante juega un importante papel decorativo. Inspirada en la vegetación de la región, se distinguen por la forma de su capitel.

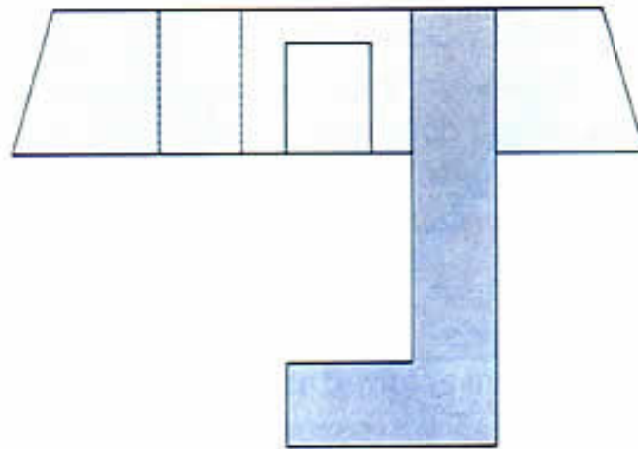
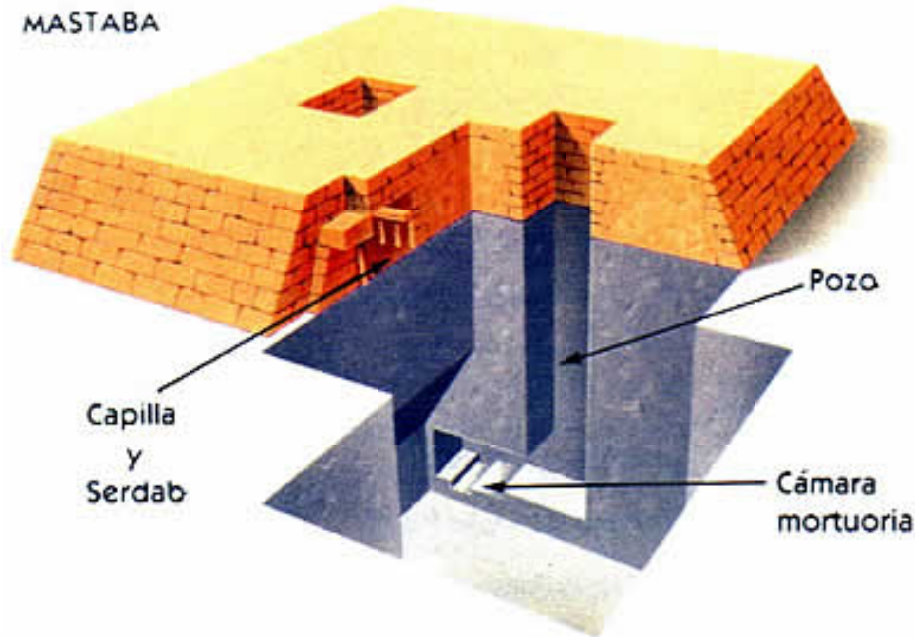
Construcciones más representativas:

- **Tumbas:** Estas construcciones aparecen unidas a un conjunto de creencias religiosas referidas a la vida de ultratumba y a la necesidad de garantizar la conservación del cuerpo del difunto y de una imagen suya o "doble" (ka).

Es en la época Tinita cuando se desarrollan las primeras construcciones funerarias:

- Las mastabas (tumba-casa).
Las mastabas son construcciones de planta rectangular y en forma de tronco de pirámide (muros en talud). Originalmente era un pozo donde reposaba el difunto cubierto con pequeños túmulos de adobe y junco. Posteriormente empezaron a añadir provisiones, ajuares, y otras ofrendas familiares, lo que obligó a aumentar el número de cámaras. En la parte superior se reproducía la vivienda del señor, por lo que las fachadas se pintan de colores alegres, imitando las esteras que la adornaban cuando aquel se hallaba en el mundo. Generalmente había una mastaba para el cabeza de familia y alrededor otra serie de enterramientos pequeños para familiares y sirvientes.

Estructura interna:



- Cámara mortuoria (dormitorio): en ella reposa el difunto en un sarcófago y los tesoros más apreciados por éste. Sobre las momias depositaban amuletos (representaciones de palabras mágicas) ya que tenían el convencimiento de que éstos ejercían un poder benéfico sobre quién los llevara consigo.
- Capilla para ofrendas: allí se encontraba la estela funeraria a modo de puerta falsa.
- Serdab: lugar donde reside el "doble" (ka), que es una representación del difunto.
- Almacenes: estancias con provisiones para garantizar la alimentación del difunto en su peregrinar por el más allá.

Las primeras construcciones funerarias se encontraron en ABIDOS, y presentan características muy rudimentarias. Las mastabas perfectamente desarrolladas corresponden a la época menfita (la capital del Estado se trasladó a Menfis, en el Delta) durante las primeras dinastías del Imperio Antiguo (a partir del 2700 a.C.). La mayor concentración de ellas se encuentra en el complejo funerario de Sakkara.

- Pirámide escalonada de Zoser (Dinastía III).





Construida a principios del Imperio Antiguo en el complejo funerario de Sakkara por el arquitecto IMHOTEP.

La pirámide está formada por la superposición de 6 mastabas en orden decreciente, posiblemente para que el faraón esté más cercano a Ra. Está situada dentro de un recinto funerario de planta rectangular diseñado para que el KA del faraón siga desempeñando ciertos cometidos por toda la eternidad.

- Conjunto funerario de Gizeh (Dinastía IV).



Este conjunto se inició con el faraón Keops y, teniendo en cuenta los restos que nos han llegado, se puede afirmar que con él culminó el concepto de Dios-Rey.

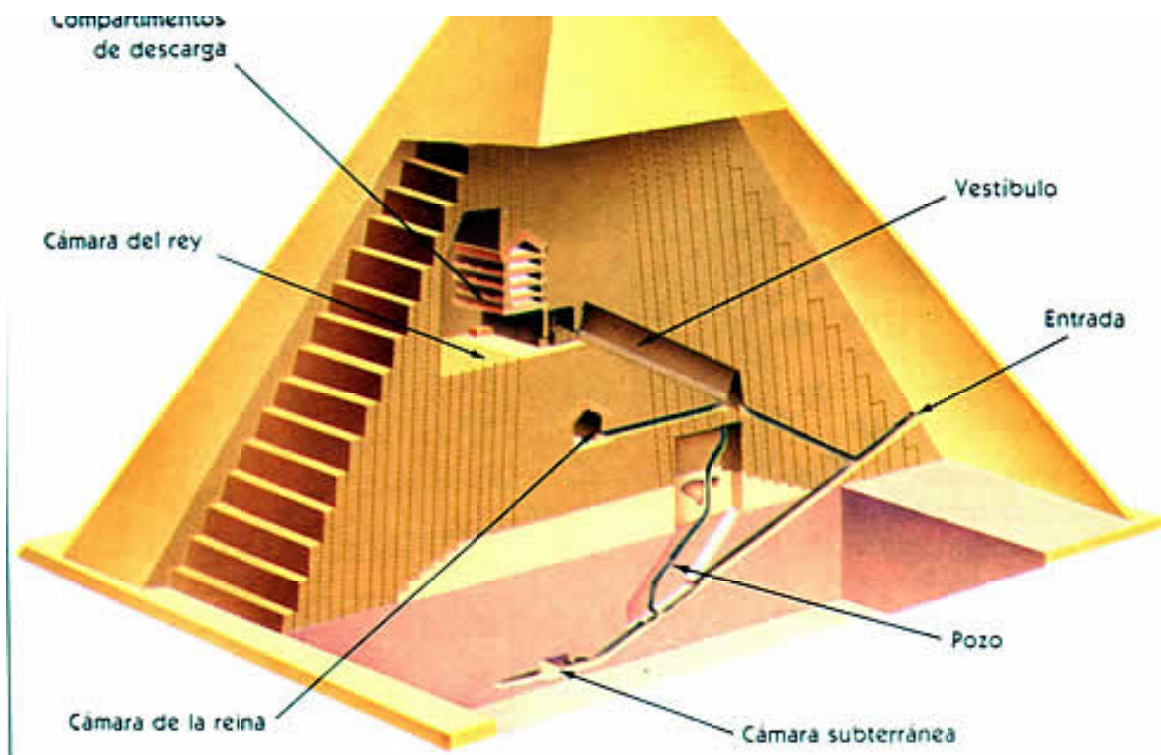
La necrópolis de Gizeh está formada fundamentalmente con las Pirámides de KEOPS, KEFRÉN y MICERINOS y sus respectivos templos funerarios, tres cementerios de mastabas y en el acceso al recinto la Gran Esfinge (imagen de Kefrén).

- La Pirámide.

Es una construcción funeraria concebida para que en ella repose eternamente el faraón y los objetos que permitían la vida de ultratumba. La pirámide puede considerarse una prolongación de la mastaba, puesto que conserva la misma distribución interna.

PIRÁMIDE





La pirámide tenía un gran valor simbólico: resalta el poder del faraón, las cuatro aristas representan los rayos de Ra y suponen un gran artificio numérico.

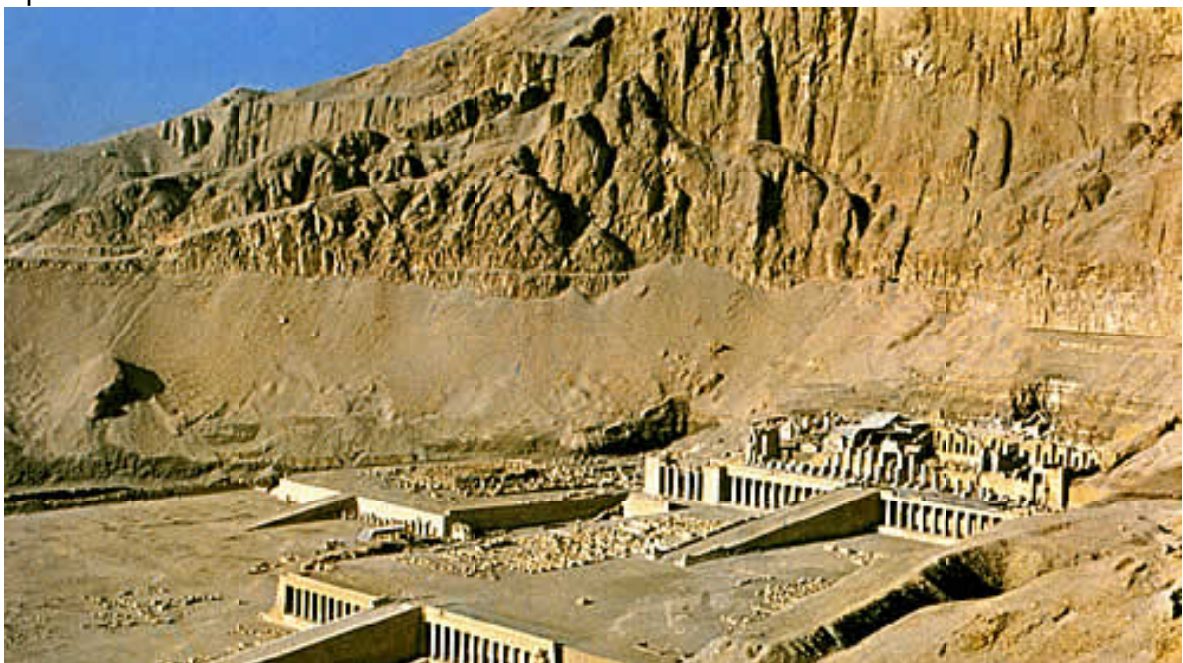
A medida que iba disminuyendo el poder del faraón, las pirámides disminuirán en tamaño (Conjunto de ABUSIR) y por lo tanto en majestuosidad y colosalismo.

- El Hipogeo.

Son construcciones funerarias excavadas en la roca con una compleja disposición laberíntica para preservar los tesoros. Los mayores conjuntos funerarios de estas características son el Valle de los Reyes y el Valle de las Reinas (Dinastías XVII-XIX), ubicados cerca de Tebas, en el valle medio del Nilo, lugar a donde se trasladó la capital del estado durante el Imperio Nuevo. Y muy próximos, también, a los conjuntos religiosos de Karnak y Luxor.

El hipogeo, en su interior, tiene los mismos compartimentos que la mastaba y la pirámide: Cámara mortuoria, serdab, capilla. La capilla, en ocasiones, sale al exterior formándose un verdadero templo. A este tipo de sepulcro se le denomina "hemispeo".

- Templo-Sepulcro de Deir-El-Bahari.





Esta construcción es un hemispeo realizado por la reina Hatshepsut. El templo está formado por varias terrazas comunicadas mediante rampas, a través de las cuales se accede a la capilla de ofrendas.

Los muros del templo están decorados con unos bellos relieves relacionados con la vida de la reina Hatshepsut. Los pórticos de acceso al templo están sostenidos por columnas estriadas consideradas "predóricas".

- **Templos:** Son construcciones religiosas inicialmente asociadas a los conjuntos funerarios, pero que a mediados del Imperio Medio empiezan a adquirir una identidad propia como lugar de culto y reunión. Fue también a mediados del Imperio Medio cuando empiezan a definirse las distintas partes del templo egipcio que alcanza en el Imperio Nuevo (Dinastía XVIII) su máxima expresión. Generalmente no eran obra de un solo faraón, sino de varios. El templo es el triunfo de la arquitectura adintelada en piedra, pudiéndose calificar de "megalítica" por el tamaño de las piezas.



Esquema de un templo egipcio. Pueden distinguirse los pilonos, el patio, la sala hipóstila. Es un conjunto desmesurado, concebido como símbolo de poder

Sus características fundamentales serían: simetría, regularidad y repetición de elementos (columnas).

Generalmente estaban protegidos por una muralla y los fieles sólo tenían acceso a las estancias previas (hasta el patio porticado). El resto era de uso reservado a los sacerdotes, cuyas estancias se ordenaban alrededor de la "naos" o cámara del dios. No existían imágenes divinas, sólo algún símbolo (Barca de Osiris) y el nombre de la divinidad grabado en el muro.

Los soportes, habitualmente columnas de tamaños colosales, alcanzaron la mayor riqueza y diversidad durante el Imperio Nuevo (Dinastía XVIII). Sus formas están inspiradas en la vegetación del Valle.

- Templo de Luxor.



Construido en el Imperio Nuevo (Dinastía XVIII), se debió especialmente a AMENOFIS III y RAMSÉS II aunque sufrió muchas modificaciones posteriormente. El templo estaba dedicado a AMÓN y mantenía estrechas relaciones con el templo dedicado a AMÓN en Karnak con el que estaba unido mediante una avenida flanqueada con esfinges con cabeza humana. Los capiteles son papiriformes.

- Templos de Karnak.
Es un conjunto religioso en el que destaca el gran templo de AMÓN. Se considera también una obra colectiva de varios faraones, aunque fue TUTMÉS III quien inició las obras.
- Templo de Horus en Edfú.
Construido en el Bajo Imperio, en la época Ptolomeica (entre los siglos III y I a.C.). Lo inició Ptolomeo III en el año 237 a.C. y su construcción duró hasta el año 57 a.C.
El plano del edificio mantiene el ideal clásico aunque introduce algunas modificaciones de influencia griega como es la esbeltez de las proporciones o el aligeramiento de las columnatas.
- Otras novedades que introdujo el arquitecto Imhotep fueron:
 - Alternancia de capiteles: palmiformes y compuestos, que luego se reproducen en el resto de los edificios de la época grecorromana.
 - Rellenar la mitad de los intercolumnios con una mampara de piedra.
- Templo rupestre de Ramsés II.





Es un Speo, es decir un templo excavado en la roca a modo de "hipogeo". Ramsés II construyó en ABU SIMBEL dos templos, uno dedicado a su mujer NEFERTARI (Pequeño Speo) y otro el Gran Speo dedicado a su persona para conmemorar su victoria contra los nubios. La fachada, excavada en la roca, forma un talud decorado con dos dobles imágenes del faraón en alto relieve. La puerta de acceso es adintelada. En el interior la distribución se asemeja a un templo normal, variando el sistema de iluminación, que era artificial.

- **Templetes o Kioskos.**

Son característicos de la época romana. Son construcciones rectangulares y en ellas ha desaparecido la organización del templo clásico (ejemplo: Pabellón de Nectanebo de la isla de Filé).

1 - 2





Arte egipcio (2da parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

Características formales de las artes figurativas: la plástica egipcia.

Principales características:

- Las representaciones escultóricas y pictóricas son de carácter religioso, funerario o de uso cotidiano. No existe el concepto de "el arte por el arte".
- El artista es considerado un artesano al servicio del poder (faraón), y será ese poder quien determine las normas de representación que se mantendrán homogéneas, exceptuando el período de "libertad" artística que se implantó durante el reinado de Amenofis IV en Tell-el-Amarna.
- Las representaciones están sometidas a un arquetipo idealizado: lo temporal y anecdótico que pueden indicar transitoriedad se desechan y se reservan a las clases humildes. De ahí que la imagen del faraón responda a un ideal de belleza y los demás pueden presentar rasgos más naturales. El realismo se destina a los hombres ordinarios.
- Hieratismo: la rigidez en el gesto indica eternidad.
- Simetría.

Las representaciones deben garantizar la inmortalidad del difunto y la posibilidad de que la vida de ultratumba se desarrolle sin contratiempos. De ahí surgen una serie de convencionalismos:

- La estatua-cubo: adaptación al bloque, sin salientes para evitar las roturas. Las imágenes se someten fácilmente a la Ley de la frontalidad.
- Reproducción objetiva de las imágenes: se trata de representar el máximo de elementos definidos de la imagen, por ello el resultado es un agrupamiento de las características más importantes, apareciendo yuxtapuestas de frente o de lado. (Ley de la Claridad).
- La perspectiva: en general, escultura y pintura se representan en dos dimensiones, pero cuando se quiere lograr la tercera dimensión utilizan la multiplicación de perfiles, disposición en bandas o pisos, teniendo en cuenta que la mayor altura indica lejanía.
- Jerarquización de las figuras: el faraón aparece generalmente representado en un tamaño superior.
- El color: los relieves y la pintura utilizan la policromía, cuya simbología está determinada de antemano:
 - Hombres : color terroso
 - Mujeres : color amarillo claro.

Temática:

La plástica en Egipto tiene un carácter religioso y cortesano. Las piezas más importantes proceden de los templos y de los sepulcros. El panteón egipcio aparece densamente poblado, a pesar de las épocas monoteístas (Akenatón en Tell-el-Amarna) y aporta una gran variedad iconográfica ya que

los dioses pueden adoptar formas zoomorfas y cada uno posee un atributo que le identifica. Existe además una simbología política: la reunificación de los dos Egiptos expresada mediante las dos coronas (alta = flor del loto + baja = flor del papiro) o la representación conjunta del halcón y del buitre. El poder del faraón viene expresado en el áspid (capacidad destructora) o el ureus (cobra) que es el símbolo de la protección de que está dotado el soberano. Otras circunstancias que favorecen el desarrollo de la plástica en general es la necesidad de satisfacer las necesidades del alma en su peregrinar por la vida del Más Allá. Por ese motivo, los sepulcros se hallan repletos de representaciones de servidores que facilitarán la vida del difunto.

Escultura:

Los egipcios utilizaron diversos tipos de escultura: escultura exenta y relieve. En esculturas exentas de un mismo faraón proliferan con frecuencia debido a las atenciones funerarias que recibían los faraones y cada una de sus partes. Junto a él aparecen con frecuencia representaciones de funcionarios (escribas, sacerdotes, contables, alcaldes, etc...) cuyos rasgos transcriben cierto realismo.

El relieve, por su parte, alcanzó en Egipto un gran desarrollo, representando escenas de la vida cotidiana del difunto, grandes hazañas bélicas de los faraones, ceremonias religiosas o funerarias, etc. Con frecuencia se acompañan estos relieves con inscripciones jeroglíficas.

Las esculturas fueron talladas en los más diversos materiales, desde la caliza y la madera (materiales blandos) a las piedras más duras y lujosas como el granito, basalto, obsidiana, pórfido, etc. La policromía completaba, a veces, la plástica, sobre todo si se trataba de materiales pobres (caliza o madera) o existía la necesidad de acentuar el realismo.

El tamaño de las imágenes va desde las esculturas de pequeño tamaño a las colosales.

Evolución de la escultura:

- Etapa Tinita: la plástica de este periodo ha dejado magníficos ejemplos de objetos de uso cotidiano:
 - Cuchillos rituales (cuchillo de Gebel el Arak)
 - Paletas de cosmética (paleta del rey Narmer)
 - Imperio Antiguo:





- ESFINGE DE GIZEH: es una escultura de tamaño colosal, que representa a un león recostado (león? símbolo de poder) con cabeza del faraón KEFRÉN (IV Dinastía).
- Conjunto de MICERINOS, la diosa Hattor y su esposa.
- CHEIK-EL-BELED (funcionario de la IV) o ALCALDE DE PUEBLO.
- ESCRIBAS: Escriba del Louvre.
- Imperio Medio:
 - BARCO FUNERARIO: figurillas de barro policromado de pequeño tamaño. (oushebti)
 - Imperio Nuevo: se distinguen tres etapas:

a) Hasta el reinado de Amenofis IV: las esculturas relajan las expresiones que llegan a adquirir características más humanas. COLOSOS DE MENNON (retrato de Amenofis III).



- b) Revolución de Tell-el-Amarna (Amenofis IV = Akenatón): la mayor parte de los ejemplos se han encontrado en el Taller de Tutmés, escultor que fijó los nuevos convencionalismos de la plástica oficial. Las imágenes adquieren una mayor esbeltez y se desprenden de la rigidez y el hieratismo de las épocas anteriores. Los rostros adquieren rasgos más realistas.
- CABEZA DE NEFERTITI.





- RELIEVES DE TELL-EL-AMARNA: Representan escenas de la vida cotidiana del faraón, su esposa y sus hijas.
- RETRATO DE AMENOFIS IV: realizado en hueco relieve sobre piedra caliza.

c) Período post-Amarna: existe una vuelta a las normas rígidas del Imperio Antiguo.

- Máscara mortuoria de TUTANKAMON: sigue el modelo clásico tradicional.
- Ramsés II: durante su reinado se realizaron innumerables esculturas como exaltación del poder real, como lo demuestra el tamaño colosal de algunas de ellas (templo de ABU-SIMBEL): las cuatro esculturas de Ramsés II están talladas en la roca, precediendo a los pilares de acceso al Templo. Las imágenes del faraón están acompañadas de las de su madre, su mujer y sus hijos en tamaño menor. Delante de los pedestales de los colosos se alzan estatuas de halcones y del propio rey en actitud de marcha. En la parte superior hay unos frisos con jeroglíficos y unos monos saludando al sol, y, sobre el dintel de la puerta, un nicho con una imagen del titular, HORUS.
- Bajo Imperio: la plástica de este período ya ha perdido los convencionalismos tradicionales y asimila las influencias griegas, reflejando un estudio de las figuras y del relieve diferente, más realista y más suave en el tratamiento.

La pintura:

Las primeras manifestaciones son anteriores al 3000 a.C.. Utilizan todo tipo de soportes: leño, madera, papiro, roca, pared, etc.... La técnica predominante es el temple que se aplicaba sobre un soporte preparado con leche y cal, y como aglutinante utilizan huevo, leche de higuera, goma arábica,...

El dibujo suele estar muy marcado y los colores se aplican de forma plana (alveolados). No existen el volumen ni las sombras. La pintura es bidimensional.

La inmensa mayoría de los ejemplos que han llegado hasta la actualidad están asociados a los enterramientos: murales que decoraban los interiores de las mastabas de Sakkara, o de los hipogeos del Valle de los Reyes, etc; rollos de papiros con el Libro de los Muertos,...

La temática de los murales es muy variada: escenas de la vida cotidiana (banquetes, escenas campesinas, etc.) o escenas religiosas. En ambos casos con una clara finalidad: favorecer la vida en el Más Allá del difunto.



La Mitología en el Arte (1ra parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

Luego de analizar algunas obras, el Lic. Guardia Villar nos comenta la historia de aquellos personajes de la mitología que las inspiraron

Introducción:

La Mitología es la ciencia que se encarga del estudio de los mitos y de su interpretación. La definición de mito es muy difícil de establecer, ya que existen tantos, tan diferentes, y de tan variadas culturas y sociedades, que se hace prácticamente imposible de aunarlos. Los mitos no se entienden sino en la agrupación de estos, un mito solo puede no decir nada si no se tienen en cuenta otros. Estos son narraciones del origen del mundo y de los hombres, de la naturaleza y las fuerzas que la componen, al fin y al cabo de lo que siempre ha interesado al hombre por el misterio que hay detrás de estos temas. La definición habitual de mito dice que este es "una fábula o ficción alegórica" pero aún no se tiene una definición que satisfaga a todos. Se piensa que los orígenes pueden estar en los primeros poblados en el Neolítico, cuando empezaron nuevas creencias, y estas se transmitían a las nuevas generaciones. Uno de los precedentes se da el 2000 a.C., cuando el Rey Nino de Babilonia hace rendir culto a la estatua de su padre. A partir de esta fecha se divinizaron numerosos personajes. La mitología griega se estima que empieza hacia el 3000 a.C. con las creencias de las gentes de Creta. Los cretenses pensaban que en todos los elementos de la naturaleza habitaban espíritus, y que algunos objetos poseían cualidades mágicas. Desde esa fecha hasta aproximadamente el s. VIII a.C. la mitología era confusa, hasta que Hesíodo compone la "Teogonía" donde recopila las antiguas tradiciones, relatando la creación del mundo mediante el uso de mitos y deidades. Importante fue también la obra de Homero aportando "La Iliada" y "La Odisea". Los romanos importaron dioses y mitos directamente desde Grecia, así como también incorporaron otros de la península itálica, y de otras civilizaciones, interpretándolos hasta que acababan siendo similares a los griegos.

Venus:





Diosa de la belleza y el amor, nació de la espuma del mar producida por los genitales de del dios Urano, que fueron cortados por su hijo Cronos y arrojados al mar. Su nacimiento la dejó provista de todos los encantos, y abordó a la isla de Citerea, donde fue acogida por las Horas, que la hicieron sentar en un carro de excepcional diafanidad y la transportaron al Olimpo; allí las risas, las Gracias y los Juegos constituían su cortejo. Un maravilloso ceñidor añadía aún nuevos encantos a su poder y a sus atractivos. Cuando se presentó ante los dioses quedaron maravillados, y cada uno de ellos la pretendía por esposa. Júpiter concedió su mano a Vulcano, que acababa de inventar el rayo mediante el cual había sido posible exterminar a los gigantes. Pero Venus, diosa desconsiderada y frívola, enojada en extremo de tener por marido un herrero cojo, sucio y rudo, se mostraba complacida ante los halagos de que era objeto por parte de los cortesanos. El dios de los borrachos, el dios de los guerreros, Adonis, hijo de Myrrha, y muchos otros, consiguieron, sin gran esfuerzo, alegrarla en sus contrariedades.

Marte y Venus:





Afrodita-Venus, la más bella de las diosas, había recibido como esposo por disposición de Zeus-Júpiter al menos agraciado de los dioses, a Hefesto-Vulcano, el dios de la fragua, que era cojo y siempre andaba tiznado y sudoroso debido a su trabajo.

Era previsible que la bella diosa del amor engañara a su esposo con jóvenes divinidades de mayor atractivo. Uno de los elegidos fue Ares-Marte, dios de la guerra, apuesto y vigoroso. Los encuentros de los dos amantes tienen lugar de noche, a escondidas del esposo, pero en una de ellas se demoraron más de lo previsto y dieron lugar a que Helios, el dios Sol, identificado posteriormente con Apolo, les sorprendiera. Helios acudió a la fragua para enterar a Hefesto del adulterio de su esposa con Ares. El engañado dios tramó una afrentosa venganza. Valiéndose de su gran habilidad como orfebre les tendió una trampa que consistió en fabricar una finísima red que sólo él podía manejar y que instaló en el lecho donde los amantes se encontraban.

Después anunció a Afrodita que partía para un viaje. La diosa, confiada más que nunca, se citó con Ares. Cuando ambos amantes estaban en el lecho, Hefesto, que acechaba, cerró la red aprisionándolos e inmovilizándolos en él. A continuación avisó a los demás dioses del Olimpo para que presenciaran el regocijante y bochornoso espectáculo. Cuando Hefesto consintió en retirar la red, la diosa Afrodita escapó avergonzada hacia sus posesiones de Chipre mientras que Ares se dirigió a su tierra de Tracia.

Apolo y Dafne:





Dafne, nombre que en griego significa laurel, era una ninfa hija del dios-río Peneo que transcurre por la región de Tesalia. El dios Apolo amaba a Dafne con una gran pasión pero la ninfa no le correspondía y le esquivaba. En una ocasión Apolo perseguía a Dafne y ésta huía hacia las montañas para evitarlo. Cuando el dios estaba a punto de alcanzarla, la joven dirigió una plegaria a su padre o bien a Zeus, suplicándole que la metamorfoseara para poder escapar al asedio del dios. Su petición fue escuchada y concedida, y al momento la joven comenzó a transformarse en un laurel. De sus pies iban saliendo raíces y sus extremidades se convertían en frondosas ramas del árbol que desde ese momento fue el consagrado al dios Apolo y pasó a representarlo.

Saturno:





Titán y Saturno eran hermanos, y titán, como primogénito de la familia, pretendía reinar. Pero su madre, que sentía predilección por Saturno, puso en juego tantas súplicas y caricias, que Titán accedió a renunciar a la corona con tal que su hermano, a su vez, se obligase a exterminar todo hijo varón, y de esta manera la realeza volvería con el tiempo a recaer en manos de los Titanes. Saturno aceptó este pacto y se afanó por devorar a sus hijos varones tan pronto como venían al mundo.

Polifemo y Galatea:





Polifemo es uno de los Cíclopes, salvajes gigantes de un solo ojo que habitan la isla de Sicilia. Su participación más conocida en la mitología es el episodio de la Odisea en que el héroe Odiseo y sus compañeros quedan encerrados en su cueva y, para librarse, lo emborrachan y dejan ciego. Según otra tradición está enamorado de la ninfa Galatea.

Galatea es una nereida que habitaba el mar que bordea la isla de Sicilia. Polifemo, el enorme ser monstruoso de un solo ojo, está enamorado de la joven y la sigue en silencio pues no es correspondido. Galatea está prendida por el amor del bello Acis, hijo del dios Pan y de una ninfa. Un día estaban ambos jóvenes reposando en una zona al borde del mar. Ella posaba su cabeza en el pecho de su amante. Esta idílica escena fue repentinamente alterada cuando Polifemo, desde lejos, los descubrió. Acis intentó huir pero el gigante le arrojó una enorme roca que lo aplastó. Galatea convirtió al joven en un río de límpidas aguas.

Ganímedes:





Ganímedes es un joven héroe perteneciente a la estirpe real de Troya, el menor de los hijos de Tros y de Calírroe, hermano de Cleopatra, Ilo y Asáraco. En otras versiones lo presentan como hijo de Laomedonte o bien de Ilo, de Asáraco o incluso de Erictonio.

Apenas adolescente, guardaba los rebaños de su padre en las montañas que rodean la ciudad de Troya cuando fue raptado por Zeus y llevado al Olimpo. Considerado como "el más hermoso de los mortales", había inflamado de amor al propio Zeus, de tal modo que éste lo raptó: ora es el propio Zeus quien roba al niño, ora encarga a su ave favorita, el águila, esta misión, la cual, cogiendo en sus garras al adolescente, se lo lleva por los aires. Decíase también que Zeus había adoptado la forma de águila, del mismo modo que había tomado la de muchos animales y seres con la finalidad de satisfacer sus pasiones amorosas. El lugar donde llevó a cabo el rapto varía según los autores, pero por lo general se sitúa en el Ida de Tróade o las montañas vecinas. En compensación del rapto, Zeus regaló al padre del niño unos caballos divinos o una cepa de oro, obra de Hefesto.

Perseo:



El Oráculo le predijo a Acrisio, rey de Argos, que su nieto le mataría algún día. No tenía nietos, pero tenía una hija, Dánae, y lo primero que hizo fue encerrarla en una torre para que no tuviera hijos. Pero Zeus se transformó en lluvia de oro y entró en la torre para hacer lo propio, de eso nació Perseo. Cuando Acrisio se dio cuenta los metió a los dos en una barca y los tiró río abajo. Llegaron a Serifea, donde el rey Polidecto los recibió muy bien. Pero Perseo era admirado por todos en la isla y Polidecto pensó que lo mejor era librarse de él cuanto antes. Le dijo que fuera a matar a la gorgona Medusa para conseguir honor y gloria, el primo de Perseo se lo tragó y fue a ello. Todos los dioses ayudaron a Perseo: Atenea le dio su escudo, Hermes una espada y sus botas aladas y Hades un casco que hacía invisible. Así fue Perseo en busca de Medusa, más equipado que una navaja Suiza y se la encontró dormida como un bendito. Todo el que mirara directamente a su rostro se volvía de piedra, por lo que Perseo iba escondido detrás de su escudo. Sin mirar ni nada le cortó la cabeza y la colgó en su escudo. Inmediatamente alzó el vuelo y se largó con viento fresco.

En el camino de vuelta, Perseo pasó por Mauritania donde vivía el gigante Atlas y le pidió hospitalidad. A Atlas le dio mala espina y en vez de acogerlo lo echó a patadas. Perseo entonces le encaró el escudo con la cabeza de Medusa y Atlas se convirtió en montaña.

Siguió volando hasta llegar a Etiopía donde Andrómeda estaba siendo atacada por un monstruo marino. Antes de salvar a nadie sin recibir nada a cambio, Perseo va hablar con su padre y se ponen a negociar sobre el salvamento de Andrómeda. Al final determinan que Perseo se casará con Andrómeda si la salva. Después de rescatarla se preparan las bodas, pero Andrómeda ya tenía un amante que no se iba a quedar tan contento con la boda. El amante empezó a meter camorra con una grupo de amigos, y al final la boda se convierte en una carnicería. Perseo salió airoso gracias a su escudo, que fue convirtiendo en pedruscos a quien se acercaba.

Cuando Perseo llegó de nuevo a Serifea, mató al rey Polidecto y rescató a su madre. Después de esto su abuelo Acrisio lo recibió con los brazos abiertos, arrepentido de haber despreciado a su nieto. Se celebraron juegos en honor al recién llegado, en los que participó el héroe. Pero en el lanzamiento de disco el muy bestia de Perseo tiró el disco directo a la cabeza de Acrisio, cumpliéndose así la profecía.

Leda y el Cisne:



Zeus era el dios supremo, señor de los dioses y los hombres y el principal de los dioses olímpicos. Estaba casado con la diosa Hera, pero le fue infiel en muchas ocasiones, en algunas de ellas metamorfoseado en animal.

Leda era una princesa de Etolia y estaba casada con Tindáreo. Zeus se enamoró de ella y convertido en cisne tuvo amores con Leda. Según la leyenda Leda puso dos huevos, de uno de ellos nacieron Helena, que va a ser la causante de la guerra de Troya por el rapto de Paris, y Polux, uno de los Dioscuros; del otro huevo nacieron los hijos de Tindáreo, Cástor, el otro de los Dioscuros, y Clitem Estra que acabará por ser la esposa de Agamenón.

1 - 2





La Mitología en el Arte (1ra parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

Luego de analizar algunas obras, el Lic. Guardia Villar nos comenta la historia de aquellos personajes de la mitología que las inspiraron

Introducción:

La Mitología es la ciencia que se encarga del estudio de los mitos y de su interpretación. La definición de mito es muy difícil de establecer, ya que existen tantos, tan diferentes, y de tan variadas culturas y sociedades, que se hace prácticamente imposible de aunarlos. Los mitos no se entienden sino en la agrupación de estos, un mito solo puede no decir nada si no se tienen en cuenta otros. Estos son narraciones del origen del mundo y de los hombres, de la naturaleza y las fuerzas que la componen, al fin y al cabo de lo que siempre ha interesado al hombre por el misterio que hay detrás de estos temas. La definición habitual de mito dice que este es "una fábula o ficción alegórica" pero aún no se tiene una definición que satisfaga a todos. Se piensa que los orígenes pueden estar en los primeros poblados en el Neolítico, cuando empezaron nuevas creencias, y estas se transmitían a las nuevas generaciones. Uno de los precedentes se da el 2000 a.C., cuando el Rey Nino de Babilonia hace rendir culto a la estatua de su padre. A partir de esta fecha se divinizaron numerosos personajes. La mitología griega se estima que empieza hacia el 3000 a.C. con las creencias de las gentes de Creta. Los cretenses pensaban que en todos los elementos de la naturaleza habitaban espíritus, y que algunos objetos poseían cualidades mágicas. Desde esa fecha hasta aproximadamente el s. VIII a.C. la mitología era confusa, hasta que Hesíodo compone la "Teogonía" donde recopila las antiguas tradiciones, relatando la creación del mundo mediante el uso de mitos y deidades. Importante fue también la obra de Homero aportando "La Iliada" y "La Odisea". Los romanos importaron dioses y mitos directamente desde Grecia, así como también incorporaron otros de la península itálica, y de otras civilizaciones, interpretándolos hasta que acababan siendo similares a los griegos.

Venus:





Diosa de la belleza y el amor, nació de la espuma del mar producida por los genitales de del dios Urano, que fueron cortados por su hijo Cronos y arrojados al mar. Su nacimiento la dejó provista de todos los encantos, y abordó a la isla de Citerea, donde fue acogida por las Horas, que la hicieron sentar en un carro de excepcional diafanidad y la transportaron al Olimpo; allí las risas, las Gracias y los Juegos constituían su cortejo. Un maravilloso ceñidor añadía aún nuevos encantos a su poder y a sus atractivos. Cuando se presentó ante los dioses quedaron maravillados, y cada uno de ellos la pretendía por esposa. Júpiter concedió su mano a Vulcano, que acababa de inventar el rayo mediante el cual había sido posible exterminar a los gigantes. Pero Venus, diosa desconsiderada y frívola, enojada en extremo de tener por marido un herrero cojo, sucio y rudo, se mostraba complacida ante los halagos de que era objeto por parte de los cortesanos. El dios de los borrachos, el dios de los guerreros, Adonis, hijo de Myrrha, y muchos otros, consiguieron, sin gran esfuerzo, alegrarla en sus contrariedades.

Marte y Venus:





Afrodita-Venus, la más bella de las diosas, había recibido como esposo por disposición de Zeus-Júpiter al menos agraciado de los dioses, a Hefesto-Vulcano, el dios de la fragua, que era cojo y siempre andaba tiznado y sudoroso debido a su trabajo.

Era previsible que la bella diosa del amor engañara a su esposo con jóvenes divinidades de mayor atractivo. Uno de los elegidos fue Ares-Marte, dios de la guerra, apuesto y vigoroso. Los encuentros de los dos amantes tienen lugar de noche, a escondidas del esposo, pero en una de ellas se demoraron más de lo previsto y dieron lugar a que Helios, el dios Sol, identificado posteriormente con Apolo, les sorprendiera. Helios acudió a la fragua para enterar a Hefesto del adulterio de su esposa con Ares. El engañado dios tramó una afrentosa venganza. Valiéndose de su gran habilidad como orfebre les tendió una trampa que consistió en fabricar una finísima red que sólo él podía manejar y que instaló en el lecho donde los amantes se encontraban.

Después anunció a Afrodita que partía para un viaje. La diosa, confiada más que nunca, se citó con Ares. Cuando ambos amantes estaban en el lecho, Hefesto, que acechaba, cerró la red aprisionándolos e inmovilizándolos en él. A continuación avisó a los demás dioses del Olimpo para que presenciaran el regocijante y bochornoso espectáculo. Cuando Hefesto consintió en retirar la red, la diosa Afrodita escapó avergonzada hacia sus posesiones de Chipre mientras que Ares se dirigió a su tierra de Tracia.

Apolo y Dafne:





Dafne, nombre que en griego significa laurel, era una ninfa hija del dios-río Peneo que transcurre por la región de Tesalia. El dios Apolo amaba a Dafne con una gran pasión pero la ninfa no le correspondía y le esquivaba. En una ocasión Apolo perseguía a Dafne y ésta huía hacia las montañas para evitarlo. Cuando el dios estaba a punto de alcanzarla, la joven dirigió una plegaria a su padre o bien a Zeus, suplicándole que la metamorfoseara para poder escapar al asedio del dios. Su petición fue escuchada y concedida, y al momento la joven comenzó a transformarse en un laurel. De sus pies iban saliendo raíces y sus extremidades se convertían en frondosas ramas del árbol que desde ese momento fue el consagrado al dios Apolo y pasó a representarlo.

Saturno:





Titán y Saturno eran hermanos, y titán, como primogénito de la familia, pretendía reinar. Pero su madre, que sentía predilección por Saturno, puso en juego tantas súplicas y caricias, que Titán accedió a renunciar a la corona con tal que su hermano, a su vez, se obligase a exterminar todo hijo varón, y de esta manera la realeza volvería con el tiempo a recaer en manos de los Titanes. Saturno aceptó este pacto y se afanó por devorar a sus hijos varones tan pronto como venían al mundo.

Polifemo y Galatea:





Polifemo es uno de los Cíclopes, salvajes gigantes de un solo ojo que habitan la isla de Sicilia. Su participación más conocida en la mitología es el episodio de la Odisea en que el héroe Odiseo y sus compañeros quedan encerrados en su cueva y, para librarse, lo emborrachan y dejan ciego. Según otra tradición está enamorado de la ninfa Galatea.

Galatea es una nereida que habitaba el mar que bordea la isla de Sicilia. Polifemo, el enorme ser monstruoso de un solo ojo, está enamorado de la joven y la sigue en silencio pues no es correspondido. Galatea está prendida por el amor del bello Acis, hijo del dios Pan y de una ninfa. Un día estaban ambos jóvenes reposando en una zona al borde del mar. Ella posaba su cabeza en el pecho de su amante. Esta idílica escena fue repentinamente alterada cuando Polifemo, desde lejos, los descubrió. Acis intentó huir pero el gigante le arrojó una enorme roca que lo aplastó. Galatea convirtió al joven en un río de límpidas aguas.

Ganímedes:





Ganímedes es un joven héroe perteneciente a la estirpe real de Troya, el menor de los hijos de Tros y de Calírroe, hermano de Cleopatra, Ilo y Asáraco. En otras versiones lo presentan como hijo de Laomedonte o bien de Ilo, de Asáraco o incluso de Erictonio.

Apenas adolescente, guardaba los rebaños de su padre en las montañas que rodean la ciudad de Troya cuando fue raptado por Zeus y llevado al Olimpo. Considerado como "el más hermoso de los mortales", había inflamado de amor al propio Zeus, de tal modo que éste lo raptó: ora es el propio Zeus quien roba al niño, ora encarga a su ave favorita, el águila, esta misión, la cual, cogiendo en sus garras al adolescente, se lo lleva por los aires. Decíase también que Zeus había adoptado la forma de águila, del mismo modo que había tomado la de muchos animales y seres con la finalidad de satisfacer sus pasiones amorosas. El lugar donde llevó a cabo el rapto varía según los autores, pero por lo general se sitúa en el Ida de Tróade o las montañas vecinas. En compensación del rapto, Zeus regaló al padre del niño unos caballos divinos o una cepa de oro, obra de Hefesto.

Perseo:



El Oráculo le predijo a Acrisio, rey de Argos, que su nieto le mataría algún día. No tenía nietos, pero tenía una hija, Dánae, y lo primero que hizo fue encerrarla en una torre para que no tuviera hijos. Pero Zeus se transformó en lluvia de oro y entró en la torre para hacer lo propio, de eso nació Perseo. Cuando Acrisio se dio cuenta los metió a los dos en una barca y los tiró río abajo. Llegaron a Serifea, donde el rey Polidecto los recibió muy bien. Pero Perseo era admirado por todos en la isla y Polidecto pensó que lo mejor era librarse de él cuanto antes. Le dijo que fuera a matar a la gorgona Medusa para conseguir honor y gloria, el primo de Perseo se lo tragó y fue a ello. Todos los dioses ayudaron a Perseo: Atenea le dio su escudo, Hermes una espada y sus botas aladas y Hades un casco que hacía invisible. Así fue Perseo en busca de Medusa, más equipado que una navaja Suiza y se la encontró dormida como un bendito. Todo el que mirara directamente a su rostro se volvía de piedra, por lo que Perseo iba escondido detrás de su escudo. Sin mirar ni nada le cortó la cabeza y la colgó en su escudo. Inmediatamente alzó el vuelo y se largó con viento fresco.

En el camino de vuelta, Perseo pasó por Mauritania donde vivía el gigante Atlas y le pidió hospitalidad. A Atlas le dio mala espina y en vez de acogerlo lo echó a patadas. Perseo entonces le encaró el escudo con la cabeza de Medusa y Atlas se convirtió en montaña.

Siguió volando hasta llegar a Etiopía donde Andrómeda estaba siendo atacada por un monstruo marino. Antes de salvar a nadie sin recibir nada a cambio, Perseo va hablar con su padre y se ponen a negociar sobre el salvamento de Andrómeda. Al final determinan que Perseo se casará con Andrómeda si la salva. Después de rescatarla se preparan las bodas, pero Andrómeda ya tenía un amante que no se iba a quedar tan contento con la boda. El amante empezó a meter camorra con una grupo de amigos, y al final la boda se convierte en una carnicería. Perseo salió airoso gracias a su escudo, que fue convirtiendo en pedruscos a quien se acercaba.

Cuando Perseo llegó de nuevo a Serifea, mató al rey Polidecto y rescató a su madre. Después de esto su abuelo Acrisio lo recibió con los brazos abiertos, arrepentido de haber despreciado a su nieto. Se celebraron juegos en honor al recién llegado, en los que participó el héroe. Pero en el lanzamiento de disco el muy bestia de Perseo tiró el disco directo a la cabeza de Acrisio, cumpliéndose así la profecía.

Leda y el Cisne:



Zeus era el dios supremo, señor de los dioses y los hombres y el principal de los dioses olímpicos. Estaba casado con la diosa Hera, pero le fue infiel en muchas ocasiones, en algunas de ellas metamorfoseado en animal.

Leda era una princesa de Etolia y estaba casada con Tindáreo. Zeus se enamoró de ella y convertido en cisne tuvo amores con Leda. Según la leyenda Leda puso dos huevos, de uno de ellos nacieron Helena, que va a ser la causante de la guerra de Troya por el rapto de Paris, y Polux, uno de los Dioscuros; del otro huevo nacieron los hijos de Tindáreo, Cástor, el otro de los Dioscuros, y Clitem Estra que acabará por ser la esposa de Agamenón.

1 - 2





La Mitología en el Arte (2da parte)



por el Lic. José Manuel Guardia Villar
Este texto es propiedad original y exclusiva del autor

Luego de analizar algunas obras, el Lic. Guardia Villar nos comenta la historia de aquellos personajes de la mitología que las inspiraron

Hermes:



Hijo de Zeus y Maya, una mortal. Se le considera mensajero de los dioses. Además, se le conoce como dios de las artes, de la habilidad. Lleva la suerte y de la abundancia. Es embaucador, protector de los ladrones, lleno de picardía. Nada más nacer robó las armas de varios dioses, y el rebaño de su hermano Apolo, con el que se concilió entregándole una lira que acababa de inventar. Estuvo expiando sus fechorías, que a Zeus le hacían reír, en la Tierra junto a Apolo, en Tesalia. Se le representa joven y risueño. De carácter conciliador. Lleva un gorro y unas sandalias aladas, y

el caduceo, que es un cetro de oro con dos serpientes enroscadas y que en su parte superior tiene dos alas. Se le atribuye a este cetro que infundía el sueño.

Júpiter e Io:



Io era una bella princesa hija de Inaco, rey de Argos. Su hermosura cautivó una vez más a Zeus, quien se convirtió en densa niebla para tomarla. Sorprendida por ese fenómeno, Juno, la esposa de Zeus, acudió al lugar donde estaban los amantes teniendo el tiempo suficiente Zeus de convertir a la joven en ternera. Juno desconfió de esa atractiva ternera por lo que se la pidió a su marido como regalo. La diosa entregó la ternera a Argos, pastor que tenía cien pares de ojos; Zeus confió a su hijo Hermes que matara al pastor, consiguiendo dormir a Argos con las monótonas notas de un caramillo. Los cien pares de ojos del pastor fueron recogidos por Juno y colocados en la cola del pavo real, su animal favorito. Correggio nos muestra a la joven y bella princesa desnuda, sobre un paño blanco que contrasta con los tonos grises de la niebla, que toma forma humana para abrazar y besar a Io.

Diana y Acteón:



La diosa Artemis-Diana es la protectora de la caza, su actividad habitual. En este cometido recorría bosques y montes acompañada de su séquito de ninfas. Cuando estaban cansadas y sudorosas tras el ejercicio solían descansar en las orillas de remansos de los ríos o fuentes rumorosas y aprovechaban para tomar un baño. Las diosas eran muy celosas de su intimidad y no podían ser vistas en su desnudez por ningún mortal so pena de arrostrar el castigo correspondiente. Esto le ocurrió a Acteón, un joven de la familia real de Tebas, educado por el centauro Quirón, que practicando un día en el monte Citerón su actividad favorita, la caza, encaminó involuntariamente sus pasos hasta el lugar donde la diosa y sus ninfas tomaban un baño. El joven no se retiró sino que se quedó contemplando la escena con sus mortales ojos, extasiado ante la visión de la belleza de la diosa.

Ártemis, irritada al sentirse observada, lo castiga duramente: lo convierte en un ciervo y excita contra él a los perros que integraban su jauría. Acteón conserva su consciencia humana e intenta hablar con los perros que no lo reconocen y se abalanzan sobre él, desoyendo los sonidos lastimeros que el ciervo emitía en su deseo de que lo reconocieran. Luego buscan desesperados a su amo por todo el bosque hasta llegar a la cueva donde habitaba Quirón quien, para consolarlos, modeló una estatua a imagen de Acteón y se la mostró.

El rapto de Europa:





Zeus es un incansable conquistador y sus amores con diosas, ninfas y mortales llenan una amplia página de la mitología. En el mito que nos ocupa Zeus ha puesto sus ojos en una bella joven asiática, hija de Agenor, rey de Tiro, en Fenicia, en la cuenca oriental del Mediterráneo. Pide ayuda a su hijo Hermes para la preparación del encuentro y posterior rapto que va a ser de los más historiados porque el dios ha decidido metamorfosearse en un bello toro. Hermes va a ser el encargado de conducir al rebaño de bueyes del rey desde los altos prados hasta la playa cercana donde Zeus sabía que Europa y otras doncellas de Tiro acudían a pasar la jornada de diversión y asueto.

Zeus toma la forma de un toro blanquísimo, de facciones nobles, que no infunde miedo y se aproxima saliendo del rebaño hasta el grupo de las jóvenes. Éstas se asustan al principio pero poco a poco van cogiendo confianza con el manso toro que acepta sus caricias y las guirnaldas de flores que las muchachas trenzan para colocarlas entre los cuernos. Europa llega a sentarse encima del animal, tan confiada y ajena a lo que le espera. El toro besa los pies de la joven, mientras sus amigas la adornan, y se dispone a continuar su plan.

El animal se incorpora y sin demora se lanza al mar con la ansiada carga en su grupa. Las amigas se quedan en la costa, sorprendidas, levantando las manos en gesto de sorpresa y el grupo se introduce en mar abierto donde los Vientos ayudan a avanzar y donde grupos de divinidades marinas surgirán como cortejo.

Llegan a las costas de la isla europea de Creta. Allí Europa dará a luz a tres hijos, Minos, Sarpedón y Radamantis dejando así la estirpe divina en la isla.

Teseo y el Minotauro:





Se trata del más célebre héroe y mítico rey ateniense, El rey Minos reinaba en Creta y su mujer tuvo un hijo con un toro, el famoso minotauro, que tenía cabeza de toro y cuerpo de hombre. El rey Mino decidió encerrarlo y le encargó a su arquitecto, Dédalo, la construcción de un laberinto. Luego encerró a Dédalo en el mismo junto a su hijo Ícaro. Para escapar Dédalo construyó unas alas de cera para él y para su hijo, pero éste se acercó demasiado al Sol y se quedó sin alas, y consecuentemente, sin cráneo.

Teseo era hijo de Egeo, rey de Atenas. Esta ciudad sufría la tiranía de Minos, que les exigía todos los años siete mozalbetes y otras tantas mozas para alimentar al minotauro que moraba en el siniestro laberinto. Teseo quiso acabar con eso, y se ofreció voluntario para el viaje a Creta. Allí conoció a Ariadna, hija de Minos, que se enamoró locamente de Teseo y decidió ayudarlo. Le dio un carrete de hilo, y lo ató en la entrada del laberinto, así que cuando Teseo avanzaba por los pasillos iba soltando hilo y así no se perdería. Llegó donde estaba la bestia y la mató y huyó en un barco a Atenas, llevándose consigo a Ariadna. Pero a Teseo no le iba mucho Ariadna, y a la primera de cambio la dejó abandonada en un islote. Egeo esperaba ansioso a su hijo al que le había dicho que alzase una vela blanca si regresaba y que dejara la negra si había muerto. Pero se les olvidó cambiar la vela, y Egeo preso de la pena se tiró al mar que hoy lleva su mismo nombre.

Rapto de Proserpina:





Démeter, hermana de Zeus, diosa de la agricultura tenía una hija con la que estaba estrechamente unida: Perséfone-Prosérpina. Esta diosa crecía feliz entre las ninfas y otras doncellas haciendo la vida propia de la juventud que no se preocupa del matrimonio.

Un día en que estaba cogiendo flores en la pradera de Nisa, en las llanuras de Sicilia, en el momento en que se disponía a arrancar un narciso, súbitamente la tierra se abrió a su alrededor y apareció en su carro el dios de los Infiernos, Hades-Plutón, que se había enamorado de la joven. El dios descendió, salió al encuentro de la diosa y la raptó, llevándosela con él a las profundidades.

Esta acción la cometió con la complicidad de Zeus. La desolada madre de la joven la buscó en vano por toda la tierra durante nueve días y nueve noches en las que se ayudaba de una antorcha.

Mientras tanto descuida sus tareas de diosa de la agricultura y la tierra en Grecia se vuelve estéril ocasionando un período de hambre. Zeus ordena a Hades, por medio de la diosa mensajera Iris, que devuelva la hija a su madre.

No va a ser ya posible porque Perséfone ha comido un grano de una granada cultivado en el Infierno y por tanto queda ya ligada a este lugar definitivamente.

La solución es el acuerdo que toman los tres dioses olímpicos: Perséfone dividirá el año entre su estancia en los Infiernos con Hades (lo que simboliza el invierno, ausencia de vegetación y su regreso a la tierra con su madre) que simboliza la primavera.

El mito de Narciso:





Narciso era un bellissimo joven, hijo de un dios río y de una ninfa. Cuando nació, sus padres consultaron al adivino Tiresias que dio la siguiente respuesta: "Vivirá hasta viejo si no se contempla a sí mismo".

De adolescente el joven despreciaba al amor y rechazaba a ninfas y doncellas que, despechadas, piden venganza a los dioses. Su petición es aceptada y un día de calor, después de una cacería, Narciso siente la necesidad de beber agua. Se inclina sobre las aguas cristalinas de un remanso y en ese momento contempla la imagen de su rostro y le parece tan bello que se enamora de él y no puede apartarse de esta contemplación hasta dejarse morir en esta postura. En el lugar de su muerte brotaron unas flores que recibieron el nombre del joven, narcisos.

La Aurora:



Mensajera del sol, precede al nacimiento el día. Los poetas la describen montada en un carro rutilante, tirado por cuatro caballos blancos. Con sus rosados dedos abre las puertas de Oriente, esparce sobre la tierra el rocío y hace crecer las flores. El sueño y la noche huyen a su presencia, y a medida que ella se acerca, las estrellas desaparecen.

El juicio de Paris:



En la antigüedad mítica se celebraron unas importantes bodas a la que estaban invitados dioses y mortales. Los contrayentes eran Peleoy Tetis, un mortal y una diosa, lo que explica la afluencia de invitados. Tetis, una nereida, hija de Nereo, antiguo y anciano dios del mar, era, por tanto, una divinidad marina e inmortal y Peleo, discípulo del centauro Quirón, era el afortunado mortal que tenía el privilegio de casarse con una diosa.

Pero no todos habían sido invitados a la fiesta: la diosa Éride (Discordia) quiso hacer notar su ausencia y se presentó en la fiesta con una manzana de oro que tenía grabada la siguiente frase: "Para la más bella". Lanzó la manzana sobre la mesa donde se sentaban los dioses y se fue.

Tres de las diosas presentes en el banquete, Hera, Atenea y Afrodita, se creyeron merecedoras del título y se lanzaron a por la manzana. La enojosa situación que se produjo entonces no tenía fácil solución y ni el mismo Zeus quiso intervenir en una decisión tan comprometida.

Encargó a su fiel hijo Hermes que condujese a las tres diosas al monte Ida, en la llanura de Troya, y se las presentase a Paris, bello joven, hijo del rey Príamo de Troya, que pastoreaba los rebaños reales en aquel lugar. Él debía ser el encargado de dirimir el pleito, según voluntad de Zeus, y así se lo explicó el dios mensajero Hermes al asustado joven.

Durante el juicio cada diosa hizo valer sus méritos al título pero además le prometieron a Paris beneficiosos dones si éste fallaba a su favor. Hera se comprometió a hacerle soberano de toda el Asia. Atenea le ofreció la prudencia y la victoria en todos los combates y Afrodita le brindó el amor de la mortal más hermosa de Grecia, Helena de Esparta.

Paris dio la manzana a Afrodita, granjeándose así la fiel protección de la diosa para él y los suyos para siempre, y la enemistad de las otras dos diosas lo que quedará reflejado en la Guerra de Troya.

1 - 2





Romanticismo (1ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

Si la palabra «romántico» aplicada a las artes actuales sugiere una cierta teatralidad y un idealismo sentimental, su significado original tenía unas connotaciones muy diferentes. Mientras que el neoclasicismo se asociaba a la cultura de la antigüedad, el romanticismo se vinculó al mundo moderno. El romanticismo admitía lo «irregular», los aspectos salvajes e incontrolados de la naturaleza (tanto animal como humana, tanto bella como fea). La estrategia necesaria para este tipo de expresión era inevitablemente incompatible con el dogma del neoclasicismo y con sus nociones fijas sobre la belleza y los temas

El idilio pastoril sugerido por algunas escenas campestres de Gainsborough, desapareció rápidamente con la Revolución Industrial, mientras que una revolución más violenta en Francia supuso cambios irrevocables en el orden social. La grandiosidad y el idealismo del neoclasicismo no coincidían con la realidad y las privaciones de una sociedad cada vez más industrializada. Prefigurado por Goya, el romanticismo implicaba una perspectiva, un enfoque, una sensibilidad hacia la vida moderna. Francia fue su verdadero hogar y el de sus primeros innovadores: Théodore Géricault (1791-1824) y Eugene Delacroix (1798-1863). Si Ingres fue el gran neoclásico, ellos fueron los grandes románticos.

Su arte era diametralmente opuesto al de Ingres, y en el amargo debate entre las dos escuelas, el romanticismo resultó más fuerte. Ingres se preocupaba principalmente por el control de la forma y por la perfección exterior como metáfora de la valía interior. Los románticos estaban mucho más interesados en la expresión de la emoción mediante colores fuertes, libertad de gestos y la elección de temas exóticos y emotivos.

"La balsa de la Medusa" tuvo una gran importancia como símbolo del romanticismo en el arte.

La balsa de Géricault

La balsa transportaba supervivientes de La Méduse, un barco de la flota naval francesa que se hundió en ruta hacia la costa oeste de África en 1816. El capitán y los oficiales cogieron los botes salvavidas y dejaron la balsa para los 150 pasajeros y el resto de la tripulación. Durante trece días navegaron sin rumbo por el Atlántico, pero todos, excepto 15, murieron.





La elección de Géricault de este tema tan triste para un enorme lienzo contradecía las normas artísticas tradicionales. También implicaba una crítica al gobierno, ya que el nombramiento de un capitán con una conducta tan impropia de un marino había sido un acto de favoritismo político. Esta obra tan radical fue aceptada, pero con reservas, por los altos círculos artísticos: la medalla de oro que ganó en el Salón de París de 1819 sólo fue una forma de negar a Géricault la controversia que buscaba. Géricault nos obliga, casi físicamente, a aceptar la realidad del sufrimiento humano y de la muerte, la muerte en las condiciones más terribles de angustia, de tortura, de dolor, sin nobleza ni privacidad. El drama se encuentra en los detalles físicos; es como si Géricault evitase la utilización del color por considerarlo demasiado trivial, demasiado alegre para una escena como ésta. Al observador no le queda espacio para escapar del terrible impacto que provoca el tosco triángulo de la balsa.

Desanimado por la tibia acogida en Francia, Géricault se llevó el cuadro a Inglaterra, donde permaneció durante varios años, profundamente impresionado por Constable.

La vida de Géricault fue corta, pero intensa. Buscaba lo real con hambrienta pasión, pero lo que en realidad deseaba era conseguir que lo real trascendiese.





Sus retratos de locos, como por ejemplo "La monomaniáca del juego" (arriba), presentan un poder hipnótico. Estos rostros trágicos y perturbados tenían para él una connotación personal. No ve su sufrimiento de forma objetiva; se aprecia una conmovedora intensidad de reacción. Nos hace sentir que el potencial de estos diversos desequilibrios son endémicos. Lo que contemplamos es nuestro posible futuro.

Delacroix: el gran romántico

Géricault mostró una preocupación por la muerte y por lo mórbido que no se encuentra en su contemporáneo Delacroix, cuya característica principal es un sentido de la plenitud romántica de estar vivo. Después de la muerte de Géricault, en 1824, Delacroix pasó a ser considerado como único líder del movimiento romántico. No obstante, su arte era muy particular, y pronto superó la primera influencia de Géricault. Como él, Delacroix recibió una educación clásica (fueron alumnos del neoclásico Pierre-Narcisse Guérin); sin embargo, y a pesar de todas las críticas de los salones, desarrolló un estilo único y animado, con una gran influencia de Rubens, gracias al uso de una paleta viva que lo sitúa entre los grandes coloristas. Tenía una energía casi rubensiana, una vitalidad salvaje y a veces temeraria que es el exacto equivalente visual del estilo de Byron. Como éste, a veces puede resultar histriónico, pero en general está lleno del vigor de los realmente grandes y consigue transportar sin reservas al observador. Delacroix fue un artista extremadamente activo.





Cuando pintó "Huérfana en un cementerio" (arriba), no plasmó una huérfana llorona y pasiva, sino a una vibrante y joven belleza, ávida de vida, vida y alertada por la cercanía de la muerte, pero con los labios ligeramente separados y el hombro desnudo al alejar su mirada de las tumbas hacia la salvación. Sus ojos tienen el brillo de los de un caballo asustado. A pesar de su etiqueta, no es una víctima.



"La muerte de Sardanápalo" (arriba) muestra a Delacroix en su aspecto más brillantemente desagradable (como corresponde a Sardanápalo, puesto que era un dictador asirio). Levanta el cuello para ver a las esclavas tratadas como si fueran caballos y joyas. Si el sadomasoquismo mereciese ser glorificado, esta obra cumpliría esa misión. Sólo Delacroix, con su casi inocente deleite en el movimiento y el color, podía atreverse a llevarla a cabo.

Igual que Géricault, Delacroix se regocijaba con los caballos, especialmente con los de los exóticos desiertos de Arabia o de África. En cambio, no compartía el interés de los románticos más jóvenes por la realidad local y contemporánea. Cuando trata de eventos modernos, se distancia y los sitúa en lugares exóticos y lejanos. Este desinterés lo separa del movimiento romántico, aunque no de la atracción romántica por lo exótico. También revela su preocupación por que el arte siga intentando conseguir la universalidad eterna y el aspecto del gran arte del

pasado.
Delacroix pasó algún tiempo en Marruecos, y continuó en contacto con ese romántico mundo durante toda su vida. Se sentía tentado por lo violento, por lo extremo, y exorcizaba esta tentación en sus pinturas del Oriente Próximo más que en su propio país. Aquí, en una salvaje arremetida de movimiento y un torbellino de color, puede mostrar "Combate de árabes entre las montañas" (abajo).



Él sostenía que había visto estos ataques y que había tomado parte en ellos, pero su verdadero origen está en su vínculo imaginario con los guerreros. El pintor está en todo el cuadro: en el frenesí de los caballos, en las maniobras de los luchadores, en su dolor y en su ira, en su valentía y en su desesperación. Está con el paisaje, salvaje y alto, yermo y sin embargo, querido con pasión.

La ciudadela de la colina se alza entre el humo y la furia, y eso también tiene que entenderse personalmente. Delacroix, que nunca se sumerge en sus mejores obras, demuestra un tacto instintivo al dejar un lugar para la separación.

Hay una estabilidad interior que evita que la obra explote, por muy a punto que esté.





Romanticismo (2da parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

En los paisajes, los románticos dieron rienda suelta a su atrevimiento y a su imaginación. Los amantes del arte del siglo XIX quizá lamentasen la pérdida de la serenidad racional de Claudio de Lorena, el maestro del siglo XVII, pero muchos también supieron ver que Turner era su igual. La revelación de Turner de la atmósfera y la luz respondía a la necesidad de un nuevo lenguaje artístico. Constable sorprendió al mundo con una nueva percepción de la naturaleza tal y como es y con un enfoque más abierto, y no de una forma idealizada o estilizada.

Los franceses no fueron, de ningún modo, los únicos románticos: Alemania era «la tierra original de los godos». Un toque de ese intenso simbolismo que tan a menudo caracteriza el arte alemán se aprecia en Caspar David Friedrich (1774-1810). Es el campo principalmente lo que Friedrich ve como símbolo, una muda alabanza "de su invisible Creador". El misticismo germano nunca ha sido muy exportable, y sólo hoy se considera a Friedrich un artista significativo y con fuerza. El arte religioso sin religión explícita no es fácil de pintar, pero Friedrich lo consigue.



"Monje en la orilla" (arriba), posee una atrevida simplicidad. Tres grandes franjas se extienden en el cuadro: el cielo, el mar y la tierra, con una única nota vertical compuesta por el ser humano, que recoge la mudez de la naturaleza y le da voz. «Monje» viene del griego y significa «solo», y es esta soledad lo que Friedrich comparte con nosotros. Según esta pintura, todos somos monjes y todos estamos en la orilla de lo desconocido.

La tradición romántica inglesa

El verdadero romanticismo -en el sentido del amplio movimiento ligado a la desaparición del neoclasicismo- es originario, por derecho propio, de Francia. Por otro lado, si hablamos estrictamente en términos cronológicos, surgió una tradición romántica en Inglaterra antes que en Francia; en cierto modo, siempre había existido en la forma de la particular sensibilidad inglesa con respecto al paisaje -ejemplificada en las pinturas de Gainsborough. Esta temprana sensibilidad alcanzó su completa expresión romántica en las obras de los dos grandes paisajistas ingleses: Turner y Constable.

Los paisajes de Turner: Turner (Joseph Mallord William, 1775-1851) inquietó a todos aquellos que le conocían por su falta de conformismo con la idea aceptada de gran artista. Continuó siendo un Cockney impenitente, que no era muy escrupuloso con la higiene ni con la correcta pronunciación, pero sí apasionadamente dedicado a las cosas que le importaban. Desde el principio se reconoció su grandeza, y su carrera fue una fuente de reacciones desconcertantes pero afirmativas a lo largo de su vida. Aunque su costumbre de verter y empapar de pintura sus lienzos fuese más allá de lo comprensible, llevaban el sello indiscutible del genio. Asociamos a Turner con el color, pero sus primeras obras son oscuras, puesto que su principal preocupación era la realidad de la escena y, además, su drama inherente.

A mediados de su carrera empezó a sentir fascinación por la luz. El lugar nunca pierde su utilidad, pero es como punto de luz, una especie de preciado receptáculo, por lo que importa. Fue amigo de un grupo de acuarelistas ingleses que en esa época estaban desarrollando un arte principalmente basado en la atmósfera de un lugar, además de su realidad topográfica. Esta nueva forma artística se denominó «pintoresca». La primera formación de Turner fue como acuarelista, y llegó un momento en que se dio cuenta del especial potencial de la acuarela para la libertad de expresión en sus óleos, creando así un nuevo lenguaje sin precedentes.





Mortlake Terrace (arriba) no contiene, en principio, ningún elemento dramático. Plasma un atardecer de principios del verano, con el Támesis en su tranquilo fluir, los barcos de placer aventurándose en el río, los altos árboles alienados en el paseo moviéndose ligeramente con la brisa. Las sombras caen sobre la hierba corta, unas pocas personas miran, un perrito se sube al parapeto. En realidad no sucede nada, y sin embargo, el drama resulta tan vibrante como siempre. La luz es la preocupación del artista; todo es un pretexto para su enamorada representación de esta delicadeza de luz solar. La luz vibra en el aire, emblanquece las colinas lejanas, hace que los árboles resulten translúcidos, forma una sombra oscura y en diagonal sobre la monótona hierba, que adquiere así una fascinante textura; la luz esconde el mundo y lo revela.

Las guerras napoleónicas acabaron en 1815, y Europa volvió a ser accesible una vez más. Turner empezó su larga serie de viajes por los países europeos. Particularmente importantes fueron sus viajes a Italia: en 1819 pasó tres meses en Roma y después visitó Nápoles, Florencia y Venecia. Volvió a Italia en 1829, 1833, 1840 y 1844. Su comprensión de la mecánica de la luz experimentó un amplio avance durante las épocas que pasó en Italia, especialmente en Venecia, y esto es lo que marcó el comienzo de su última fase, la más espectacular.

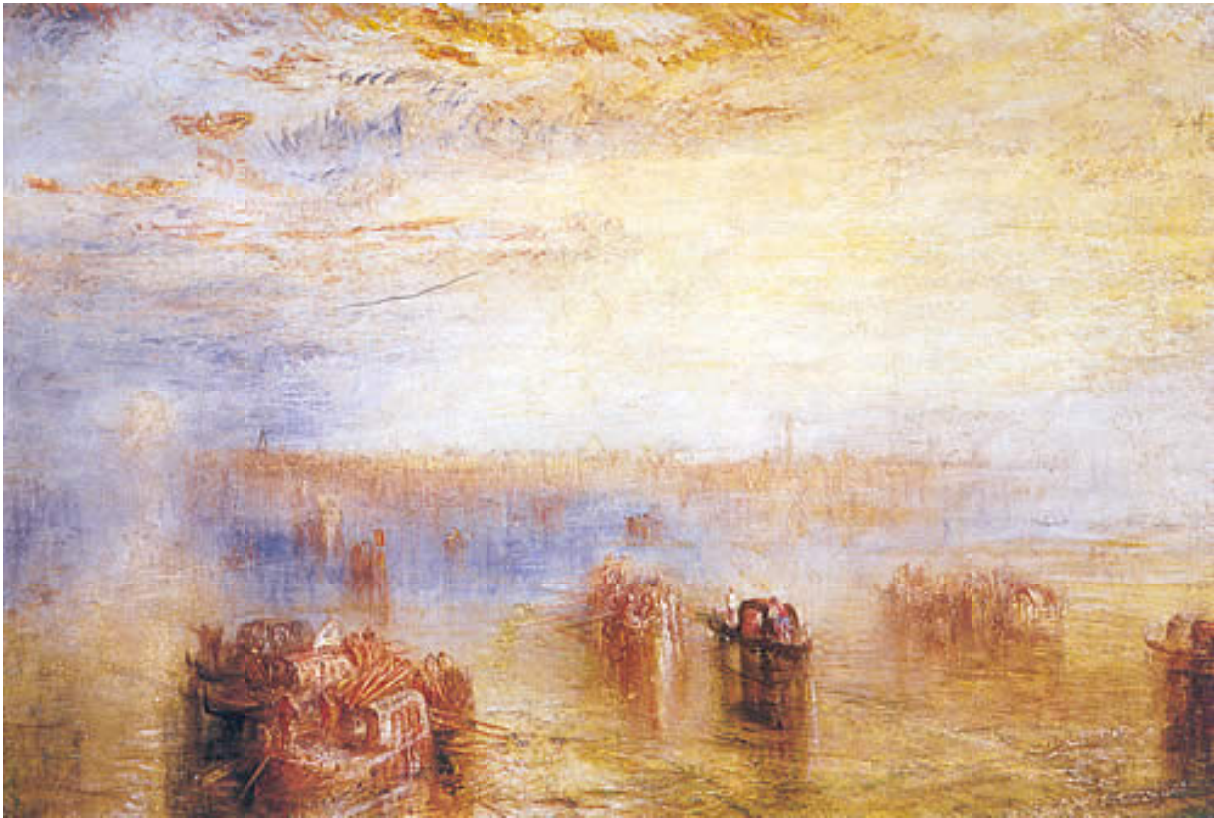


Tempestad de nieve (arriba) muestra al Turner más apasionado. Se nos presenta un remolino de

frenética energía, una comunicación casi táctil de lo que significa estar en medio de una tormenta de nieve en el mar. La opacidad de dicho elemento, las densas nubes que surgen como remolinos de la chimenea, la furiosa conmoción del agua: todo se combina con un realismo casi aterrador. Sin embargo, si quitamos el título y cambiamos el siglo, pensaríamos que estamos ante un abstracto.

En esto consiste la grandeza de Turner, en una apreciación casi temeraria de la naturaleza, controlada únicamente por la fuerza de la comprensión del artista. Al controlar la escena, Turner parece controlar la naturaleza, cualidad divina, y nos comunica su metódico proceder. El observador experimenta la naturaleza y, sin embargo, es capaz de mantener la perspectiva. Existen pocas cosas más estimulantes que enfrentarse a toda la fuerza de un gran Turner.

La alegría de la luz: En la obra de Turner desde este momento hasta su vejez, la luz le ha conquistado de tal manera que todo se disuelve en su resplandor. En estas pinturas, la glorificación romántica y el amor por la naturaleza se muestran en su máximo esplendor. Es aquí donde la profunda naturaleza poética de la pintura romántica encuentra por primera vez su suprema forma visual. Como dijo su rival, Constable, parece que los últimos trabajos de Turner «están pintados con vapor coloreado».



Aproximación a Venecia (arriba) necesita el título, puesto que nos presenta una neblina coloreada a través de la cual aparecen unos puntos de lo que suponemos son barcos y un campanario lejano. El agua es dorada por efecto de la luz, pero el cielo también: ¿dónde empieza el agua y dónde termina el cielo? No hay profundidad de perspectiva, tan sólo espacio, altura, nubes, brillo, gloria. La impresión es de inmensa alegría, casi estática por su fuerza; lo natural se alía con lo espiritual. Turner ha roto el mundo en pedacitos de papel y los ha tirado al sol; allí se prenden y él los pinta al tiempo que grita: «¡Aleluya!».

Hasta el siglo XX, con Pollock, Rothko y De Kooning, no se dio ninguna muestra de tan atrevida indiferencia hacia el realismo. Sin embargo Turner sabía lo que pretendía. Las nubes de gloria, la piedra y el mortero transformados en ciudadelas del cielo: no son invenciones. Pocas personas

no han visto las extravagancias de gloria que el sol produce mañana tras mañana. Era un don especial de Turner saber que esos extremos de luz y color exigen al artista una gran técnica.

1 - 2





El neoclasicismo - Siglo XVIII



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Búsqueda ética

Los pensadores y artistas del S XVIII, de la cultura del Iluminismo, iniciaron la reflexión sobre la decadencia de su mundo y trataron de investigar las culturas pasadas o lejanas donde creían encontrar la pureza y moral perdidas. Rousseau se refiere al estado natural de los hombres y Montesquieu toma a Roma como ejemplo para la modernización de los sistemas políticos. En París a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se origina un rechazo al arte Rococó paralelo al que surge en contra de la aristocracia a la cual representa. Se produce una vuelta al orden propulsada por la clase media ilustrada que tenía nuevas pautas morales. En el valor normativo, la disciplina y austeridad del arte antiguo se halla el ejemplo para combatir al arte adoptado por la disoluta aristocracia.

La Revolución francesa le va a dar un nuevo contenido reafirmando como modelo estético pero por sobre todo como modelo ético. Este planteo sigue a Platón que identifica a la idea de belleza con la idea superior del bien.

Búsqueda arqueológica

En 1738 y 1748 se descubren Herculano y Pompeya respectivamente, lo cual alcanzó gran difusión en Europa. Se inician los viajes con fines arqueológicos y las consiguientes publicaciones de estudios y documentos que ellos originaron. La antigüedad de Herculano se publica en 1757 con láminas que sirvieron de modelo a muchos artistas, como Mengs, que conocieron la antigüedad por este medio.



Juan J. Winckelmann (1717 - 1768), de origen alemán, va a trabajar a Roma en 1755 y luego es Superintendente de monumentos antiguos. Aunque conoce sólo algunas obras, ya que la mayoría estaban por descubrir, llega a la conclusión de la superioridad de la cultura griega. Se inicia una aproximación a la cultura greco- latina más rigurosa. Winckelmann inicia la arqueología científica, publica "Reflexiones", sobre la imitación del arte griego en 1755 e "Historia del arte de la Antigüedad" en 1764, traducida al francés y al inglés y con gran difusión en Inglaterra. Vio en el arte griego, por encima del romano, un arte que plasmó ideales de belleza espejo de una sociedad pura, resultante de una armonía de cuerpo y espíritu. Hay pues que imitar a Grecia para regenerar la sociedad.

Giambattista Piranesi (1720 - 1778): arquitecto veneciano que realiza con sus cientos de grabados al aguafuerte la transcripción de las obras romanas propugnando la superioridad de esta arquitectura. Sus obras como Vedute donde aparecían imágenes



de Roma antigua y moderna fueron muy famosas, y editadas aún mucho después de su muerte, configuraron la idea de la ciudad que los extranjeros tuvieron por mucho tiempo.

Durante el S. XVIII el Neoclasicismo se aproxima a lo romano pero los conocimientos aportados por las investigaciones de fines del siglo y comienzos del S. XIX producen un acercamiento a lo griego.

El Neoclasicismo se diferencia de anteriores resurgimientos del clasicismo en que los artistas imitaron conscientemente al arte antiguo con pleno conocimiento de las obras su estilo y temática. Se imitaron los relieves en pintura, acentuando la planimetría del cuadro en oposición a la profundidad barroca y se retomaron las poses y el modelado resultante de iluminar a las esculturas para los personajes de la pintura. Se imitaron los temas antiguos adaptándolos a las situaciones modernas y dándoles un nuevo contenido extra plástico. (Político, moralizante, dogmático, etc.).

Arquitectura neoclásica

Se origina en dos países que habían sido mas reacios a los excesos arquitectónicos barrocos: Inglaterra y Francia, donde el Rococó fue sólo un estilo decorativo.

En Francia, en 1665, de los proyectos de Bernini y de Perrault para el Palacio del Louvre se elige el del segundo, la pareada columnata corintia es el ejemplo de gusto por un lenguaje más sobrio, geométrico y ordenado, es decir más clásico.

La primera obra francesa neoclásica es la [iglesia de Sainte Geneviève](#) (actual Panteón) de J. G. Soufflot proyectada en 1755.

En Inglaterra en el S. XVII la tradición clásica aparece con Iñigo Jones, de inspiración palladiana, en el [Banqueting Hall](#). El movimiento palladiano resurge a principios del siglo XVIII con el auspicio de Lord Burlington.

El Neoclasicismo se inicia en 1758 con el regreso de Italia de Robert Adam, quien va a promover el nuevo gusto. James Stuart construye un ejemplo de arquitectura de orden dórico el templo de los jardines de Hagley Park, 1758. En 1751 James Stuart y Nicholas Revett habían viajado a estudiar las ruinas de Grecia, publicando en 1762, "Antigüedades de Atenas", con perfectas descripciones.

En Italia las construcciones neoclásicas tardaron en realizarse, de allí surgió el impulso, la investigación arqueológica, pero la influencia de los arquitectos barrocos tardó en superarse para poder adoptar la claridad constructiva del estilo.

En Alemania se impone una generación más tarde con un lenguaje muy respetuoso de la severidad griega. L.von Klenze, realiza el complejo urbanístico de la [Königsplatz](#) en Munich, que se convierte, durante medio siglo, en el centro del Neoclasicismo alemán y del "revival" griego. En Berlín el arquitecto es K. F. Schinkel.

En España Juan de Villanueva construye en 1785 el [Museo del Prado](#), con libertad en el uso de los

órdenes arquitectónicos que agrupa en forma diversa pero teniendo en cuenta lo estético y funcional. Es notable el pórtico dórico de acceso que marca la simetría.

En los Estados Unidos, su tercer presidente, el Arq. Thomas Jefferson, va a construir en Richmond el primer Capitolio, según La Maison Carrée de Nimes, (16 a. C.) que sería modelo en las construcciones posteriores. Consideró que el neoclásico era el estilo perfecto para las construcciones de la nueva Unión con sus ideales republicanos. Supervisó la planificación de Washington, donde se construyeron gran cantidad de edificio gubernamentales. Algunos son de gran tamaño como el del Tesoro, de Robert Mills. Estas influencias llegaron a las construcciones señoriales del sur y del este de, gran refinamiento. Aún en el S. XX se construyeron monumentos neoclásicos. En 1917 el de Lincoln por Henry Bacon con un gran énfasis en la masa cúbica y en 1934 se construyó el Jefferson Memorial . Se tomó como modelo el Panteón de Roma, pero se cambió el orden corintio por jónico en las columnas que sostienen el frontón y rodean como columnata a la rotonda.

Características de la Arquitectura Neoclásica:

- Función cívica de la arquitectura y el urbanismo o finalidad social del programa constructivo. Los nuevos edificios son públicos como escuelas, hospitales, museos, aduanas, bolsas, academias. El poder económico- político pasa a manos de la burguesía. En 1733, Claude- Nicolas Ledoux proyecta la primera ciudad industrial al estudiar las instalaciones y servicios de las salinas Chaux . Junto a Etienne- Louis Boullée son los grandes teóricos de la arquitectura del momento aunque la mayoría de sus ideas no pasaron de proyectos. Su purismo geométrico y las enormes masas compactas escapan a lo que fue el lenguaje neoclásico.

En el S. XIX Napoleón va a modificar París y John Nash en Londres realiza calles ajardinadas y parques. Como urbanista es la figura más destacada aunque como arquitecto mezcló todo tipo de estilos incluso de otras culturas. En 1815 remodela lo que será Regent Park en una imaginativa mezcla de naturaleza y arquitectura greco-romana de la que surge el Crescent Park, una avenida bordeada por un pórtico jónico y la Cumberland Terrace.

- Técnica rigurosa.

- Adopción del orden dórico, más macizo que el romano, ya que las ruinas dóricas que más se conocían eran las del sur de Italia, Pestum. El templo griego, único edificio público, es el tipo de arquitectura adoptada para infinidad de construcciones, lo que muestra la pérdida del protagonismo romano. Museo Británico de Londres, Neue Bache de Berlín. Predomina lo horizontal por sobre lo vertical, la solidez, el uso del frontón, las columnas y los atrios. Esto es ORDEN, PROPORCIÓN Y ARMONÍA.

- Ascetismo en la decoración arquitectónica. Ausencia de colorido, minimización de molduras, ornamentos escultóricos.

En la época del Imperio aparecen en Francia unas formas más elaboradas con mármoles policromos órdenes aplicados. La [Iglesia de la Madeleine](#), convertida por Bonaparte en el Templo de la Gloria, tiene un orden corintio. Inspirada en la Maison Carrée de Nimes, es un templo corintio peristilo.

- Arcos Triunfales, columnas conmemorativas, aparecen en el Imperio. A la Roma republicana se le opone la Roma imperial. El [Arco de Triunfo del Carrousel de París](#), realizado en 1806- 1807 por Percier y Fontaine siguiendo como modelo los arcos imperiales romanos. Celebra en sus bajorrelieves los triunfos de Napoleón. Al arco central de medio punto lo flanquean dos menores,

simétricos, de cada lado, con columnas de orden corintio. Coronando el ático aparece el grupo escultórico de una cuádriga romana de bronce. Interpreta el gusto triunfalista y opulento del Imperio napoleónico.

Pintura neoclásica

Antonio Rafael Mengs (1728- 1779): Nació en Dresde, fue educado en Roma y nombrado pintor de la corte de Dresde en 1745 y estuvo al servicio del duque de Northumberland en Inglaterra. En 1755 conoce a Wincklemann y adhiere a sus teorías. En 1757-58 decora en Roma el [techo de San Eusebio](#), pero todavía su obra no es neoclásica. Luego de ver las excavaciones de Herculano hizo una serie de bocetos y de regreso a Roma, 1761 comienza a realizar el fresco El Parnaso, en la Villa Albani. En esta obra rompe con la tradición barroca del ilusionismo, trata el techo como si fuera un relieve, con figuras sacadas de las obras antiguas y sin utilizar escorzos violentos. En 1761 pasa a España como pintor de la Corte donde va realizar trabajos en los palacios reales y va a estar muy afianzado cuando llegue el Tiépolo. En 1771, de regreso a Italia, trabaja en el Vaticano entre el 1772- 73, regresa a España entre el 73- 77, y vuelve a Roma donde muere en 1779. Conoció a Vien en Italia y ambos son los iniciadores del lenguaje neoclásico, puentes entre el Barroco- Rococó y el nuevo ideal estético.

La pintura neoclásica se va a difundir en Francia luego de la expedición francesa a Nápoles a estudiar las ruinas romanas de 1749- 5 y por los viajes realizados por los pintores a Roma.

José María Vien (1716-1809): Viajó a Roma cuando estaba convulsionada por los descubrimientos de Pompeya y Herculano, y conoció a Mengs y las doctrinas de Wincklemann. Sus temas clásicos son fríos y recatados, representa doncellas griegas sin ninguna sensualidad. Retoma temas de la antigüedad, templos, ropajes, es la "mode á la grèque", para lo cual se basa en las pinturas romanas, aunque todavía hay algo de la temática galante del Rococó. Es un pintor de la transición entre los dos estilos. En 1763 realiza "[La vendedora de Cupidos](#)", la escena transcurre en un interior romano con pilastras, elementos como una urna y ropajes característicos, pero el tema puede bien pertenecer al arte cortesano.

Tuvo gran prestigio y fue muy valorado como profesor, su alumno más famoso es David.

Juan Bautista Greuze (1725- 1805): En 1769 presenta "Septimio Severo y su hijo Caracalla", es un tema histórico romano moralizante con el que intentó ingresar a la Academia, pero no lográndolo se apartó de los posteriores Salones. En los años posteriores sus obras fueron muy famosas a través de reproducciones hechas por los grabadores. Tras cuestiones familiares, oscurecida su fama ante la popularidad de otros pintores neoclásicos y arruinado durante la Revolución, terminó su vida olvidado.

Jacques Louis David (1748-1825): Familiar lejano de Boucher este lo recomendó a Vien. Ganó el gran Premio de Roma donde permaneció hasta 1781. Ahí abandonó el estilo rococó y conoció el claroscuro caravaggiesco.

En 1785 pinta en París el "[Juramento de los Horacios](#)", encargada por Luis XVI, que se convierte en la obra más representativa del Neoclasicismo. Se caracteriza por:

- La factura simple y severa, el lenguaje es sobrio.
- La exaltación de los valores republicanos que preanuncia una politización del arte. En la Revolución se le dará un significado diferente de llamado a la lucha.
- La subordinación del colorido al dibujo y las formas. Cumple con la idea de Wincklemann de "la precisión del contorno es el carácter de lo antiguo".
- Tratamiento escultórico.

- Rechazo de lo artificioso y decorativo, lo ilusionista.
- Se usan las verticales y horizontales, -ortogonalidad- y abandona las diagonales.
- El tema heroico- patriótico, lo extrae de las Décadas de Tito Livio.
- Reúne el agrado del público con la instrucción, principio planteado por Wincklemann.
- Utilización de un ambiente antiguo donde aparecen unas columnas toscanas.

Luego realizó otros cuadros de gran tamaño y temas que alaban las virtudes clásicas y republicanas. Con la Revolución fue elegido diputado y dictaminó sobre cuestiones artísticas. Abolió la Academia sustituyéndolo por el Instituto, creó grandes desfiles propagandísticos, realizó retratos conmemorativos de los mártires de la Revolución, Lepelletier de Saint Fargeau y El asesinato de Marat (1793). Estas obras se caracterizan por:

- Rigor y claridad. Organización geométrica.
- Austeridad, se despoja de lo accesorio.
- Clasicismo revolucionario. Los temas actuales tienen tanta importancia como los antiguos.

Tras la muerte de Robespierre estuvo en prisión. En 1798 comienza "El Rapto de las Sabinas", realizada en homenaje a su mujer, quien lo ayudó a salir de la cárcel y demostrando su amor por la Antigüedad. El trazo en esta obra es más elegante pero más artificioso, las poses de los actores principales recuerdan al Apolo de Belvedere y dan junto a la acción sensación de falsedad. El tema, de la historia romana, es el intento de las mujeres sabinas guiadas por Hersilia, de parar la lucha entre romanos y sabinos.

Ese año conoce a Napoleón quien reconoce el valor propagandístico de las obras de un pintor de la talla de David. Realiza "Napoleón cruzando los Alpes", "La Coronación de Napoleón" y "La distribución de las Águilas". Tras la derrota de Napoleón se refugió en Suiza, donde murió en 1825. En estas obras abandona el rigor neoclásico y tienen una luminosidad de tipo veneciano. Desde el exilio, que lo privó de participar en las controversias con el ascendente Romanticismo, continuó realizando obras de carácter clásico pero con un estilo más dulcificado. Sus retratos gozan siempre de un gran dibujo y exactitud realista. Entre sus numerosos alumnos se encuentran Gérard, Girodet, Gros e Ingres.

Barón Francisco Gerard (1770- 1837): Nació en Roma, y a partir de 1786 fue alumno de David y durante la Revolución lo protegió. En 1795 es famoso por los retratos que realiza y durante el Primer Imperio fue rival de David por los favores de la Corte. Él sugirió a David que realizara a Napoleón coronando a Josefina en la Coronación de Napoleón, luego surgió una fuerte animosidad entre ellos, así como con Gros. Pero solo él continuó en la corte con la Restauración borbónica, ennoblecido por Luis XVIII. Tuvo un gran estudio con ayudantes donde realizaron retratos aparatosos y superficiales.

En el 1800 realiza el retrato de la "Familia Friez", donde aparecen con la ropa de moda, estilo imperio para la dama y el traje de campo inglés para el caballero. Es un gran retratista pero tiene tanto de frialdad como de edulcoramiento, como se observa en "[Cupido y Psique](#)".

Juan Augusto Doménico Ingres (1780- 1867): Estudió con David y ganó el Premio de Roma en 1801, donde vivió durante 18 años. En 1805 realiza los retratos de la Familia Rivière, y comienza con la línea sinuosa que determina la silueta que es la que determina la forma. A la caída de Napoleón se ganó la vida realizando dibujos a lápiz de los visitantes que llegaban a Roma. En 1820 se estableció en Florencia donde realizó "[El voto de Luis XVIII](#)" encargo de la catedral de Montauban, su ciudad natal. Presentado en 1824 en el Salón donde obtuvo gran éxito. A partir del mismo pasó a ser considerado oponente oficial a las teorías de Delacroix. Pintó retratos donde hay ya influencia de las primeras fotografías. Pinto cuadros con argumentos orientales, pretexto para mostrar figuras de gran sensualidad.

En 1834 volvió a Roma como director de la Academia Francesa y de regreso a Paris en 1841 se opuso intransigentemente a toda postura opuesta a la suya respaldado como académico, ejerció su poder en contra Delacroix y toda la nueva generación romántica.

El neoclasicismo fuera de su gran personalidad había quedado en manos de imitadores mediocres y

era un academismo estereotipado y es a esto a lo que se opone el Romanticismo. La forma de pintar de Ingres no varió mucho en todos sus años y siempre conservó:

- Dibujo sinuoso, gran dominio del mismo.
- Rafaelismo.
- Exactitud de la visión.

Pero comparándolo con los pintores neoclásicos de la generación de David se nota que está en otra atmósfera, la misma de los románticos. Se aparta de los cánones estrictos neoclásicos, hay una pérdida de los aspectos virtuosos, abandona los temas de la Antigüedad y la universalidad.

Características de la Pintura Neoclásica

- Temática histórica, ética, debe mostrar las virtudes, el heroísmo dentro del estilo de las Vidas de Plutarco. Temas de la Antigüedad clásica, elementos decorativos, vestimentas, poses de los personajes sacados de la escultura y pintura grecorromana.
- Racionalidad, apego a las reglas, la ciencia y el orden.
- Claridad y armonía.
- Linealidad, contornos fuertes.
- Composición con predominio de la ortogonalidad.
- El color se subordina al dibujo. Uso de las grisallas (sombreado monocromo).
- Tectónico, no es pictórico, no hay pinceladas sueltas que disuelven los contornos. El volumen se representa a través del modelado escultórico, con fuertes contornos lineales.
- Interés por lo conceptual y no por lo pictórico- visual.

Escultura neoclásica

Características:

- Perfección técnica, gran dominio del oficio.
- Idealización, simplificación de los volúmenes.
- Poses y vestimentas inspiradas en las esculturas clásicas.
- Reproducción de las vestimenta adheridas al cuerpo de la escultura griega o "ropa mojada".
- Abandono de lo erótico en la representación. En la "Lucrecia" de Campeny (Cataluña) se elige otra parte del relato, cuando ultrajada, se suicida.

Antonio Canova (1757-1822): En 1774 ya poseía un taller en Venecia, sus primeras obras se encuentran dentro de la tradición del S. XVIII. En 1780 viaja a Roma y Nápoles y se radica en la primera un año después donde ya su obra es neoclásica.

- 1782/7, realiza el Monumento a Clemente XIV el los Santo Apóstoles de Roma.
- 1787/92, [Monumento funerario a Clemente XIII](#) en San Pedro.

Con la invasión francesa se exilia en Viena en 1797 y realiza el Monumento a María Cristina en la Agustinerkirche. En 1802 acepta, a instancias del Vaticano, la invitación a viajar a París y realizó un busto de Napoleón. Entre 1806/8 realiza la Estatua Ecuestre de Napoleón y dos más del Emperador desnudo y de pie. En 1808 realiza el retrato de la hermana de Napoleón Paulina Bonaparte Borghese, representada como Venus de la Galería Borghese.

Tras la caída del emperador gestionó por orden del Papa la devolución de las obras italianas saqueadas por los franceses y por el éxito obtenido fue nombrado Marqués de Ischia.

En 1817 transformó la estatua ecuestre de Napoleón en la de Carlos III Borbón, en 1819 realiza el Monumento a los Estuardos, en San Pedro.

Introdujo modificaciones en el moldeado mecánico pero que le restaban algo de sensibilidad a las obras, por lo cual dedicaba mucho tiempo al acabado.

Otros artistas son Schadow, en Berlín; Campeny, en Cataluña; Flaxman, en Inglaterra; Thorwaldsen, de Dinamarca; y Gibson, inglés, que vivió en Roma y retomó el uso del color del mármol.



El Barroco - S. XVII y XVIII (1ra. parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Evolución del uso del término "barroco"

La definición de la palabra barroco del S. XVII en el idioma francés se refiere a las perlas irregulares (baroque), término derivado del portugués (barroco) de igual significado. En el S. XVIII se amplía el sentido designando figuradamente a lo extravagante, irregular o desigual. Se aplica entonces este adjetivo a todas las obras posteriores al Renacimiento que por sus características eran consideradas como exageradas y confusas por la visión clásica.

En el S. XIX, todavía se consideraba al barroco como una derivación del clasicismo ignorándose a la etapa intermedia del manierismo. Pero se fue abandonando la condena impuesta por el neoclasicismo y se lo reconoció como un estilo que heredó la denominación "barroco" hasta entonces usada despectivamente. Los autores del S. XIX que contribuyeron con este cambio fueron Burckhardt ("El Cicerón") y Wölfflin ("Renacimiento y Barroco").

Italia y Alemania fueron los países donde se reconoció tempranamente al barroco como estilo, no así en Francia donde ha dominado el espíritu clásico ya que sus características parecen identificarse con la idiosincrasia francesa. Su racionalidad se siente alejada de los desbordes de la fantasía que hallamos en italianos y alemanes.

En el S. XX después de la 1º Guerra Mundial se encuentran analogías entre ese momento y la época barroca ,(Diario de Paul Klee, 1915), y florecen los estudios relativos al barroco.

Eugenio D'Ors desarrolla la teoría que amplía el termino barroco a una actitud que aparece a lo largo de la Historia del Arte. Sostiene que el barroco es un arte cuyas características son:

- Entrecruzamiento de líneas, que se retuercen y quiebran.
- Los volúmenes, cóncavos o convexos, se dinamizan por contrastes.
- El movimiento se pone dominando al equilibrio, la armonía y la estabilidad.
- Interpreta la pasión y la fantasía.
- Tendencia a lo pintoresco y teatral.

Clásico y barroco son conceptos opuestos que corresponden a diferentes estados del yo. El correspondiente a lo clásico es único y sujeto a normas mientras que en el barroco se las niega o extralimita dando rienda suelta a un florecimiento múltiple del yo. Aunque a veces considera a la conciencia clásica como un estado superior, nota que esta frente a determinadas circunstancias se deprime dando lugar al florecimiento de otra constante de la mente humana de cuya transposición a las formas resulta un arte barroco. Nunca lo considera como una expresión decadente y a su investigación se debe en gran parte la revalorización del barroco en nuestro siglo.

Henri Focillon elabora la teoría de que en distintas épocas los estilos atraviesan por tres fases o etapas sucesivas de igual importancia:

- La arcaica, donde se generan las características con gran vitalidad.
- La clásica, cuando se logra la plenitud en el equilibrio.
- La barroca, donde florece la fantasía y la exuberancia.

Por lo tanto en la Antigüedad el helenismo griego y el romano imperial son barrocos así como el románico tardío -Angulema- y el gótico flamígero en la Edad Media. En la Europa moderna el arte que sucede al Renacimiento recibe este nombre aunque no debe limitarse a él su utilización. Esta ley se aplica más bien en las Artes Plásticas pues en las otras no se mantiene esta correlación. Por

ejemplo en la literatura francesa las formas barrocas de la época de Luis XIII no derivan de ninguna forma clásica sino que anteceden al Clasicismo francés.

En la actualidad se extiende la aplicación del término más allá del estilo, abarcando toda expresión cultural del S. XVII. Por ejemplo se habla de ciencia barroca al referirse a Galileo o Harvey. Pero en este caso se corre el riesgo de simplificar la rica civilización europea de esta época donde aparece constantemente lo clásico- barroco, ora como antinomia ora en coexistencia, donde las selecciones estéticas variaron según las circunstancias históricas o grupos sociales siendo de difícil estudio la demarcación de sus límites.

La Europa de los siglos XVI y XVII

El Siglo XVI constituye para Europa un siglo de transición, de gestación de la modernidad. A la expresión que sucede al Renacimiento se la diferencia del barroco como etapa manierista. En Italia, Nápoles y Milán son dominadas por España que desplaza a Francia. Roma confirma su papel prestigioso en el mundo católico. Las ciudades comienzan a tener menor importancia cediéndosela al dominio señorial, al Estado territorial donde los príncipes llevan una vida más oficial y decorosa, menos tensa que las de las ciudades humanistas del S. XV. El interés por la crítica y análisis artístico llevaron al eclecticismo resultante de adoptar todas las maneras ya fuera una técnica, un género o un gusto, siempre buscando la elegancia y el refinamiento de lo ya adquirido. Tanto el estilo clásico como el barroco buscan un valor universal mientras que el manierismo busca lo individual.

Pasadas las penurias del primer tercio del Siglo XVI, guerras y pestes, había que volver a reiniciar las construcciones con el esplendor del Alto Renacimiento y acomodarse a las nuevas circunstancias como el surgimiento de nuevos clientes: las órdenes religiosas. El aspecto aristocrático renacentista se continúa en el manierismo, en su gusto por lo escenográfico y lo raro. Aparecen los grandes jardines con esculturas, pabellones con frescos de escenas mitológicas y paisajes agrestes, fuentes con juegos de agua.

El siglo XVI se conservó medieval en las regiones interiores mientras que por acción de la navegación y las ganancias que llegaban de la colonización de América las zonas costeras se enriquecieron. Los puertos progresaron, Lisboa, Sevilla, Amberes, Amsterdam, se renovaron las rutas transcontinentales hacia Milán o Augsburgo, pero no penetró en las zonas rurales más alejadas. El conquistador trae oro y plata que se derraman por Europa, el comercio se anima y se produce una suba de precios. Las ganancias de estos negocios en manos de banqueros y armadores de barcos permitieron continuar la conquista y colonización y se reafirman las monarquías.

Lentamente la aristocracia terrateniente va desplazando a la feudal.

Pero estos procesos no son homogéneos, mientras que España (Habsburgos), Francia (Valois), Inglaterra (Tudor y Estuardos) son estados administrativos y modernos, el Sacro Imperio continúa siendo formado por principados medievales aunque en algunos casos combinados con monarquías modernas. Hungría, Bohemia, Polonia, las Provincias Unidas de los Países Bajos conforman vastas naciones que aprovechan la coyuntura económica en favor de sus gobiernos.

La Reforma representa la ruptura con el pensamiento religioso medieval y un retorno a las fuentes del cristianismo sin la interpretación de los Doctores de la Iglesia. Rechaza las Jerarquías eclesiásticas, la intercesión de los Santos y la Virgen, la misa. En el arte busca la austeridad, la falta de exuberancia, surge la iconoclastia en medio de las luchas religiosas.

Como contrapartida la Contrarreforma, con el Concilio de Trento, emprende una regeneración de la Iglesia reafirmando varios dogmas, (papel preponderante de la Virgen, Asunción, Inmaculada Concepción, Eucaristía, devoción por los Santos a través de sus imágenes, autoridad papal). La nueva liturgia necesitó nuevos lugares de culto. El Concilio de Trento fue dominado por los italianos y los españoles, quienes a partir de su tradición artística y su oposición a la iconoclastia determinaron los cambios. Si bien el Concilio no dictaminó sobre las formas artísticas para las nuevas necesidades sí lo hizo con lo que habría de evitarse: imágenes lascivas, profanas o que

atentaran contra el espíritu de la doctrina, el paganismo renacentista. Las primeras obras italianas fueron severas pero luego se fue desarrollando el gusto por el movimiento y el contraste exuberante que se derivaron de las arquitecturas renacentistas y manieristas y que terminó siendo el arte apropiado para difundir el mensaje de la Contrarreforma. Renovó la vida cristiana desde la autoridad romana, con una iglesia depurada. Fue un cambio para recobrar a los fieles que se habían alejado por la Reforma y aclarar a quienes vivían según la antigua rutina. Se propagaba la nueva liturgia y eran necesarios nuevos lugares de reunión, la consecuencia fue la reanimación del arte religioso. Sociedades enteras se empapan de religiosidad, se llevan registros de confesiones y comuniones, el año litúrgico regula las actividades respetándose la Cuaresma, domingos y fiestas de santos patronales. Se celebra la Navidad, las Pascuas, fiestas de la Virgen. Las diversiones populares se desarrollan en este marco.

El progreso de la ciencia ha de percibirse muy lentamente, en las sociedades rurales las duras condiciones de vida, las hambrunas debidas a catástrofes climáticas o agotamiento de los suelos, las epidemias y las guerras de religión determinan altas tasas de mortalidad infantil, de mujeres en los partos siendo el promedio de vida de 25 años. Esta situación provocaba gran inseguridad en la población y sería la liturgia de la Contrarreforma con la intercesión de los santos quien canalizaría estas necesidades que de otra manera podrían haber derivado hacia la magia o hechicería. Se desarrolla un arte que va a mostrar las visiones del paraíso y a los santos en la gloria pero que también va a referirse a la protección familiar de los mismos con actitudes cotidianas. Esta proximidad de lo divino a lo humano se ve en el auge de las procesiones donde los fieles visitan a sus santos les otorgan su confianza y predilección como si fueran seres materiales. Los debates del Concilio se refirieron al peligro de la idolatría derivado de estas prácticas en oposición a la otra posibilidad de un culto más abstracto pero que podía llevar a la indiferencia. Se superó la situación con la bendición de las imágenes que las convertía en objetos consagrados que debían ser adorados, quedando así diferenciadas de las imágenes profanas. Esto fue propuesto por los Padres españoles, así que esta religión de las imágenes guardaba conformidad con el gusto español. Los modelos españoles se difundieron por Europa como propaganda religiosa. Las primeras imágenes provinieron de ese país, por ejemplo la hoy conocida como el Niño Jesús de Praga fue traída como una imagen de cera española y regalada al emperador Fernando quien la colocó en una iglesia de la capital bohemia. Muchas veces hasta llegó de España la devoción por determinado santo, como San Isidro Labrador que se difundió en los medios rurales. Esta gran influencia española en las imágenes se ve en forma directa en América.

Donde no se adoptaron los modelos hispánicos se trató de zonas habituadas al gótico con imágenes que expresaran dolor, emociones, misericordia. Las nuevas imágenes debían transmitir conceptos pero a través de las emociones. Esto no se lograba con el clasicismo pero el realismo, la libertad y la fantasía que se dan en el barroco satisfacían las nuevas necesidades.

El siglo XVII es el de las monarquías europeas y la formación de los grandes estados como Francia, España e Inglaterra, donde se quería dar preeminencia a la institución real y al personaje que la encarnaba. En este caso se siguió el ejemplo italiano, de las Cortes que tenían contratados a artistas y donde los príncipes construían y redecoraban palacios. Por ejemplo Enrique IV comienza a construir en Paris y Fontainebleau y completa el Louvre. Por razones políticas se muestra suntuosidad, se deslumbra al extranjero con la fastuosidad, justificándose los gastos necesarios como razón de estado. Una idea aceptada tanto por católicos como por protestantes era la del origen divino del poder real, por lo tanto al Rey que es el representante de la autoridad divina se le deben rendir homenajes especiales que no se le rinden a los demás hombres. Se produce entonces una absorción de elementos del ritual litúrgico por la monarquía, que fomenta la exteriorización de las emociones en torno suyo. Es la época de las grandes festividades, coronaciones, nacimientos, bodas y sepelios de la familia real y toda esta pompa se asocia a manifestaciones barrocas. La aristocracia y la burguesía detentan un poder relacionado a la tenencia de la tierra, los burgueses enriquecidos por los negocios financieros admiran la forma de vida de la aristocracia y tratan de imitarlos. En algunos casos, como en Francia, ascienden a la nobleza al ser nombrados en cargos judiciales. En la organización señorial de la propiedad territorial hay muchos valores de la monarquía: posesión de los territorios, la herencia de los mismos, el paternalismo que ejerce con

sus vasallos.

En general vamos a encontrar que en los países donde predominaba la economía señorial se da la imaginación y libertad del barroco y donde las economías eran urbanas se dan formas más sobrias, la medida y el orden del clasicismo. En Francia que tiene una mayor población burguesa el barroco tarda en aceptarse y predominan las formas más severas.

Los artistas trabajaron para una clientela aristócrata, religiosa o rural, provenían de la burguesía, de medios artesanales, formados en los talleres de las ciudades. Encontramos a Europa virtualmente dividida en dos por un lado España e Italia y por el otro Holanda, Francia e Inglaterra que ya tenían posesiones ultramarinas con quienes comerciar. El comercio de nuevos productos - pescado, tabaco y cerveza - que desplazaban a los anteriores - lana, sal y vino - reordenaban las relaciones entre los países, donde surgían nuevos puertos y se modificaban las estructuras socioeconómicas. Comenzó también a variar el modo de explotación de la tierra, con el desmonte y la extracción de la hulla, comenzando a aparecer los elementos de donde surgiría la era industrial. Todos estos avances los va a lograr la burguesía en ascenso, libre de los prejuicios de los aristócratas que afianzaban su presencia en la sociedad. En el siglo XVI se dividen los Países Bajos quedando:

1. Flandes (Bélgica actual, Amberes y Brujas son las ciudades más importantes) relacionada a España y católica.
2. Holanda (Amsterdam), protestante. En el S.XVII se convierte en una poderosa nación marítima que comercia con el norte y el sur de Europa. Se configura como modelo de nación moderna donde la burguesía prospera comercialmente y se educa en las universidades europeas, surge un mercado artístico similar al de la actualidad.

1 - 2 - 3 - 4



El Barroco - S. XVII y XVIII (2da. parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

El arte barroco de los países protestantes

1- Holanda:

En los países protestantes desaparece la Iglesia como regulador de la actividad artística, la ausencia de la imaginería devota hace que se desarrollen nuevos temas: lo cotidiano, el costumbrismo, los paisajes, el intimismo y los cuadros de Corporación (retratos grupales de los integrantes de estos gremios) van a caracterizar al barroco de estos países. Se desarrolla el cuadro de pequeño tamaño cuyos temas, representan a los ambientes, objetos y prendas de los nuevos clientes. Surgen dentro de los nuevos temas las naturalezas muertas, llamadas también bodegones pues en su origen se representaban escenas de cocinas y tabernas -o bodegones- donde se detallaban naturalezas muertas, motivo que luego se independizó como tal. Todas estas características configuran el denominado naturalismo holandés.

Las obras comienzan a exportarse por vía marítima y los artistas viajeros llevan los conocimientos del arte holandés por las cortes europeas.

1.1. Pintores Holandeses:

1.1.1. Rembrandt van Rijn: Nació en Leyden en la época de la independencia de Holanda de España. En 1624 viaja a Amsterdam, donde tomó clases de pintura y aprendió acerca del barroco incipiente y posiblemente conoció el estilo de Caravaggio, regresó al año siguiente a su ciudad y en 1631-2 se establece en Amsterdam como pintor de retratos individuales y grupales con gran éxito a partir de "**La lección de Anatomía del Dr. Tulp**" pintado para la Corporación de Cirujanos de Amsterdam en 1632. En 1634 se casó con Saskia van Pylenborch a quien le realizó numerosos retratos ("**Saskia con una flor**") y con quien vivió hasta su muerte en 1642, tuvieron un hijo llamado Tito. En ese año realiza La Compañía del Capitán Frans Banning Cocq, más conocido como "**La Ronda Nocturna**". Es un grupo conmemorativo de las milicias voluntarias alistadas para defender la ciudad de Amsterdam. Cada retratado pagaba según el lugar que ocupaba en el cuadro. A partir de este año su éxito comienza a declinar y llegó a la bancarrota en 1656. En este período comienza a realizar obras de gran inspiración bíblica, retratos de judíos con quienes vivía y crea una iconografía protestante. Los retratos de los años "50 y "60 son de una gran captación psicológica y su obra es más profunda que la anterior, con un contenido emocional muy hondo y sin dramatismo superficial.

La serie de sus sesenta autorretratos muestra cada etapa de su carrera entre 1629 y 1669. En los últimos años continuó recibiendo encargos importantes como "**La conjura de los bátavos**" y el grupo Staal Meesters o "**Los síndicos de los pañeros**", el mayor retrato grupal holandés. Estas obras impresionaron mucho al ya anciano Frans Hals notándose la influencia en sus últimos cuadros.

1.1.2. Frans Hals (1581-1666): Nació en Amberes de padres flamencos, pero pasó la mayor parte de su vida en Haarlem. Era un gran retratista especialmente de grupos de mosqueteros y arqueros de las guerras con España ("**Banquete de oficiales de la Guardia Cívica de San Jorge**", "**Oficiales y Sargentos de la Guardia Cívica de San Adrián**") los cuales empezó a realizar en 1616, año en que viajó a Amberes donde conoció a Rubens. Con gran talento plasmaba las expresiones momentáneas y en las grandes composiciones resuelve con maestría el problema de representar con igual importancia a todos los personajes que habían pagado para ello sin poder recurrir a soluciones clásicas como las diferencias de tamaño. De la naturalidad de los personajes, que parecen captados en un instante con diferentes y particulares expresiones, y de la informalidad, logra la dinámica de la composición. Su particular técnica de pinceladas sueltas que hacen vibrar la superficie del cuadro influenció a Manet y los impresionistas. A partir de 1628 fue experimentando nuevas técnicas. Simplificó el dibujo y volvió su paleta monocroma, donde los grises tuvieron mucha importancia. Su factura es "alla prima", es decir que parece una pintura fresca que se ha quedado en una mancha rápida sin elaboración posterior, lo cual no es exactamente así ya que está mucho más trabajada de lo que aparenta. Tras la firma de la paz en 1648 se abandonan los retratos de las compañías militares y comienzan a realizarse los de las corporaciones o encargos de regentes y de instituciones de caridad ("**Regentes del hospital de Santa Isabel de Haarlem**"). De estos últimos realizó varios al final de su vida, cuando con su mujer dependían de la caridad pública, y en ellos se evidencia percepción psicológica más profunda y una aproximación a Rembrandt.

1.1.3. Jan Vermeer Van Delft (1632-1675): Nació en Delft y hay escasos datos biográficos, su obra no fue muy valorizada hasta el siglo XIX. Se casó con una mujer católica y quizás por esa razón tuvo una vida sin mayores éxitos, tuvo once hijos y a su muerte quedaron en la miseria. Era un pintor de factura muy lenta y solo quedaron unos cuarenta cuadros de formato reducido. Representan escenas de interiores con uno o dos personajes realizando una tarea hogareña, escribiendo o ejecutando música. Su obra se caracteriza por la gran luminosidad y el color intenso que bañan las escenas elevándolas a un nivel poético que supera a toda la temática costumbrista holandesa. Sus obras más conocidas son "**La encajera**", "**Muchacha leyendo una carta**", "**La alegoría de la Fe**", "**El arte de la pintura**", que representan al pintor en su estudio, y que van más allá de un interior doméstico.

1.1.4. Pieter de Hooch (1629-1684): Es el pintor costumbrista que más se aproximó a Vermeer en la percepción de la luz. Trabajó en Delft y eligió temas similares con pocos personajes en interiores realizando una actividad cotidiana, buscaba captar los reflejos de la luz en los objetos y aparecían fondos oscuros que daban a otra habitación iluminada ("**El dormitorio**"). Recibió la influencia de Caravaggio como Vermeer por la escuela de Utrecht. En 1667 se traslada a Amsterdam donde abandona esta temática por escenas artificiosas de la vida de la alta sociedad ("**Fiesta musical en la corte**") aunque más que la realidad holandesa reflejan una influencia romanizante.

1 - 2 - 3 - 4



El Barroco - S. XVII y XVIII (3ra. parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

El arte barroco en los países católicos

2- La pintura flamenca:

2.1. Peter Paul Rubens (1577-1640): Nació en Westfalia, hijo de una familia de Amberes donde regresó en 1589. En el 1600 viajó a Italia, donde fue pintor de la corte de Vincenzo Gonzaga en Mantua. En 1603 viajó con los representantes de esta corte a la de Felipe III, y admiró los cuadros de Tiziano y Rafael de la Colección Real española.

Permaneció en diversas ciudades de Italia hasta 1608, año en que falleció su madre y regresó a Amberes. Allí fue nombrado pintor de la corte por los gobernadores españoles de los Países Bajos, cargo que ocupó hasta su muerte. Se estableció en Amberes, se construyó un palacio al estilo romano y se casó con Isabella Brandt en 1609. Comenzó una carrera brillante, la más fructífera de la época y se convirtió en el artista más famoso del barroco.

En su obra se nota la influencia de los pintores italianos, especialmente Tiziano, Miguel Angel y Caravaggio. Sus primeras obras famosas fueron "**La erección de la Cruz**" (1610), y "**El Descendimiento de la Cruz**" (1611-1614), ambos en la Catedral de Amberes. Ya aparece un estilo que puede ser desarrollado por un taller con numerosos ayudantes y que le permitió satisfacer la gran demanda de obras que tenía. El boceto realizado por el maestro era pequeño con fondos claros, amarillentos o grises, con el dibujo esbozado y con las indicaciones de los colores locales. Los diseños para los tapices eran más elaborados y coloridos. Los ayudantes trabajaban a partir del boceto y Rubens terminaba la obra dándole unidad. La cantidad de su trabajo personal era una cuestión de precio. Este sistema de dividir el trabajo le permitió mantener una gran producción a un ritmo muy elevado. Fueron ayudantes de él: Van Dyck hacia 1617, Jordaens y Snyders.

En 1620 inicia la decoración de la iglesia jesuita de Amberes: 39 pinturas para el techo y 3 retablos, del que queda solo el último tras un incendio de 1718.

Entre 1622-25, realiza el Ciclo Médicis (I) (II) para el palacio de Luxemburgo de Paris, actualmente en el Louvre.

En 1635, techo para Carlos I, **Banqueting House de Whitehall**, el único que se conserva.

En 1640, proyecto para la decoración de la Torre de la Parada, para Felipe IV de España, en el que se encontraba trabajando cuando murió.

Además de estas obras encargadas para la decoración, realizó retratos, retablos, escenas de caza, paisajes, cuadros religiosos, escenas históricas o de la mitología clásica, cartones para tapices, ilustraciones para libros y diseños para desfiles triunfales. Los gobernadores de los Países Bajos le encomendaron misiones diplomáticas, en 1627 a Holanda, en 1628 a España donde conoció a Velázquez. En 1629 viajó a Inglaterra donde Carlos I lo nombró caballero. Su esposa había muerto en el 1626 y en el 1630 contrajo nuevo matrimonio con la joven Hélene Fourment quien fue la modelo de sus últimos cuadros. Muchos de estos tuvieron un carácter personal ya que fueron realizados en su casa, pues su enfermedad, la gota, limitó su trabajo en el taller.

Características de la obra de Rubens:

- Dinamismo a través del uso de líneas curvas y contracurvas, formando eses y espirales.
- Colorido luminoso con predominio de contrastes de complementarios y de saturaciones.

2.2. Anthony Van Dyck (1599-1641): Nació en Amberes, fue alumno de Rubens especializado en los temas donde prevalecía lo dramático sobre lo dinámico. En 1620 realiza una corta visita a Inglaterra, en 1624 viaja a Italia donde permanece por cuatro años recorriendo las ciudades más importantes conociendo al arte barroco en su apogeo. Durante esta estancia establece las características de su estilo como retratista y que utilizaría posteriormente en Inglaterra. En 1627/8 regresa a Flandes y comienza la serie famosa de sus retratos hasta que en 1632 se radica definitivamente en Inglaterra, en la corte de Carlos I, donde tuvo un éxito rotundo realizando retratos.

Características de la obra de Van Dyck:

- Gran influencia de Rubens y en temas religiosos de Tiziano y Correggio.
- Capta con gran sensibilidad la personalidad de sus modelos retratados.
- Sus obras transmiten melancolía.
- Su técnica deriva de la de Rubens, aplica capas más delgadas de color y aprovecha los fondos o capas preparatorias. Sus pinceladas son más contenidas que las de su maestro.

Sus obras más famosas son el "**Retrato ecuestre de Carlos I**", "Grupo familiar real situado en Wilton", "Triple Retrato" enviado a Bernini para ejecutar un busto, "**Grupo de niños de la familia Real**".

Estas obras constituyeron el punto de partida de la tradición retratista inglesa.

3- La pintura italiana:

3.1. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610): Su nombre es el de la ciudad en que nació, ubicada cerca de Milán, de donde era originaria su familia. Posiblemente nació en 1571 ó 1573, pero la información acerca de su nacimiento y sus primeros años es muy incierta. En la década de 1590 se encuentra en Roma. Sus primeras obras fueron bodegones y pequeños autorretratos, de un carácter dramático, con influencias nórdicas y venecianas, pero ya con un fuerte claroscuro.

Ya desde sus primeros encargos para la iglesia francesa del Rey San Luis en Roma tuvo problemas pues su retablo San Mateo y el ángel, fue rechazada por ser considerada indecorosa. Las otras dos obras que lo acompañaban, La Vocación y el Martirio de San Mateo, debieron ser repetidas varias veces. Esta decoración fue terminada en el 1603.

En la Iglesia de Santa María del Pueblo realizó el Martirio de San Pedro y la Conversión de San Pablo, pero también ambas fueron rechazadas. La misma suerte corrieron otras obras suyas como los retablos La Madonna di Loreto, La Virgen y el niño con Santa Ana, La muerte de la Virgen. Se le criticaba el excesivo realismo que supone incluir un primer plano con pies sucios o incluir pañuelos transpirados en los peregrinos, la tosquedad de los personajes santos representados como campesinos o el cuerpo hinchado de la Virgen muerta. Opuesto a las representaciones elegantes de los manieristas fue rechazado por ellos que dominaban con su arte en Roma y que no comprendieron su realismo.

Fue famoso por su personalidad violenta que le provocó acusaciones y lo obligó a partir de Roma en el 1606 tras una pelea. Fue a Nápoles y de allí a Malta en 1607, a Sicilia, Palermo, a Nápoles nuevamente en 1609. Siempre huyendo por sus peleas llega a un enclave español en la costa toscana, Port'Ercole, donde murió.

Características de la obra de Caravaggio:

- Uso dramático del claroscuro.
- Teatralidad de las composiciones, las figuras parecen ubicarse en un escenario por el punto de vista, la ubicación y la iluminación.
- Trabaja directamente sobre el lienzo, sin boceto previo.

Influenció a todos los pintores italianos y tras su estadía en Nápoles a los españoles: Ribera, y luego Murillo. Influencia que llegará a Velázquez. Rubens y Rembrandt lo admiraron. La Tour y Le Nain, la escuela de Utrech y la de Nápoles también utilizaron sus ideas.

4- *La pintura española (el realismo del siglo XVII):*

4.1. *Francisco Ribalta (1565-1628):* Nace en Cataluña y en Roma en 1615 recibe la influencia de Caravaggio. Sus últimas obras lo acercan a Ribera.

4.2. *José Ribera (1591-1652):* Nació en Valencia y quizás fue alumno de Ribalta. En Nápoles en el 1616 es influenciado por Caravaggio. En un comienzo sus obras exageran el claroscuro y son muy brutales, enérgicas, sin nada de misticismo. Luego se apaciguan, los colores se suavizan quizás influenciado por Velázquez que se encuentra en Nápoles hacia 1630. Sus obras trataban los temas de la Contrarreforma por lo que tuvo mucho éxito en España. Vidas de los santos llenas de emoción y devoción, escenas de la Pasión, de la Natividad, retratos de medio cuerpo de los santos, tratados vigorosamente, santos en estados de éxtasis, fueron entonces sus temas. De las influencias de Caravaggio pero también del realismo de Ribera surge la Escuela tenebrista napolitana, que es una síntesis de la pintura española y de la italiana.

4.3. *Francisco de Zurbarán (1598-1664):* Realizó su aprendizaje en Sevilla con un pintor de imágenes piadosas. Hacia 1617 se estableció en Llerena al sur de España y en 1629 está de regreso en Sevilla invitado por el Concejo Municipal, pinta luego en Madrid para el Rey La defensa de Cádiz, que se iba a colgar con la Rendición de Breda de Velázquez. En 1635 nuevamente en Sevilla y comienza su década más productiva durante la cual pintó para monasterios e iglesias del sur de España y para casas religiosas de América a donde exportaba sus cuadros como mercancías a través de la familia de su segunda esposa que residía en el Perú. Parece ser que estas ventas le producían grandes problemas de cobranza. En 1658 fue a Madrid a buscar trabajos y entró nuevamente en contacto con Velázquez. Murió en Madrid.

Características de la obra de Zurbarán:

- Representa escenas áridas de las vidas de los santos, en una unión de lo religioso y lo realista que expresa a la perfección los principios de la Contrarreforma sobre la finalidad de las pinturas de las iglesias y la expresión "testimonio" de la vida de los santos.
- En sus comienzos su pintura es de un realismo propio del sur de España. Es un tenebrismo que se aleja de Caravaggio y Ribera, su religiosidad es austera y sombría. Sus colores comienzan siendo claros y sobrios, las figuras solemnes y sólidas en los retablos doctrinales.
- Tras su viaje a Madrid de 1634 al conocer otros estilos es influenciado por el barroco italiano. Mantiene su realismo pero aparece un gran esplendor en el colorido y solidez de las masas como en la Adoración de los pastores, de 1638.
- En la década de los "40 debe competir con Murillo, por lo cual abandona su pincelada cargada y la austeridad del color para suavizar las expresiones de sus santos y vírgenes según el gusto

implantado por su competidor por lo cual su última obra se ve despersonalizada.

4.4. Diego Rodríguez de Silva Velázquez (1599-1660): Nació en Sevilla en una familia de origen portugués. Estudió en la academia sevillana de Pacheco con cuya hija se casó en 1618. Trabajó en su ciudad hasta 1622 y sus primeras obras tienen influencia de Caravaggio, se interesa por el realismo y la iluminación intensa. En 1623 se establece en Madrid donde fue pintor de la corte. Trabajaba lentamente con colores oscuros, en los retratos los fondos eran uniformes para resaltar el modelo. Su empleo en la corte determinó mucho su temática y es así que los cuadros religiosos, mitológicos y de grupos de personas no abundan. La mayor influencia que recibió fue de los Tizianos de la Colección Real española y de Rubens quien viajó a Madrid en 1628. De este contacto viaja a Italia en 1629, visitando Venecia, Génova, Roma y Nápoles, donde encuentra a Ribera. Regresa a Madrid en 1631. En *Los borrachos* se ve la influencia del realismo de Ribera por las figuras de gran carácter y la naturaleza muerta de gran detalle. En los cuadros que pintó en Italia, siendo uno de ellos *la Fragua de Vulcano*, se evidencia una preocupación por el desnudo masculino y una ampliación de su paleta. Su visión se amplió sin afectar su base realista.

En 1634 pinta *la Rendición de Breda*, nueve años después de acontecido el hecho narrado y que es el momento en que el Marqués de Espínola recibe la llave de la ciudad de manos de Justino de Nassau tras la derrota. Esta obra junto a otros cuadros de temas bélicos de Zurbarán y Maino iba a acompañar los *Retratos ecuestres del Rey Felipe IV, de la Reina y el heredero don Baltasar Carlos*. Los cuadros que pintó tras su regreso tienen un colorido brillante.

En 1648 regresa nuevamente a Italia en misión oficial acompañando a la nueva Reina Margarita de Austria, quedándose hasta 1651 con el fin de comprar obras para la Colección Real. Realiza algunos cuadros como *el Retrato del Papa Inocencio X, La Venus del espejo*.

Nuevamente en Madrid pinta, en el 1656, *Las Meninas*, su mejor retrato de este período y que representa a la infanta Margarita Teresa con su séquito de damas y enanos. En los años "30 y "40 pintó una serie de retratos de enanos y personajes de la corte de gran realismo. Los considera estudios de caracteres y en *Esopo y Menipo* aparece una preocupación por representar la vejez, los harapos. También siguió retratando al Rey hasta su muerte cada vez más enfermo y sombrío. El Rey reconoció su grandeza nombrándolo Caballero de la Orden de Santiago en 1658 que luce en el autorretrato que incorpora en *Las Meninas*.

Características de la obra de Velázquez:

- Dominio del realismo que le permite representar con exactitud rasgos y expresiones de sus retratados, calidad de los materiales, animales y construcciones.
- Su técnica se caracteriza por el uso de pinceladas muy sueltas, abiertas.
- Gran dominio de las perspectivas e iluminaciones combinadas que provocan un efecto dinámico en la lectura del espacio.
- Busca representar el carácter, el clima de la escena, del tema.

4.5. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Nació en Sevilla, donde pasó la mayor parte de su vida. En 1648 viajó a Madrid donde permaneció tres años. Allí conoció seguramente las obras de Rubens, Van Dyck, Tiziano y Velázquez. En el 1660 fue uno de los fundadores y primer presidente de la Academia de Sevilla.

Tuvo un gran taller con muchos ayudantes y sus cuadros sencillos y sin temática comprometida gozaron de tanta popularidad que se seguían haciendo pinturas dentro del estilo " Murillo" hasta el S. XIX.

Evolución de su estilo:

- Naturalismo, algo tosco con influencia de Ribera, Velázquez y Zurbarán. Realiza cuadros de

mendigos.

- Estilo frío, por la paleta usada. Temas religiosos con muy poca idealización.
- Estilo cálido, como en la Virgen del Rosario. Formas idealizadas, de serena religiosidad, algo artificiosas, las vestimentas tienen cierta ondulación barroca.
- Estilo vaporoso, lo piadoso suaviza los colores y las formas, domina el sentimentalismo. Sus temas además de los religiosos incluye retratos de niños mendigos, picarescos e idealizados. Representa la pobreza sin provocar horror ni piedad y estas obras tuvieron gran éxito en su época siendo muy populares aún en la actualidad.

Sus obras de gran formato destinadas a la decoración, como las del Hospital de Sevilla, muestran confusión en la composición, y en ellas hay una mezcla desconcertante de realismo e idealización.

1 - 2 - 3 - 4





El Barroco - S. XVII y XVIII (4ta. parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

5- La pintura francesa barroca (S. XVIII):

5.1. *Georges de la Tour (1593-1652)*: Trabajó en Lorena. Su obra es de temática religiosa y costumbrista y su estilo deriva de Caravaggio a través de la Escuela de Utrecht. Posteriormente utiliza una iluminación indirecta proveniente de una vela u otra fuente de luz oculta, en la línea de los seguidores holandeses de Caravaggio. En sus últimos cuadros desarrolló un estilo de masas de figuras muy simplificadas casi geometrizadas, en una inmovilidad que anticipa lo que sería el clasicismo francés. Su temática religiosa está ligada al resurgimiento en la Lorena del catolicismo relacionado a los franciscanos. Dejó poca cantidad de obras, unas cuarenta como Vermeer.
(ver obra)

5.2. *Le Nain*: El nombre pertenece a tres hermanos nacidos en Laon. Antoine, (1588-1648), llegó a Paris en 1629 seguido por sus dos hermanos, Louis (ver obra), (1593-1648) y Mathieu (1607-1677). Firmaban sus obras igual sin anteponer las iniciales pero en general se atribuyen los cuadros pequeños pintados con colores brillantes sobre cobre a Antoine. Los grandes con temas de campesinos o religiosos y con colores grisáceos, sin exageraciones barrocas y considerados los de mayor valor artístico se atribuyen a Louis, quien posiblemente haya estado en Italia y los demás, muchos de ellos representando las populares escenas de cuerpos de guardia realizando diversas actividades, a Mathieu. Poseen un parentesco con los seguidores de Caravaggio pero son más austeros que los continuadores de la Escuela de Utrecht.

6- El arte del siglo XVIII en Francia: Rococó y naturalismo.

El Rococó es un estilo decorativo que surge en Francia tras la muerte de Luis XIV y que se da en los nuevos palacios que se construyen en París cuando, tras el cansancio de la aristocracia de la vida fastuosa de Versailles, traslada su actividad a la ciudad. Estas casas van a ser mucho más pequeñas que los palacios barrocos. La palabra rococó deriva de rocaille o rocalla. El nuevo estilo decorativo alcanzó su esplendor hacia 1730 y se caracteriza por el uso de porcelana, estucos blancos, oro y plata. Predominan las superficies curvas, los adornos de volutas y contracurvas, las curvas asimétricas. Se extendió a Austria, Alemania y Praga donde se encuentran las mayores obras. En 1740 comenzó a pasar de moda en Francia siendo remplazado por el Neoclasicismo. El Rococó tuvo poca difusión en Italia y en España y es casi inexistente en Inglaterra salvo las obras del pintor Hogarth. Las primeras obras de Goya, los cartones para los tapices de la Fábrica Real, son rococó.

6.1. *Jean Antoine Watteau (1648-1721)*: Nació en Valenciennes ciudad flamenca poco antes anexada a Francia. Trabaja en Paris desde 1702. Fue conservador del Palacio de Luxemburgo

donde estaba el ciclo de María de Médicis de Rubens por quien siempre expresará su admiración. En 1709 Valenciennes pinto obras de escenas militares al estilo flamenco recibiendo la influencia de Teniers y de regreso en Paris estudió a los pintores venecianos resumiendo todo en un personal Rubenismo. En 1712 fue admitido como miembro de la Academia para lo cual donó la obra "*Peregrinación a Citérea*" -hoy en el Louvre-. Fue considerado un pintor de temas galantes - fêtes galantes- lo que era una novedad para la Academia ya que el estilo de Watteau, dentro del Rococó, transmitía una melancólica idea de la transitoriedad de los placeres mundanos lo que lo aproxima a Giorgione. Realizó temas teatrales con figuras de la comedia italiana y francesa en actitudes melancólicas o pensativas. Sus obras las realizaba a partir de los dibujos previos a tres colores y que encarpataba por cientos, hoy muy bien conservados. En sus últimas obras realiza interiores de gran realismo flamenco al estilo de Teniers, como se observa en el cuadro Enseigne de Gersaint.

6.2. Jean Baptiste Simeón Chardin (1699-1779): Es considerado el pintor francés más importante del S. XVIII de escenas de género y naturalezas muertas. Nombrado miembro de la Academia en 1728 controló las exposiciones durante más de veinte años. Sus primeras obras por sus temas y el pequeño formato se inspiran en los flamencos pero adaptados al gusto francés. Las naturalezas muertas parten de elementos simples como utensilios, verduras, frutas, piezas de caza, pescados y son realizadas con colores vivos, profundidad tonal y fuerte empaste. Los cuadros, también de pequeño formato, de escenas de género - o temas cotidianos que reflejan escenas de la vida de la clase media- nos muestran personajes de tamaño reducido ubicados en interiores. No encontramos idealización ni sentimiento, pintoresquismo o refinamientos, sino un gran naturalismo, es decir una fidedigna representación visual.

En el Salón de 1775 exhibió dos **autorretratos** y uno de su mujer al pastel, obras de gran análisis y técnica superando a los de Latour, Maurice Quentin (1704-1788), quien fuera el más famoso retratista al pastel del S. XVIII. Fragonard fue discípulo suyo.

6.3. François Boucher (1703-1770): Fue el decorador más famoso de la época de Rococó y protegido por Mme. de Pompadour. Uno de sus mejores **retratos** es el de ella de 1758 hoy en Londres. En 1727 llegó a Roma por un Premio de la Academia pero allí sólo le interesó Tiépolo. En 1734 entra en la Academia y en 1765 es nombrado su director. Diseñó gran cantidad de tapices con temas como Salida y Puesta del Sol,- 1753- de la Wallace Col. de Londres - y pintó temas mitológicos, algo irreverentes, inspirados en Verones, Rubens y Watteau.

6.4. Jean-Honore Fragonard (1732-1806): Es el pintor de escenas galantes más conocido, su carrera se desarrolló durante los reinados de Luis XV y de Luis XVI. Fue alumno de Chardin y de Boucher. Obtuvo el Premio de Roma y trabajó entre 1756 y 1761 en la Academia francesa de Roma y estudió la obra de Tiépolo. Comenzó realizando temas religiosos de gran ampulosidad para luego abandonarlos y comenzar con sus temas más conocidos referentes a la vida cortesana de estilo Rococó. Algunas de estas obras son "*El columpio*", de 1766 y la serie del "*Progreso del Amor*" por encargo de Mme. du Barry, 1771.

Su pintura se caracteriza por los colores claros, iridizados, con predominio de rosas y celestes, la línea es vibrada y logra un resultado donde la técnica es acorde a los temas representados, un conjunto etéreo de personajes representantes de una época que se acababa.

En 1773 viajó por Italia, Alemania y Austria. La Revolución francesa lo dejó sin protectores y acabó con el arte cortesano. El nuevo arte, el neoclasicismo, estuvo representado por David que llegó a darle trabajo a Fragonard en el servicio de Museos debido a la pobreza en que se encontraba. Murió en París olvidado por completo.

7- Italia:

7.1. Giovanni Battista Tiepólo (1696-1770): Fue el último de los grandes decoradores venecianos exponente del Rococó italiano. Sus primeras obras, de paleta baja, tienen influencia de los venecianos del S. XVII. "El Sacrificio de Abraham" (1715-16).

En 1719 se casó con la hermana de Guardi y comenzó a perfilar su estilo suelto y luminoso. Entre 1725 y 1728 realiza la decoración al fresco del Palacio arzobispal de Udine. Los colores son claros, desaturados, el dibujo es muy preciso y junto a las masas de color crea un efecto de amplio pero suave movimiento. Las figuras se encuentran ubicadas en perspectivas arquitectónicas que provocan un efecto de retroceso más allá del plano del cuadro y que fueron realizadas por Mengozzi-Colonna quien trabajó con Tiepólo toda la vida.

Luego de esta obra realizó encargos en palacios e iglesias, frescos, retablos, pintó grandes cuadros de 9 m de altura: "La recolección del maná", "El Sacrificio de Melquisedec" (1735 -1740).

Culmina esta época con los Antonio y Cleopatra, frescos del Palacio Labia, Venecia.

En 1750 se traslada a Alemania, donde realizó varios retablos, frescos en la escalinata, en la Kaisersaal de la Residencia de Würzburg, 1750-1753. Este palacio es un gran ejemplo del Rococó alemán. La combinación de la arquitectura y la pintura es una alegoría sobre la protección del príncipe-obispo que hiciera el encargo y donde incluye además escenas de la historia alemana y de Barbarroja.

En 1755 fue elegido presidente de la Academia de Venecia. En 1761 Carlos III lo invitó a pintar el techo del Palacio Real de Madrid, 1762-1766. En 1767 le encargó siete retablos para Aranjuez.

Los últimos años que pasó en España se vieron dificultados por las intrigas de Mengs, representante español del neoclasicismo que consideraba al Rococó como frívolo y superficial. Murió en Madrid.

La gran cantidad de obras que realizó se debe a su manera de trabajar en equipo, él realizaba sus modelli o bocetos que luego ejecutaban sus colaboradores. Se conservan muchos de ellos junto a una gran cantidad de dibujos y aguafuertes.

8- La disolución del estilo cortesano:

El arte cortesano termina con el Rococó. Es un arte distinguido, aristocrático, se trabaja sin un esquema fijo, lo principal es la técnica de la ejecución. Estos elementos de disuelven paulatinamente. Se cambia lo decorativo por lo expresivo.

Hay dos corrientes que disuelven el estilo cortesano:

- Naturalismo e Intimismo.
- Clasicismo de David.

Al finalizar el S. XVIII no queda ningún arte que simbolice a la nobleza. Comienza la revolución del arte burgués, determinada por los cambios sociales internos que se dan tanto en Francia como en Inglaterra. Este proceso comienza durante el reinado de Luis XIV, en los últimos años de su vida el control lo ejerce Mme. de Maintenon. Cuando muere queda el Regente Felipe de Orléans que reaccionó contra los viejos métodos, así el arte se desarrolló lejos de la Corte y el Regente. Traslado la corte de Versailles a París, el Rey vivió en las Tullerías y el regente en el Palacio Royal, los nobles se ubican en sus palacios y castillos y se divierten en el teatro y en los salones de la ciudad. Trata de formar un consejo con los nobles pero ya habían perdido la habilidad para dirigir asuntos públicos. La aristocracia y la burguesía se funden en una única clase cultural. Los nobles siguieron siendo los únicos que podían acceder a los cargos de la corte, altas dignidades eclesiásticas, ejército, gobernantes y pensiones reales. Al incorporarse a la escala social la burguesía comenzó a no soportar los privilegios de la nobleza. La riqueza del Renacimiento de la burguesía había desaparecido con el absolutismo y el mercantilismo pero en el S. XVIII con la política del laissez-faire recobra su vigencia. Pero contaba con todo, menos con poder real.

1 - 2 - 3 - 4





El Manierismo (1ra. parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

El nombre de manierismo aparece en el S. XVIII a partir del término "maniera" dado por Lanzi a todo alarde técnico sin inspiración o "defecto del que se abandona al género amanerado". Este concepto proviene de una valoración extrema del Alto Renacimiento que no reconoce como un estilo diferente al que se desarrolla entre 1520 y 1600 y lo considera una fase decadente del clasicismo, un "amaneramiento de quienes trataban de copiar a los maestros clásicos sin lograrlo". Se pensaba que estos artistas trataban de pintar "alla maniera" de Rafael, por ejemplo, cuando estaban desarrollando un lenguaje diferente. Inclusive con conceptos similares se despreció al estilo barroco del S. XVII, pues no se puede valorar un estilo no clásico con los elementos característicos de lo clásico. Recién se revalorizó estos estilos a fines del S. XIX y el XX, cuando se les otorga autonomía como movimientos anticlásicos y antirrenacentistas.

Características socio-económicas del S. XVI.

El S. XVI se caracterizó por haber sido una época de grandes cambios en el conocimiento científico. En astronomía los descubrimientos de Copérnico pusieron al hombre en un nuevo lugar. La visión teocéntrica medieval había dado paso a la antropocéntrica renacentista. Pero en este siglo ese lugar preferencial del hombre se llenó de incertidumbre ante lo desconocido, el hombre es un ser pequeño en un inmenso cosmos. A la fe en la posibilidad del conocimiento de la naturaleza a través de la razón del Renacimiento, sucedió la idea de la relatividad de las cosas generada por la posibilidad del error en el conocimiento. Esto se denomina giro copernicano. Esta fue una época de gran inestabilidad social, económica y política. Aumentó la población de las ciudades que vivía en condiciones miserables y se origina el sistema económico capitalista que llega a la actualidad, con el fin de las corporaciones medievales. La libre competencia desplazó a los gremios, provocando el empobrecimiento de las clases bajas. En esta época se realiza la conquista y colonización de América, desplazándose el eje comercial al Atlántico. Francisco I de Francia y Carlos V se enfrentaron, siendo a menudo Italia el escenario de esta guerra. Roma fue saqueada en 1527 por los lansquenets protestantes. Surgió una nueva aristocracia basada en el poder del dinero y la capacidad de los negocios. Aparecieron los financistas que intervinieron en los asuntos de Estado, ellos provenían de la burguesía, clase primero enemistada con la aristocracia pero luego imitadora de la misma. En el siglo XV los mecenas, humanistas, encaraban individualmente obras, con un sentido elitista, pero en el siglo XVI son las cortes las que encargan las obras. Con generalizado interés por la cultura surgen centros donde se une el poder a una gran producción artística: Roma, Praga, Fontainebleau, Madrid y otros. Esto provocó un estilo de gran dinámica y que por primera vez podemos llamar europeo. Los artistas se mueven de corte en corte y la difusión de los nuevos medios de reproducción provocan un cambio. Las copias de las obras de arte del Alto Renacimiento echas en grabado son parte de la formación de los nuevos artistas. Las piezas que llegan de las culturas de las nuevas tierras descubiertas, recorren toda Europa. Se desarrolla el mercado del arte con un círculo de compradores en expansión. Desaparecidos los gremios el arte es una profesión liberal. La obra es una mercancía y que puede ser reunida, surgen

entonces los coleccionistas. Comienza a generarse la idea del artista inspirado, de la competitividad y la individualidad, que van a desembocar en el siglo XVIII en la idea de "genio" del artista romántico.

Características estilísticas del manierismo.

A partir de 1540, tras el Alto Renacimiento, el arte va a reflejar la soledad, la angustia, las contradicciones, el sentimiento de alienación y desencanto de la época. Como arte aristocrático mostrará la lujosa y refinada vida cortesana.

Sus características más importantes son :

- Buscar provocar la intranquilidad del espectador, la extrañeza.
- Desplazamiento del tema central a un plano secundario o último.
- Hieratismo de los personajes, lejanía en las expresiones, faltos de vida.
- Proporciones disonantes entre los personajes y en la figura humana, alargamiento y distorsiones geometrizaras.
- Poses rebuscadas, posiciones complicadas, escorzos acentuados.
- Las figuras aparecen comprimidas, abigarradas. Muchas veces sin puntos de apoyo.
- Los elementos iconográficos tradicionales desaparecen. Por ej. Pontormo realiza un "Descendimiento" sin cruz.
- Se agregan elementos inútiles o en posiciones ilógicas.
- Síntesis geométrica del espacio y las formas. Por ejemplo hay figuras muy simplificadas en cuerpos geométricos o grandes curvas. "Moisés y las hijas de Jetró" del Rosso Fiorentino.
- El espacio es abstracto, ambiguo, se usan elementos de la perspectiva, pero sin una lógica, multiplicando los puntos de fuga y los puntos de vista. Las múltiples perspectivas se suman en una rica totalidad.

En el espacio pueden aparecer planos superpuestos como los de la Edad Media, o espacios con perspectivas geométricas individuales para personajes o escenas, (módulos espaciales) . Su uso es arbitrario y se integra en función del movimiento de las figuras. Puede ser incoherente desde el punto de vista física ya que los personajes no van a ningún lado o las construcciones no tienen apoyo ni cimientos, diluyéndose en extrañas atmósferas.

- Las composiciones son complejas, plurivalentes, donde cada elemento juega su propio papel.
- El color es frío, desaturado, de tonos metálicos, ácidos, amarillos verdosos y que muchas veces no coinciden con el color local.
- Hay gran movimiento, aparece la línea serpentinata, y se provocan grandes torsiones en las figuras.

1 - 2





El Manierismo (1ra. parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

El nombre de manierismo aparece en el S. XVIII a partir del término "maniera" dado por Lanzi a todo alarde técnico sin inspiración o "defecto del que se abandona al género amanerado". Este concepto proviene de una valoración extrema del Alto Renacimiento que no reconoce como un estilo diferente al que se desarrolla entre 1520 y 1600 y lo considera una fase decadente del clasicismo, un "amaneramiento de quienes trataban de copiar a los maestros clásicos sin lograrlo". Se pensaba que estos artistas trataban de pintar "alla maniera" de Rafael, por ejemplo, cuando estaban desarrollando un lenguaje diferente. Inclusive con conceptos similares se despreció al estilo barroco del S. XVII, pues no se puede valorar un estilo no clásico con los elementos característicos de lo clásico. Recién se revalorizó estos estilos a fines del S. XIX y el XX, cuando se les otorga autonomía como movimientos anticlásicos y antirrenacentistas.

Características socio-económicas del S. XVI.

El S. XVI se caracterizó por haber sido una época de grandes cambios en el conocimiento científico. En astronomía los descubrimientos de Copérnico pusieron al hombre en un nuevo lugar. La visión teocéntrica medieval había dado paso a la antropocéntrica renacentista. Pero en este siglo ese lugar preferencial del hombre se llenó de incertidumbre ante lo desconocido, el hombre es un ser pequeño en un inmenso cosmos. A la fe en la posibilidad del conocimiento de la naturaleza a través de la razón del Renacimiento, sucedió la idea de la relatividad de las cosas generada por la posibilidad del error en el conocimiento. Esto se denomina giro copernicano. Esta fue una época de gran inestabilidad social, económica y política. Aumentó la población de las ciudades que vivía en condiciones miserables y se origina el sistema económico capitalista que llega a la actualidad, con el fin de las corporaciones medievales. La libre competencia desplazó a los gremios, provocando el empobrecimiento de las clases bajas. En esta época se realiza la conquista y colonización de América, desplazándose el eje comercial al Atlántico. Francisco I de Francia y Carlos V se enfrentaron, siendo a menudo Italia el escenario de esta guerra. Roma fue saqueada en 1527 por los lansquenets protestantes. Surgió una nueva aristocracia basada en el poder del dinero y la capacidad de los negocios. Aparecieron los financistas que intervinieron en los asuntos de Estado, ellos provenían de la burguesía, clase primero enemistada con la aristocracia pero luego imitadora de la misma. En el siglo XV los mecenas, humanistas, encaraban individualmente obras, con un sentido elitista, pero en el siglo XVI son las cortes las que encargan las obras. Con generalizado interés por la cultura surgen centros donde se une el poder a una gran producción artística: Roma, Praga, Fontainebleau, Madrid y otros. Esto provocó un estilo de gran dinámica y que por primera vez podemos llamar europeo. Los artistas se mueven de corte en corte y la difusión de los nuevos medios de reproducción provocan un cambio. Las copias de las obras de arte del Alto Renacimiento echas en grabado son parte de la formación de los nuevos artistas. Las piezas que llegan de las culturas de las nuevas tierras descubiertas, recorren toda Europa. Se desarrolla el mercado del arte con un círculo de compradores en expansión. Desaparecidos los gremios el arte es una profesión liberal. La obra es una mercancía y que puede ser reunida, surgen

entonces los coleccionistas. Comienza a generarse la idea del artista inspirado, de la competitividad y la individualidad, que van a desembocar en el siglo XVIII en la idea de "genio" del artista romántico.

Características estilísticas del manierismo.

A partir de 1540, tras el Alto Renacimiento, el arte va a reflejar la soledad, la angustia, las contradicciones, el sentimiento de alienación y desencanto de la época. Como arte aristocrático mostrará la lujosa y refinada vida cortesana.

Sus características más importantes son :

- Buscar provocar la intranquilidad del espectador, la extrañeza.
- Desplazamiento del tema central a un plano secundario o último.
- Hieratismo de los personajes, lejanía en las expresiones, faltos de vida.
- Proporciones disonantes entre los personajes y en la figura humana, alargamiento y distorsiones geometrizaras.
- Poses rebuscadas, posiciones complicadas, escorzos acentuados.
- Las figuras aparecen comprimidas, abigarradas. Muchas veces sin puntos de apoyo.
- Los elementos iconográficos tradicionales desaparecen. Por ej. Pontormo realiza un "Descendimiento" sin cruz.
- Se agregan elementos inútiles o en posiciones ilógicas.
- Síntesis geométrica del espacio y las formas. Por ejemplo hay figuras muy simplificadas en cuerpos geométricos o grandes curvas. "Moisés y las hijas de Jetró" del Rosso Fiorentino.
- El espacio es abstracto, ambiguo, se usan elementos de la perspectiva, pero sin una lógica, multiplicando los puntos de fuga y los puntos de vista. Las múltiples perspectivas se suman en una rica totalidad.

En el espacio pueden aparecer planos superpuestos como los de la Edad Media, o espacios con perspectivas geométricas individuales para personajes o escenas, (módulos espaciales) . Su uso es arbitrario y se integra en función del movimiento de las figuras. Puede ser incoherente desde el punto de vista física ya que los personajes no van a ningún lado o las construcciones no tienen apoyo ni cimientos, diluyéndose en extrañas atmósferas.

- Las composiciones son complejas, plurivalentes, donde cada elemento juega su propio papel.
- El color es frío, desaturado, de tonos metálicos, ácidos, amarillos verdosos y que muchas veces no coinciden con el color local.
- Hay gran movimiento, aparece la línea serpentinata, y se provocan grandes torsiones en las figuras.

1 - 2





El Manierismo (2da. parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Temática del Manierismo

- Reverencia por los temas mitológicos. Salen por primera vez a lugares públicos. Ej. "Fuente de Neptuno", en la Plaza de la Señoría, y "Perseo" de Cellini, en la Loggia, Florencia. Y como vertiente opuesta se dan obras con una versión tragicómica, irónica de la mitología. Ej.: en el Palacio del Té, en Mantua, G. Romano realiza para F.Gonzaga una sala de cíclopes desbarrancados.
- Retratos aristocráticos. En ellos aparecen los detalles lujosos, sofisticados, los objetos extraños, nuevos elementos de la refinada vida cortesana como saleros, tenedores y otros cubiertos.
- Temas religiosos. Se desarrollan en forma cruenta, casi perversa, poniéndose el acento en temas como los martirios, la crucifixión. Hay referencias al sadomasoquismo, al incesto, la homosexualidad, las santas aparecen con carga erótica. Todo esto provocó la reacción de la Iglesia tras la Contrarreforma que prohibió este estilo en las Iglesias, aunque para entonces ya estaba agotado.
- Tema femenino, El desnudo femenino aparece como un objeto cortesano exquisito, de gran sensualidad. La mujer aparece como poco lúcida y complaciente. En todos los temas aparecen elementos contradictorios y fantásticos.

Antecedentes del Manierismo en el Alto Renacimiento.

Rafael: En las Estancias Vaticanas realiza entre 1514 y 1517 "El Incendio en el Borgo". Colaboran como ayudantes Giulio Romano y Francisco Penni.
En 1520 muere dejando inconclusa la "Transfiguración".

Miguel Ángel: - 1505-1506 -"Tondo Doni". Aparece la línea serpentinada, el espacio está quebrado por el muro y es muy estrecho aludiendo a la falta de libertad. Los personajes son asexuados, ambiguos.

- 1508-1512 -"Capilla Sixtina". En el techo las Sibilas y los Profetas tienen desproporciones y gran síntesis geométrica. En el "Juicio Final" (1535-1541), hay una total disolución del espacio clásico. Las figuras aparecen sin punto de apoyo, esto provoca una idea de caída, terror, agitación. Hay un efecto frío y distante. La armonía desaparece frente a la turbulencia y la desproporción.

- 1542-1550 -"Capilla Paolina". En "La Conversión de San Pablo" y "El Martirio de San Pedro" las figuras sin libertad se alternan en espacios llenos y vacíos.

Artistas manieristas.

Pintores:

Rosso Fiorentino.

Pontormo.

Parmigianino.
Lucca Cambiaso.
Vasari.
Veronés (veneciano).
Tintoretto (veneciano).
Bruegel (holandés).

Escultores:

Giambologna (flamenco). Trabajó para los Médicis en Florencia.
Cellini.

Escultura manierista.

Tendencia hacia lo alto. Movimiento ascendente sinuoso, línea serpentinada. Superposición piramidal combinada con la serpentinada, semeja una "S".

Ej. "El Rapto de las Sabinas" de Giambologna, Loggia della Signoria en Florencia.

Como reflejo de la vida cortesana se realizaron grandes exhibiciones públicas, carnavales, casamientos, fiestas religiosas, triunfos. Estas obras fueron origen de la escenografía moderna, con escenarios, carruajes, juegos de agua, fuegos artificiales, y complejas maquinarias. Así las obras de arte eran para el público cortesano y los espectáculos para el pueblo.

Surgen también las Academias para encauzar la actividad artística logrando mayores posibilidades de formación artística. En 1561 Vasari dirige la de Florencia creada por iniciativa de Cosme de Medicis. En 1593 Zuccari, pintor manierista, dirige la de San Lucas de Roma.

Posteriormente se van a ir rigidizando, dando origen a una serie de decoraciones de palacios de fines del S XVI , con temas mitológicos alegóricos según fórmulas sin ninguna vitalidad. Luego se convertirán en el eje rector del Neoclasicismo.

1 - 2





El Renacimiento (1ra parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

El Renacimiento comienza en Italia en el siglo XV y su mayor desarrollo es en Florencia donde al inicio del mismo aparecen artistas que van desarrollar en su obra las características propias del estilo renacentista. El nombre se debe al escritor y pintor Giorgio Vasari, (1511-1574), quien realizara un famoso libro de biografías de artistas de la época llamado " Vidas", y acuña en el 1550 el término Rinascita como resurgimiento de la tradición clásica grecorromana.

Principales características

HUMANISMO: revalorización del hombre y su obra. El hombre considerado culto tiene un amplio conocimiento de ciencias, artes, técnicas, filosofía, ya fueran de origen medieval o las modernas como resultantes de la observación e investigación que caracterizaban a la época.

NATURALISMO: aparece en las obras la representación de la naturaleza con preocupación de respetar las proporciones y la morfología lo cual es logrado a través del análisis y observación. Se evidencia un gran esfuerzo por representar la anatomía.

RACIONALISMO: la realidad es comprendida a través de la razón. En la representación del espacio se desarrolla la PERSPECTIVA GEOMÉTRICA que se aplica en un principio a los fondos arquitectónicos de las pinturas. Los edificios renacentistas fueron, en muchos casos, pintados antes que construidos. En la representación de las figuras hay una síntesis geométrica y las composiciones se basan en figuras geométricas regulares - círculo, cuadrado, triángulo equilátero o isósceles -

UNIVERSALISMO: se tratan temas valederos en cualquier época y cultura por ser inherentes al género humano.

IDEALIZACIÓN: se representa la idea perfecta de cada ser, persona o cosa. No aparecen imperfecciones ni deformidades.

ORDEN, PROPORCIÓN y ARMONÍA: que transmitan serenidad, medida, equilibrio, etc.-

PERFECCIÓN: en el acabado de las obras, su técnica y el tratamiento de los detalles.

Características socioeconómicas del siglo XV

Auge de las ciudades-estado italianas, con modos de gobierno diferentes y autónomas.

Surgimiento de las nacionalidades en Europa.

Fortalecimiento económico de la burguesía que comienza a realizar encargos particulares a los artistas, los que se suman la de los de los gremios, asociaciones o el gobierno comunal.

Surge el mecenazgo, que es un contrato casi de exclusividad que realiza un protector pudiente o mecenas, con un artista.

Períodos del Renacimiento italiano

Siglo XV - Bajo renacimiento- 1420-1500 ("cuattrocento")- Florencia

PINTURA:

I Generación: Masaccio - Beato Angelico - Paolo Ucello -

II Generación: Fray Filippo Lippi - Doménico Veneziano - Piero della Francesca - Andrea del Castagno - Mantegna - Sandro Botticelli - Antonello Da Messina -

ESCULTURA

Lorenzo Ghiberti - Donatello - Andrea del Verrochio -

ARQUITECTURA

Brunelleschi - Alberti - Michelozzo -

Siglo XVI - Alto renacimiento- 1500-1527 -"cincuecento"- Roma

PINTURA

Miguel Angel - Rafael - Leonardo -

ESCULTURA

Miguel Angel -

ARQUITECTURA

Miguel Angel - Bramante - Andrea Palladio -

Venecia

PINTURA

Juan Bellini - Carpaccio - Giorgione - Tiziano Vecellio

Siglo XVI- Manierismo - posterior al 1527, año del saqueo de Roma.

PINTURA

Roma: Rafael en su obra " El Incendio en el Borgo" - Miguel Angel en sus últimas obras, como " El juicio final" - Pontormo - Rosso Fiorentino - Vasari - Parmigianino -

Venecia: Veronés - Tintoretto -

ESCULTURA

Roma: Miguel Angel, últimas obras - Giambologna

Pintores renacentistas del siglo XV. Florencia

Primera generación:

Masaccio (1401-1428) - Obras:

a) Capilla Brancacci (I) (II) en la Iglesia del Carmen en Florencia: "El Tributo", "Expulsión de los

primeros padres del paraíso terrenal", "El bautismo de los neófitos" (frescos de 1424-1425); "San Pedro curando a los enfermos", "Distribución de los bienes y muerte de Ananías" (frescos de 1426-1427); "Resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la Cátedra" (fresco del 1427-1428).

b) Políptico de Pisa, 1426. "Martirios de San Pedro y el Bautista", "Historias de San Julián y San Nicolás" temple sobre tabla, pertenecen a la predela - zócalo del retablo, pintura en madera del frente del altar - "Virgen entronizada con el Niño y los ángeles", temple sobre tabla. Las partes se encuentran en museos de Berlín, Pisa, Londres, Nápoles ya que en el 1500 fue quitado del lugar y desarmado. Por la narración de Vasari se pudo reconstruir idealmente, aunque faltan las grandes figuras de los santos.

c) Iglesia de Santa María Novela, Florencia, "La Trinidad" , fresco, 1426-1428. Esta obra muestra una arquitectura interior donde se ubica la escena, con una perspectiva geométrica con un punto central de fuga.

d) Obras donde trabajó con Masolino da Panicale, su maestro: "Santa Ana, la Virgen con el Niño y ángeles", temple s/ tabla, 1424-1425. La virgen con el niño y el ángel superior de la derecha le corresponden.

" Resurrección de Tabita", fresco sobre muro de la Iglesia del Carmen de Florencia, 1425, a él se le atribuye la ejecución de las arquitecturas del fondo.

Características de su obra

- El claroscuro se usa para construir los volúmenes.
- Las figuras con sus vestimentas tienen relieve escultórico.
- Hay espacio entre las figuras, mayor sentido de profundidad.
- En la representación del espacio usa la perspectiva con un punto de vista único. No hay sistemas mixtos.
- Las aureolas de los santos parecen discos en perspectiva, tienen peso. Se pierde sacralidad pero se gana verosimilitud referente al espacio.
- Iluminación rasante que viene de un costado, define los volúmenes, da materialidad a las formas y expresividad a los personajes.
- Lo sagrado se encuentra en el ámbito de lo humano.
- El color lo usa puro en las luces y desaturado, más oscuro, en los relieves y sombras.
- Los personajes se diferencian entre sí, hay expresividad en los rostros, gestos, expresiones, sentimientos claramente expresados. Por ejemplo en la "Expulsión del paraíso" Adán se avergüenza y Eva se angustia.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8





El Renacimiento (2da parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Pintores renacentistas del siglo XV. Florencia

Primera generación (continuación):

Beato Angelico (Giovanni di Fiesole/1401-1428)

Obras

- a) "Juicio Universal", 1430, temple sobre madera.
- b) Convento de San Marcos, "Milagro de San Cosme y San Damián", predela del retablo, temple sobre madera, "Crucifixión", retablo de San Marcos, 1438?-1443 , "Anunciación", fresco, 1437.
- c) Capilla Nicolina, Vaticano, "San Lorenzo distribuyendo los bienes a los pobres" 1447-1455, fresco.
- d) "Sagrada conversación de Annalena", temple sobre madera de forma rectangular donde aparece este tema muy desarrollado en el renacimiento, se destaca el juego de las miradas.

Características de su obra

- Sentido tridimensional del espacio y del relieve.
- La luz es irreal, hay una luz general más luces individuales en la piel y los ropajes.
- El color es puro, saturado en las sombras y los tintes aclarados, desaturados aparecen en las luces, pliegues, redondeces.
- Mantiene elementos del gótico, sobre todo en sus primeras obras, debido a su formación como iluminador de manuscritos de tipo medieval en el convento dominico.

Paolo Uccello- 1397-1475

En el 1425 está en Venecia, donde conoce el gótico tardío trabajando como mosaicista en la Basílica de San Marcos. En el 1430 regresa a Florencia y en el 1445 es llamado a Padua por Donatello, donde lo conoce el joven Mantegna. Fue alumno de Lorenzo Ghiberti, escultor que hizo los relieves de la "Puerta del Paraíso" del Baptisterio de Florencia.

Obras

- Santa María de la Flor, Florencia. "**Monumento ecuestre a Sir John Hawkwood**", -1436- Es la segunda ejemplificación de la aplicación de la perspectiva en la pintura, diez años después de " La Trinidad " de Masaccio. Retoma el tema romano del retrato ecuestre que va a ser usado en escultura. Está pintado en grises semejando un relieve escultórico. "Natividad", "Resurrección" y "Anunciación" - hoy desaparecida - todas en la cúpula.
- "**El milagro de la hostia** ", 1467-1468 - temple sobre madera, es una tabla de la predela - o peana - del altar de la Cofradía Corpus de Urbino que mide 42 x 351 cm. Narra un tema medieval de la profanación de una hostia y el posterior castigo a los culpables.
- "Batalla de San Romano", hay tres, realizadas para los Medici - 1450-. La de la **Galería de los Oficios, Florencia**, relata la batalla que le ganaron los florentinos a los sieneses en el 1432. La del **Louvre, París**, narra el episodio de Cotignola contra los sieneses. La de la **Galería Nacional de Londres**, muestra al jefe Niccolo da Tolentino en un caballo blanco. En estas obras que se realizaron para ser vistas juntas como un friso colocado algo elevado, se reúne la tradición veneciana con la florentina.

Características de la obra

- Base cultural gótica, se evidencia en las leyendas usadas como tema de sus pinturas. Ej.: "**San Jorge y el dragón**", llamada la leyenda dorada, donde el santo salva a una princesa entregada como alimento al dragón. -temple sobre tela, 1460-.
- Tiene una gran libertad, fantasía, en sus creaciones.
- Experimenta con teorías contemporáneas de óptica, como errores de la visión, binocularidad, perspectivas naturales.
- Usa el color en forma no naturalista.
- Juegos de perspectiva a los que le atribuye un valor simbólico metafísico. Aparecen escorzos individuales, poliedros y grupos con diferentes perspectivas. Los elementos se ubican en líneas de fuga que van a un punto central
- Hay una atmósfera atemporal, despersonalizada, rara. Los personajes parecen autómatas. Entre ellos y el paisaje aparecen sucesivas abstracciones geométricas. Son cuerpos geométricos en un espacio abstracto. Son más ideales que reales y su representación es analítica, racional.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8





El Renacimiento (3ra parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Pintores renacentistas del siglo XV. Florencia

Segunda generación :

Fray Filippo Lippi (1406-1469)

Obras

Realizó varias vírgenes con el niño. Algunas con un fondo arquitectónico clásico, con soluciones técnicas del bajorrelieve y con fuerte sentido escultórico, "**Virgen con el niño**" (1437- Roma, Palacio Barberini). "La Virgen en el trono y Santos" (1432-Florencia, Galería de los Oficios). "**La Virgen con el niño**" (1445 - Florencia, San Andrés del Botinaccio).

- a) "**La Virgen con el Niño y dos Ángeles**" - Florencia, Galería de los Oficios , donde los personajes se destacan contra una ventana por la cual se ve un paisaje que nos muestra un mundo sensible, poético, que será continuado por Botticelli y Leonardo.
- b) "**El tondo Pitti** " - 1452-, La Virgen con el niño con episodios de la vida de La Virgen y Santa Ana en el fondo. Se llama tondo a una pintura hecha sobre un soporte circular, una tabla, muy usado desde 1450, y generalmente con tema referido a la Sagrada Familia y La Virgen con el Niño. A la forma circular se la asocia con un universo armónico.
- c) Frescos del coro de la Catedral de Prato, realizó entre 1452 y 1464 escenas de la vida de San Esteban y San Juan Bautista. En "**El festín de Herodes y la danza de Salomé**", la expresión de la sensibilidad a través del tratamiento lineal prefigura a Botticelli. Las "**Exequias de San Esteban**" nos muestra una gran plenitud sintética y una esencial relación entre acción y espacio.

Características de su obra

- Aproximación de lo sagrado a lo cotidiano.
- Fondos escenográficos, teatrales.
- Pérdida de la unidad espacio-tiempo. Aparecen escenas anacrónicas, por ejemplo distintas escenas de la vida de un personaje en la misma obra.
- Es más dinámico que Masaccio pero menos monumental. No solo aparece el movimiento en los personajes sino la idea de una vida agitada que fluye.

- En las vírgenes con el niño la iluminación y las miradas dan una idea de serena contemplación.
- Como Masaccio usa los colores saturados en las sombras y los aclara con blanco en las luces. Los pliegues de las vestimentas tienen más dinamismo y suavidad y aparecen delicadas veladuras en los velos y auras.

Domenico veneziano - 1410-1461

Obras

- **"Retablo de Santa Lucía de los Magnoli"**, 1445-1448, Florencia. En esta versión renacentista de los antiguos trípticos, pinturas en tres paneles donde aparecían los Santos a los costados y en el del centro la Virgen, aparece el tema de la Sagrada Conversación donde los mismos personajes se vinculan por la mirada, el gesto o las posiciones. Sigue la tradición del Beato Angelico y F. Lippi.

Características de la obra

- Cada personaje aparece con una captación psicológica diferente, de suaves matices.
- Uso expresivo del color, el mismo es acorde a las expresiones y emociones que surgen de los personajes.
- Los colores se modulan variando el matiz hacia análogos además del uso del claroscuro para modelar el volumen. (Los colores análogos son aquellos próximos dentro del círculo cromático. Ej: verde- verde azulado o turquesa- azul son análogos).
- Uso del contraste de complementarios en diferentes saturaciones. Ej.: rosa- verde.

Piero Della Francesca (1420-1492)

Obras

Es ayudante de D. Veneziano en los frescos de San Gil de Florencia, con él aprende la modulación del color y le transmite las influencias de Masolino y Masaccio. Nace en Borgo San Sepulcro donde realizó varios trabajos, así como en Ferrara. Llegó a Florencia en 1430, entre 1452 y 1459 está en Arezzo, en 1455 y en 1459 viaja a Roma y en 1469 está en Urbino en la casa del padre de Rafael. En sus últimos años realiza escritos teóricos sobre perspectiva, geometría, y la modulación del color bajo los efectos de la luz, muy apreciados por sus contemporáneos.

a) **"El Bautismo de Jesús"**, Londres, Galería Nacional, esta obra de su juventud de colorido claro recuerda al gótico tardío de Masolino y a D.Veneziano. Las figuras ubicadas al aire libre se disponen en profundidad dando un efecto perspectivista.

b) **"La Flagelación de Jesús"**, Urbino, Galería Nacional de las Marcas. Baja el eje horizontal para que las figuras parezcan más grandes, el central divide en dos partes el cuadro. Se relaciona a un suceso contemporáneo, la conjura de 1444 donde murió Oddantonio de Montefeltro, los consejeros que lo llevaron a la ruina lo flagelan, como hicieron los romanos con Cristo. La escena sagrada está

representada en el fondo, en posición secundaria. Como reminiscencia medieval narra dos tiempos en una misma escena, pero realiza un gran cambio referido a la perspectiva: unifica las escenas con un punto de vista único mientras los separa con el eje vertical. Si se los ve sucesivamente funcionan como dos cuadros independientes con un punto de vista que queda así desplazado a un costado. Además las figuras se ubican en forma de abanico y no según un eje central.

c) "**La Resurrección de Jesús**", Borgo San Sepolcro, Pinacoteca Comunal. Los eje centrales coinciden con la figura de Jesús y el borde del sepulcro, es un sistema más elemental de perspectiva que acentúa el carácter simbólico del tema. El fondo es un paisaje, claro y amplio, de inspiración en G. Bellini.

d) "**Retrato de Federico de Montefeltro**", Duque de Urbino, y "**Retrato de Bautista Esforza**", su esposa, - 1465-. Florencia, Galería de los Oficios. Este díptico se diseñó con una unidad espacial lograda por la continuidad del paisaje en el fondo y de la línea de horizonte. Aplica una idealización geométrica en los volúmenes de la cabeza, un cubo para él y una esfera para ella. Dentro de la tradición medallística Piero realza el volumen acentuando los rasgos.

e) "El triunfo de Federico de Montefeltro", Florencia, Galería de los Oficios. El paisaje es muy grande y aparecen recursos ópticos para mostrar la lejanía de las montañas que se suman a la representación italiana del espacio.

f) Frescos de Arezzo, "**Ciclo de la invención de la Cruz**" -1452-1459-, Iglesia de San Francisco. "Un Profeta", "Salomón recibiendo a la reina de Saba", "La reina de Saba en el puente sagrado", "La Prueba de la Vera Cruz", "El hallazgo de las tres cruces". Los personajes se encuentran en abanico, hay figuras que se repiten formando un marco geométrico, dispuestas como una forma arquitectónica, una hornacina. El punto de fuga se halla desplazado a un extremo.

Características de la obra

- Modulación del color.
- Recupera los valores ópticos del gótico tardío flamenco -Van Eyck-, dentro de la perspectiva italiana.
- Desplaza los ejes horizontal y vertical con gran libertad.
- Desplaza los puntos de vista hacia un costado. Inicia el camino por el cual otros pintores llegarán a sacarlos del cuadro.
- Hay una doble lectura de los puntos de vista, central si ve el conjunto o desplazado si se ven las escenas en que se dividen como independientes.
- Geometrización de las figuras, se las aumenta hasta darles una dimensión donde los personajes se ubican como elementos arquitectónicos.
- Representación exacta de los diferentes materiales.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8





El Renacimiento (4ta parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Pintores renacentistas del siglo XV. Florencia

Segunda generación (segunda parte):

Andrea Del Castagno (1423-1457)

Obras

- a) Frescos del Refectorio de Santa Apolonia, Florencia. "**La Última Cena**". -1450- Obra de gran realismo ilusionista en los elementos arquitectónicos, adornos con sombras proyectadas, parece una ventana que se abre a otro espacio. Se distinguen los doce estados de ánimo frente al anuncio de la traición y marcó el estilo posterior de este tema como descripción de los sentimientos de los apóstoles.
- b) Frescos de la Villa Legnaia de Carducci, "Hombres Ilustres de Legnaia " cerca de Florencia. Realizó nichos con figuras históricas, antiguas y modernas de 2m que avanzan hacia el espectador. Sobre un zócalo de mármol se ubican las hornacinas para las figuras y las pilastras. Fueron retirados y se encuentran en el Cenáculo de Santa Apolonia en Florencia. "**Pippo Spano**", "**Farinata degli Uberti**", "**Sibila de Cumas**", "**La Reina Ester**".
- c) "**Monumento ecuestre a Nicolo da Tolentino**"- 1456- Santa María de la Flor, Florencia. Fresco en tierra verde, es su última obra realizada veintiún años después de la muerte del héroe. Comparado con el de P. Uccello dedicado a Piovanni Acuto, es más realista, con más estudio anatómico. Logra unir el naturalismo a lo monumental.

Características de su obra

- Naturalismo, ilusionismo. Crea un espacio, que parece un continuo del nuestro al que accedemos como por una gran ventana.
- Los personajes aparecen en física monumentalidad, modelados plásticamente, expresando estados de ánimo pero sin comunicarse.
- El fondo es siempre una estructura arquitectónica, con adornos de la época y variedad de materiales.
- Dominio en la representación de los escorzos.
- Cuando incorpora paisaje es siempre amplio con colina áridas y el cielo abierto.

Andrea Mantegna - 1431-1506

Sus primeros ensayos artísticos los realiza en Padua, donde aprende con modelos clásicos las novedades renacentistas en el taller de Squarcione. Lo abandona tras una pelea en el 1448 al no aceptar un contrato que establecía una serie de obligaciones. Padua es una ciudad que por su ubicación geográfica recibe influencias tanto de Venecia -los Bellini- y Florencia -P. Ucello, Donatello en la ciudad entre 1443 y 1452 donde realizó el *Gatamelatta*-. Tras su enfrentamiento con Squarcione y por su mal carácter ocasionó su aislamiento en la ciudad. Viaja a Ferrara donde conoce la precisión descriptiva de Van der Weyden y a Piero della Francesca. Viaja a Venecia donde se relaciona con los Bellini, casándose con su hermana en 1454. En 1459 Ludovico Gonzaga lo llama a Mantua como pintor de la corte donde vive cómodamente hasta la muerte de su protector en 1478. Luego de un período de estrechez adviene Juan Francisco Gonzaga que lo protege nuevamente. Es el creador del primer Museo Arqueológico en Mantua referido al arte clásico.

Obras

- a) 1457-1459, "*Retablo de san Zenón*", Verona. en este tríptico hay una unidad espacial hasta en el marco arquitectónico y aparece el uso de la perspectiva baja. Finaliza su etapa juvenil.
- b) 1471-1474, "*Cámara Nupcial de Mantua*" (I) (II). Estos frescos fueron encargados por Ludovico Gonzaga para su habitación en el palacio. El conjunto tiene un fuerte carácter ilusionista y aparecen los personajes de la corte en un marco arquitectónico, con vistas de paisaje de cuidado detalle naturalista. En el techo realiza una bóveda que se abre al cielo con ángeles que se asoman por un balcón.
- "*San Sebastián*", "*Triunfo del Cesar*", "*Cristo Muerto*", - en esta obra se ve uno de los escorzos más famosos de la Historia del Arte-. Todas son obras del período mantuano hasta 1478.
- c) 1495-1496, "*Virgen de la Victoria*", retablo realizado para Juan Francisco Gonzaga.
- d) 1496-1497, "*Retablo de Santa María in Organo*", Verona.
- e) 1497, "*El Parnaso*", para Isabel del Este, esposa de Juan F. Gonzaga.
- f) 1502-1506, "*Minerva persiguiendo a los vicios*", obra inconclusa

Características de la obra

- Recreación del clasicismo por la observación.
- Ámbitos espaciales y perspectivas complejas.
- Agudeza de los perfiles lineales. La línea de un efecto expresivo.
- Fuerte definición plástica de las formas. Los personajes tienen un aspecto escultórico relacionado a la estatuaría clásica antigua.
- Efecto escenográfico que se logra por la unidad perspétivica.

- Perspectiva baja, la logra bajando la línea de horizonte y los puntos de fuga. Provoca un efecto de monumentalidad.
- Temática de origen literario y arqueológico. Gran erudición, incluye ruinas, vestimentas, armaduras, fragmentos de estatuaría clásica con exactitud histórica.
- En su obra aparece la contemplación del mundo como paraíso perdido, evocado a través de la fantasía. Por eso incluye las ruinas clásicas y los personajes aparecen distantes.

Sandro Botticelli (1445-1510)

Florentino, entre 1464 y 1467 entra en el taller de Filippo Lippi y posiblemente trabajó en un taller conjunto con el escultor Verrocchio. Entre el 1469 y 1492 gobierna la ciudad Lorenzo el Magnífico hasta que quiebra la banca de los Médici y termina un poderío de sesenta años. En 1490 el monje Savonarola comienza a predicar el castigo divino a la burguesía licenciosa, los Médicis son expulsados y finalmente en 1498 Savonarola es quemado. Bajo la influencia de su prédica, Botticelli en 1490 cambia su estilo que se arcaíza y llena de angustiosa religiosidad. En esta época Italia se halla desgarrada por el agobio y el dolor de la guerra entre las ciudades y contra Francia.

Obras

Todas sus obras fueron temples sobre madera o frescos.

- 1481- "Virgen del Magnificat", tondo.
- 1481-1482- Frescos de la Capilla Sixtina, en Roma, encargados por el Papa Sixto V, "Pruebas de Moisés", "Pruebas de Cristo", "Castigo de los Rebeldes".
- 1482- "Palas doma al centauro".
- 1484- "Nacimiento de Venus".
- 1488- "Primavera".

Estas tres últimas obras se relacionan por estilo. La luz se expresa por colores muy puros sin modular, hay un predominio de la linealidad. Las transparencias representan la inmaterialidad. Las formas son límpidas abstracciones relacionadas al mundo de las ideas, que es el mundo real perfecto del Neoplatonismo.

- 1483- "Nastaglio degli Onesti" (I) (II) (III) (IV) tablas para el juego de arcones de desposada con imágenes de un cuento del Decamerón de Boccaccio.
- 1483- "Venus y Marte", comienza a representar con más intensidad lo físico. La línea despojada de esencialidad da paso a la convulsión a través de la densidad pictórica y la opresión de las figuras.

h) 1485- "Retablo de San Bernabé".

i) 1487- "Virgen de la Granada".

j) 1490- "Retablo de San Marcos", incluye la predela de "San Juan de Patmos". "Comunión de San Marcos".

k) 1491- realiza grandes dibujos para ilustrar "La Divina Comedia".

l) 1495- "La Calumnia". "Llanto por el Cristo Muerto". "Natividad Mística".

m) 1500 - "Historias de San Cenobio".

Otros artistas de la segunda generación de pintores:

Antonello da Messina (1430-1479). Nápoles.

Carlos Crivelli (1430-1495). Nació en Venecia pero se formó con Squarcione en Padua, trabajó en Las Marcas.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8





El Renacimiento (5ta parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

La escultura en el siglo XV

El relieve:

Hasta el S XI los relieves se sujetan a la arquitectura, no se desprenden del fondo y este nunca aparece vacío. Se respeta la bidimensionalidad del muro. Los personajes y las escenas simbólicas se representan frontalmente.

A partir del S XIII se narra la historia sagrada con mayor verismo que se evidencia en la distribución de figuras y la composición, los acontecimientos se acercan al hombre, comienza la búsqueda de un mayor realismo y se rompen los sistemas medievales de representación.

Con el redescubrimiento de las obras antiguas, especialmente los sarcófagos romanos, se comienzan a acentuar los volúmenes y la profundidad espacial.

En el S XIII Nicola Pisano realiza el Púlpito de la Catedral de Pisa, su hijo Giovanni Pisano realiza el Púlpito de Siena y el Púlpito de Pistoia. En estas obras los personajes se ubican en un espacio, hay una unidad espacial aunque no temporal. Otros artistas del trecento no continuaron el avance hacia el realismo. En el S XV los primeros escultores toscanos encauzaron al relieve dentro de las tendencias del los Pisano. En esta búsqueda se borran los límites entre el mundo real del espectador y el mundo de la obra.

Jacopo Della Quercia (1374-1438). Siena.

"Puertas de San Petronio de Boloña ", 1425, en estos relieves en piedra sobre "La Creación de Adan", aparecen las tres unidades clásicas: de espacio, tiempo y acción. Abandona la perceptiva jerárquica y el hecho sagrado aparece como un hecho relevante pero natural.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Florencia.

"Puerta del Paraíso", son diez paneles de bronce en las dos hojas de la puerta del Baptisterio de Florencia que representan escenas del Antiguo Testamento. Están rodeadas por guardas con nichos que contienen alegorías al trabajo y las artes, volutas de vegetales y cabezas que emergen de discos. En el marco aparecen frutas, flores y animales exóticos.

Tiene influencias tanto de los relieves helenísticos como de los góticos - estética irrealista, paisajes de bosques idílicos, evasión propia del fin del mundo de la caballería-. Pero el espacio es tridimensional y profundo, aparecen arquitecturas en perspectiva que encuadran a las figuras y los tamaños disminuyen según la lejanía al 1º plano. Los personajes se hallan individualizados en sus rostros, cuerpos y actitudes.

Donatello (1384-1446). Florencia.

Placa de bronce del Baptisterio de Siena, "**Salomé presentando la cabeza de San Juan Bautista a Herodes**". Este gran escultor del Renacimiento desarrolla las tres reglas clásicas en esta obra.

Unidad de espacio:

- Perspectiva con un punto de vista y un punto de fuga central.
- Gradación del relieve.
- Disminución proporcional del tamaño de las figuras hacia el fondo.
- Posturas no frontales de algunos personajes, miradas en distintas direcciones.
- El espacio es un continuo unitario, no tiene un límite hacia adelante por lo que parece fundirse al nuestro y a la vez podemos recorrerlo con la mirada hacia lo más profundo.
- Aparecen operaciones geométricas.

Unidad de tiempo - Unidad de acción:

- Se narra un momento captado en su transitoriedad.
- Se desarrolla una única acción, acá la danza frenética de Salomé, donde expresiones y sentimientos claramente reconocibles narran el aspecto irracional del hombre.

El relieve en el renacimiento supera la bidimensionalidad del muro, incorporando la profundidad de la escena.

Escultura de bulto renacentista:

1º : Escultura adherida al muro.

2º : Escultura se transforma en un volumen circundable, se independiza de la Arquitectura. Cada figura tiene un espacio propio.

En el S XIV se encargan figuras de patronos de los gremios para colocarlos en edículos góticos. En el S XV L. Ghiberti, Donatello y Andrea del Verrocchio desarrollan la escultura de bulto independizada totalmente del muro. Van a desarrollar las fórmulas y cánones clásicos con una actitud realista, avanzar en la representación de la anatomía y del movimiento a punto de realizarse o recién finalizado. Reaparecen géneros antiguos como el del monumento ecuestre en bronce.

Obras de Donatello:

- 1416-1420- "**San Jorge**", aún presenta alargamientos y expresiones góticas.
- 1430- Roma, "**David**", en bronce. Es el 1º desnudo que se vuelve a realizar a la usanza romana o de Praxiteles. La obra nos lleva a girar alrededor.
- 1447- Padua, "**El Gattamelatta**", monumento ecuestre en bronce en reconocimiento al general veneciano donde se identifica el héroe moderno con el antiguo. Revive el ideal de la gloria de la vida civil activa. Usa vestimenta romana y muestra una serenidad clásica en una marcha calma.
- 1460 -"**Magdalena**", policroma. Tiene una mirada extática, un dolor profundo.

Obras de Andrea del Verrocchio (1436-1488). Venecia:

-1476- "**David**", bronce. Florencia, Museo Nacional del Bargello. 126 cm.

-1481- "**Bartolomé Colleoni**", monumento ecuestre en bronce. La musculatura aparece muy tensa, la expresión exagerada de furia y angustia. Hay casi una exageración del individualismo. Refleja la crisis y derrumbe institucional de las ciudades tras la invasión francesa en 1454.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8





El Renacimiento (6ta parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Renacimiento en el siglo XVI o Alto Renacimiento

1504: Rafael llega a Roma. También llega Bramante - arquitecto - y Miguel Ángel. El centro artístico se desplaza a Roma, El Papa Julio II (1503-1513) comienza la actividad que hará a la ciudad el monumento de la Cristiandad en occidente. El poderío económico romano que permite los abundantes encargos a los artistas, va a producir una elitización del arte. Las obras no llegan al gran público, sino que son para un restringido número de personas de gran erudición que encargan los trabajos. Este arte plasma las vivencias de esta clase social y está penetrado por los elementos culturales de la misma. El pueblo no lo comprende.

A fines del 1400' el arte muestra crispación y dramatismo, los santos son personajes campesinos u obreros. Pero en el 1500' lo emocional se contiene, se aleja del sufrimiento humano. Se vuelve mesurado, el movimiento es latente. Los santos son ahora personajes majestuosos.

El Alto Renacimiento duró solo 20 años y los artistas comenzaron a introducir elementos que se alejaron del estilo renacentista derivando hacia el Manierismo.

Los pintores de este período son: LEONARDO DA VINCI - RAFAEL SANCIO - MIGUEL ÁNGEL BUONAROTTI, que además es arquitecto y el gran escultor de este momento.

Los otros arquitectos son :

BRAMANTE - 1503- **Tempietto de San Pedro de Montorio en Roma.**

PALLADIO -1551-1580- **Palacio Chiericati y Teatro Olímpico, Vicenza.**

Características de la arquitectura del siglo XVI.

- Concepción unitaria que se evidencia en el uso de la planta central.
- Equilibrio armónico de las proporciones, de las masas.
- Aprehensión desde todos los ángulos visuales del espacio total.
- Espacio simétrico.
- Teóricamente se sujetan al clasicismo, buscando en sus cánones reglas de belleza fija, pero actuaron con gran libertad y vitalidad.

Artistas del Alto renacimiento

Leonardo da Vinci (1452-1519).

Fue aprendiz del taller de Verrochio.

Obras.

a) 1482 -Entra en la Corte de Ludovico Sforza en Milán, como músico. Realiza el "Monumento

ecuestre de Francisco Sforza" padre de Ludovico, hoy perdido.

b) 1483- "Virgen de las Rocas", para la Cofradía de la Concepción de San Francisco. Aparecen representados San Juan, Jesús y La Virgen. Hay dos versiones una está en el [Louvre](#) y la otra en La [Galería Nacional de Londres](#). Los personajes se encuentran enmarcados por flores y rocas reflejadas en el estanque, las montañas lejanas aparecen bañadas en luz. Las figuras se ordenan dentro de un triángulo y se ve un ritmo ortogonal medido. La luz que entra por un ángulo izquierdo baña los rostros y los separa del fondo.

c) 1497 - "[Última Cena](#)" retoma el tema de Andrea del Castagno quien puso la mesa alejada hacia la pared posterior en una habitación estrecha. Leonardo en este templo ubica la mesa en el primer plano dentro de una sala profunda con muros recubiertos por tapices. El punto de fuga coincide con Jesús, y está enmarcado por una ventana mayor. La cabeza de Judas aparece en sombra. Capta el momento en que anuncia la traición y la conmoción que provoca pero no a través de gestos convencionales sino desde la profundidad del alma.

En 1499 caen los Sforza en Milán, invadida por los franceses. Leonardo pasa por Mantua y Venecia y llega en el 1500 a Florencia.

d) 1503- "[La Gioconda](#)", retrato de una mujer en su plenitud, digna de gesto noble con gran expresión interna. La iluminación no es natural, parece provocada por un foco de taller, llega del ángulo superior izquierdo y destaca el rostro y las manos. En el paisaje la iluminación es difusa. Influenció a los retratistas por dos décadas.

1513- Viaja a Roma donde realiza para el Vaticano proyectos de máquinas voladoras e instrumentos de óptica.

e) 1515- Regresa a Milán y de ahí pasa a Francia donde va a trabajar para Francisco I, en Fontainebleu. Realiza "Baco" y "[San Juan Bautista](#)". Aparecen seres andróginos que representan la unidad. En esta época ha desarrollado el sfumato por el cual la línea se desdibuja y funde en la atmósfera.

Escribe el "Tratado de la Pintura", donde se refiere a la perspectiva atmosférica otorgándole en las representaciones al aire la coloración azul.

En 1519 muere en Francia.

[1](#) - [2](#) - [3](#) - [4](#) - [5](#) - 6 - [7](#) - [8](#)





El Renacimiento (7ma parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Artistas del Alto renacimiento (continuación).

Rafael Sancio (1438-1520).

Hijo de Juan Santi, pintor, nacido en Urbino. Entre 1499 y 1503 es discípulo de Perugino.

Obras y características de su estilo.

- a) 1504 - "**Los Esponales de la Virgen**", Pinacoteca de Brera, Milán. Al tema lo saca de un cuadro del Perugino. Influencias de Piero della Francesca, Alberti y Bramante. El elemento arquitectónico es predominante en la estructuración del espacio relacionando las direcciones y perspectivas. Aparecen elementos circulares concéntricos. Los grupos simétricos se escalonan en ejes de perspectiva en forma armónica.
- b) 1504 - Llega a Florencia donde ve la Gioconda de Leonardo, al David de Miguel Angel y las obras de Donatello. Realiza una serie de Madonas, vírgenes nominadas según el adquirente. "**Madona del gran Duque**", donde realiza un fondo oscuro según la experiencia del claroscuro de Leonardo.
- c) "La bella Jardinera", cambia el punto de vista, hay mayor correlación figura - fondo por una gran integración al paisaje. La composición es piramidal.
- d) "**Sagrada Familia Canigiani**", estructura piramidal formada por triángulos menores.
- e) 1507 - "**Deposición**". Muestra la descomposición de la sociedad florentina, fue encargada por Atalanta Bagioni quien había perdido a su hijo en las luchas por el poder. Influencia, de La Piedad de San Pedro y la Madona Doni, en la expresión y ojos de la virgen.

Rafael pintó a **Agnilo Doni** y a su esposa **Magdalena Strozzi** en Florencia. En la expresión de la interioridad de los personajes. Ella aparece altiva y con gesto de desprecio y él frío y calculador. En 1508 Rafael viaja a Roma.

Decoración de las estancias vaticanas

Encargadas por Julio II quien deseaba hacer una síntesis del pensamiento humano en imágenes:

- a) En la **Stanza della Signoria** o biblioteca realiza la "**Escuela de Atenas**", "**Disputa del Santísimo Sacramento**", referidas a la Filosofía y la Teología respectivamente.

En la "Escuela de Atenas" aparecen retratados personajes de la época representando a filósofos clásicos. Leonardo, Miguel Angel, Bramante y él mismo son retratados en los personajes de Platón, Aristóteles, Sócrates, Diógenes y Pitágoras. Las figuras principales se encuentran alejadas hacia el fondo pero contrastadas contra el cielo, técnica usada por Leonardo en la Última Cena.

b) 1511- 1514 - En la **Stanza d'Eliodoro** el tema es la intervención divina a través de la Iglesia. El estilo es más dramático y colorido. En el 1512 Miguel Angel terminó la Capilla Sixtina. Los temas principales son la **"Expulsión de Heliodoro del Templo"**, **"La Liberación de San Pedro"**, y el **"Milagro de la Misa de Bolsena"**.

c) 1514 - 1517, realiza el **"Incendio en el Borgo"** ya de características manieristas. Colaboran con él, Giulio Romano y Francisco Penni, pintores que pertenecerán a este movimiento que sucede al Alto Renacimiento.

d) 1516 - **"Retrato de Baltazar Castiglione"**.

Las Madonas de esta época abandonan el aire florentino rompiéndose el diálogo entre la madre y el hijo, hay una mayor frialdad y los personajes se dirigen al espectador.

"Madona de la Silla", tondo. Desaparece el aire entorno a las figuras y se adecuan al marco circular.

e) 1517- 1520 - **"Transfiguración"**, obra de estilo manierista. Quedó inconclusa a su muerte.

Miguel Ángel Buonarotti (1475-1564).

Fue aprendiz con Doménico Ghirlandaio, con quien aprendió el fresco y copió en dibujos obras del Giotto y Masaccio. Protegido por Lorenzo de Medici continuó trabajando en el taller que había instalado en su palacio hasta la caída de la familia y la época de Savonarola. Entonces partió a Bolonia y en 1496 llega a Roma donde realizó sus primeras obras.

Obras y características de su estilo.

Escultura:

a) 1496- **"Baco"**, -1498-, **"Piedad"** de San Pedro en el Vaticano. En estas esculturas muestra su dominio de la anatomía y la ejecución de las vestimentas. En la Piedad resuelve el tema compositivo de ubicar a un hombre extendido sobre el regazo de una mujer con una estructura piramidal para una escultura frontal ya que se mira de un solo lado. El acabado es perfecto.

b) 1501-1504 - Regresa a Florencia. -1501-**"David"**, en esta escultura se aleja de la representación tradicional por la cual el joven David sostiene la cabeza de Goliath. Aquí aparece el movimiento latente, está justo por dar el golpe en el momento en que estudia al enemigo. Es un encargo de índole política que representa la voluntad de lucha florentina. Lo realiza en un mármol de 4 m de largo.

c) 1505- **"Tumba de Julio II"**, comienza el primer proyecto con una cámara sepulcral oval (7.20 m x 10.80 m) en el interior. En el 1º piso proyecta 4 grandes estatuas y una sucesión de nichos: **El Moisés**, que representa la vida activa, y San Pablo, que representa la vida contemplativa. Los

esclavos como columnas representarían al alma sin regenerarse. Tras la muerte del Papa en el 1513 el proyecto se modificó.

d) 1530- "**Tumba de los Medicis**" o Mediceas. La figura de **Lorenzo** representa la vida contemplativa como el pensador y la de **Giuliano** la vida activa. Los ríos en la parte inferior representan la fusión del alma al nacer y la idea general que desea transmitir es la apoteosis del alma en su ascenso en la jerarquía universal. Las 4 figuras recostadas sobre arcos representan a la aurora, la mañana, la tarde y la noche y significan el tiempo que arrebató la vida de los dos Medicis.

e) En las esculturas del último período de su vida como los esclavos "sin terminar" o "**La Piedad Rondanini**", vemos desarrollado al máximo su pensamiento neoplatónico, según el cual el cuerpo es la prisión del alma siendo el fin su liberación. Cuando talla la piedra Miguel Angel libera las formas de su cárcel de mármol y también poeta escribe: "La morte é il fine d'una prigione oscura" (la muerte es el fin de una prisión oscura).

La experiencia humana le da un sufrimiento cruel que se expresa en distorsiones, gestos desesperados. Miguel Angel representa el drama de la creación en un mundo vacilante que sucumbe.

Pintura:

a) 1504-1506, "**Tondo Doni**". Aparece la Línea serpentínada -espiralada-. El espacio es estrecho y quebrado por un muro, aparecen en el segundo plano figuras asexuadas.

b) 1508-1512 , "**Techo de la Capilla Sixtina**", en la bóveda de cañón corrido aparecen las Sibilas (I) (II) (III) (IV) (V) y los Profetas (I) (II) (III) (IV) (V) (VI) (VII), Episodios del Génesis, Los Antepasados de Cristo, **La Creación del Hombre**, la de **Eva**, **La Expulsión del Paraíso**, **El Sacrificio de Noé**, **La embriaguez de Noé**, **Dios separando la luz de las sombras**, **Dios separando la tierra de las aguas**, **El Diluvio Universal**.

Es un programa ilustrativo simbólico de los hechos de la vida de Cristo y su correspondencia con la de Moisés desde la Creación-Génesis hasta la Revelación Divina. Alterna la monocromía y la policromía según sea elemento de ligazón espacial o elemento temático.

c) 1535-1541, "**Juicio Final**", se encuentra en el altar de la Capilla Sixtina y fue encargado por Pablo III.

Cristo en el Centro es el generador del movimiento. Se halla relacionado al techo a través de dos grupos de figuras con una columna y una cruz y a la vez perfectamente diferenciado. El color es casi monocromo con un fuerte contraluz que ilumina dramáticamente. En el Juicio final aparece la total disolución del espacio clásico y de la armonía. Las figuras, desnudos escorizados, no tienen punto de apoyo, van en caída, agitación, terror. Hay desproporción y turbulencia pero el efecto final es frío y distante prefigurando una característica del manierismo.

d) 1542-1550 - En la "**Capilla Paolina**" realiza los frescos, también encargados por Pablo III, "**Conversión de San Pablo**" y "**Martirio de San Pedro**". En ellos alterna espacios vacíos y llenos y las figuras aparecen sin libertad.

Arquitectura:

a) 1524-1526 - **Biblioteca Laurenziana**, en Florencia, es famosa por su escalera (I) (II) que provoca

una sensación de claustrofobia y fluye con extrañas rupturas en los escalones, irrumpiendo en un pequeño ambiente. Aparecen órdenes agigantados que simbolizan plásticamente la necesidad de ruptura, de abrir el muro.

b) Desde 1546 cada vez trabajó más como arquitecto, dirigiendo las obras de San Pedro, la más importante construcción de la Cristiandad. Realizó la Cúpula de San Pedro (I) (II) y el Ábside. La cúpula es un tambor pesado reforzado por columnas binadas, de gran estatismo, que penetra en el cuerpo de la basílica. Buscaba lograr el efecto general de la Iglesia como resultado de la relación de las masas de la cúpula y la nave. El ábside tiene pilastras gigantes que unen los dos pisos superiores, la cornisa aparece remarcada.

c) **Plaza del Campidoglio**, este gran proyecto urbanístico, sede de la administración papal, quedó como el símbolo de la Roma eterna.

Miguel Angel resume las características arquitectónicas del S XVI:

- Triunfo del volumen y la plástica al desaparecer las directrices lineales.
- Voluntad corpórea , estática.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8





El Renacimiento (8va parte)



por Roxana C. Fraticola

Este texto es propiedad original y exclusiva de la autora.

Pintura veneciana.

La Pintura Veneciana se caracteriza por el uso del color, basado en la modulación del mismo, que consiste en la varación de un color hacia los análogos es decir los cercanos dentro del círculo cromático. Ej. el azul se modula con el verde azulado o con el violeta azulado. Otra característica es la valoración del paisaje que se ilumina dando gran sensación de lejanía y continuidad, adquiere una importancia mayor que la tradicional toscana donde es un telón de fondo. Las historias que se relatan muestran la rica vida de la corte veneciana resultante del comercio con oriente.

Siglo XV .

Juan Bellini (1429-1516).

Los Bellini famosos fueron tres los otros eran su padre Jacopo y su hermano Gentil. Era cuñado del Mantegna.

Obras y características de su estilo.

Recibe las influencias del arte flamenco, de Mantegna, y de Piero della Francesca, quien trabaja a mediados del siglo XV en Ferrara y Rímimi.

a) "La Crucifixión", hay dos una en Venecia y otra en Milán, "San Jerónimo".

b) "Oración en el huerto" (1460), Mantegna tiene una similar. "La transfiguración" (1453-1460) "Retablo de Pesaro" (1471).

En "La Oración en el huerto" en la distinción de los planos se observa la influencia de della Francesca, y la diferencia con el Mantegna es que mientras este es un historiador de la ciudad que representa, Bellini utiliza el paisaje en la construcción general del cuadro como elemento estructural rítmico.

c) "La Transfiguración" (1480). El espacio se ilumina subrayando el misticismo de la escena.

d) "Sacra Alegoría", a veces atribuida a su alumno Giorgone, "Retablo de San Job" (1487). En estas obras Bellini aparece como un gran narrador de actitudes, expresiones en los retratos, en las escenas siempre ubicando a los personajes en una estructura cúbica del espacio.

e) 1500- 1510, "**Virgen del Prado**", "**Virgen con el Niño**" de la Galería de Arte de Glasgow y la de la Galería Borghese de Roma. En esta serie de Vírgenes se destaca la relación de las figuras con el fondo ya sea cortinado, paisaje o ambos, relacionadas por los sutiles acentos luminosos y gradaciones tonales. La composición es piramidal.

Vittore Carpaccio (1465-1526).

Discípulo de Bellini, trabajan juntos en el Palacio Ducal de Venecia.

Obras y características de su estilo.

a) "Leyenda de Santa Úrsula" (1490-1495), relata la vida veneciana con una visión racionalista más abstracta, geometrizando las formas. En este complejo cuadro aparecen varias escenas que narran desde la **llegada de los embajadores** hasta su **glorificación en los cielos**. Se encuentra en las Galerías de la Academia en Venecia.

b) Obras de la Cofradía de los Schiavoni, Venecia: "**San Agustín en su estudio**", "**Los funerales de San Jerónimo**", "**El bautismo del Rey**" y "**La Natividad de María**", hoy en la Academia Carrara de Bérgamo. En estas obras lo vemos como el gran narrador de la vida cortesana veneciana, nos muestra los interiores de los edificios renacentistas con una minuciosidad resultante de su conocimiento de la pintura flamenca. Aparecen elementos exóticos en indumentarias, escenas con toques humorísticos. Cuando hay espacio en los fondos la lejanía se da por el efecto de veladuras brumosas. Pero lo más importante es el rico colorido y la evolución de la representación espacial donde los puntos de fuga varían según el centro de interés.

c) 1510, "**Retrato de un caballero**", Castillo de Rohonz, Castagnola, Suiza. Representa a duque Francisco María della Rovere. Es una de sus obras maestras.

Giorgione (? -1510).

Muere en 1510 por la peste que asoló a Venecia. No hay mayores datos sobre su nacimiento, ni sus primeros años posiblemente pasados en Castelfranco. Su vida fue enigmática, se lo considera alumno de Bellini.

Realiza su obra en Venecia entre 1500 y 1510, por encargo de las familias más poderosas. Ejecuta retratos no oficiales, es decir que no fueron mostrados públicamente.

Obras y características de su estilo.

a) 1504- "Retablo de Castelfranco", "**Judith**".

b) 1508- "Frescos de la Lonja de los Alemanes".

Sus obras no tienen tema literario, ni histórico, ni moralizante. Le da gran importancia al paisaje que tiene una importancia propia y en una unión con los personajes que expone una esencia divina en toda la naturaleza, es su visión panteísta: todo participa de Dios.

c) "El concierto campestre", esta obra va a influenciar a Manet en el S XIX. ("El almuerzo en la hierba").

Vecellio Tiziano (1488 -1576).

A partir de 1516 muertos Bellini y Giorgione, queda como el pintor más importante de Venecia.

- En su juventud trabajó con Giorgione con quien comparte la independencia del color y del dibujo, el llamado tonalismo que sostiene que "la pintura realiza al dibujo".
- Tiene una concepción grandiosa del hombre, el ideal clásico de dignidad humana.
- Sus obras muestran gran armonía formal, imágenes de amplia luminosidad y a través de la gradación de planos cromáticos se pasa al paisaje. La espacialidad es sólida organizada según las zonas de luz.
- Las figuras son monumentales, imponentes, y centran el espacio.

Obras y características de su estilo.

a) "Flora", "Descanso en la huida a Egipto", "El amor sagrado y el amor profano".

b) "Asunción" Primer encargo religioso importante aparece la influencia toscano-romana del Alto Renacimiento. Hay tres puntos de vista diferentes en la construcción de las figuras, hay un tumulto vertiginoso de imágenes, la composición es compleja y el color es el elemento unificador (de abajo hacia arriba).

c) 1518 - 1523 - "Bacanales". Se resquebraja la serenidad clásica. La composición es abigarrada y compleja. Es escenográfica, resaltada por claroscuro coloreado. Figuras sensuales.

d) 1519 - "Retablo de Pesaro". Rompe con la tradición en retablos, se aleja del esquema tradicional pues hay monumentalidad grandiosa y juegos ilusionistas. Mantiene la entonación clásica, (uso del color).

e) 1520 - "Retablo de Ancona" y "Políptico Averoldi". Aumenta el contraste de claroscuro. Hay una ruptura del nexo lógico de los episodios de una historia, aparecen en compartimentos en los que se divide la composición, solo se mantiene la relación tonal.

Tras viajar a Ferrara y Mantua se ve su contacto con el manierismo en la exasperación de los motivos dramáticos, pero no cambia su sentido heroico de la existencia, (clásica).

f) 1530 - 1540 - "Retratos". La composición es más refinada se aleja del naturalismo espontáneo, hay menor vitalidad pero mayor captación psicológica y un registro casi documental de las acciones ya sean cotidianas o históricas.

La fama de Tiziano se extiende fuera de Italia, se relaciona con Carlos V y el Duque de Urbino quienes le hacen encargos para las cortes.

g) 1532 -1533- "Retrato de Carlos V". Representación del poder en forma digna e idealizada. Para el Duque de Urbino realiza "Bella" y la "Venus" de Los Oficios de Florencia.

h) 1548 - "Retrato ecuestre de Carlos V", "Retrato de Carlos V sentado". Desde 1540 realiza composiciones mitológicas que transmiten un sentimiento trágico.

i) 1552 - Comienza a trabajar para Felipe II. Las pinturas que realiza tienen características manieristas: dinamismo, gran sensualidad en las formas, la tonalidad envuelve todo el paisaje. Se aleja de cualquier esquema espacial renacentista, llegando a lo informal de su última producción donde la materia se desintegra por efecto de la luz - color. "Venus vendando al amor", "Descendimiento", "Martirio de San Lorenzo", "Coronación de espinas", "Castigo de Marcias", "Tarquinio y Lucrecia", "La Piedad" de 1576, inconclusa.

En sus últimas obras aparecen grandes efectos lumínicos, las formas muy escorzadas son masas incorpóreas. Hay un sentido muy dramático de fragmentos de la vida real.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8





por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

La combinación de elementos góticos

El artista gótico por excelencia es Simone Martini (h. 1285-1344). De los pintores sieneses, es el único del que se puede decir que rivalizó con su maestro, el gran Duccio. Puesto que Simone era, artísticamente hablando, un descendiente directo de Duccio, su arte todavía tiene nexos de unión con la tradición bizantina de remota espiritualidad. También reconoció las innovaciones espaciales de Giotto y el elegante estilo gótico de Europa del norte (representado por Francia), que en aquella época era popular en Siena. En 1260, el monarca francés Roberto de Anjou trasladó su corte a Nápoles, y antes de 1317, Simone fue llamado a la corte para pintar un encargo del rey. Simone estaba muy influido por el arte de la corte de Anjou, con su característica elegancia y su refinamiento cortesano que diferenciaba al gótico francés de las primeras evoluciones italianas. La influencia del estilo gótico del norte en el arte italiano es más visible en la obra de Simone: su preocupación por la forma elegante, por las líneas ininterrumpidas que fluyen libremente y por el dibujo; el manierismo y los gestos delicados de sus figuras, y la preciosa cualidad de artesano de sus pinturas lo revelan como el artista definitivo del estilo gótico italiano y como un exponente temprano del estilo gótico internacional.

La gracia gótica





Las figuras de Simone tienen una extraordinaria fluidez física; tanto si son angelicales como humanas, vibran y recorren la escena de una forma sorprendentemente bella, como si fuesen habitantes mágicos de nuestro mundo y del cielo. Tienen los pies, firmemente apoyados en la tierra y, ¡sin embargo, todo el ser respira los hechizos de otra realidad. No hay ningún artista parecido a Simone, ni en el gran atrevimiento de sus combinaciones de colores ni en la fuerza persuasiva con la que nos invita a entrar en el mundo de su singular imaginación. Su sentido del drama queda bien claro en *El ángel y la Anunciación* (arriba), expuesto en la galería Uffizi, en Florencia. En este cuadro vemos cómo María se encoge, casi asustada por la solemnidad de la petición de que dé a luz al Hijo de Dios. Pero incluso en este momento de perplejidad espiritual,

María vibra con la gracia gótica tan característica del arte de Simone. Va toda de azul, color que generalmente simboliza el cielo; el ángel, deslumbrante en tonos dorados. El observador se da cuenta del encuentro sagrado en el que el cielo y la tierra se convierten en uno solo. María y el ángel, que cierran los ojos, se conmueven el uno al otro.

El ángel de la Anunciación (derecha), otra versión del mismo tema, se cree que fue un díptico cuyo panel derecho se ha perdido. En él se veía a la Virgen a quien el ángel extiende el brazo en el que lleva una rama de olivo. La ausencia de la Virgen es casi un *felix culpa* (un feliz infortunio), ya que ahora nos vemos forzados a ponernos en su lugar y a entrar en el drama silencioso.



Conflicto familiar





La gracia de Simone y su amor por la ropa bella no es algo superficial, y él lo combina con un electrizante sentido de conflicto. Cristo descubierto en el templo (arriba) es una extraordinaria evocación de la diferencia generacional; el Niño Jesús y su Madre están frente a frente sin comprenderse, y san José intenta solventar las diferencias que hay entre ellos, pero sin éxito. Es el escalofriante momento en que Jesús llega al punto crucial de su crecimiento, cuando se da cuenta de que incluso aquellos a quienes queremos y en quienes confiamos no pueden comprendernos, y no se les puede pedir que lo hagan. Todos estamos solos y todos somos especiales, y esto también se aplica a las mejores familias.

Los hermanos Lorenzetti

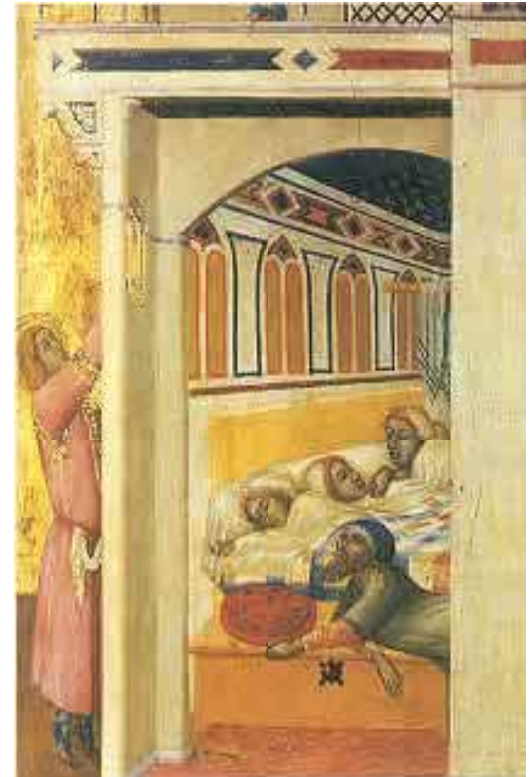




Si Simone fue un merecido discípulo de Duccio, sus coetáneos, los dos hermanos Lorenzetti, Pietro (activo 1320-1348) y Ambrogio (activo 1319-1348), a pesar de ser los dos sieneses, están señalados con la marca de Giotto. Representan a Giotto «a lo Duccio»; pintan grandes formas columnares que, sin embargo, tienen una gracia conmovedora. Sus pinturas revelan una afinidad más profunda con la vitalidad psicológica característica de Giotto que con la elegancia consciente y la artesanía refinada de su más ilustre contemporáneo, Simone Martini.

Ambos hermanos murieron repentinamente en 1348, probablemente víctimas de la Peste Negra, la gran epidemia europea. La tabla de Pietro Lorenzetti *San Sabino ante el gobernador* (arriba) tiene, además de una gran delicadeza, una especie de monumentalidad. Sabino, uno de los cuatro santos patrones de Siena, se niega a ofrecer sacrificio, tal y como lo ordena el gobernador romano de la Toscana, al extraño y pequeño ídolo. La figura revestida de blanco del santo, que exhala un aire de calmada tranquilidad y resolución, llama nuestra atención, mientras que la figura sentada del gobernador está de espaldas al observador. Percibimos la sensación de espacio, tanto físico como mental.

Ambrogio, el hermano más joven, combina la grandiosidad y los detalles en su pequeña pintura *La caridad de san Nicolás de Bari* (derecha). Representa el momento de la leyenda en el que el santo tira las tres bolas doradas en el dormitorio de las hijas de un aristócrata empobrecido. Las bolas (que deducimos son un signo del prestamista) servirán de dote para las chicas. El padre mira sorprendido hacia arriba y la hija mayor levanta la cabeza igualmente sorprendida.



1 - 2 - 3 - 4





Gótico temprano (1ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

El estilo gótico empezó con la arquitectura en el siglo XII, en la cumbre de la Edad Media, cuando Europa estaba dejando tras de sí la memoria del «oscurantismo» y se adentraba en una radiante nueva era de prosperidad y confianza. Al mismo tiempo, la cristiandad entraba en una fase nueva y triunfante de su historia, así que la época de los caballeros fue también la época de la construcción de las magníficas catedrales góticas, como las que encontramos en las ciudades del norte de Francia: Chartres, Reims y Amiens. En cuanto a la pintura, el cambio al nuevo estilo se hizo visible alrededor de un siglo después de que se erigiese la primera de estas catedrales. En contraste con el románico y el bizantino, la característica más llamativa del arte gótico es un aumento del naturalismo. Esta cualidad, que apareció por primera vez en las obras de los artistas italianos de finales del siglo XIII, se convirtió en el estilo pictórico dominante en toda Europa hasta finales del siglo xv.

El gótico temprano



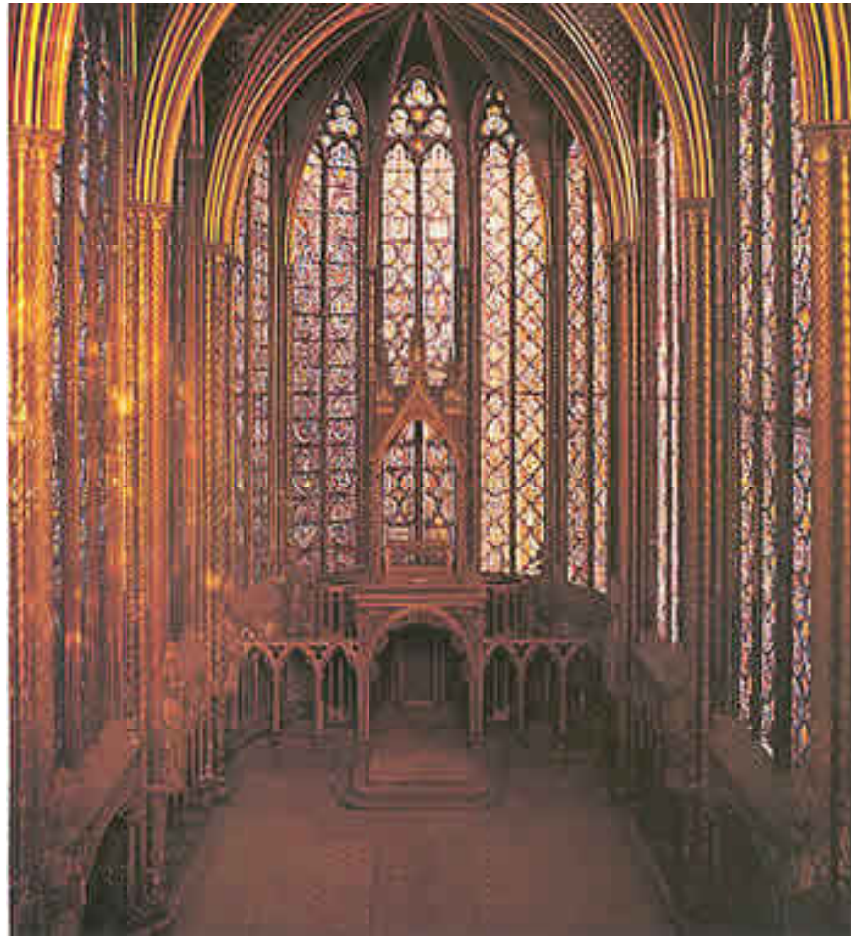
CATEDRAL DE AMIENS

Esta catedral, con sus arcos apuntados y su ornamentado trabajo en piedra, es un ejemplo típico de la arquitectura gótica francesa del siglo XIII. Su construcción comenzó en 1220.

El término «gótico», más que describir una serie identificable de características, denota un período de tiempo. Aunque en el estilo gótico encontramos ciertas características reconocibles, es más fácil que las numerosas manifestaciones de arte gótico cobren sentido si tenemos en cuenta que el período abarcó más de doscientos años y que su influencia se extendió por toda Europa. Los italianos fueron los primeros en utilizar el término «gótico», y lo hicieron de modo despectivo para definir un tipo de arte que se producía a finales del Renacimiento, pero que tenía una apariencia medieval. La palabra era una referencia al «pasado bárbaro», en particular a los godos, un antiguo pueblo germánico del norte cuyos ejércitos invadieron Italia y saquearon Roma en el año 410. Al final, la palabra «gótico» perdió su significado despectivo y se adoptó como término más amplio para describir el nuevo estilo de arquitectura y arte que surgió después del Románico y antes del Renacimiento.

La influencia de la arquitectura gótica





El elemento innovador que separó las iglesias del período gótico de la arquitectura románica fue un nuevo tipo de construcción de techos, la bóveda. Con esta estructura reforzada, las paredes que actuaban de soporte no tenían que ser tan gruesas. Además, se emplearon arbotantes que actuaban como contrafuertes en la parte exterior del edificio para que así no fuese necesario que todo el peso del techo lo soportasen las columnas y las paredes. Por lo tanto, las paredes podían ser más delgadas y disponer de grandes zonas dedicadas a las cristalerías, lo que permitía que entrara más luz. Un concepto erróneo muy común sobre la arquitectura gótica es que el arco apuntado fue una de sus innovaciones. Lo cierto es que no eran nuevos, aunque sí fueron mucho más populares. De forma mucho más variada que los arcos semicirculares, ofrecen al arquitecto una mayor libertad de elección.

Las primeras iglesias que se construyeron en estilo gótico fueron las de Francia, y destacan las de Notre Dame, en París; Saint Denis, en París, y la de Chartres. Un estilo similar, pero menos elaborado, apareció en Inglaterra, por ejemplo en Salisbury; y también se construyeron iglesias góticas en Alemania, Italia, España y Holanda. En todas destaca el uso sorprendente y revolucionario de la vidriera. Con él fluía hacia el interior luz coloreada, que creaba una atmósfera nueva y sobrenatural. Mientras que anteriormente cada panel coloreado se sujetaba con albañilería de piedra, los artesanos góticos aprendieron a hacer un emplomado para sujetar el vidrio. El arte de hacer vidrieras policromadas alcanzó su punto álgido en la iglesia de Sainte Chapelle en París (arriba), donde las ventanas constituyen tres cuartas partes de la pared.

La aparición de la pintura gótica

La pintura gótica tuvo sus comienzos en Italia. Aquí, en el siglo XIII, la pintura seguía dominada por el arte bizantino, conocido como "a la manera griega". La pintura fue mucho más lenta que la arquitectura y l

Las bóvedas y los delicados arcos apuntados de la capilla Lady de la catedral de Wells (Inglaterra) son típicos del estilo gótico. También lo es la luz que penetra en la capilla a través de las grandes vidrieras. Esta parte de la catedral se completó en 1326



acultura en asimilar la influencia gótica, y no fue hasta finales del siglo XIII cuando el estilo gótico apareció en pintura, en las preciosas pinturas de tablas de Florencia y Siena. La pintura gótica temprana era más realista que el arte románico y bizantino. Se aprecia una clara fascinación por los efectos de la perspectiva y por la creación de la ilusión de un espacio de apariencia real. Muchas de la pinturas son delicadas y suntuosamente elegantes. Otras características del gótico temprano son el interés por la narración pictórica y una gran expresión de la espiritualidad, muchas veces apasionada.

Alejamiento del arte bizantino



El artista más importante que trabajó en Florencia a finales del siglo XIII fue Cimabue (Cenni di Peppi, h. 1240-h. 1302), a quien generalmente se le considera maestro de Giotto. Se le han atribuido tantas obras que su nombre casi ha llegado a representar a un grupo de artistas de ideas similares más que a un individuo, aunque sabemos que existió. Aunque Cimabue fue un pintor de estilo bizantino, hizo mucho por liberarse de la imagen plana tradicional de la pintura de iconos. Con ello dio los primeros pasos en busca del realismo que ha desempeñado un papel tan importante en la pintura occidental. Sabemos que en 1272 Cimabue viajó a Roma, que entonces era el centro en Italia para los muralistas. Los pintores de murales y los creadores de mosaicos de esa época estaban particularmente interesados en conseguir un mayor naturalismo en sus obras, y quizá Cimabue compartiese esta

preocupación. Su obra más conocida es su *Maestà* (izquierda) que originalmente estaba en el altar de la iglesia de Santa Trinita, en Florencia. La palabra *maestà* significa «majestad», y se utilizaba para hacer referencia a las pinturas de la Virgen y el Niño en las que María está sentada en un trono rodeada de ángeles. La *Maestà* de Cimabue posee una gran dulzura y dignidad, y sobrepasa en contenido emocional a las figuras rígidas y estilizadas de los iconos bizantinos. El tratamiento de la suave textura de los tejidos y el «abierto» espacio tridimensional creado por el taraceado del trono en el que están sentados la Virgen y el Niño constituyen técnicas nuevas y emocionantes.

1 - 2 - 3 - 4



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.



Duccio y la escuela sienesa



A pesar de todas las innovaciones que inició, la obra de Cimabue todavía es un poco plana si la comparamos con la obra del gran, y casi contemporáneo, pintor sienés Duccio (Duccio di Buoninsegna, activo 1278-1318/1319). Durante los siglos XIII y XIV, la ciudad de Siena rivalizó con Florencia en cuanto al esplendor de sus artes. Si Giotto revolucionó el arte florentino, Duccio y sus discípulos fueron responsables de la pequeña, pero importante, revolución en el sur. Duccio es un pintor de fuerza tremenda. Su mejor obra es su *Maestà*, encargada para la catedral de Siena en 1308 e instalada allí con gran ceremonia, en 1311. Un cronista describió las festividades: «Los sieneses la llevaron [la *Maestà*] a la catedral el 9 de junio con grandes devociones y procesiones [...] haciendo sonar campanas de alegría, y ese día las tiendas cerraron por devoción». Parece increíble que esta gran obra fuese fragmentada y vendida, en parte porque ya no se apreciaba. El único beneficio de esta locura cultural es que ahora museos de todo el mundo tienen tablas de la *Maestà*.

Duccio pintó la *Maestà* por ambos lados; la parte frontal estaba dividida en tres partes. El panel principal (arriba) mostraba a la Madre y al Niño sentados en un trono rodeado de ángeles y santos. En la base había una predela (franja pictórica situada en la parte inferior) decorada con escenas de la infancia de Cristo. La franja de la parte superior estaba decorada con escenas de los últimos años de la vida de la Virgen; las dos se han perdido. La parte trasera estaba pintada con escenas de la vida de Cristo (se conocen 26).

Entre las escenas de la parte trasera de la *Maestà* que se conservaron en Siena se encuentra *Las mujeres santas en el*



sepulcro (izquierda). Es el momento de la Pasión en el que las tres Marías descubren la tumba vacía de Cristo, y el arcángel Gabriel les comunica que ha resucitado. Esta pintura tiene una austeridad y una gracia tan poderosas que hacen que nos demos cuenta de la urgencia del mensaje cristiano. Lo que interesa a Duccio no es la psicología de las mujeres (como le interesaría a Giotto), sino el milagro de la sagrada influencia recíproca en ese punto tan importante de la Pasión. Las figuras de la pintura se acercan unas a otras y sin embargo, no llega a existir contacto entre ellas. Nos están mostrando un mundo de espiritualidad que ninguno de nosotros puede comprender, ni siquiera el mismo artista. La maravillosa

reserva e independencia de la obra de Duccio es una de sus cualidades más características. Duccio parece pintar desde la distancia, mientras que Giotto se identifica totalmente con sus historias, crea verdaderos dramas y nos involucra al explicárnoslas. Aunque la composición rígida y formal de la parte frontal de la *Maestà* revela fuertes lazos de unión con la tradición bizantina, la influencia del norte de Europa (que Duccio recibió de segundas a través de la escultura de Nicola y Giovanni Pisano) puede apreciarse en las formas agraciadas y onduladas de las figuras - un ejemplo temprano del encanto refinado que caracteriza a todo el arte gótico. Con Duccio vemos un verdadero cambio de estilo, y su influencia fue mayor que la de Cimabue. Sus figuras parecen tener volumen, y sus vestimentas caen en líneas sinuosas y fluidas que también describen las formas que se aprecian debajo. Aunque las tablas traseras de la *Maestà* son pequeñas, están pintadas con un sentido épico de la escala y con una vigorosa simplicidad nueva en la pintura italiana. La *Maestà* es la única obra existente que sabemos que es de Duccio, aunque no toda está hecha por su mano. Por lo que sabemos, siempre trabajó a pequeña escala.

Jesus llamando a los apóstoles

La llamada de los apóstoles Pedro y Andrés (abajo), una imagen luminosa y sencilla con una gran fuerza, es otro pequeño panel de la predela, en la parte trasera de la obra maestra de Duccio. Éste divide el mundo en tres partes: un gran cielo dorado, un mar dorado verdoso y una costa rocosa en la que Jesús aparece de pie al borde del cuadro. En el centro se encuentran los dos hermanos Andrés y Pedro, sorprendidos por la incursión de lo milagroso en su existencia cotidiana. Han estado pescando toda la noche en vano; Jesús les grita para que aparten la red a un lado y ellos no dudan en obedecer al extraño para complacerlo. La red aparece llena de peces, pero ellos apenas la miran. Pedro observa inquisitivamente a Jesús, y Andrés permanece inmóvil mientras nos mira. Las vestimentas de los dos discípulos son de tono pálido y las de Jesús, como símbolo de su profunda espiritualidad, son rojo carmesí, que simboliza su Pasión, y morado para indicar su condición real; el borde dorado de su túnica remarca su figura y la separa del fondo dorado.





1 - 2 - 3 - 4





Gótico temprano (3ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

GIOTTO, PADRE DE LA PINTURA OCCIDENTAL

Mientras que Duccio fue un intérprete del arte bizantino, Giotto (Giotto di Bondone, h. 1267-1337), su gran contemporáneo florentino, lo transformó. Su revolucionario enfoque de la forma y su manera de representar el espacio «arquitectónico» realista (sus figuras son a escala en relación con los edificios y los paisajes que las rodean) marcan un gran salto hacia delante en la historia de la pintura. Se considera que la pintura gótica alcanzó su cumbre con Giotto, quien tan espléndidamente sumó y revigorizó todo lo que se había hecho antes de él. Por primera vez tenemos en la pintura europea lo que el historiador Michael Levey denomina «una gran personalidad creativa». Sin embargo, la verdadera era de las «personalidades» fue el Renacimiento, y no es por casualidad que los escritores de la época siempre empiecen con Giotto. Como un gigante, abarca los dos períodos, ya que era de su época y se adelantó a ella. No obstante, sus fechas lo sitúan en el período que llamamos gótico, con su clima de gracia espiritual y el deleite primaveral en la frescura del color y en la belleza del mundo visible. Lo que los artistas góticos consiguieron fue representar una solidez de forma donde los pintores anteriores habían mostrado un mundo lineal, falto de volumen y con poca sustancia, a pesar de su fuerza espiritual.

Las influencias de Giotto



Sabemos que Giotto fue a Roma en 1300 y que pintó un fresco en el Palacio de Letrán. Entendió las innovaciones de Pietro Cavallini, el artista romano cuyos frescos y mosaicos muestran una sorprendente comprensión del naturalismo. Los frescos de Giotto no asimilaron la influencia romana dentro del estilo bizantino, como sí hizo la pintura de tablas de Cimabue; fueron más lejos y la superaron. Para Giotto, el mundo real era primordial. Tenía una verdadera disposición para captar la forma natural, una solidez escultural y una humanidad que cambiaron el curso del arte.

Los grandes escultores italianos de la época, Nicola Pisano (m. 1278) y su hijo Giovanni (h. 1250 hasta después de 1314), fueron iguales que Giotto en grandeza e innovación, e importantes para la forma en que Giotto visualizó su mundo. Nicola Pisano se



trasladó a vivir a la Toscana, la provincia donde nació Giotto, en 1250. Se dedicó al estudio de las esculturas de la Roma clásica, trajo consigo una nueva y vital influencia; su principal inspiración era el arte gótico del norte de Europa. La corte francesa de Anjou, que se había establecido en Nápoles alrededor de 1260, aportó una nueva influencia para la escultura italiana. El arte de Pisano mostraba una convincente solidez de forma y una individualidad humana, muy lejos de la naturaleza bastante inexpresiva del resto de esculturas realizadas en Toscana en esa época.

Si observamos las pinturas de Giotto en relación directa con las esculturas de Pisano, se explica el salto pictórico de Giotto: la forma escultural y el espacio han entrado en la superficie plana de la pintura, y ésta respira, liberada al fin de la rígida y estilizada tradición bizantina.

Las pinturas de tablas de Giotto son necesariamente más pequeñas que sus frescos, pero en ellas parece superar el tamaño. Incluso una pequeña Madona y Niño (izquierda) posee un peso de significado humano que la hace parecer más grande. María nos mira con dignidad, y el Niño regio, está sentado en su brazo como si de un trono se tratase. Sin embargo, no se nos mantiene a distancia: nos acercamos con respeto, pero nos alejamos sin timidez.

Los frescos de Giotto



La Capilla de la Arena de Padua está decorada con la mejor obra de Giotto que ha llegado hasta nosotros, un ciclo de frescos pintados alrededor de 1305-1306 que representan escenas de la

vida de la Virgen y de la Pasión. La Deposición de Cristo de Giotto (arriba), uno de los frescos de la pared norte de la Capilla de la Arena, es el final de la misma aventura cuyo comienzo vimos en la Llamada de los apóstoles de Duccio. Giotto ha reunido todas sus fuerzas para plasmar uno de los mayores episodios de la vida de Cristo. En contraste con las remotas alturas de las Madonas entronadas de Duccio y Cimabue, Giotto sitúa la acción a la altura del ojo humano, creando así una sorprendente veracidad y transformando el hecho conocido en un drama intensamente conmovedor y real. El gran cuadro vibra de actividad; los santos muestran su dolor, todos claramente diferenciados y atentos a una acción específica. La madre, una mujer con una determinación casi masculina (Giotto siempre la pinta alta y majestuosa), sujeta el cadáver contra su cuerpo, controlada y trágica. María Magdalena, que sujeta humildemente sus pies, contempla a través de sus lágrimas las marcas de los clavos. San Juan aparece en un exagerado gesto de dolor, con los brazos hacia atrás y su torso inclinado a la terrible realidad. Los hombres más mayores, Nicodemo y José de Arimatea, permanecen de pie a un lado, reticentes y tristes, mientras las compañeras de María, que la sujetan a los pies de la cruz, sollozan, se lamentan y derraman las lágrimas que ella no derrama. Una tierra tan manchada de sangre no es un lugar para los ángeles, pero éstos bajan en picado y dan vueltas en el aire con los gemidos de su dolor. Un árbol solitario y sin hojas en la árida colina al fondo sugiere el horror de la muerte; sin embargo, el azul oscuro del cielo tiene una secreta luminosidad. Giotto y sus contemporáneos sabían, aunque quizá los apasionados ángeles no lo supiesen, que Cristo iba a resucitar. La extraña contención de la Virgen puede surgir de esa profética certidumbre interior, y es una medida de la convicción narrativa de Giotto que nosotros consideremos estas posibilidades. Los colores y las formas, tan claros, sólidos y completos, reafirman esta certeza mística sin otorgar ninguna concesión a la aparente desesperanza. Seis siglos después, el artista Henri Matisse dijo que no se necesitaba conocer la historia del evangelio para captar el significado del cuadro de Giotto: lleva su propia verdad en su interior.

Momento de traición





Giotto poseía una extraordinaria capacidad para organizar la emoción de una escena alrededor de una imagen central. *El beso de Judas* (arriba), otro contiene muchos de los mejores frescos de Giotto, entre ellos de los frescos de la Capilla de la Arena, vibra y bulle; cada actor interpreta su papel, bien a favor o bien contra Cristo. Las antorchas resplandecen y las armas se amontonan, pero en el corazón sólo queda una quietud trágica, cuando Jesús mira a los ojos de su discípulo Judas y la verdad se enfrenta a la falsedad con triste amor. El traidor y el traicionado forman el sólido centro, con el amarillo cetrino del manto de Judas rodeando la figura de Cristo como si se lo fuese a tragar. Al igual que en toda la obra de Giotto, las cabezas tienen una gran importancia, son el punto focal natural de los dramas humanos.

Repetidas veces en el ciclo, lo que expresa la emoción es la expresión facial; puro lenguaje físico. Los artistas que trabajaban siguiendo el estilo bizantino tenían una fórmula para la cabeza: pintaban una vista de tres cuartos y así los personajes parecían estar ladeados. Este efecto excluía cualquier implicación personal con el observador o entre los personajes. Para Giotto, el arte requería sobre todo implicarse.

1 - 2 - 3 - 4





por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

La combinación de elementos góticos

El artista gótico por excelencia es Simone Martini (h. 1285-1344). De los pintores sieneses, es el único del que se puede decir que rivalizó con su maestro, el gran Duccio. Puesto que Simone era, artísticamente hablando, un descendiente directo de Duccio, su arte todavía tiene nexos de unión con la tradición bizantina de remota espiritualidad. También reconoció las innovaciones espaciales de Giotto y el elegante estilo gótico de Europa del norte (representado por Francia), que en aquella época era popular en Siena. En 1260, el monarca francés Roberto de Anjou trasladó su corte a Nápoles, y antes de 1317, Simone fue llamado a la corte para pintar un encargo del rey. Simone estaba muy influido por el arte de la corte de Anjou, con su característica elegancia y su refinamiento cortesano que diferenciaba al gótico francés de las primeras evoluciones italianas. La influencia del estilo gótico del norte en el arte italiano es más visible en la obra de Simone: su preocupación por la forma elegante, por las líneas ininterrumpidas que fluyen libremente y por el dibujo; el manierismo y los gestos delicados de sus figuras, y la preciosa cualidad de artesano de sus pinturas lo revelan como el artista definitivo del estilo gótico italiano y como un exponente temprano del estilo gótico internacional.

La gracia gótica





Las figuras de Simone tienen una extraordinaria fluidez física; tanto si son angelicales como humanas, vibran y recorren la escena de una forma sorprendentemente bella, como si fuesen habitantes mágicos de nuestro mundo y del cielo. Tienen los pies, firmemente apoyados en la tierra y, ¡sin embargo, todo el ser respira los hechizos de otra realidad. No hay ningún artista parecido a Simone, ni en el gran atrevimiento de sus combinaciones de colores ni en la fuerza persuasiva con la que nos invita a entrar en el mundo de su singular imaginación. Su sentido del drama queda bien claro en *El ángel y la Anunciación* (arriba), expuesto en la galería Uffizi, en Florencia. En este cuadro vemos cómo María se encoge, casi asustada por la solemnidad de la petición de que dé a luz al Hijo de Dios. Pero incluso en este momento de perplejidad espiritual,

María vibra con la gracia gótica tan característica del arte de Simone. Va toda de azul, color que generalmente simboliza el cielo; el ángel, deslumbrante en tonos dorados. El observador se da cuenta del encuentro sagrado en el que el cielo y la tierra se convierten en uno solo. María y el ángel, que cierran los ojos, se conmueven el uno al otro.

El ángel de la Anunciación (derecha), otra versión del mismo tema, se cree que fue un díptico cuyo panel derecho se ha perdido. En él se veía a la Virgen a quien el ángel extiende el brazo en el que lleva una rama de olivo. La ausencia de la Virgen es casi un *felix culpa* (un feliz infortunio), ya que ahora nos vemos forzados a ponernos en su lugar y a entrar en el drama silencioso.



Conflicto familiar





La gracia de Simone y su amor por la ropa bella no es algo superficial, y él lo combina con un electrizante sentido de conflicto. Cristo descubierto en el templo (arriba) es una extraordinaria evocación de la diferencia generacional; el Niño Jesús y su Madre están frente a frente sin comprenderse, y san José intenta solventar las diferencias que hay entre ellos, pero sin éxito. Es el escalofriante momento en que Jesús llega al punto crucial de su crecimiento, cuando se da cuenta de que incluso aquellos a quienes queremos y en quienes confiamos no pueden comprendernos, y no se les puede pedir que lo hagan. Todos estamos solos y todos somos especiales, y esto también se aplica a las mejores familias.

Los hermanos Lorenzetti

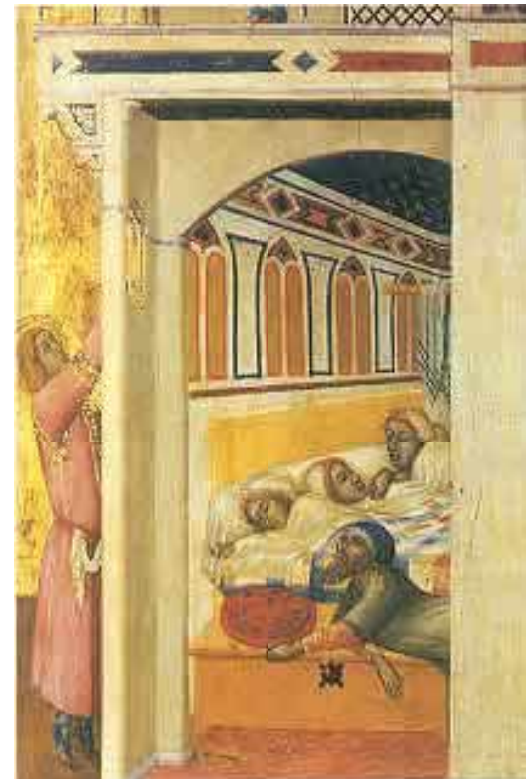




Si Simone fue un merecido discípulo de Duccio, sus coetáneos, los dos hermanos Lorenzetti, Pietro (activo 1320-1348) y Ambrogio (activo 1319-1348), a pesar de ser los dos sieneses, están señalados con la marca de Giotto. Representan a Giotto «a lo Duccio»; pintan grandes formas columnares que, sin embargo, tienen una gracia conmovedora. Sus pinturas revelan una afinidad más profunda con la vitalidad psicológica característica de Giotto que con la elegancia consciente y la artesanía refinada de su más ilustre contemporáneo, Simone Martini.

Ambos hermanos murieron repentinamente en 1348, probablemente víctimas de la Peste Negra, la gran epidemia europea. La tabla de Pietro Lorenzetti *San Sabino ante el gobernador* (arriba) tiene, además de una gran delicadeza, una especie de monumentalidad. Sabino, uno de los cuatro santos patronos de Siena, se niega a ofrecer sacrificio, tal y como lo ordena el gobernador romano de la Toscana, al extraño y pequeño ídolo. La figura revestida de blanco del santo, que exhala un aire de calmada tranquilidad y resolución, llama nuestra atención, mientras que la figura sentada del gobernador está de espaldas al observador. Percibimos la sensación de espacio, tanto físico como mental.

Ambrogio, el hermano más joven, combina la grandiosidad y los detalles en su pequeña pintura *La caridad de san Nicolás de Bari* (derecha). Representa el momento de la leyenda en el que el santo tira las tres bolas doradas en el dormitorio de las hijas de un aristócrata empobrecido. Las bolas (que deducimos son un signo del prestamista) servirán de dote para las chicas. El padre mira sorprendido hacia arriba y la hija mayor levanta la cabeza igualmente sorprendida.



1 - 2 - 3 - 4



Estilo gótico internacional



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

A finales del siglo XIV, la fusión del arte italiano con el arte de Europa del Norte desembocó en el desarrollo del estilo gótico internacional. Durante el siguiente cuarto de siglo, los artistas más importantes viajaron de Italia a Francia y viceversa, así como por toda Europa. La consecuencia es que se expandieron y se mezclaron las ideas, y al final se podían encontrar pintores de estilo gótico internacional en Francia, Italia, Alemania, Austria y Bohemia.



La influencia de Simone Martini había llegado lejos. Abandonó Italia en 1340 o 1341 para trabajar en la corte papal, que entonces se encontraba en Aviñón, Francia. Su extremado refinamiento pictórico era del gusto de la corte. El estilo gótico internacional poseía un especial sabor cortesano y aristocrático infundido con una preocupación particularmente flamenca por el detalle naturalista y, a diferencia de varias tendencias del gótico temprano, tenía un carácter claro y unificado. Un buen ejemplo del verdadero estilo internacional es el *Díptico Wilton* (arriba), que ahora se encuentra en la National Gallery de Londres. Esta obra exquisitamente delicada y tímidamente monárquica ha sido imposible de atribuir y difícil de fechar. De hecho, podría haber sido pintada en cualquier año durante el reinado de Ricardo II (1377-1399) y, lo que es más significativo -lo que da fe de que sin duda es de estilo internacional-, los expertos no se han puesto de acuerdo sobre la nacionalidad del artista, sólo coinciden en que pudo ser inglés, francés, flamenco o bohemio. El título de la obra no es original: estuvo expuesta en Wilton House, en el condado de Wiltshire (Inglaterra).

El *Díptico Wilton* representa a Ricardo II de Inglaterra arrodillándose ante la Virgen y el Niño. Está acompañado por dos santos ingleses, Edmundo (que lleva una flecha) y Eduardo el confesor (que sujeta un anillo); la tercera figura es Juan Bautista. Todos los ángeles llevan joyas en forma

de venado blanco, el emblema personal del rey Ricardo. Es muy posible que el cuadro se pintase para enfatizar el «derecho divino» (autoridad real) de Ricardo, como confirma la bendición que recibe del *Niño* Jesús. También contiene una clara referencia a la Epifanía, con tres reyes adorando al niño Jesús.

Maestros de la miniatura



El arte de la miniatura de manuscritos continuaba siendo la forma de pintura predominante en Francia a principios del siglo xv. sin embargo, alcanzó nuevas alturas con las obras de los tres hermanos Limbourg, Pol, Hennann y Hennequin, exponentes del estilo gótico internacional. Provenían de Güeldres, una provincia de Holanda, pero trabajaron en Francia. Fueron los únicos pintores góticos, aparte de Ambrogio Lorenzetti, que disfrutaron de la ciudad y su ambiente, de su gente y sus gobernantes. Los hermanos Limbourg murieron repentinamente en 1416, a causa de la plaga. La obra maestra conjunta de los Limbourg, *Les Tres Riches Heures* (*Las muy ricas horas*), fue encargada por el coleccionista de manuscritos duque de Berry.

Les Tres Riches Heures (*Las muy ricas horas*) es uno de los libros de oraciones ilustrados del siglo XV conocidos como «libros de horas». Las «horas» eran las oraciones que se debían rezar a una de siete horas del día. Un libro de horas debía contener forzosamente un calendario, y esto se convirtió en la oportunidad perfecta para demostrar el talento del miniaturista. Lamentablemente, este ejemplo en particular estaba inacabado cuando los hermanos Limbourg y el duque de Berry murieron. Cada mes está marcado con una escena encantadora, que muestra actividades propias de la estación. En agosto (arriba,

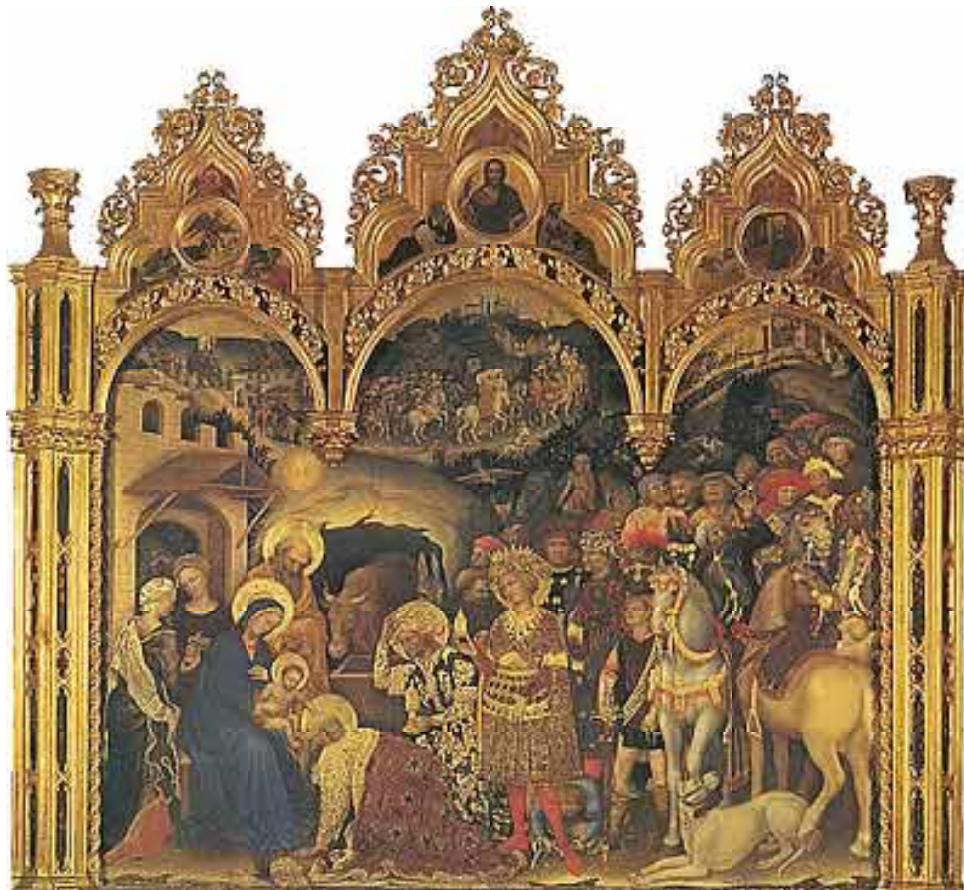
izquierda) vemos a los amantes de la corte de cacería con sus halcones, mientras que el gran castillo ducal brilla en la distancia y los campesinos nadan felizmente en el arroyo. La parte superior azul de la pintura muestra un hemisferio astrológico. Con su mezcla de refinamiento cortesano y de realidad cotidiana, esta miniatura es representativa de las muchas que aparecen en el libro.





El jardín del Edén (arriba) se pintó separadamente del resto de *Les Tres Riches Heures* y se insertó más tarde. Se trata de un gran círculo cerrado que muestra el mundo tal y como tenía que haber sido antes de que Adán y Eva cayesen en desgracia. La historia completa de la pérdida del Edén aparece ante nosotros. Finalmente, Adán y Eva son expulsados del Edén a una peligrosa y rocosa costa. La conciencia de tragedia de los Limbourg no es menos exacta por ser caballerosa en su forma. A pesar de toda su elegancia, son conscientes de que el dolor es nuestro destino humano.

Gentile da Fabriano



El arte gótico internacional tiene otro exponente en el artista italiano, viajero e influyente, Gentile da Fabriano (h. 1370-1427), que contribuyó a la expansión del estilo gótico internacional a través de grandes zonas de Italia. Llena cada sector de sus grandes tablas con romántica actividad, y se recrea, con su detalle afectuoso, en la pura variedad de un mundo que no representa con demasiado realismo, sólo lo justo para que resulte convincente. Es un mundo de novelista, rico en intereses humanos y graciosamente tramado. La mayor parte de las obras de Gentile no han sobrevivido, pero ganó su reputación en vida. De las obras que todavía se conocen, la más extraordinaria es *La adoración de los Magos* (arriba). En esta escena, el gran número de personajes ofrece interés y animación constantes, pero sin crear confusión en la narración. Los Magos -los tres reyes de Oriente- han venido a adorar al Niño Jesús con todo su exótico séquito oriental: camellos, caballos, perros, enanos y cortesanos. Sin embargo, toda la atención se centra en la diminuta figura de Cristo, que abrazado por su madre se inclina hacia delante para posar una amorosa mano sobre la voluminosa cabeza del anciano rey arrodillado ante él.



Como hemos visto en *El ángel y la Anunciación* de Simone Martini, el elaborado y arqueado marco gótico, suntuosamente decorado, es una parte integral de la obra y guarda una relación directa con la estructura compositiva. *La adoración* fue un encargo de Palla Strozzi, el hombre más rico de Florencia, para la iglesia de Santa Trinitá. La poderosa sensibilidad anecdótica de la obra de Gentile da Fabriano también se aprecia claramente en *La presentación del Niño en el templo* (arriba). El sagrado evento constituye la característica central de la pintura, pero en ambos lados la vida sigue, con dos majestuosas damas cotilleando y unos mendigos pidiendo limosna.

Pintor y medallista



La misma lucidez de Gentile se puede apreciar en su compañero, el artista italiano Antonio Pisanello (h. 1395-1455/1456). Durante décadas se creyó que casi todos sus frescos se habían perdido, pero, por fortuna, se han descubierto algunos en Mantua. Su tabla titulada *La Virgen y el Niño con san Jorge y san Antonio Abad* (izquierda) muestra una extraordinaria confrontación. La casi salvaje tosquedad de san Antonio el Ermitaño, vestido con su manto marrón, contrasta con la sofisticación urbana de san Jorge, ataviado con las prendas más modernas, desde el amplio sombrero a las botas con elaboradas espuelas. (San Jorge



no tiene halo, pero este detalle queda más que compensado por el sombrero.) Sin embargo, y a pesar de la extraña fascinación de estas dos santas figuras, en ningún momento nos deja olvidar Pisanello la importancia de la Virgen y el Niño. Están suspendidos en el aire, encerrados en lo que parece el círculo del sol, y son ellos los que integran y dan sentido a la escena.

La peste negra y el arte



Algunas obras de arte gótico muestran claramente el impacto del gran desastre medieval, la Peste Negra. Esta epidemia, probablemente una plaga de peste bubónica y neumónica, devastó Europa desde 1347 hasta 1351 y acabó con casi un tercio de la población. Muchos contemporáneos veían en la Peste Negra un castigo de Dios por la corrupción de sus fieles. Esto provocó una ola de entusiasmo popular, pero, por desgracia, no por la

religión en sí misma, sino por el consuelo que aportan ciertas penitencias desmedidas, como la flagelación. Artistas como el Maestro de las Horas Rohan reflejaron en su obra su interés por la muerte y por el juicio. Por ejemplo, el terrible realismo de la miniatura *El muerto ante su juez* (izquierda) contrasta poderosamente con las miniaturas de los Limbourg. Aquí, el artista anónimo muestra su decidido conocimiento sobre el significado y lo inevitable de la muerte. La obra, con su perspectiva arcaica y sus ambigüedades espaciales, parece más impresionante precisamente por estas cualidades. El horror de una muerte así se intensifica por la forma en que el cadáver cubierto de manchas y en descomposición llena el lienzo, como si estuviese cerca de nosotros, y es capaz de asombrar con sacro temor incluso al observador casual. La última oración del muerto aparece escrita en latín sobre un pergamino blanco: «En tus manos encomiendo mi espíritu; que me ha redimido, oh Señor, Dios de la verdad.». Dios sostiene un globo y una espada como símbolos de su poder y de su juicio supremo. En respuesta a las oraciones del muerto, contesta

en francés: «Por tus pecados tendrás que cumplir penitencia. El día del Juicio Final estarás a mi lado». Las pequeñas figuras en la parte superior izquierda representan la lucha entre san Miguel, ayudado por su ejército de ángeles invisibles, y el demonio, que intenta llevarse el alma del muerto.

La seguridad sienesa



Existen otros ejemplos de obras de arte contemporáneas de estilo gótico internacional que parecen no verse afectados por el horror de la Peste Negra. En nuestros tiempos confusos y divididos, tenemos la sensación de que muchos artistas góticos gozaron de una seguridad interior terriblemente intensa. Quizá se trate de un toque de cuento de hadas, como sucede con el maestro sienés Sassetta (Stefano di Giovanni, 1392-1450), cuya tabla *El encuentro de san Antonio y san Pablo* (arriba) muestra la duradera influencia de los manuscritos iluminados franceses. Los dos ermitaños, que se encuentran en un bosque, se abrazan como niños para reafirmar su amor.

La tabla forma parte de una serie que narra la historia de san Antonio Abad, considerado el fundador del monaquismo. En la parte superior vemos a san Antonio, que abandonó su vida de ermitaño a la edad de noventa años, después de pasar por la experiencia de una visión, y se dispuso a visitar a san Pablo el Ermitaño, que entonces ya tenía ciento trece años. En su viaje se encuentra con un centauro (mitad hombre y mitad caballo), un símbolo del paganismo; san Antonio lo bendice y lo convierte al cristianismo. En primer plano vemos la conclusión de la historia, cuando los dos santos se saludan cariñosamente, con sus bastones en el suelo (el de san

Antonio siempre tiene forma de T), mientras se apoyan el uno en el otro.





El estilo gótico del Norte de Europa (1ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

Las innovaciones del Norte

La nueva forma de pintura que apareció en Holanda a principios del siglo xv se distinguía por una profundidad de la realidad pictórica que no se había visto hasta entonces. Rechazaba la seductiva elegancia y los elementos exageradamente decorativos del estilo gótico internacional, y mientras que con anterioridad, en las pinturas religiosas del siglo XIV, existía la sensación de que se le ofrecía al observador la posibilidad de vislumbrar el cielo -o de poner un insignificante pie en su puerta, dicho en otras palabras-, los pintores flamencos bajaron lo sagrado a nuestro mundo real. En lugar de representar una especie de drama superlativo para el cual el mundo servía de gran escenario, los artistas prefirieron plasmar interiores domésticos de la vida cotidiana: salones y dormitorios que revelaban las pertenencias comunes de la existencia humana diaria. En las obras de los pintores del norte encontramos una creciente reconciliación con el mundo y el lugar que uno ocupa en él. En la actualidad se cree que Robert Campin (activo 1406-1444), uno de los primeros grandes innovadores del Norte y maestro de Van der Weyden, fue el artista conocido como el Maestro de Flémalle. (Este nombre deriva de un grupo de tablas que se creía que provenían de la abadía de Flémalle-lez-Liege) En realidad, Campin vivió y trabajó en Tournai (estos dos lugares estaban en Flandes).

La pintura religiosa en la vida cotidiana





En esta *Natividad* (arriba), Campin presenta una intensa abundancia, un mundo lleno de individuos y las realidades poco románticas de estar vivo. Pinta un diminuto Cristo recién nacido, una comadrona malhumorada, unos pastores toscos y una vaca en su destartalado establo; sin embargo, todo es sólido, encantador, verdadero y, a pesar de su realismo, todo está lleno de una fe profunda pero repleta de naturalidad. Todavía resulta más sorprendente la obra de Campin titulada *La Virgen y el Niño delante de una pantalla de chimenea* (abajo), en el que la sencillez doméstica está enfatizada por la pantalla de paja que hace de halo de la Virgen.



Por tradición, en el estilo gótico internacional se indicaba la santidad con un círculo dorado. El extremo superior izquierdo de la obra contiene una panorámica de una ciudad vista a través de la ventana abierta. Pequeños paisajes como este son muy frecuentes en la pintura de los Países Bajos, y la idea de condensar el mundo a través de una ventana pareció una idea atractiva, más adelante, a los artistas italianos.

La espiritualidad y la realidad se unen, y el escenario es el propio mundo de Campin: un interior burgués. Una vez que lo sagrado y lo cotidiano se alían, se hace posible para la pintura representacional, con todo su carácter específico, expresar lo sagrado. La atención que se da a los objetos ordinarios -representados siempre con absoluta claridad- les proporciona una cualidad de significado místico y silencioso. Se respira un ambiente de misterio, y lo aparentemente ordinario puede estar presente de manera sorprendente. Todo esto es aplicable al retrato. Hasta ese

momento, el retrato tal y como lo entendemos en la actualidad no existía desde la antigüedad. Las pinturas que parecían retratos tenían funciones específicas, como plasmar un evento. Robert Campin fue el primero en mirar a las personas con una nueva visión artística para resaltar la individualidad psicológica del sujeto. Su *Retrato de una mujer* (abajo), con su animado rostro enmarcado por un simple tocado blanco, muestra su maestría con los efectos de luz. Su enfoque agudo, nos obliga a mirar lo que pinta. El retrato es un buen ejemplo del nuevo estilo pictórico de los Países Bajos. Los retratos empezaron a revelar menos sobre la familia y más sobre la individualidad del modelo.



En *La Virgen y el Niño con santos en un jardín cerrado* (abajo) un discípulo de Campin consigue la misma seguridad reconfortante que este mostró en su *Navidad*. El jardín cerrado en el que aparecen la Madre y el Hijo con un grupo de santos, es el Jardín del Paraíso. Un jardín con un muro o una verja es el símbolo de la virginidad de María.



Un nuevo realismo



Esta certeza interior alcanza su cumbre con Jan van Eyck (1385-1441), contemporáneo de Campin y una de las influencias constantes de su siglo. tenía un ojo de una sensibilidad casi milagrosa para todos los detalles de su mundo, no sólo porque los veía, sino porque comprendía su valor. El hábitat natural de Van Eyck era de luminosa claridad; veía las cosas más vulgares con una maravillosa agudeza y con un gran sentido de la belleza. Sabemos muy poco de él, pero es el pintor más arrollador en lo que concierne a las convicciones que nos permite compartir con él.

Al igual que Vermeer, pintor holandés del siglo XVII, Van Eyck nos lleva a la luz y nos hace sentir también que ese es nuestro lugar. Su meticulosamente detallada *Adoración del cordero místico* (arriba) forma parte de un inmenso retablo pintado por ambos lados; es el más grande y complejo de todos los producidos en los Países Bajos durante el siglo XV. Esta obra monumental todavía se encuentra en su lugar original, la catedral de San Bavón, en Gante, y consigue que el devoto se adentre más y más en el mundo sagrado que muestra. Se ha discutido mucho sobre el papel que los dos hermanos Van Eyck desempeñaron en la creación del *Retablo de Gante*: si fue Jan, sobre el cual tenemos más información, el responsable de la obra, o Hubert, del que apenas sabemos nada. Según la inscripción, no obstante, Hubert tiene preferencia. Dice así: «El pintor Hubrecht Eyck, hasta ahora insuperable, empezó esta obra; su hermano Jan, que le sigue en méritos, la concluyó por encargo de Jodoc Vijdt...».



Este panel muestra al cordero sacrificado en el altar principal, su sangre sagrada cayendo sobre un cáliz. Los ángeles rodean el altar y llevan recordatorios de la crucifixión; en primer plano sale a borbotones el agua de la Fuente de la Vida. Los devotos, que acuden desde las cuatro esquinas de la tierra, forman una colección variada entre la que se encuentran profetas, mártires, papas, vírgenes, peregrinos, caballeros y ermitaños. Es posible, igual que en muchas obras religiosas de la época, que a Van Eyck le asesorase un teólogo, y estas figuras parecen representar la jerarquía de la Iglesia. Situada en un paisaje bello y frondoso, la ciudad sagrada, de perfil muy parecido al de una ciudad



holandesa, brilla en el horizonte; la iglesia de la derecha probablemente sea la catedral de Utrecht. Es sólo un detalle del inmenso retablo, pero su perfección, su exactitud y su convicción explican por qué esta visión mística ha influido tanto en todos aquellos que la han visto. *El Retablo de Gante*, envuelve al espectador en un estado de contemplación, pero cualquier análisis más riguroso se convierte en un increíble esfuerzo intelectual. Esta operación resulta más fácil con pinturas más pequeñas, como es el caso de esta larga y esbelta *Anunciación* (izquierda) .

La luz simbólica en Van Eyck

Cuando miramos la *Anunciación*, percibimos la agradable luz que lo ilumina todo, desde el techo en penumbra hasta el brillo de las joyas del ángel. La claridad sería demasiado intensa si no fuese a la vez suave, una presencia envolvente e integradora. Esta presencia difusa, imparcial en su

luminosidad, es también una luz espiritual, sustituta de Dios, que ama todo lo que ha creado. El simbolismo todavía va más lejos: la parte superior de la iglesia está a oscuras, y la solitaria ventana representa a Dios Padre. Sin embargo, más abajo vemos tres luminosas ventanas que nos recuerdan a la Santísima Trinidad y que Cristo es la luz de este mundo. Esta luz sagrada entra en todas direcciones, pero es más visible al caer sobre la Virgen cuando el Espíritu Santo llega a eclipsarla: de esta sagrada sombra se elevará la luminosidad divina. Su ropa se hincha como para anticiparse, y responde al saludo angelical «*Ave Gratia Plena*» («Salve, llena de gracia») con un humilde «*Ecce Ancilla Domini*» («He aquí la sierva del Señor»). Pero con un encantador realismo, Van Eyck escribe sus palabras al revés e invertidas para que el Espíritu Santo pueda leerlas. El ángel es todo alegría, todo sonrisas, todo luz; la Virgen, sin ninguna joya, está pensativa, sorprendida. Ella sabe, cosa que el ángel parece ignorar, lo que le costará SU rendición ante Dios. Su corazón se llenará de dolor cuando su hijo sea crucificado. Podemos ver que levanta las manos en un gesto simbólico de devoción, pero también como anticipación inconsciente de ese dolor. El ángel avanza sobre las baldosas de la iglesia, en las que se puede apreciar a David matando a Goliat (éste representa el poder -en última instancia, inútil del diablo). El mensaje que el ángel da a María la sitúa en el sacrificio que supone su maternidad y su santidad.

El óleo: un nuevo medio pictórico

Los hermanos Van Eyck empezaron sus carreras como miniaturistas de manuscritos. Los numerosos detalles en miniatura y la exquisita presentación que encontramos en las pinturas de Van Eyck, como por ejemplo la *Anunciación*, revelan una fuerte afinidad con esta forma artística. Sin embargo, el factor que más distingue a los Van Eyck del arte de la iluminación de manuscritos era la técnica utilizada.

Durante muchos años se consideró a Jan van Eyck el descubridor de la pintura al óleo. Pero, en realidad, el óleo ya existía y se utilizaba para pintar esculturas y para barnizar la pintura al temple. El verdadero logro de los Van Eyck fue el desarrollo -tras muchos experimentos- de un barniz estable que se secaba con bastante rapidez. Lo hicieron con aceites de linaza y de nuez

mezclados con resina.

El descubrimiento tuvo lugar cuando Jan o Hubert mezclaron el aceite con las pinturas que utilizaban, en lugar de utilizar yema de huevo como aglutinante para la pintura al temple. El resultado fue brillantez, translucidez e intensidad de color, y el pigmento quedaba suspendido en una capa de aceite que también captaba la luz. La superficie plana y sosa del temple se transformó en un medio precioso que resultó perfecto para pintar metales y piedras preciosas y, más significativamente, la vívida y convincente representación de la luz natural.

Las inspiradas observaciones de Van Eyck de la luz y sus efectos, ejecutadas con virtuosismo técnico gracias a este medio nuevo y transparente, le permitieron crear una realidad brillante y lúcida. La invención de esta técnica transformó el aspecto de la pintura.

Retrato de un matrimonio



«*El matrimonio Arnolfini*» (arriba) es el nombre otorgado a este doble retrato sin título de Jan Van Eyck, actualmente expuesto en la National Gallery de Londres. Es una de las grandes celebraciones de la reciprocidad humana. Al igual que «*La novla judía*» de Rembrandt, esta pintura nos revela el profundo significado de un verdadero matrimonio. La cama, la única vela encendida, el solemne momento de unión en el que el joven marido posa su mano levantada sobre su esposa, la fruta, el pequeño perro fiel, el rosario, los pies descalzos (puesto que es el lugar de una unión (sagrada) e incluso el respetuoso espacio entre Arnolfini y su esposa, Giovanna Cenami: todo se une en la imagen reflejada en el *espejo*. Todos estos detalles nos enaltecen y a la vez nos ayudan a percibir el potencial humano para la bondad y la plenitud.



El estilo gótico del Norte de Europa (2da parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

La expansión del naturalismo



El nuevo realismo de los Países Bajos empezó a extenderse durante el primer cuarto del siglo xv, y en los años cincuenta su influencia se había extendido por toda Europa hasta España y el Báltico. La *Piedad* (arriba), pintada por un artista anónimo en Aviñón, Francia, retiene el fondo plano y dorado de las pinturas góticas tempranas y de las pinturas bizantinas, pero apenas lo notamos. Nuestra atención se ve absorbida por esta apasionada meditación sobre la muerte de Cristo. La escena se sitúa en un lugar no terrenal, sólo en el corazón del donante arrodillado que está rezando a la izquierda. En cuanto al impacto que causa esta maravillosa y terrible pintura permanece insuperable hasta que llegamos a las escenas de la Pasión de El Bosco. Vemos que el período gótico era libremente emocional, una época en la que se aceptaban las lágrimas como expresión natural de nuestra vulnerabilidad.

Petrus Christus (1410-1472/1473), pintor de extraño nombre, es otro flamenco con un sentido misterioso de la verdad emocional. Fue discípulo de Van Eyck (que posiblemente fue su maestro), y muchas de sus obras revelan su deuda con él. A la influencia de Van Eyck se le añadió la de Antonello da Messina, cuyo arte conocía bien. Esto hizo que Christus italianizase el estilo de Van



Eyck. La diminuta pintura *El hombre de las penas* (izquierda), hoy en Birmingham (Inglaterra), representa a Jesús crucificado con su corona de espinas y con tres heridas; está flanqueado por dos ángeles, uno de ellos sujeta un lirio y el otro una espada, que simbolizan la inocencia y la culpabilidad. Es el Juicio Final, en el que todo hombre debe presentarse ante su juez. La obra capta la atención del observador y hace imposible evitar la realidad de la Pasión y, por último, su significado para nosotros.

El influyente Van Der Weyden

Rogier van der Weyden (1399 11400-1464) es otro de los gigantes de la tradición del norte. Fue discípulo de Van Eyck y de Campin, y se convirtió en el artista del norte más influyente de la primera mitad del siglo XV. A pesar de que comenzó su carrera relativamente tarde (con más de veinte años), tuvo mucho éxito y creó un gran taller con muchos ayudantes. El éxito de su arte en la corte de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, aseguró y prolongó la popularidad de su estilo. Sus pinturas se exportaron a otros puntos de Europa y llegaron hasta Castilla (España) en 1445 y hasta Ferrara (Italia) en 1449; su fama se extendió por todas partes.



Van der Weyden fue un maestro de la expresión de la emoción humana; nos conmueve de una forma que Van Eyck no consigue. Tal vez el mejor ejemplo de esto sea su *Deposición* (arriba). Por naturaleza, la manipulación de un cadáver es un tema emocional y una experiencia perturbadora, sobre todo si es el cadáver de un hombre joven ejecutado en la plenitud de su belleza y si este joven es, claro está, Cristo. Pero ningún artista jamás había empapado una escena de este tipo con más majestuoso patetismo que Van der Weyden. Como si de un gran friso de esculturas se tratase, los santos personajes se extienden por la superficie del cuadro. Cristo y su madre reflejan la misma posición: él cae de la cruz físicamente muerto; ella cae al

suelo emocionalmente muerta.

Van der Weyden explora todos los grados y tipos de dolor, desde la angustia controlada y seria de san Juan, a la izquierda, que destaca en rosa, al angustioso abandono de María Magdalena, a la derecha -una sorprendente composición de color en rojo, amarillo muy pálido y morado. La extravagancia de la emoción nunca escapa del control del artista. Todo resulta creíble y nos transporta a una experiencia que resulta bella y terrible a la vez.

Retrato con fuerza



La estructura composicional de la *Deposición*, con su espacio poco profundo y sus figuras agrupadas, excluye deliberadamente un fondo que distraiga, y por lo tanto concentra toda la atención en la dramática escena. Un efecto similar se consigue en otra pintura de Van der Weyden, su *Retrato de una dama* (arriba). En esta obra, el fondo oscuro traslada toda la atención a la modelo, que tiene una cualidad perturbadora, una sensación de reserva casi dolorosa, como si estuviese dispuesta a ofrecer al artista sólo su parte externa. Sin embargo, él ha sobrepasado su resistencia y nos ha puesto en contacto con la dama en su realidad. Su ropa sin adornos y su mirada reservada sugieren modestia. Para el observador actual quizá tenga una frente excepcionalmente alta; en realidad, ésa era la moda, y se conseguía depilando el perfil del cuero cabelludo.

Se ha sugerido que la mujer es Marie de Valengin, hija de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, pero esta identificación es un tanto dudosa.

A gran escala



Hugo van der Goes (h. 1436-1482) era un pintor extraordinario que creó cuadros a sorprendente gran escala, tanto en sentido literal como por la monumentalidad sin precedentes de sus figuras. Su obra más famosa, *El Tríptico Portinari* (arriba), actualmente en los Uffizi, Florencia, ejerció una gran influencia en Italia, donde decoraba la iglesia del Hospital de Santa Maria Nuova, en Florencia. La encargó Tommaso Portinari, banquero florentino que vivió en Brujas y que ejerció de agente flamenco para la poderosa familia italiana de los Médicis. Las dimensiones de la pintura, que abierta mide más de 2,5 m de longitud, fueron dictadas por un precedente florentino. Se dice que Van der Goes murió de melancolía religiosa. Sabiendo esto, podríamos autoconvencernos de que en su obra vemos una pasión apenas controlada, pero sin esta información sólo nos sorprendería por su gran dignidad. Al igual que los laterales, el panel central de *El Tríptico Portinari* muestra la utilización de dos tipos de escala; los ángeles son pequeños comparados con el resto de la escena. Éste era un mecanismo común en la pintura medieval, de esta manera es más fácil localizar a los personajes importantes.



LOS SANTOS y LA FAMILIA DEL DONANTE

Las dos grandes figuras de santa Margarita y santa Magdalena, situadas en el panel derecho de **El Tríptico Portinari**, representan la esposa de Portinari, María, y a su hija Margarita.

Santa Margarita (santa patrona del parto) es fácilmente identificable porque se encuentra sobre un dragón. Según la leyenda, se la tragó un monstruo, pero salió disparada; María Magdalena lleva la jarra del unguento utilizado para ungir los pies de Cristo.



La placidez de Memling



La visión de Van der Goes es inmensamente poderosa, y sus pinturas combinan la gravedad de Van Eyck con la intensidad emocional de Vander Weyden. Realmente, la fuerza de su obra no se encuentra en la de otros flamencos, como Gerard David y Hans Memling. Este último (también conocido como Memlinc; h.1430/1435-1494) probablemente se preparó en el taller de Van der Weyden, pero también presenta influencias de Dieric Bouts, discípulo de Van Eyck. Aunque era alemán de nacimiento, Memling se instaló en Brujas, Flandes, y fue allí donde vivió y trabajó, con tanto éxito que se convirtió en uno de los ciudadanos más ricos.

Memling es un artista delicado; mira discretamente el mundo a su alrededor y lo comparte con nosotros. Su *Retrato de un hombre con una flecha* (izquierda) resulta agradable a primera vista. Se han sugerido varias posibilidades con respecto al significado de la flecha: hay algo en el semblante amable y suave que parece descartar la posibilidad de que sea un soldado. Nos muestra a un caballero muy humano, pero con unos labios firmes y sensuales. Esta pequeña obra maestra crece a medida

que la contemplamos. No podría existir un contraste mayor que el que se da entre esta obra y la de El Bosco, contemporáneo de Memling, en cuyas pinturas solemos encontrar un rostro de apariencia desagradable y con odio contenido.

Un discípulo de Van Der Weyden



De todos los pintores del norte, la mayor influencia recibida por el pintor holandés Dieric Bouts (h. 1415-1475) fue la de Van der Weyden, puede que su maestro. Bouts realizó la mayor parte de sus obras en Lovaina, Flandes, ciudad de la que fue nombrado pintor oficial en 1468. Sus pinturas se reconocen por su solemne dignidad y por su profundo sentimiento religioso. La parca composición y la simple presentación de los pliegues de la ropa en el elegante y sensible *Retrato de un hombre* (arriba) son típicas de Bouts. Era un buen pintor de paisajes, y aquí podemos ver una pequeña muestra a través de la ventana abierta.

1 - 2





El estilo gótico del Norte de Europa (1ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

Las innovaciones del Norte

La nueva forma de pintura que apareció en Holanda a principios del siglo xv se distinguía por una profundidad de la realidad pictórica que no se había visto hasta entonces. Rechazaba la seductiva elegancia y los elementos exageradamente decorativos del estilo gótico internacional, y mientras que con anterioridad, en las pinturas religiosas del siglo XIV, existía la sensación de que se le ofrecía al observador la posibilidad de vislumbrar el cielo -o de poner un insignificante pie en su puerta, dicho en otras palabras-, los pintores flamencos bajaron lo sagrado a nuestro mundo real. En lugar de representar una especie de drama superlativo para el cual el mundo servía de gran escenario, los artistas prefirieron plasmar interiores domésticos de la vida cotidiana: salones y dormitorios que revelaban las pertenencias comunes de la existencia humana diaria. En las obras de los pintores del norte encontramos una creciente reconciliación con el mundo y el lugar que uno ocupa en él. En la actualidad se cree que Robert Campin (activo 1406-1444), uno de los primeros grandes innovadores del Norte y maestro de Van der Weyden, fue el artista conocido como el Maestro de Flémalle. (Este nombre deriva de un grupo de tablas que se creía que provenían de la abadía de Flémalle-lez-Liege) En realidad, Campin vivió y trabajó en Tournai (estos dos lugares estaban en Flandes).

La pintura religiosa en la vida cotidiana





En esta *Natividad* (arriba), Campin presenta una intensa abundancia, un mundo lleno de individuos y las realidades poco románticas de estar vivo. Pinta un diminuto Cristo recién nacido, una comadrona malhumorada, unos pastores toscos y una vaca en su destartalado establo; sin embargo, todo es sólido, encantador, verdadero y, a pesar de su realismo, todo está lleno de una fe profunda pero repleta de naturalidad. Todavía resulta más sorprendente la obra de Campin titulada *La Virgen y el Niño delante de una pantalla de chimenea* (abajo), en el que la sencillez doméstica está enfatizada por la pantalla de paja que hace de halo de la Virgen.



Por tradición, en el estilo gótico internacional se indicaba la santidad con un círculo dorado. El extremo superior izquierdo de la obra contiene una panorámica de una ciudad vista a través de la ventana abierta. Pequeños paisajes como este son muy frecuentes en la pintura de los Países Bajos, y la idea de condensar el mundo a través de una ventana pareció una idea atractiva, más adelante, a los artistas italianos.

La espiritualidad y la realidad se unen, y el escenario es el propio mundo de Campin: un interior burgués. Una vez que lo sagrado y lo cotidiano se alían, se hace posible para la pintura representacional, con todo su carácter específico, expresar lo sagrado. La atención que se da a los objetos ordinarios -representados siempre con absoluta claridad- les proporciona una cualidad de significado místico y silencioso. Se respira un ambiente de misterio, y lo aparentemente ordinario puede estar presente de manera sorprendente. Todo esto es aplicable al retrato. Hasta ese

momento, el retrato tal y como lo entendemos en la actualidad no existía desde la antigüedad. Las pinturas que parecían retratos tenían funciones específicas, como plasmar un evento. Robert Campin fue el primero en mirar a las personas con una nueva visión artística para resaltar la individualidad psicológica del sujeto. Su *Retrato de una mujer* (abajo), con su animado rostro enmarcado por un simple tocado blanco, muestra su maestría con los efectos de luz. Su enfoque agudo, nos obliga a mirar lo que pinta. El retrato es un buen ejemplo del nuevo estilo pictórico de los Países Bajos. Los retratos empezaron a revelar menos sobre la familia y más sobre la individualidad del modelo.



En *La Virgen y el Niño con santos en un jardín cerrado* (abajo) un discípulo de Campin consigue la misma seguridad reconfortante que este mostró en su *Navidad*. El jardín cerrado en el que aparecen la Madre y el Hijo con un grupo de santos, es el Jardín del Paraíso. Un jardín con un muro o una verja es el símbolo de la virginidad de María.



Un nuevo realismo



Esta certeza interior alcanza su cumbre con Jan van Eyck (1385-1441), contemporáneo de Campin y una de las influencias constantes de su siglo. tenía un ojo de una sensibilidad casi milagrosa para todos los detalles de su mundo, no sólo porque los veía, sino porque comprendía su valor. El hábitat natural de Van Eyck era de luminosa claridad; veía las cosas más vulgares con una maravillosa agudeza y con un gran sentido de la belleza. Sabemos muy poco de él, pero es el pintor más arrollador en lo que concierne a las convicciones que nos permite compartir con él.

Al igual que Vermeer, pintor holandés del siglo XVII, Van Eyck nos lleva a la luz y nos hace sentir también que ese es nuestro lugar. Su meticulosamente detallada *Adoración del cordero místico* (arriba) forma parte de un inmenso retablo pintado por ambos lados; es el más grande y complejo de todos los producidos en los Países Bajos durante el siglo XV. Esta obra monumental todavía se encuentra en su lugar original, la catedral de San Bav

El estilo gótico Tardío



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett.

Gerard David, Hieronymus Rosch (El Bosco) y Matthias Grünewald fueron artistas de principios del siglo XVI y contemporáneos de los otros artistas del norte: Alberto Durero, Lucas Cranach y Hans Holbein. Sin embargo, la pintura de los primeros mantiene conexiones con la tradición gótica, mientras que los segundos recibieron una fuerte influencia del Renacimiento italiano. Por lo tanto, en la primera mitad del siglo XVI coexistieron en el norte de Europa las dos tendencias artísticas del gótico y el Renacimiento



Gerard David (h.1460-1523) fue el sucesor natural de Memling en Brujas a finales del siglo XV; fue un artista de mucho éxito y tuvo un taller muy productivo. Es un pintor verdaderamente encantador, cuya infantil Virgen produce una inmediata y espontánea respuesta emocional. En *El descanso en la huida a Egipto* (arriba), ella sujeta un racimo de uvas para su niño, un símbolo del vino de su Pasión de adulto. No obstante, su expresión tranquila y abstraída no es de presentimiento; parece ensimismada con su hijo Jesús en una contemplación eterna, mientras

san José carga todas las preocupaciones y el asno vigila.

El distintivo estilo de los Países Bajos a principios del siglo XV, que vemos en las pinturas de Campin y Van Eyck, alcanza su cima con las pinturas de David. En él encontramos las cualidades monumentales de la tradición del norte, vitalizadas por una nueva versión pictórica, que más adelante influiría en Quentin Massys y Jan Gossaert. Gracias a ellos, (h. 1450-1516) se aparta de las tradiciones las tradiciones divergentes del norte y del sur se unieron de nuevo, aunque esto sucedió más adelante, cuando el arte del Renacimiento italiano ejerció una enorme y apremiante influencia. El arte del norte conservó su dura veracidad, pero con modulaciones italianas.

La visión única de El Bosco



El extraordinario pintor Hieronymus Bosch (H. 1450-1516) se aparta de las tradiciones flamencas predominantes en pintura. Su estilo único, de una libertad sorprendente, y su simbolismo inolvidablemente vívido, siguen sin igualarse. Maravilloso y terrorífico, expresa un intenso pesimismo y refleja las ansiedades de su tiempo, una época de cambios políticos y sociales. Poco se conoce sobre El Bosco, cosa en cierto modo lógica, dado el carácter enigmático de su obra. Sabemos que adoptó el nombre de la ciudad holandesa de Hertogenbosch (cerca de Amberes), que perteneció a una comunidad religiosa ultraortodoxa denominada la Hermandad de María, y que ya en vida fue famoso. Muchas de sus pinturas son religiosas, y varias tratan el tema de la Pasión. Es especialmente famoso por sus obras fantásticas y llenas de demonios, una de las cuales es *La tentación de san Antonio* (arriba). El panel central de este tríptico ilustra la figura

arrodillada de san Antonio atormentado por los demonios, entre los cuales se encuentra un hombre con un cardo por cabeza y un pez que es una góndola. Por muy extrañas y singulares que estas imágenes nos parezcan, muchas resultaban familiares para sus contemporáneos, pues están relacionadas con proverbios flamencos y con la terminología religiosa.



Lo que resulta más extraordinario es que las criaturas imaginarias están pintadas con absoluta convicción, como si hubiesen existido de verdad. Ha imbuido a cada creación extraña o extravagante con el mismo realismo obvio que los elementos naturalistas y humanos. Sus imágenes de pesadilla parecen poseer una inexplicable fuerza surrealista. Incluso una pintura más naturalista como es el caso de *El camino de la vida* (izquierda) contiene elementos siniestros. Aparte del perro gruñendo del primer plano, vemos en el fondo que unos ladrones atacan a un viajero. A la altura de la cabeza el anciano, en la lejanía, se puede ver además una horca. *El camino de la vida* está en la parte exterior de las alas del tríptico; en los tres paneles interiores representa El Bosco su trágica visión de la existencia humana, cada vez más trágica por el triunfo del pecado. A la izquierda aparece la expulsión del hombre del Paraíso, en el centro la infinita variedad de vicios humanos y a la derecha sus consecuencias: el exilio en el infierno.

Alegorías ilustradas



En *La nave de los locos* (izquierda), El Bosco imagina que toda la humanidad está viajando por los mares del tiempo en una nave, una embarcación pequeña que representa a la humanidad. Por desgracia, cada uno de los representantes de la humanidad es un loco. Así es como vivimos, dice El Bosco, comemos, bebemos, amamos, engañamos, hacemos tonterías, buscamos objetivos inalcanzables; mientras tanto, nuestro barco navega sin rumbo y nunca conseguimos llegar a puerto. Los locos no son los ateos - entre ellos se encuentran un monje y una monja- sino todos aquellos que viven «en la estupidez». El Bosco se ríe, pero es una risa triste. ¿Quién de nosotros no navega en la desdichada incomodidad del barco de las locuras humanas? Genio excéntrico, El Bosco no sólo conmovía el corazón, sino que lo escandalizaba con toda conciencia. Las cosas siniestras y monstruosas que pintaba son las criaturas escondidas de nuestro egoísmo interior: saca al exterior la fealdad que llevamos dentro y por eso sus feos demonios producen un efecto que va más allá de la simple curiosidad, sentimos que guardamos con ellos una odiosa similitud. *La nave de los locos* no trata sobre otras personas, sino sobre todos nosotros.

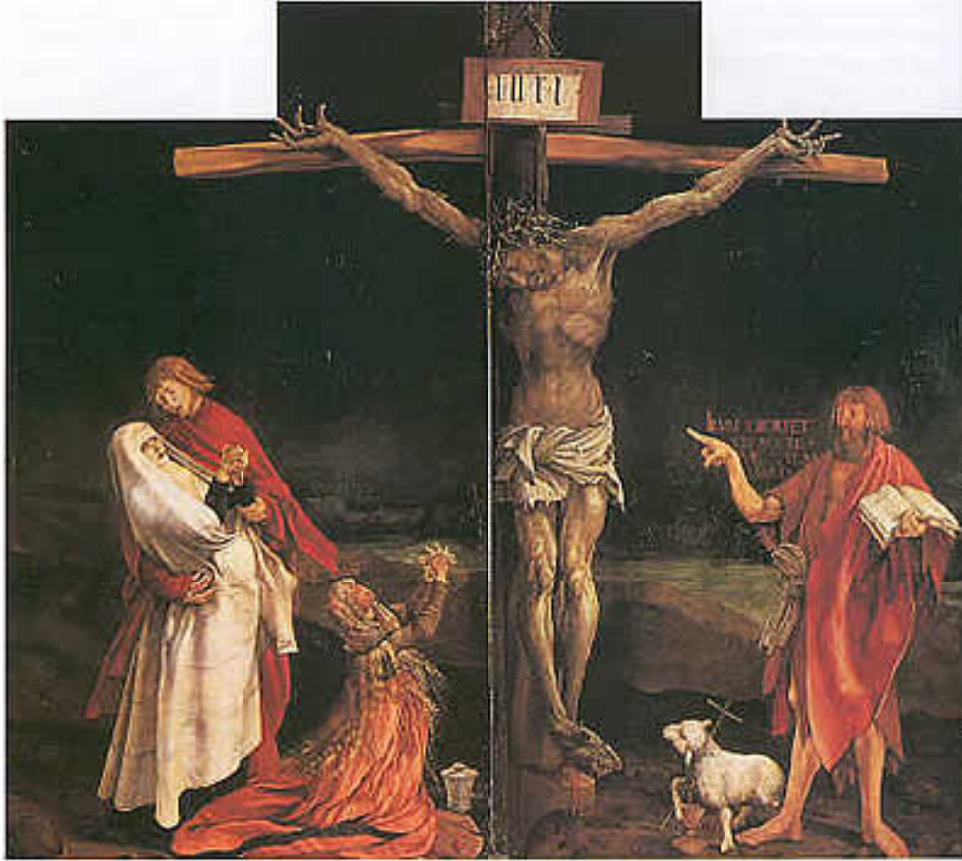


Un cuento moral



Otra de las tablas de El Bosco, *La muerte y el avaro* (derecha), sirve de aviso a aquellos que se hayan aferrado a los placeres de la vida sin la suficiente indiferencia y no están preparados para morir. ¿Quién puede sentirse indiferente ante esta fábula? En un formato largo y concentrado sitúa El Bosco todo el doloroso escenario. El moribundo desnudo ha sido un hombre con poder: a los pies de su cama, ahora separada por una pequeña pared, yace su armadura. Ha conseguido sus riquezas en los combates; el enfermo ha luchado por sus bienes y los ha almacenado cerca de él. Aparece dos veces; la segunda, sano, sobriamente vestido porque acumula su oro, lleno de satisfacción cuando añade otra moneda. Los demonios están al acecho, la muerte asoma su cabeza por la puerta (nótese la sorpresa del enfermo: la muerte nunca se espera) y la batalla final empieza; una batalla que debe librar sin su armadura. Detrás de él hay un ángel rogando. Delante, ofreciéndole oro, acecha un demonio. Sobre la cama, expectante e interesado, mira otro demonio. El final de la historia queda abierto. Deseamos que el avaro renuncie a las vacías posesiones y acepte la verdad de la muerte.

La oscura visión de Grünewald



El último florecimiento del gótico llegó relativamente tarde con la obra del artista alemán Matthias Grünewald (su verdadero nombre era Mathis Neithart, o Gothart, 1470/1480-1528). Probablemente fue coetáneo de Durero, pero mientras que éste estaba profundamente influido por el Renacimiento, Grünewald lo ignoraba en su elección temática y en el estilo. Gran parte de su obra no se ha conservado hasta nuestros días, pero incluso con la pequeña cantidad que nos ha llegado, es posible ver en Grünewald uno de los pintores con más fuerza. Ningún otro artista ha expuesto jamás el horror del sufrimiento de una forma tan terrible y verdadera y, sin embargo, ha mantenido la convicción de la salvación, cosa que El Bosco no consigue. Su *Crucifixión (arriba)*, parte del *Retablo de Isenheim*, ahora en Colmar, fue encargado para el monasterio antonino de Isenheim con objeto de dar apoyo a los pacientes del hospital del monasterio. Cristo aparece horrible, con la piel inflamada y llena de heridas provocadas por la flagelación y las torturas que ha sufrido. Esta era una imagen impactante para un hospital especializado en enfermedades de la piel.

La pequeña Crucifixión (derecha), obra más accesible, nos compromete directamente con la muerte del Salvador. El Señor crucificado se inclina en nuestro espacio; nos aplasta, nos deja sin escapatoria y llena la pintura con su agonía. La inmensidad de la oscuridad y la montaña nos rodean, y solos con el dolor, nos vemos forzados a enfrentarnos a la verdad. En el Antiguo Testamento se habla muchas veces de un «sufrido sirviente», y

en el Salmo 22 se describe como «un gusano y no un hombre»: cuando leemos esto pensamos en el Cristo de Grünewald. En su noble veracidad, el arte gótico alcanza una grandeza electrizante.





Edad Media (1ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett



La palabra «oscurantismo» se utiliza en ocasiones para hacer referencia al período comprendido entre la baja Edad Media de la civilización europea y el principio de la alta Edad Media, alrededor del año 1100. Los mil años transcurridos entre el 400 y el 1400 fueron una época de mezclas graduales de influencias de la tradición grecorromana, la cristiandad y el arte bizantino, además de las culturas germanas y celtas del norte, que iban creciendo cada vez más. A pesar de las connotaciones peyorativas de la palabra, estaba lejos de ser un período artísticamente estéril o regresivo que se limitaba a llenar el espacio vacío entre el Imperio Romano y el Renacimiento, como se ha creído durante siglos; al contrario, fue un período de desarrollo y metamorfosis dentro del marco del cristianismo. La Edad Media preparó las semillas de las futuras innovaciones técnicas y científicas, y allanó el camino para cuestiones como la invención de la Imprenta.

El arte de la Iglesia occidental era menos místico y más humano que el del Imperio Bizantino, y a lo largo de la Edad Media la pintura fue el medio preferido para las instrucciones religiosas populares en una época en que la mayor parte de la gente era analfabeta. Incluso las iglesias más pobres cubrían sus paredes con historias bíblicas de brillantes colores, y el efecto

conseguido resultaba espectacular. En la pequeña iglesia catalana de Santa Maria, en Taüll, los frescos del siglo XII tienen tan sólo cuatro colores principales: blanco, negro, ocre y bermellón, con toques de azul y naranja. Esta simplicidad se repite en las formas cuando David se acerca para decapitar a un inerte Goliat (arriba, izquierda). David, con traje de adolescente, es delgado, soñador e indefenso, mientras que Goliat, inmenso dentro de su enorme armadura, es el consumado mundano a quien los hijos de Dios, incluso los pobres pastores como el joven David, derrotan.

Manuscritos iluminados

El arte de los nómadas bárbaros que habían conquistado Occidente se basaba principalmente en pequeños objetos de fácil transporte. Después de la conversión al cristianismo, era lógico que ese arte tan decorativo pasase al arte religioso, también a pequeña escala y de fácil transporte: los

manuscritos iluminados. El medio más accesible y quizás el más encantador de la baja Edad Media ha sido considerado por algunos críticos como obra de artesanos, pero ¿dónde marcamos el límite? El significado original de la palabra latina *ars* era «artesanía», y el equivalente exacto de la palabra en alto alemán antiguo *kunst*, que significaba conocimiento o sabiduría y que por extensión acabó significando artesanía o habilidad. La disciplina de un ojo y una mano preparados era esencial para crear un objeto, bien por placer o por necesidad, o -el deseo de todo creador- para ambas cosas a la vez. La distinción entre arte aristocrático y artesanía plebeya, que es una distinción moderna, se vuelve insignificante cuando miramos las obras de los grandes «artesanos» de la Edad Media. .

El Imperio Carolingio



La figura política más poderosa de Europa durante la baja Edad Media fue Carlomagno. Su nombre se podría traducir como «Carlos el Grande». El adjetivo que define su época es *carolingio*. Los ejércitos de Carlomagno controlaron extensos territorios del norte de Europa desde el año 768 hasta el 814. Con su poder militar, fue el responsable de la imposición del cristianismo en el norte y del renacimiento del arte de la antigüedad, que había florecido antes del fin del Imperio Romano en Occidente trescientos años atrás. Cuando Carlomagno fue coronado emperador de lo que ahora es Francia y Alemania, se convirtió en un gran mecenas de las artes. Hablaba latín con fluidez y podía entender el griego, aunque apenas sabía escribir. Su deseo era que sus artistas reflejasen tanto el mensaje cristiano como la magnificencia e importancia de su propio imperio. Para su corte en Aquisgrán, reclutó al mayor sabio de Europa en aquella época: Alcuino de York, un inglés de Northumbria. Carlomagno encargó varios evangelios latinos iluminados. Algunas de las obras que contienen poseen una majestuosidad casi clásica, una magnífica serenidad. El emperador enviaba artistas a Ravena, donde podían estudiar los murales paleocristianos y bizantinos y los mosaicos, cuyos estilos eran más apropiados para el desarrollo religioso del nuevo imperio que el arte pagano

de Grecia y Roma. Quizás emplease a artistas griegos para trabajar en algunos evangelios iluminados. La influencia bizantina, junto con los elementos del arte paleocristiano, anglosajón y germánico, se puede apreciar en estos manuscritos iluminados. Estas tradiciones combinadas para dar lugar al estilo carolingio se engloban en esta pintura (arriba, izquierda) de los *Evangelios Dorados de Harley*. Este libro se hizo durante el reinado de Carlomagno, y su nombre actual es el de un coleccionista, Lord Harley, que fue su propietario. San Mateo escribe su evangelio en un libro con una perspectiva un tanto ladeada, aunque posee un equilibrio emocional muy bien resuelto. Se inclina hacia delante para escuchar al Espíritu Santo, sereno, con una media sonrisa. Su emblema, un ángel, permanece sobre él con la misma pose y expresa la misma felicidad calmada.

Miniaturas celtas



El objetivo misionero de la Iglesia cristiana, que extendió su influencia a través de Europa, se aprecia en su forma más intensa en el núcleo cristiano de la Irlanda celta, que se convirtió al cristianismo en el siglo V. Las comunidades celtas monásticas avanzadas, también se establecieron en Gran Bretaña y en el norte de Europa. El intrincado arte que se creó en todas estas comunidades revela una mezcla de estilos celtas y germánicos. A pesar de su complicación, los manuscritos celtas nos han atraído durante siglos con notable intensidad. Existen pocas obras de arte más exquisitas, en todos los sentidos, que el Libro de Durrow, Los Evangelios de Lindisfarne o el Libro de Kells. Este último, creado por monjes irlandeses en la isla de Iona en el siglo VIII y a principios del siglo IX, y después llevado al monasterio de Kells en Irlanda, quizá sea la mejor obra de miniatura de manuscrito jamás creada. Las imágenes figurativas tienen una fuerza icónica. Como vemos en la página que muestra los símbolos de los cuatro evangelistas: el ángel de Mateo, el león de Marcos, el toro de Lucas y el águila de Juan (arriba, izquierda).

Miniaturas celtas





La verdadera maravilla del Libro de Kells son las iniciales iluminadas. Aquí, lo intrincado se convierte en algo tan integrado, tan extravagante y a la vez tan controlado -maravillosa paradoja- que es imposible imaginar cómo una perfección de encaje puede haber sido dibujada por una mano humana. En una de las más hermosas páginas de iniciales aparecen las palabras *Christi autem generatio* («el nacimiento de Cristo»), del Evangelio de San Mateo. La palabra *Christi*, abreviada «XPI», llena la casi totalidad de la página; *autem* aparece abreviado como *h*, y *generatio* se ha escrito entera (arriba). La forma abreviada de la palabra Cristo se ha compuesto con las dos letras *XP*, las letras griegas *chi* y *rho*. Esta abreviación simbólica se conoce como Chi-Rho. Todos los motivos ornamentados están basados en la forma material y en el significado espiritual de estas dos letras. Toda la página está densamente cubierta con una red de líneas, rostros, formas y animales (las figuras humanas no suelen ser el principal foco de la miniatura irlandesa). Hay tres figuras de hombres (o ángeles), tres es el número místico trinitario. Hay mariposas, gatos jugando con ratones (¿o son gatitos?) y una nutria, cabeza abajo y con un pez en la boca. No obstante, para ver estas criaturas hay que buscarlas, ya que están escondidas en el glorioso torbellino de formas geométricas. Los rostros humanos flotantes miran aquí y allá entre la tracería y dejan claro que la realidad central de la vida que todo lo abarca es Cristo. Su sólo nombre, incluso en su forma abreviada, subsume todo lo demás. El ambicioso enfoque de esta página se aprecia más si lo comparamos con su equivalente en los Evangelios de Lindisfarne (abajo). El creador de este manuscrito fue el monje Eadfrith, de Northumberland, al norte de Inglaterra, poco antes del año 698. Aquí la iluminación es magnífica, aunque menos complicada en su disposición y propósito.







por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

La miniatura española



La pequeñez intrínseca del arte del manuscrito proporciona una intimidad que puede resultar tremenda. La miniatura medieval más espectacular es, quizá, la española. El Libro de las Revelaciones, el último y apocalíptico libro de la Biblia, ofrecía una fuente inagotable de imágenes de increíble fuerza. El monje Beato, que vivió en el siglo VIII en Liébana (Asturias-España), escribió un comentario en el Apocalipsis (también se lo conoce como el Libro de las Revelaciones) que inspiró durante siglos las imaginaciones visuales de toda una serie de pintores. Aquí vemos como otro monje (probablemente español o educado en España), que trabajó en el monasterio de Saint-Sever, en Gascuña, imaginó a Cristo y los 24 ancianos en una copia del siglo XI del Beato (arriba). Alrededor del borde exterior del gran círculo donde se encuentran Cristo y sus benditos están las almas de los santos, puras y libres como pájaros. Hay una maravillosa alegría en la imagen de los ancianos, incluso en los cuatro evangelistas con las copas en alto para brindar por el Señor triunfante, mientras los santos alados alargan sus anhelosos brazos hacia la gloria celestial.

La miniatura inglesa



Al igual que los monjes irlandeses, los ingleses también produjeron manuscritos de gran belleza, y este fue uno de los pocos períodos en los que el grupo menos visual, el de habla inglesa, alcanzó fama internacional gracias a sus artistas. Matthew Paris, que murió en 1259, fue monje de la floreciente abadía de San Albano, en las afueras de Londres, y sus cuarenta y dos años en el convento dieron como fruto una serie de libros que escribió e ilustró, aportándoles el beneficio de su notable maestría. En este ejemplo del Salterio de Westminster, el santo patrón de los viajeros, San Cristóbal (arriba), aparece cruzando el río con el Niño Jesús en los brazos. Otra obra destacable de San Albano, conocida como los Salmos de Oscott (abajo) e ilustrada por un artista anónimo, muestra la misma delicadeza de línea, con una elegancia y una sutileza psicológica que encantan a quien lo mira. Uno de los santos representados es san Pedro, identificable por las llaves que sujeta en la mano y porque esta sobre una roca.





El bordado inglés



El denominado Tapiz de Bayeux no es un tapiz, sino un bordado de lana sobre tela. Durante mucho tiempo se creyó que lo hicieron en Normandía algunas damas de corte de la reina Matilde, esposa de Guillermo el Conquistador. Sin embargo, recientemente se ha demostrado que lo encargó el obispo Odo, hermanastro de Guillermo, y que se hizo en Inglaterra. Posee la misma animación desigual que encontramos en los manuscritos ingleses. Es una especie de tira cómica anglosajona que cuenta la historia de la conquista normanda de Inglaterra de forma sucinta y encantadora. Se trata de un largo friso de tela con bordes inferiores y superiores, donde se comenta la acción del panel principal. En esta escena en concreto (44) , los hermanos del rey inglés Harold son asesinados por soldados normandos. El borde superior se ha reservado para animales decorativos, casi emblemáticos, mientras que el inferior esta repleto de imágenes de soldados muertos y una serie de armas y armaduras abandonadas.

La miniatura francesa





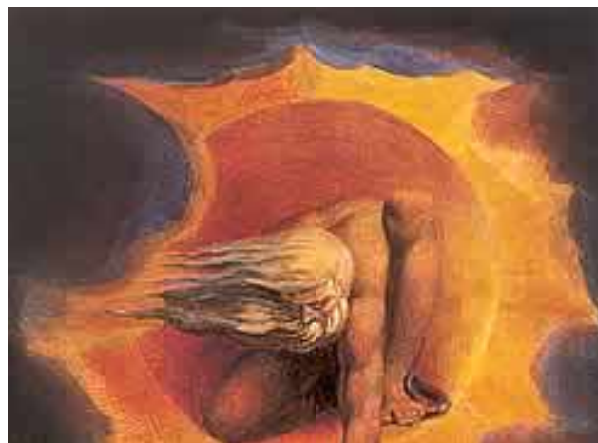
Existe un precioso misal (libro con textos para las misas de un año) que ha perdurado desde el siglo XIV en la abadía de San Denis, en Paris. Es de un discípulo de Jean Pucelle, miniaturista que tenia un taller en Paris. Una página muestra un texto litúrgico para el día festivo de San Denis (arriba), con una magnífica «O» pintada y dos miniaturas que explican la relación del santo con la familia real. Incluso aunque no conozcamos la leyenda del ciervo que se escondió en una iglesia cuando le perseguía el príncipe Dagoberto, y cómo el príncipe y su padre, el rey Clotairo, se reconciliaron al fin gracias a una aparición en sueños de san Denis, podemos disfrutar de los figurines pálidos y meticulosos que viven sus aventuras sagradas en el misal.

La pintura románica





En una ilustración de una Biblia moralizadora francesa (texto bíblico con comentarios moralizadores) de mediados del siglo XIII, aparece Dios Padre como arquitecto (arriba). Esta obra muestra el progresivo retorno al estilo natural del arte romano -especialmente visible en la caída de la túnica y en la sugerencia de volumen-, un estilo que alcanzaría cotas de realismo sin precedentes en la pintura gótica. Aunque el artista no nos ha dejado su nombre (y esto es típico de las pinturas de la Edad Media), el cuadro tiene una fuerza casi giottesca. Casi seiscientos años después, William Blake también mostraría a Dios inclinado sobre un compás en una ilustración de su libro *The Ancient of Days* (abajo). No obstante, el Dios de Blake está limitado por la geometría, y este artista se rebela contra la norma de la ley fría y se regocija en la majestuosidad de una deidad fuerte y libre. Dios se sienta en el espacio, apenas contenido en el azul brillante y en los bordes escarlata de la imaginación humana. Los grandes remolinos de su manto real recuerdan los pliegues escultóricos de las figuras de la catedral de Reims. Dios está totalmente enfrascado en la creación, haciendo todos los esfuerzos con su poderosa voluntad para controlar y disciplinar las aguas, las estrellas, los planetas y las tierras de su mundo. Sentimos que muy pronto lo enviará dando vueltas al espacio, pero primero lo ordena. Trabaja con gran concentración, una perfecta combinación de arte y habilidad. Cuando el artista florentino Giotto empezó a pintar frescos, a principios del siglo XIV, descubrió un talento tan inmenso que cambió el curso de la pintura europea. Sin embargo, el arte de la miniatura no acabó de inmediato; contemporáneos de Giotto y posteriores a su época, influidos por él y sin embargo distintos, los artistas de la miniatura continuaron con su intrincado arte y alcanzaron un nivel muy alto, precisamente porque Giotto los liberó de cualquier limitación imaginativa.





Influencias clásicas



Otras obras que pueden considerarse como antecedentes del naturalismo de Giotto son las pinturas y los mosaicos del artista italiano Pietro Cavallini (activo 1273-1308}. Trabajó principalmente en Roma, y quizás allí vio Giotto ejemplos de su obra al principio de su carrera. El estilo de Cavallini estaba muy influenciado por el arte romano clásico. Aunque su obra ha llegado hasta nosotros, la mayor parte de ella sólo lo ha hecho, desafortunadamente, en fragmentos. Este ejemplo es un detalle de su mejor fresco, en la iglesia de Santa Cecilia en Trastevere, Roma (arriba). Los dos apóstoles sentados forman parte de un grupo más amplio que rodea la figura de Cristo en el Juicio Final. En el apóstol de la derecha, no identificado, podemos apreciar una dulzura y una gravedad de un gran encanto humano, además del poder sobrenatural. Es un santo accesible pero, sin duda alguna, un santo.



Arte paleocristiano y bizantino (1ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett



En Roma, en la red de antiguas cámaras funerarias conocidas como catacumbas, hay una serie de pinturas murales que datan de la época en que los cristianos fueron perseguidos, durante los siglos III y IV. En cuanto al estilo, estas pinturas llevan la marca de la tradición grecorromana. Esta figura (izquierda), que en el aspecto artístico no parece muy impresionante, resulta, a pesar de todo, profundamente conmovedora como imagen de fe. Posee una carga secreta de convicción que compensa cualquier incompetencia técnica. Las catacumbas romanas nos ofrecen el mayor acervo pictórico que ha llegado hasta nuestros días. Estas catacumbas se encuentran fuera de los límites de Roma, ya que la ley romana exigía que el entierro de los muertos se llevara a cabo normalmente en lugares fuera de la ciudad. Las familias más ricas construían tumbas de mampostería, como las que se encuentran en la Vía Apia, lo que permite inferir que los pasadizos subterráneos a los que nos referimos, eran el lugar de entierro de los miembros de grupos sociales de inferior condición.

Los cristianos con mayor poder adquisitivo, podían permitirse adquirir más espacio y excavar modestas criptas familiares. En lugar de utilizar simplemente una sepultura en un pasadizo (el vocablo latino es "loculus"), estas familias podían excavar una cámara ("cubiculum"), y algunas veces hasta podían adornar la tumba con una construcción a manera de marco ("arcosolium"). Justamente, es en estas cubículas más pretenciosas en donde se encuentra la mayor parte de las decoraciones pintadas.

El suelo de Roma es volcánico y fácil de horadar para realizar galerías. En principio de excavaban los pasadizos a un mismo nivel, y luego se extendían haciendo túneles descendentes, que algunas veces alcanzaban profundidades de entre 9 y 15 metros.

Los cuerpos eran inhumados en cada nivel, en nichos excavados en las paredes, que luego se cerraban con planchas de piedra o ladrillos, y algunas veces llevaban inscripciones en latín y griego, lo que de alguna manera denota la existencia de una comunidad cristiana de nacionalidades mixtas. Este método de excavación nos permite apreciar que los "loculi" más altos son los más primitivos, y que las tumbas más recientes, se encuentran en el fondo de los túneles.

Aún se conservan en el cementerio de Domitila las dependencias de ingreso, de las cuales la principal es una sala probablemente destinada a los banquetes fúnebres conmemorativos, costumbre pagana que pasó a los primeros cristianos. Este tipo de cementerios se multiplicaron

hasta el más lejano suburbio de Roma. En el siglo IV, cuando el cristianismo fue reconocido oficialmente, comenzó la costumbre de inhumar al aire libre y alrededor de las iglesias. A pesar de esto, muchos fieles siguieron prefiriendo estar enterrados en las catacumbas, cerca de los sepulcros de los mártires, lo que llevó a importantes ampliaciones, como las presentes en el cementerio de Calixto.

A partir del siglo V, las catacumbas ya no se utilizaron más como lugares de sepultura, aunque se siguieron visitando y las tumbas de los mártires conservaban sus lámparas encendidas. En el siglo VIII, a raíz de la incursión de los longobardos, se trasladaron a las Basílicas, los cadáveres más ilustres de las catacumbas.

La primera edad dorada del arte bizantino



En el año 313, después de trescientos años de persecución cristiana, el emperador Constantino reconoció la Iglesia cristiana como religión oficial del Imperio Romano. El arte paleocristiano anterior difiere de la tradición grecorromana en el tema más que en el estilo. Más adelante, en el este, cuando los artistas se alejaron del estilo grecorromano para crear un estilo totalmente nuevo, se convirtió en el arte bizantino, cuya importancia se ve en la profunda influencia que ejerció sobre el arte gótico. Fue la primera etapa de una tradición que seguiría siendo predominantemente cristiana, y que pasó por la Edad Media hasta llegar a la época del Renacimiento. La intensidad emocional pero al mismo tiempo sería de las pinturas del Fayum del siglo II en Egipto aparece en los primeros mosaicos cristianos creados entre los años 526 y 547 en la iglesia de San Vítal, en Rávena, capital de la región liberada de los godos por Bizancio. Estos mosaicos consiguieron una madurez de convención estilística que formaría la base de todo el arte bizantino. El artista que creó la imagen de Justiniano y sus ayudantes (izquierda) consiguió una gran imagen señorial de un emperador bizantino de mediados del siglo VI. Esbelto, arrogante, remoto e importante, Justiniano aparece con su obispo, el clero y una sección representativa de su ejército: una imagen de las fuerzas unidas de la Iglesia y el Estado, y una imagen también de la deificación de los reyes practicada durante el Imperio Romano. Todas las cualidades principescas de Justiniano se pueden ver, en la proporción

adecuada, en su séquito. Brillan muy por encima de nosotros, tanto de forma material como espiritual, en lo alto de las paredes de la basílica. Al otro lado del altar hay otro mosaico igualmente brillante que representa a la esposa de Justiniano, la emperatriz Teodora. En ese mismo siglo, en un icono del monasterio de Santa Catalina, en el monte Sinaí, podemos encontrar la intensidad emocional del Fayum y la lejanía sacerdotal de Rávena. Los iconos, una gran tradición dentro de la vida de la Iglesia oriental, eran imágenes religiosas, generalmente de Cristo, de la Virgen o de los santos. Estaban pintados en pequeñas tablas que solían ser fáciles de llevar para poder utilizarlas como instrumentos de devoción; cada detalle de la imagen estaba cargado de un especial significado religioso.

La Virgen y el Niño en el trono entre san Teodoro y san Jorge (derecha) posee toda la sagrada belleza que da al icono su fuerza única. María tiene unos grandes ojos que reflejan su pureza de corazón; es una mujer con clarividencia, una mujer que ve a Dios. No mira al pequeño rey sentado en su falda: como Señor, el Niño puede defenderse, si fuera necesario, por sí solo, y esa

nosotros a quien dirige la Virgen su firme mirada maternal. Los dos santos que la acompañan son muy queridos dentro de las tradiciones de la Iglesia oriental: Jorge, el santo guerrero que mató al dragón, y Teodoro, otro guerrero menos conocido entre nosotros. Los dos santos llevan el uniforme de la Guardia Imperial, pero como arma esgrimen una cruz. Los ángeles detrás del trono miran hacia arriba y nos alertan de la mano de Dios, que llama y anuncia al Niño. Éste sujeta entre sus manos un pergamino simbólico. Dios está en silencio; sólo los ángeles le ven, aunque los ojos de los santos parecen indicar que sienten su divina presencia. Los cuatro halos de la Virgen, el Niño y los santos forman una cruz y nos avisan del mensaje que contiene el pergamino enrollado. Es una obra extraña y mística. Este tipo de pinturas todavía se hacen hoy en día en las iglesias del Este.

1 - 2



Arte paleocristiano y bizantino (2da parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

La segunda edad de oro del arte bizantino



Durante los siglos VIII y IX, el mundo bizantino se debatía con amarga controversia entre la pintura o la talla para la vida religiosa. Cualquier figura humana podía verse como una violación del mandamiento que prohibía venerar «imágenes esculpidas». En el año 730, el emperador Leon III decretó la ilegalidad de cualquier imagen de Cristo, de la Virgen, de los santos o de los ángeles con forma humana. El decreto dio poder a los militantes religiosos conocidos como iconoclastas (destructores de imágenes), que se ocuparon de que durante más de un siglo el arte religioso estuviese restringido a imaginería no humana, como la vegetación o los dibujos abstractos. Tuvo lugar una emigración de artistas bizantinos hacia Occidente. Cuando se abolió esta ley, en el año 843, y se volvieron a permitir las imágenes humanas, la reanudación de los contactos con los artistas occidentales desembocó en una influencia renovada de la forma clásica y de las cualidades ilusionistas. Este mosaico, que pertenece al ábside (parte abovedada detrás del altar) de la catedral de Monreale, en Sicilia (izquierda), es una obra a gran escala muy representativa del arte bizantino; en ella, la figura de Cristo resulta inmensa y autoritaria. Aparece ante nosotros en el santuario; se trata de una imagen llena de poder, inmensa y luminosa, que nada tiene que ver con el amable Jesús, sino con el «Juez». Debajo, la Virgen sentada en el trono con el Niño, y a su lado las figuras de pie de los arcángeles y los santos, todos más pequeños. Son imágenes bellas, pero relativamente poco importantes. El fondo dorado del mosaico es una de las características más distintivas del arte bizantino y se siguió utilizando en la época gótica.

Iconos de carácter íntimo



No todo el arte bizantino era a una escala tan grande. Uno de los pequeños íconos más bellos de ese período es el llamado «Madona Vladimir» (arriba). Probablemente fue pintado en Constantinopla en el siglo XII y después lo llevaron a Rusia. La posición de la Virgen y el Niño, sus rostros tocándose tiernamente, introduce una nota nueva en el arte sagrado. Previamente, las dos figuras habían aparecido como símbolos de la fe cristiana. Aquí aparecen en íntima relación.

El arte ruso





Rusia, que se convirtió al cristianismo en el siglo X, acabó por apropiarse de la tradición bizantina y la hizo suya. El ejemplo más exquisito del encuentro de dos culturas muy diferentes en el punto más alto del desarrollo del arte ruso bizantino es probablemente esta vivida Trinidad (arriba), pintada por Andrei Rublev (h. 1360-1430). Rublev es el pintor de íconos ruso más famoso. Las figuras representan a los tres ángeles que se le aparecieron a Abraham en el Antiguo Testamento. Es la gracia hecha visible, y esta herencia bizantina es lo que da esa especial intensidad a las obras de El Greco, pintadas trescientos años después.

1 - 2





por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

Pintura del Imperio Romano



Los estilos helenísticos siguieron ejerciendo una fuerte influencia sobre los artistas mucho después del final del período helenístico, establecido por los historiadores en la batalla de Accio, en el año 27 a. C. Poco después de esta batalla, la República Romana, gobernada por César Augusto, se transformó en un imperio y se convirtió en la potencia dominante del mundo occidental durante más de tres siglos. Todas las pinturas helenísticas que han sobrevivido hasta nuestros días son del período romano, y muchas de ellas son de artistas romanos que copiaron las pinturas helenísticas. Esta pintura romana del siglo I revela un naturalismo sin precedentes y una relajada cualidad lírica. Estas características son especialmente evidentes en este bello y moderno mural de la ciudad romana de Stabia, Muchacha cogiendo flores (arriba). (Stabia fue una pequeña ciudad menos conocida que Pompeya o Herculano, que fue destruida junto a estas dos ciudades durante la erupción del volcán Vesubio en el

año 79 d. C.) La muchacha se aleja suavemente de nosotros con un conmovedor encanto. No vemos su rostro, como si deliberadamente escondiese su belleza sobrenatural, que parece asociarse de forma muy apropiada con las etéreas flores que coge. Desaparece en la bruma y nos elude, dejando tras de sí tan sólo una sugerencia de lo que debió ser la pintura romana. El feliz accidente que nos dejó a la muchacha hace que sea más doloroso pensar todo lo que debemos haber perdido. Muchas veces nos olvidamos de la vulnerabilidad de la pintura y de lo fácil que es que una obra maestra se destruya.

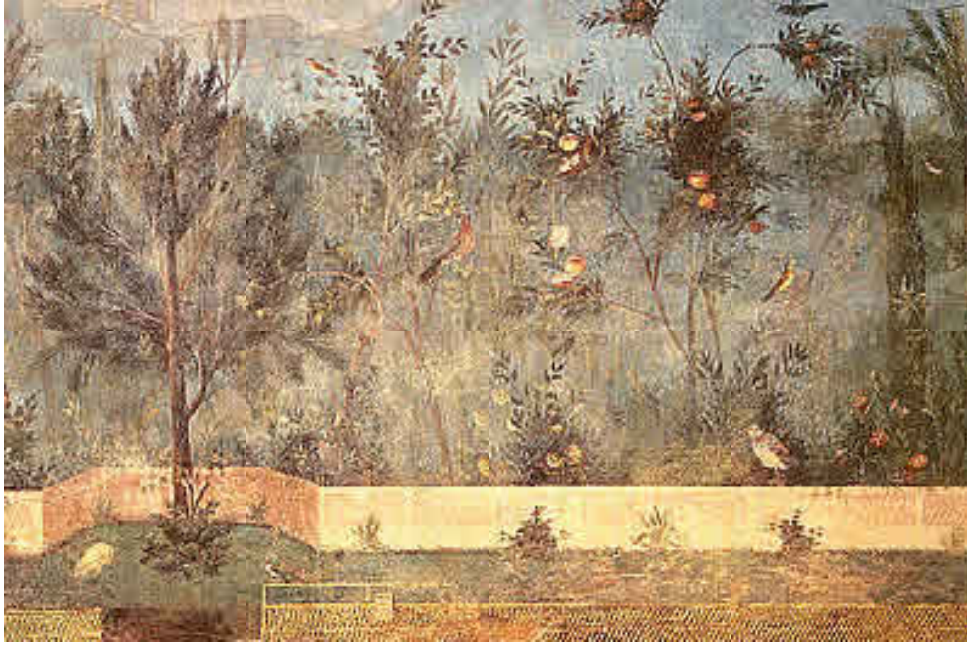
Pintura mural ilusionista

También contamos con un número sustancial de ejemplos de pintura romana de Pompeya, pero muchos son claramente obras de artistas provincianos. Muy influidas por la pintura griega (que los romanos admiraban tanto como la escultura griega y copiaban para las casas ricas), no reflejan necesariamente los logros de otros artistas de más talento, ya pesar de ello tienen un gran encanto. Hay que reconocer que los romanos, aunque en la actualidad sólo nos queden las pequeñas muestras de sus casas, encargaban muchísimas pinturas.

El interés de los romanos por el paisaje como tal parece tener su origen en el arte helenístico. Los artistas romanos probablemente seguían una tradición helenística cuando embellecían las paredes interiores de las casas con representaciones de caros revestimientos decorativos y de losas de mármol coloreado. Esta técnica se aplicó en los palacios de los Césares en la colina

Palatina.

Lo que apartó al arte romano de las influencias helenísticas fue un interés por los hechos, por los lugares, rostros y e.ventos históricos. Los artistas romanos estaban especialhmente interesados en el espacio (que puede arrojar una interesante luz sobre lamente colectiva romana). También sabían abrir un espacio en una pared mediante imágenes de porticones, arcadas y parapetos que enmarcaban paisajes y figuras.



Esta pintura mural (arriba) de la entrada de la Villa de Livia en Prima Porta, a las afueras de Roma, es un bonito ejemplo del intento del artista de crear la ilusión de un jardín, como si el muro no existiese. Pintado al fresco, muestra pájaros, frutas y árboles con gran realismo. Un enrejado bajo nos separa de una estrecha franja de hierba, y más allá, antes de los árboles frutales, hay otra pared baja.



El ilusionismo no sólo se ve en pinturas murales a gran escala, sino también en obras pequeñas,

como este fresco y moderno bodegón con melocotones y jarra de agua pintado hacia el año 50 d. c. en Herculano (izquierda). Esta pintura revela una comprensión de la luz natural, ya que el artista ha intentado mostrar los diferentes efectos de la luz al caer sobre los objetos, y utiliza el claroscuro (representación de la luz y la oscuridad) como medio para dar volumen y aumentar la ilusión de realidad. Una vez más, esta técnica se ve por primera vez en las obras helenísticas, lo que revela hasta qué punto las ideas se importaban a Roma.

El retrato romano



Se cree que la pintura mural conocida como «*El panadero y su esposa*» (izquierda), una obra de Pompeya del siglo I, no es un retrato de un panadero, sino de un abogado y su esposa. (Los arqueólogos intentan establecer a quién perteneció la casa donde se encontró el mural.) Al margen de la identidad de la pareja, el retrato sigue siendo esencialmente romano, con todo el interés concentrado en sus personalidades. El marido, un joven tosco, desgarrado y serio, mira al espectador con ansioso encanto, y su mujer mira a lo lejos pensativamente con un punzón para escribir apoyado en su barbilla delicadamente puntiaguda. Los dos parecen solos como si sus miradas en diferentes direcciones revelaran algo acerca de su matrimonio. Viven juntos, pero no comparten sus vidas, y hay una intensidad añadida: la casa de Neo (sea cual sea su profesión, lo que sí sabemos es el nombre del edificio donde estaba la pintura) estaba inacabada en el momento de la erupción; por lo tanto, es posible

que este solitario matrimonio tuviese una duración corta.

Las momias del Fayum



Quizá la pintura romana más precisa pueda llamarse también egipcia: las dos culturas se mezclaron de una forma misteriosamente eficaz cuando el realismo europeo se encontró con el lirismo africano durante el control romano del norte de Africa. En las excavaciones se han desenterrado momias del cementerio del Fayum, una ciudad {actualmente, más bien un distrito} cerca de El Cairo. Estas momias están protegidas por una serie de envoltorios que van desde el papel maché hasta los sarcófagos de madera. Cada momia lleva un panel en el que se ha pintado al encausto {método que consiste en pigmentos suspendidos en cera caliente} un retrato del fallecido. Se sabe que este sarcófago (izquierda) se hizo para acoger el cuerpo de un hombre llamado Artemidoro porque lleva su nombre inscrito. Las siluetas que se ven más abajo muestran deidades egipcias. En los retratos del Fayum aparecen personas de todas las edades, desde jóvenes a viejos, pero los de los jóvenes adultos son los más conmovedores. Quizá sea así porque pretendían dar un sentido de naturaleza individual al espíritu del fallecido o de la





fallecida, más que captar la apariencia exterior; debido a este propósito, es posible que algunos se idealizaran. Sin embargo, este *Muchacho con barba* (derecha), cuyos grandes ojos nos miran con solemnidad, parece inquietantemente real. Tanto si se parecía como si no, lo más probable es que fuese así en su interior.



La escultura romana



Mucho después de la desaparición de la antigua civilización romana, han seguido apareciendo ejemplos de su escultura. En la misma Roma, los grandes relieves narrativos de la Columna Trajana y del Arco de Tito, en el Foro, estaban expuestos para que los visitantes y los habitantes de la ciudad los contemplasen. La Columna Trajana es un bloque alto de diez niveles sobre un pedestal de dos niveles. Fue construida en el año 113 d. C. para honrar al emperador Trajano, cuya estatua dorada (reemplazada en el siglo XVI por una de San Pedro) se colocó en la parte superior. La superficie exterior de mármol de la columna está esculpida en lo que parece una voluta que se enrolla alrededor de la columna. La «voluta» tiene una longitud de más de 180 m y contiene más de dos mil quinientas figuras humanas. Muestra una serie de escenas de las campañas de Trajano en Dacia. Los ejemplos que aparecen en esta imagen de la izquierda muestran a soldados y albañiles construyendo los muros de una fortaleza. Los relieves son poco profundos y tienen un ligero aspecto de pintura. Forman una narración inteligible que conduce al «lector» por 150 episodios sucesivos. Durante el siglo XVI las

tallas de esta columna constituyeron una importante fuente de inspiración e influencia para los artistas del Renacimiento.



De la Grecia clásica al Hellenismo (1ra parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

La nueva visión de Grecia

Al igual que sus predecesores cretenses, los griegos no daban tanta importancia a las tumbas como los egipcios. Nos han dejado una serie de estatuillas de bronce, objetos muy apreciados. Pero su pintura -un arte para el cual, según aseguran sus escritores, tenían gran habilidad- se ha perdido en casi su totalidad. La razón es que, a diferencia de los egipcios, de los minoicos y los micénicos, que sólo pintaban murales, los griegos pintaban sobre paneles de madera, que con el tiempo han perecido. El sabio romano Plinio el Viejo (23/24-79 d. C.), cuyas detalladas descripciones de la pintura griega y del mundo antiguo influyeron enormemente en sucesivas generaciones, es la principal fuente de información sobre la pintura griega.

En cualquier otra escuela pictórica, la verdad de tales descripciones puede juzgarse mediante la observación de la pintura, pero no sucede así en el caso de la pintura griega. Por lo tanto, el valor de las afirmaciones de Plinio no se puede comprobar. Una de las escasas muestras de la belleza de la pintura griega de que disponemos es el arte relativamente menor y especialmente utilitario de la pintura de los vasos griegos. La palabra *vaso*, que en un principio se utilizó como término amplio para denominar la cerámica griega en el siglo XVIII, puede resultar confusa. Los griegos nunca hicieron vasos con el mero propósito decorativo, como puede suceder en la actualidad, sino que siempre tenían en mente un propósito concreto. Los ceramistas griegos creaban una gran variedad de productos de diversas formas: jarras para almacenar, vasijas para beber, botellas para perfumes y ungüentos y vasijas para los líquidos utilizados en las ceremonias. En las pinturas de la cerámica griega podemos ver una preocupación por la anatomía y por la figura humana que se convirtió en el motivo central del arte y la filosofía griega. Se aprecia un alejamiento de lo que mostraba la pintura funeraria egipcia, con sus fórmulas preconcebidas para representar el mundo, y toda una nueva forma de ver el arte se abre. Con respecto a lo que el ojo puede ver ya lo que dicta la mente.

Estilos de pintura de cerámica griega



Si la pintura de cerámica fue un arte menor, los profesionales que la llevaron a cabo fueron importantes. El artista ateniense Exequias, que vivió alrededor del año 535 a. C., firmó como pintor al menos dos de sus jarras negras, y su estilo, con su poesía y su perfección de equilibrio, son reconocibles al instante. Merece la pena destacar que él mismo elaboraba la cerámica y la decoraba. Las obras de Exequias son importantes porque revelan la dirección que el arte representacional iba a tomar, y muestran el salto de la representación simbólica de los objetos del mundo mediante jeroglíficos hacia una representación que intenta mostrar el mundo tal y como es. Esto es especialmente evidente en su tratamiento de la vela del barco de su soberbio *kylix* (copa poco profunda y con dos asas), *Dionisos I, en su barca*



(arriba). Dionisos, dios del vino, de la vegetación y de la fertilidad, aparece recostado descansando mientras lleva a los humanos un vino secreto. Sus vides simbólicas están enredadas en el mástil y se elevan fructíferamente hacia el cielo, una maravillosa adaptación a la difícil forma circular del *kylix*. El barco, con su luminosa vela, se desliza majestuosamente sobre el mundo rosa y naranja del cielo y la tierra, donde los delfines juegan alrededor de la presencia sagrada. La escena vibra con una sorprendente sensación de totalidad.



La pintura de la cerámica griega se preocupa de narrar una historia, y muchas piezas contienen imágenes de incidentes narrados por Homero en la *Ilíada* y la *Odisea*, que fueron escritas en el siglo VIII a. C. Los vasos decorados con historias datan de épocas anteriores a Homero y van hasta el período griego clásico, que sucedió al período arcaico sobre el año 480 a. C., y mucho después.

No podemos apreciar totalmente la pintura de la cerámica griega si no vemos la imagen y la pieza como un todo. Palas Atenea, deidad guardiana de Atenas y figura clave de la *Odisea*, aparece en un ánfora con tapa (jarra de dos asas) pintada por un artista anónimo a quienes algunos sabios denominaron el Pintor de Berlín, alrededor del año 480 a. C. (izquierda). La curva negra, oscura y brillante del ánfora hace que la diosa parezca alejarse de nuestra mirada, ya la vez nos permite verla con toda su majestuosa dulzura. Está ofreciendo una jarra de vino a Hércules, que aparece al otro lado de la jarra; los dos mantienen su privacidad al tiempo que se comunican. Es una obra respetuosa y maravillosamente controlada, simple y compleja a la vez. El ánfora es un ejemplo de la técnica de figuras rojas, inventada hacia el año 530 a. C. y que sucedió a la cerámica de figuras negras. Según la técnica de figuras rojas, las piezas no se pintaban: se dejaban del color rojo de la arcilla y, una vez pintado el fondo, se pintaban los detalles anatómicos. Así se conseguían mayores efectos naturalistas, y las vívidas escenas representadas en los vasos se hicieron cada vez más complejas y ambiciosas.



Un buen ejemplo de este nuevo avance es la pintura del interior de un cuenco para beber (arriba) , realizada por el ceramista Brygos (se le conoce simplemente como el Pintor Brygos). Aunque el tema - una mujer sujetando la cabeza de un joven borracho mientras vomita- no es atractivo, las figuras están representadas con sutileza y dignidad. La túnica de la mujer le da una tierna gracia.

Retrato de la forma humana



La forma en que los griegos representaban el cuerpo humano tuvo una influencia directa en el desarrollo del arte romano y de todo el arte occidental posterior. Dado que no podemos contemplar muchas pinturas griegas al natural, tenemos que apoyarnos en la escultura griega para seguir el proceso del desnudo humano. Las primeras estatuas griegas, como por ejemplo la de *Kouros de Anauyssos* del siglo VII a. C. que vemos aquí (arriba, izquierda), se basaban en el sistema de cuadrícula de los antiguos egipcios. (*Kouros* significa hombre joven, y en la escultura de esa época hace referencia a la estatua de un joven de pie). Gradualmente, las líneas se van suavizando, como se puede ver en la escultura del siglo va. C. «*Joven Kritios*» (arriba, centro), denominada así porque se hizo siguiendo el estilo del escultor Kritios. Por último, se aprecia la musculatura realista en las estatuas clásicas del siglo va. C., como la de *El Discóbolo* (arriba, derecha); se trata de una copia romana del original del escultor griego Mirón.

1 - 2



De la Grecia clásica al Hellenismo (2da parte)



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

La pintura etrusca



La civilización etrusca existió en la península italiana al tiempo que la griega se extendía por el sur de Italia en el siglo VIII a. C. En un principio se creyó que provenía del Asia Menor, pero ahora se tiende a pensar que tuvo su origen en Italia. Su arte muestra influencias del arte griego, pero mantiene un estilo propio muy valorado por los griegos. Alguna de las primeras obras de arte de los etruscos, como el mural de la Tumba de los Leopardos en Tarquinia (arriba), presentan un carácter alegre. Los hombres, que al parecer están danzando, llevan una copa de vino, una flauta doble y una lira. Sin embargo, gran parte del arte que ha llegado hasta nosotros muestra un ligero aire siniestro, un conocimiento de la incontrolable naturaleza de la vida y de sus implicaciones.



Entre algunas de las impresionantes pinturas de tumbas etruscas, contemporáneas al período clásico griego, se encuentra este fresco de una tumba en Rivo di Puglia, en el que una colorida procesión de

Plañideras (arriba) avanza con fuerza implacable. Contrasta de forma fascinante con las plañideras de la tumba de Ramosés. Las mujeres egipcias lloraban por la pérdida humana que supone la muerte, mientras que las etruscas lo hacían por el desalmado e ineludible avance del destino.

La pintura en la Grecia clásica



El pintor más significativo del principio del período clásico (h. 475-450 a. C.) es Polignoto, a quien se le considera el primero en dar vida y carácter al arte de la pintura. Ninguna de sus pinturas ha llegado hasta nosotros, pero Plinio dejó una descripción de su «*Discóbolo*». La pintura griega más importante del siglo IV a. C. que todavía pervive es *El rapto de Perséfone* (20), pintada en la pared de una tumba del mismo complejo funerario donde está enterrado Felipe II de Macedonia, que murió en el año 356 a. C. Llena de la vitalidad y el naturalismo del arte de aquella época, esta inquietante imagen muestra cómo explicaban los griegos las estaciones. Perséfone es la hija de Deméter, diosa de la fertilidad. Hades se la lleva al reino de los infiernos, de donde saldrá como la nueva primavera. Esta pintura muestra el gran ciclo de las estaciones.

Arte helenístico





Cuando Alejandro Magno (356-323 a. C.) murió, había extendido su imperio hasta el Oriente Próximo, había conquistado Persia, vieja enemiga de Grecia, así como Egipto. Sin embargo, el imperio estaba entonces dividido entre los generales de Alejandro, que establecieron una serie de estados independientes, a través de los cuales se extendió una nueva cultura cosmopolita que mezcló Oriente y Occidente. Este fenómeno se conoce en la actualidad como cultura helenística, y prevaleció en la región mediterránea hasta bastante después de que el Imperio Romano se convirtiese en el poder dominante. Su centro era Atenas, pero otros puntos importantes (gobernados por reyes griegos y donde se hablaba griego) eran Siria, Egipto y Asia Menor. Se sabe que un mosaico romano conocido como la «Batalla de Darío y Alejandro en Issos» (arriba) y encontrado en la Casa del Fauno, en Pompeya, está basado en una pintura helenística. Representa la batalla en Issos entre Alejandro y el rey persa Darío III en el año 333 a. C. La escena es viva y violenta, y el artista muestra una sofisticada habilidad técnica que consigue que la obra impacte a primera vista.

La cultura helenística desarrolló pronto un amor por «el arte por sí mismo». La influencia oriental llevó a un arte más decorativo, más suntuoso, y los elementos religiosos quedaron en un segundo plano; en su lugar se pintaban jardines (que incluían, aunque esto es discutible, los primeros paisajes), bodegones, retratos y escenas de la vida cotidiana. La popularidad de esta tendencia, curiosamente denominada «barroco» por los historiadores la recoge Plinio, que escribió que el arte podía encontrarse en las barberías y en las tiendas de los zapateros igual que en los palacios.



Uno de los principales objetivos de los artistas helenísticos era plasmar la realidad, y por ello tendían a

representar acciones dramáticas ya menudo violentas. Desarrollaron un estilo paralelo a la viva tradición literaria del poeta romano Virgilio (70-19 a. C.). Un ejemplo definitivo de la filosofía artística del arte helenístico, que data del siglo I d. C., es *Laocoonte y sus dos hijos* (izquierda). Esta escultura representa una terrorífica escena de *La Eneida* de Virgilio; en ella, el sacerdote troyano Laocoonte y sus dos hijos son estrangulados por dos serpientes marinas como castigo de los dioses porque Laocoonte había intentado avisar a los troyanos del caballo de madera de los griegos. Los troyanos, que no recibieron el aviso, fueron engañados, y el caballo, que consiguió entrar en la ciudad, supuso su derrota. Es una escultura, no una pintura, pero nos da una idea de lo que debió ser la pintura helenística. La escultura fue redescubierta en 1506 y tuvo una gran influencia sobre muchos artistas renacentistas, entre ellos Miguel Ángel, que se refería a ella como «singular milagro del arte». Entre los inspirados por ella se encuentra el manierista El Greco, que se sabe pintó tres cuadros sobre la historia de Laocoonte.

1 - 2





por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

Las culturas egeas de la edad de bronce



La civilización minoica de la edad de bronce (3000-1100 a. C.), denominada así por el mítico rey Minos, fue la primera en desarrollarse en Europa. Se hallaba establecida en la pequeña isla de Creta, situada en el mar Egeo entre Grecia y Turquía, y su sociedad se desarrolló más o menos paralelamente a la de Egipto. A pesar de su proximidad y de ciertas influencias compartidas, las culturas egipcia y minoica se desarrollaron muy separadas, aunque la segunda tuvo una enorme influencia en el arte de la antigua Grecia.

Creta era el centro, tanto cultural como geográfico, del mundo egeo. También paralela a la civilización minoica encontramos la de las Cíclades, un grupo de islas del Egeo. De esta sociedad se han recuperado ídolos (izquierda), objetos cuyas formas antiguas, casi neolíticas, se reducen a la abstracción más desnuda; sin embargo, conservan el poder mágico del fetiche. Son un extraño precursor del arte abstracto de nuestro siglo, en el que el cuerpo humano se ve en términos geométricos con una inmensa energía, contenida y controlada por la fuerza lineal. Originalmente, los ídolos tenían pintados los ojos y la boca, además de otras características.

El arte Minoico y Micénico



El arte minoico está representado principalmente por sus tallas y su cerámica pintada, y no es hasta el año 1500 a. C., durante el gran «período de los palacios», que vemos algún tipo de pintura (generalmente ésta ha llegado hasta nosotros en fragmentos). Aunque se aprecia cierto grado de estilización egipcia en la repetición esquemática de la figura humana, por ejemplo, las representaciones minoicas revelan un naturalismo y una flexibilidad ausentes en el arte egipcio. Los minoicos se inspiraban en la

naturaleza, y su arte tiene un sorprendente grado de realismo. Era una civilización marinera, y sus pinturas reflejaban su conocimiento de los mares y de los animales marinos, como por ejemplo los delfines. Este vívido ejemplo (arriba, izquierda) proviene del Palacio de Cnosos, que se excavó en las primeras dos décadas del siglo xx. Otro tema recurrente en el arte minoico es el de la tauromaquia, un ritual que se cree tenía alguna conexión con la religión minoica.



Una segunda obra del Palacio Real de Cnosos, el fresco «Escena de tauromaquia» (arriba), aunque en fragmentos, es una de las pinturas minoicas mejor conservadas. Los fragmentos unidos revelan a tres acróbatas, dos muchachas (de piel clara) y un hombre de piel oscura que está dando una voltereta sobre un toro. La interpretación al uso de esta pintura es que se trata de una secuencia con un «lapso de tiempo». La muchacha de la izquierda coge los cuernos del toro para prepararse para saltar; el hombre está saltando y la muchacha de la derecha ya ha saltado y mantiene el equilibrio con los brazos estirados.



La civilización micénica fue una cultura de la edad de bronce de la península griega. Sucedió a la antigua cultura minoica de Creta y apareció alrededor del año 1400 a.C. para convertirse en la cultura dominante de la isla. Su historia y sus leyendas forman parte de los escritos del poeta griego Homero (h. 750 a.C.), cuyos poemas épicos, la *Ilíada* y la *Odisea*, reflejan la «época heroica»: el final del período micénico. Una de las imágenes más conocidas del arte micénico es esta máscara funeraria (izquierda); durante un tiempo se pensó que perteneció al rey micénico Agamenón, que fue el líder de los griegos durante la guerra de Troya, según la leyenda homérica. Lo único que está claro es que se trata de una máscara funeraria y que se encontró en una de las tumbas reales del período micénico, en el siglo XVI a. C. Además de un cierto gusto por el oro, revela la inmensa dignidad de la imagen micénica del ser humano. Esta máscara

tan expresiva es una gran representación iconológica de la que significa existir como ser humano. Los fragmentos de pinturas micénicas encontrados en Tirinto y en Pilos, en Grecia, representan la que seguramente fueron impresionantes ciclos murales. Gran parte de los murales micénicos y minoicos no eran frescos en el sentido estricto de la palabra, pero al igual que los murales egipcios se hacían aplicando pintura al temple sobre yeso seco. Los temas de los murales micénicos incluyen escenas cotidianas y representaciones de la naturaleza. El arte micénico, comparado con el minoico, era de naturaleza bastante solemne. Estas dos culturas formaron la base del arte griego que surgió después.

La civilización micénica se derrumbó alrededor del año 1100 a. C. Su final marcó el fin de la edad de bronce en Grecia. Le siguió un período de cien a ciento cincuenta años denominado

«época oscura», de la que se conoce muy poco. Después terminó la prehistoria y empezó el período de la historia escrita. Alrededor del 650 a. C., la Grecia arcaica emergió como la civilización más avanzada de Europa





La pintura en el Antiguo Egipto



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

El arte nace en el Egipto Predinástico, hacia el 4.000 a.C., hasta el 3.200 a.C. Sus inicios son muy similares a la última pintura prehistórica del Levante y el Mediterráneo. Consiste en cerámicas pintadas con figuras primitivas de animales. El desarrollo de las creencias religiosas favoreció las representaciones plásticas. Creían en la inmortalidad del alma y del cuerpo, gracias a su clima extremadamente seco y al suelo arenoso, que momificaba los cadáveres sin apenas elaboración humana. Las tumbas estaban bajo las propias casas, acompañando la morada de los vivos, y los difuntos eran agasajados como miembros de la familia a los que se proveía regularmente de comida, vestido y armas. Se les acompañaba de ajueres con estatuillas, orfebrería, etc. Cuando el culto se sofisticó, se construyeron casas de difuntos, y esto determinó el gran avance de la pintura, puesto de sus interiores se adornaban con frescos y bajorrelieves. Estas primeras pinturas tienen similares características a las pinturas rupestres: siluetas planas que flotan en espacios no demarcados por encuadramientos o líneas de suelo. Los egipcios amaban demasiado el mundo terrenal para creer que sus placeres tenían que acabar necesariamente con la muerte. Creían que al menos los ricos y poderosos podían disfrutar eternamente de los placeres de la vida, siempre y cuando la imagen del fallecido estuviese reproducida en las paredes de la tumba. Por lo tanto, gran parte de la pintura egipcia está dedicada a los muertos. Sin embargo, es posible que no creyesen en la necesidad de hacer grandes gastos para asegurar una buena vida después de la muerte y que escogiesen la pintura como una forma de ahorrar trabajo y costes. En lugar del caro arte de la escultura o de la piedra tallada, se empleaba la pintura, una forma de arte más barata. Bien es cierto que el estilo pictórico ceremonial y formal utilizado en las tumbas no era el único que se practicaba. Ahora sabemos que muchos egipcios vivos (y ricos) tenían murales en sus casas elaborados en estilos de textura muy variada. Por desgracia, sólo quedan pequeños fragmentos de estos murales.

Pintura funeraria egipcia antigua



Quizá una de las imágenes más impresionantes de las tumbas egipcias sea la de las «Ocas de Meidum» (izquierda), tres aves majestuosas que aparecen en la tumba de Nefermaat (hijo de Esnefru, primer faraón de la IV dinastía) y de su esposa Itet;

data de más de dos mil años antes de Cristo. Estas ocas son sólo un detalle de una pintura mural de una tumba de la antigua ciudad de Meidum, pero ya sugieren la vitalidad y la fuerza de los triunfos escultóricos que llegarían en los años siguientes.



Otra pintura funeraria egipcia, de la tumba de Ramosés, muestra una procesión de Plañideras (derecha). Ramosés fue ministro de dos faraones de la XVIII dinastía, Amenofis III y Amenofis IV (Akenatón). Las mujeres de la pintura son planas y esquemáticas (observe los pies), pero sus gestos angustiados vibran de dolor.

Para los antiguos egipcios lo importante era la «esencia eterna», lo que constituía su visión de la realidad constante y sin cambios. Por lo tanto, su arte no se preocupaba de las variaciones cambiantes de lo externo para un mayor encanto visual, e incluso sus agudas observaciones de la naturaleza (evidentemente, pintadas de memoria) estaban sujetas a unas formas estandarizadas que muchas veces se convertían en símbolos. No se debe a ningún tipo de «primitivismo» el hecho de que sus escenas parezcan decididamente irreales: su habilidad técnica y su evidente comprensión de las formas naturales deja esta cuestión bien clara; más bien es la consecuencia directa de la función esencialmente intelectual de su arte. Cada sujeto se mostraba desde el ángulo que lo hacía más fácilmente identificable y, según una escala basada en el rango, de mayor o menor tamaño según la jerarquía social. Esto daba lugar a imágenes esquemáticas y de muchas formas. Esta dominante preocupación por la claridad y la representación «rigurosa» se aplicaba a todo tipo de temas, y por eso, la cabeza humana siempre se muestra de perfil, aunque los ojos se dibujan de frente. Por esta razón no hay perspectiva en la pintura egipcia, todo aparece en dos dimensiones

Estilo y composición

La mayoría de las pinturas murales egipcias -como la de este ejemplo, Cazando aves (izquierda), de la tumba de un noble en Tebas- se crearon con la técnica de *fresco secco*. Según este método, la *pintura al temple* se aplicaba sobre yeso que previamente se había dejado secar, a diferencia del *buon fresco*,



en el que la pintura se aplica sobre yeso húmedo. Aunque la vida salvaje de las marismas de papiro y el gato de Nebamon aparecen muy detallados, la escena está idealizada. El noble, que está de pie en la barca, sujeta en la mano derecha tres pájaros que acaba de cazar y en la izquierda sostiene su palo. Le acompaña su esposa, vestida con un elaborado traje y un pebetero aromático sobre la cabeza y con un ramo de flores en las manos. Debajo de las piernas de Nebamon aparece en cuclillas la pequeña figura de su hija, que está cogiendo una flor de loto del agua (éste es un ejemplo de cómo se mostraban las figuras más grandes o más pequeñas según su estatus, como ya hemos explicado). Originalmente, esta pintura formaba parte de una obra mayor que también incluía una escena de pesca.

Normas egipcias de representación

Hacia el 3.200 a.C. se produjo un avance que estableció las características que han de mantenerse invariables hasta el fin del imperio: aparece al fin la línea de suelo, sólidamente trazada, sobre la cual se alinean las figuras. Éstas se someten a una rígida jerarquización de tamaños y se acompañan de símbolos de status o divinidad, es decir, se conjuga -poco hábilmente en estos momentos- realismo más pictografía. La representación de la figura humana se realizaba según la llamada "regla de proporción", un estricto sistema geométrico de cuadrículas que aseguraba la repetición exacta de la forma ideal egipcia a cualquier escala y en cualquier posición. Era un sistema infalible que regulaba las distancias exactas entre las partes del cuerpo, que se dividía en 18 unidades de igual tamaño situadas en relación a unos puntos fijos de la cuadrícula; incluso especificaba la anchura exacta de la zancada de las figuras que aparecían andando y la distancia entre los pies (ambos pies se reproducían por la cara interna) en las figuras que estaban de pie.



Antes de empezar a pintar una figura, el artista dibujaba en la superficie de trabajo una cuadrícula del tamaño adecuado y después colocaba la figura. Una tabla de dibujo de madera de la XVIII dinastía (arriba) muestra al faraón Tutmosis III dibujado dentro de la cuadrícula.



Los egipcios no sólo decoraban las tumbas, también pintaban las esculturas. Se cree que el busto de Nefertiti (izquierda), una preciosa escultura de piedra caliza pintada de la esposa del faraón Akenatón, era una prueba porque fue encontrada entre las ruinas del estudio de un escultor. Es tan espectacular como un rostro de Botticelli, con el mismo anhelo exquisito y conmovedor. Muestra una relajación de las rígidas convenciones que imperaron en el arte egipcio de la primera etapa (y de etapas posteriores), ya que Akenatón rompió con el estilo

tradicional. Durante su reinado, la pintura, la talla y la escultura fueron muy elegantes y originales.





Las primeras pinturas: El arte rupestre



por Milko A. García Torres

Recopilación del libro "Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental". Wendy Beckett

Que el arte es verdaderamente un derecho de nacimiento resulta obvio desde sus comienzos. No empieza en la historia, sino en la prehistoria, hace miles de años.

Nuestros ancestros del Paleolítico, que vivieron entre los años 30000 y 8000 a. C., eran pequeños, peludos y analfabetos, y poco más se puede decir de ellos con certeza desde el punto de vista arqueológico. Pero una cosa está totalmente clara, y es que los habitantes de la edad de piedra eran artistas, y no sólo artistas capaces de describir en términos visuales los animales que veían a diario (este tipo de arte puede ser una mera ilustración). La pintura rupestre es mucho más que eso: es arte a lo grande, arte maravilloso que se manifiesta en obras de una fuerza y sutileza que nunca han sido superadas.



Las pinturas de las cuevas de Altamira, cerca de Santander, son las primeras que se descubrieron durante la época moderna, en 1879. El descubrimiento tuvo tales implicaciones, fundamentales para la arqueología, que al principio se creyó que se trataba de una falsificación. Este gran bisonte se halla en el techo de un pasillo largo y estrecho que lleva a una cueva subterránea en Altamira. No está solo: toda una manada surge majestuosamente del techo, un animal tras otro -caballos, jabalíes y mamuts, entre otros, todos ellos presas deseadas del cazador de la edad de piedra. A pesar de la confusión, imponen una fuerte

presencia animal.

Técnica de la pintura rupestre

Las cuevas son totalmente subterráneas y, por lo tanto, están en permanente oscuridad. Los arqueólogos han descubierto que los artistas pintaban con la ayuda de pequeñas lámparas de piedra llenas de grasa animal o tuétano. Los diseños iniciales se grababan en la roca blanda, o bien se soplaban en la pared finas líneas de pintura con una caña hueca. Para conseguir pinturas coloreadas, los artistas utilizaban el ocre, un mineral natural que machacaban hasta convertirlo en polvo y con el que podían conseguir pigmentos rojos, marrones y amarillos; el negro

probablemente lo obtenían a partir de carbón machacado. Los pigmentos en polvo se restregaban por la pared con las manos o se mezclaban con alguna sustancia aglutinante, como por ejemplo la grasa animal; después se aplicaban con cañas o con pinceles de cerda. Los medios eran simples; sin embargo, el efecto es abrumador, especialmente en el sobrecogedor silencio de la cueva.

Significado de la pintura rupestre

Se cree que estas pinturas tenían una profunda importancia para la sociedad prehistórica. El bisonte casi parece vibrar con fuerza al mostrar su imponente pecho, su compacta rabada y sus patas cortas y delgadas. Además, sacude un agresivo par de cuernos. Es más que probable que nunca lleguemos a conocer el verdadero significado de la pintura rupestre, pero casi seguro que tuvo una función ritual, incluso mágica. En qué medida este arte se creó porque sí, y esto no podemos descartarlo totalmente, seguirá siendo un misterio.

Al parecer, el extraordinario naturalismo y la exactitud anatómica del retrato de animales en estas pinturas tienen relación con el propósito que servían. Los artistas también eran cazadores, y sus vidas dependían de los animales cuyas imágenes pintaban en las cuevas. ¿Es posible que estos cazadores-artistas creyeran que al representar con exactitud la fuerza, el poderío y la velocidad de los animales, adquirirían poderes mágicos? Así serían capaces de controlar su espíritu y quitarles la fuerza antes de cazarlos. Muchas de estas pinturas muestran a los animales heridos o atravesados con flechas, y algunos ejemplos incluso ofrecen pruebas de ataques físicos en la imagen pintada.



El naturalismo con que están pintados y dibujados los animales no se aplica al retrato de la figura humana, tal vez por esa misma razón. Raramente representan personas, y cuando lo hacen, las formas humanas son las más simples; muchas veces se trata de formas simbólicas, como se puede ver en la imagen del hombre postrado en esta sorprendente pintura que data de entre el año 15000 y el 10000 a. C., y que se encuentra en uno de los lugares más celebrados de la pintura rupestre: las cuevas de Lascaux (Dordoña, Francia). El hombre, que parece un palo, yace en el suelo frente a un bisonte destripado y con el pelo erizado.

Debajo del hombre se encuentra una figura que podría ser un pájaro, o posiblemente un tótem o un estandarte con la imagen de un pájaro. La pintura tiene una fuerza increíble, y debemos confesar que ignoramos su significado; sin embargo, esta falta de conocimiento no afecta a nuestra reacción. Sólo por esto, el arte prehistórico es representativo de toda la pintura que le seguiría.



Arte conceptual, entornos y happenings



por Paola L. Fraticola
Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945"
por Edward Lucie-Smith.



¿Qué quiere decir la gente cuando usa la frase "arte conceptual"?

Surgen dos significados principales:

Primero, el examen de lo que entendemos bajo el concepto "arte".

Segundo, el propio concepto como arte: modelos intelectuales separados de cualquier interés por la concreción.

En consecuencia, la respuesta es menos precisa que lo que uno querría, pero la dirección indicada es clara: hubo un cambio de la atención desde la concreción física hacia la "idea" del arte. A menudo se ha supuesto que la propia concreción ya no tiene gran importancia: unas pocas declaraciones en un pedazo de papel servirán del mismo modo que una obra producida por los métodos tradicionales y en materiales tradicionalmente aceptados.

Aun aquellos artistas que continúan haciendo escultura o pintura sobre tela han sido afectados por la nueva manera de pensar, ya que la obra de arte puede ser vista esencialmente como el plano de un proceso de pensamiento, una reseña visible de todos los pasos que han sido necesarios para lograr un determinado resultado final.

De aquí el uso frecuente de etiquetas como "proceso" y "sistema".

Quizá Tom Phillips sea el pintor más interesante que usó los métodos tradicionales para un nuevo propósito. La obra de Phillips es difícil de definir en términos de estilo, pues él intenta encontrar un tratamiento adecuado para la solución de cada problema a medida que éstos se van presentando. Su obra más conocida es una vasta serie de grabados y dibujos en la técnica "resaltada" derivada de William Burroughs, conocida colectivamente como Un humanomenteo.

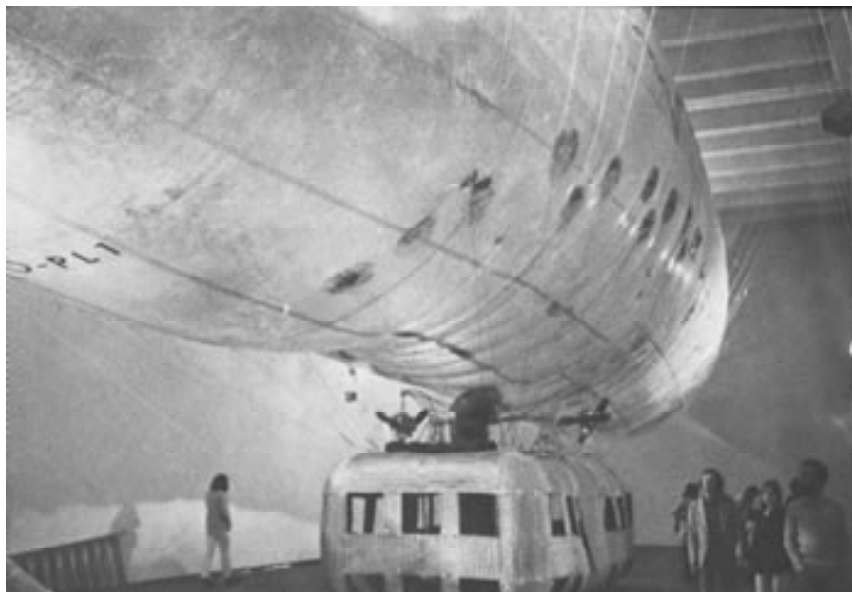




Esta obra está inspirada en una novela victoriana poco conocida, *Un Monumento Humano*, de W. H. Mallock. En sus notas sobre el proyecto, señala: "Hasta ahora he extractado más de seiscientos textos y aún tengo que encontrar una situación, manifestación o pensamiento cuyas palabras no basten para atraparlo o cuyas frases deban ser modificadas para abarcarlo".

Pero la herramienta preferida de Phillips es la conjetura, y especialmente la reconstrucción conjetural de algo parcialmente borrado o destruido. Está fascinado, por ejemplo, por los cambios producidos por las reproducciones baratas en color, especialmente las de tarjetas postales, y ha creado muchos cuadros basados sobre la imaginación empleada en éstas. Una serie completa se deriva de una sola tarjeta, mostrando el interior de una galería de arte (la Galería de Arte Mappin de Sheffield), de la que pacientemente reconstruye cada pintura exhibida en las paredes. Lo que le interesa aquí es la manera en que las representaciones de lugares comunes del arte victoriano se han vuelto "ya sea oscuras, crípticas o audaz y proféticamente abstractas".

La corriente principal del arte conceptual, sin embargo, trata de alejarse lo más posible de la idea establecida de cómo debe ser una obra de arte. Un dirigible plateado tamaño natural, obra de Panamarenko, llenó un gran salón en la Documenta de Kassel en 1972. Panamarenko está obsesionado con las máquinas voladoras, pero principalmente con aquéllas de los primeros días de la tecnología de la aviación. Inventa nuevas variantes de éstas, pero aparentemente sin la esperanza de verlas ir por los aires. Está contento con que sean presentadas al espectador como una fuente de experiencia estética. A menudo, parece sentir que los dibujos o planos pueden servir igual que el propio objeto.



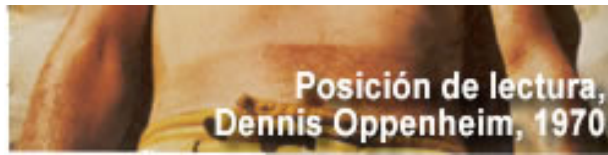


En la misma exposición, un sistema de agua circulante consistía en un tanque, un rollo de manguera plástica, una bomba y un caño que producía un poderoso chorro. Era la corriente de líquido, más que el mecanismo usado para producirla, lo que constituía el centro de la demostración. El objeto de arte era en consecuencia inasible en el sentido más literal, y lo que tenía que ofrecer era simplemente la experiencia de presenciarla por un momento.

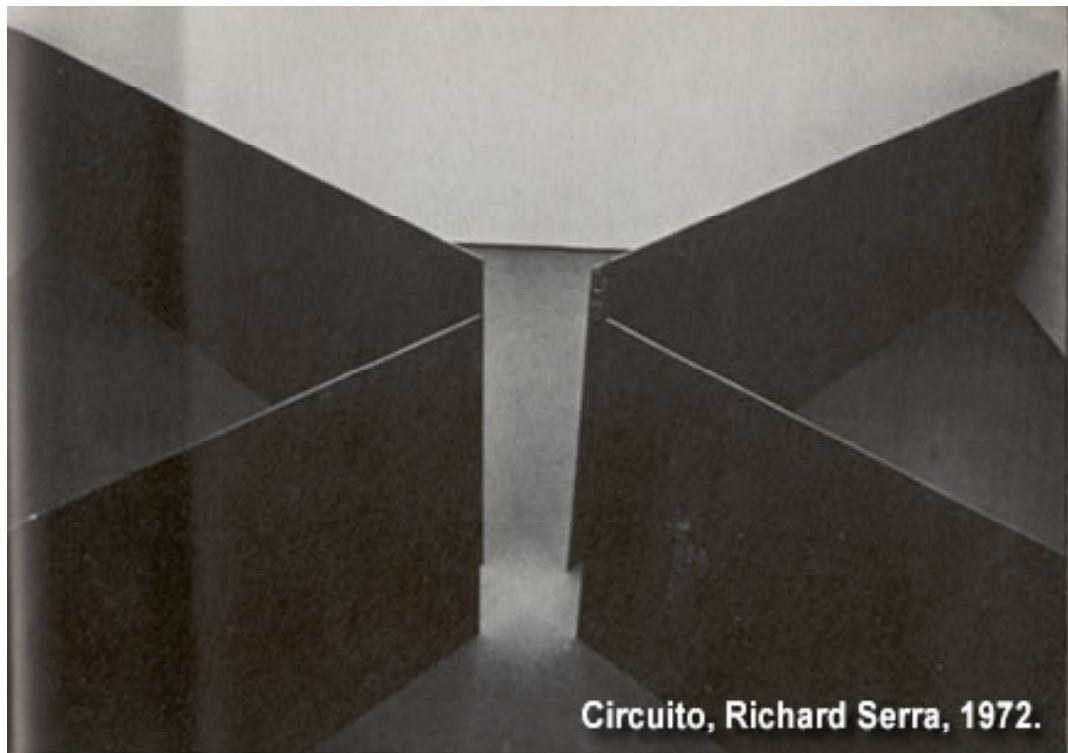


Podría sugerirse que esta demostración pretendía ser una especie de información sobre la energía de las fuerzas naturales; interpretación igualmente aplicable a una bien conocida pieza de "arte corporal" de Dennis Oppenheim, en donde dos fotografías documentan el efecto de una quemadura de sol. Pero el hecho más evidente es que el arte, en ambos casos, se ha tornado en una demostración simplista de las leyes físicas, sin ninguna identidad propia especial.





Curiosamente, una de las rutas por la que los artistas han llegado a actividades de este tipo es a través de una exageración del tamaño físico y la presencia de la obra. No contentos con que el espectador revise lo que hacen en conjunto, desde una distancia elegida por sí mismo, han creado el entorno-que-todo-lo-abarca. El entorno, en su forma más simple y básica, está representado por las cuatro chapas de acero de Richard Serra, apoyadas sobre sus bordes como para dividir el espacio de una habitación grande. (La totalidad ilustrada en la foto no puede ser observada por nadie que esté en el cuarto.) Lo que hicieron fue modificar el espacio, de manera que no había ya ninguna posición desde donde éste se pudiese experimentar en su totalidad.



El Concepto del entorno es muy anterior a la década del setenta.

Quizá los más celebrados ejemplos en la historia inicial del arte moderno fueron las sucesivas Merzbauten (Construcciones Merz), creadas por el artista dadaísta alemán Kurt Schwitters, la primera de las cuales se hizo en su casa en Hanover desde 1920 en adelante.

Con la llegada del [pop art](#), el medio ambiente tomó una nueva y especial importancia. Había varias razones para esto. Una era que el [pop](#) se especializaba en lo "dado", lo que llevó a los artistas a experimentar con la reproducción literal de la realidad. Las obras más ambiciosas de Edward Kienholz entran en esta categoría. Estaba, también, el gran interés de los artistas por los fenómenos de la cultura popular, entre éstos, experiencias como pasatiempos y espectáculos de parques de diversión; el "Túnel del Amor", por ejemplo. Pero lo más importante de todo era la creciente insistencia de que todos los sentidos del espectador debían comprometerse, que la obra de arte debía ser considerada no tanto como un objeto para ser tomado y retenido, sino como un mecanismo para

producir una sensación particular, o una serie de sensaciones.

La cuestión ya no era más " ¿qué es?" sino " ¿cómo debo reaccionar ante esto?".

El énfasis se había alejado aun más de lo objetivo hacia lo subjetivo.

El proceso se aceleró cuando a los entornos se les unió lo que se llamó "happenings". El culto del happening creció súbitamente en el mundo del arte norteamericano de fines de la década del cincuenta y principios de la del sesenta. Pero también tenía raíces en el pasado. Schwitters, adicionalmente al Merzbauten, había imaginado un teatro Merz. y los dadaístas, como los futuristas rusos e italianos que les precedieron inmediatamente, habían canalizado mucha de su energía creativa en presentaciones teatrales.



El happening realmente comprendía la extensión de una sensibilidad "artística", o más precisamente una sensibilidad "collage-entorno" a una situación compuesta también por sonidos, duraciones de tiempo, gestos, sensaciones, incluso olores. Sus raíces permanecían en el estudio del artista y no en el teatro. No se suministraba al espectador un modelo de libreto y carácter; en cambio se lo bombardeaba con sensaciones que debía ordenar bajo su propia responsabilidad. Ésta era la esencia de una obra como El patio de Allan Kaprow. Aquí uno de los ejecutantes era un hombre que andaba lentamente en bicicleta, en círculos alrededor del espacio de la representación. Lo que usted elaborase con esto, si se encontraba allí, era cuestión suya.

Muchos artistas pop, incluyendo a Jim Dine y Claes Oldenburg, estuvieron mezclados con los happenings. Quizás el más recordado de todos los eventos de Nueva York en este período sea El accidente automovilístico de Jim Dine, que se representó en la Galería Reuben en noviembre de 1960. Las fases sucesivas (que duraron como veinte minutos en total) eran una alegoría de las palabras del título.

En los Estados Unidos, la moda de los happenings decayó, no sólo a causa de que los propios

eventos perdieron su novedad, sino porque su papel les fue gradualmente robado por el teatro experimental o teatro-fuera-de-Brodway. Éste adoptó no sólo muchas de las técnicas, sino también el nuevo ethos que los happenings ayudaron a crear. En general, desde principios de la década del sesenta, la narrativa ha jugado una parte cada vez más pequeña en el teatro de avant-garde e igualmente ocurrió con la creación de carácter. Estos cambios brotan del arte contemporáneo.

Muy bien podría haber sido el mayor conservadorismo de las actitudes culturales en Europa el que hizo que, a pesar de que los happenings dejaron súbitamente de estar de moda en Norteamérica, hubiera un surgimiento del entusiasmo por ellos a través del Atlántico, donde se los describió generalmente como "eventos". Los países donde había quizá más actividad eran Inglaterra, Alemania y Austria. Fuera de Europa, se crearon eventos espectaculares en Japón.

Los espectáculos montados por los europeos diferían en muchas maneras de los happenings norteamericanos que les precedieron.

Eran más abstractos, menos específicos incluso que sus predecesores.

Gran parte de su energía iba a la exploración de situaciones extremas. A veces, evidentemente, los artistas que tomaban parte en ellos parecían concentrarse en una búsqueda desesperada de lo inaceptable, de algo que los devolviese a la posición de rebeldes y enemigos de la sociedad. Al mismo tiempo, estos eventos europeos eran marcadamente más intelectuales que lo que se había hecho en los Estados Unidos. Había menos disposición para considerar esta forma de actividad como un mero retozo en el mundo del arte.

En Inglaterra es típica la obra de Stuart Brisley, que combina imágenes de distanciamiento con otras que parecen preparadas para provocar rechazo o náusea. Al mismo tiempo, el artista está atado a varias limitaciones físicas. La actuación se vuelve algo que el participante debe forzarse a aguantar y el espectador, naturalmente, es consciente de esto. Para un evento, Brisley pasó muchas horas casi sin moverse en un baño lleno de agua y vísceras de animales.

La obra aún más extrema, violenta y terrorífica pertenece a varios miembros del Grupo Viena en Austria; entre ellos Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günther Brus y Rudolf Schwarzkogler. Muchos de sus eventos y acciones son irrefrenadas expresiones de fantasía sadomasoquista. Nirsch ha pretendido que toma sobre sí "lo aparentemente negativo, desabrido, perverso y obsceno, la pasión y la histeria del acto de sacrificio de manera que USTED se evita el desdoloroso, vergonzoso descenso hacia el extremo".

Esto, válido o no, es un ejemplo de la aspiración hacia la intelectualidad, desconocida para los realizadores norteamericanos de happenings de principios de la década del sesenta.

El polo opuesto a la obra de este tipo estaba representado por el Estilo Bonito, la actitud estudiada, y las "performances" de los ingleses Gilbert y George.



Recientemente lograron una tremenda reputación con una pieza llamada Escultura cantante, que se repitió muchas veces en diferentes lugares. La presentación era en extremo simple, los dos ejecutantes, con manos y caras doradas, se paraban en un pedestal y hacían mímica con una grabación de la canción de comedia musical "Bajo los arcos", La idea, si había alguna, era la preocupación por el estilo y la elegancia, El estilo era arrancado de su contexto y examinado como una entidad separada, Se escudriñaba también la noción de trivialidad, y, finalmente, se



presentaba

la cuestión de la división, o la falta de ella, entre el creador y lo que creaba, Gilbert y George se describían a sí mismos como "esculturas vivientes" y hay más de una implicación en el hecho de que todo lo que hacen deba ser considerado como arte,

Un artista que parece tener un propósito muy similar al de estos dos ingleses, a pesar de que en otros aspectos es muy diferente, es el alemán Joseph Beuys. De todos los ejecutores de eventos y acciones, Beuys quizá sea el más discutido. Después de su actuación en la Segunda Guerra Mundial, como piloto de Stuka, fue estudiante de ciencias naturales y luego se dedicó al arte. Su actividad cubrió un amplio campo, pero apuntando gradualmente a la personalidad del propio artista. Desde trabajos emblemáticos, tales como Fetteke, o esquinas gordas, donde la energía plástica amorfa se casaba simbólicamente con la geometría de los ángulos, progresó en la creación de eventos que involucraban extraordinarias proezas de resistencia mayores que las realizadas por Briley. En una de ellas el artista se paró sobre una caja durante veinticuatro horas seguidas, ejecutando varias acciones complejas al alcance del brazo, habiendo ayunado previamente varios días.

Sin embargo, Beuys no estaba satisfecho con el distanciamiento que esta clase de actividad le imponía. Por lo tanto, en 1967 formó una organización política radical, pero no comprometida: el Partido Estudiantil Alemán. Gradualmente, su principal forma de actividad artística empezó a ser la exposición de sus enfoques políticos, pero a menudo, todavía, con un museo como escenario. En 1972, cuando se lo invitó a tomar parte en una exposición en la Tate Gallery, pasó un día explicando sus puntos de vista políticos a una numerosa y atenta audiencia. En el mismo año, en Kassel, tenía una oficina especial abierta a todos los visitantes, en la planta baja de uno de los edificios de la exposición, y se enfrascaba en diálogos con cualquier visitante a quien le interesase discutir con él o interrogarlo.

En sus recientes contactos con el público, Beuys parece sugerir que el arte, y la intención de hacer arte, están fuera de lugar actualmente y son obstrucciones más que refuerzos para la comunicación de ideas.

El reemplazo del objeto por la idea a veces ha sido justificado con razones tecnológicas. Se ha argumentado, por ejemplo, que el video es el medio artístico del futuro y que la traducción del arte a términos electrónicos impone su propia marca de desmaterialización. De hecho, la experimentación en este campo ha tomado tres diferentes direcciones. En primer lugar, está lo que podríamos describir como el aburrimiento del video, una continuación de los experimentos hechos por [Andy Warhol](#) en algunas de sus películas.

Una pieza de Gilbert y George, Gordon nos emborracha, con las palabras del título repetidas indefinidamente en la banda de sonido, puede tomarse como ejemplo. En segundo lugar están las cintas grabadas que muestran la distorsión y transformación de la imaginaria.

Éstas parecen ser el próximo paso hacia adelante del [arte cinético](#) y, en particular, de las cajas de luz de Frank Malina. Finalmente, hay una especie de video que se escapa de todas las emisiones estéticas y se presenta como una variante de los programas disponibles en la televisión "oficial", una plataforma para portavoces radicales y grupos minoritarios. Uno se pregunta por qué el video de este tercer tipo, que en realidad está comprometido con la polémica y con la información, desea rotularse "arte" y por qué las galerías de arte son lugares apropiados para exhibirlo. Pero entonces uno se pregunta también, por qué Beuys piensa que una galería de arte es un lugar apropiado, y por lo menos un eficiente mecanismo, para diseminar una nueva filosofía política.

El arte conceptual "puro", arte sólo de declaraciones, o arte donde se pide al público que encuentre su satisfacción siguiendo al creador paso a paso en su proceso de pensamiento, sin pedir a éste que tome una forma más concreta que palabras o diagramas en papel, parece también sufrir de esta forma de impropiedad en un grado aun más fuerte. Evidentemente, la naturaleza pública de una exhibición artística muy a menudo parece inadecuada para lo que está siendo hecho por el artista conceptual. Partiendo del uso deliberado de materiales y técnicas "inapropiadas", como en el caso

de Dubuffet, el arte del siglo xx ha progresado hasta un deliberado desajuste con los medios de expresión y con el marco dentro del cual existe.

En parte, por lo menos, esto parece una inevitable consecuencia de las transferencias de interés desde el objeto artístico hacia el artista. El artista moderno desea estacarse cada vez más como su mejor y más auténtica creación.



El ingenio que brilla en Soy un verdadero artista, por el conceptualista británico Keith Arnatt, parece ejercido a expensas de la profesión que ha elegido. Mientras propone la cuestión de una definición válida de la realidad -como se pretende que haga-, propone más peligrosamente la cuestión de una válida definición del arte.

Si todos los valores residen en la personalidad del artista, que logra un momento de autorreconocimiento, y entonces le está permitido hacer cualquier demanda que desee al público, ¿entonces no podemos protegernos de la charlatanería? Éste es un temor que ha sido expresado miles de veces desde el comienzo del movimiento moderno, pero nunca ha parecido tan válido como ahora.

Hay culturas, por supuesto, en las que ciertos individuos tienen la cualidad, el mana, y no se les pide más que eso. Los filósofos budistas a menudo parecen tener justo ese tipo de relación con los que los rodean. Pero, en conjunto, esas culturas tienen poco tiempo para el "profesionalismo" como lo entendemos en Occidente.

Lo que ahora está en conflicto es la nueva visión que el artista tiene de sí mismo y la visión que el público tiene de él, y la lucha se hace más aguda por el hecho de que el arte de la extrema avant-garde, ahora se destaca por su casi total dependencia de la subvención gubernamental. Se ha escapado del mercado para lanzarse sobre la misericordia de la burocracia cultural. El atractivo público que tiene es el atractivo de la curiosidad. Puede ser radical en política, pero es

profundamente elitista en sus actitudes para con el público.

Pero, aceptados estos defectos, uno debe reconocer que el artista moderno continúa explorando su propia humanidad y las posibilidades de la imaginación humana con admirable y aun heroica persistencia. Algunos artistas se inclinan a proponer un veredicto completamente negativo sobre el futuro del hombre, pero la mayoría

todavía parece ver al arte como expresión de fe en lo que le pueda suceder a la humanidad.





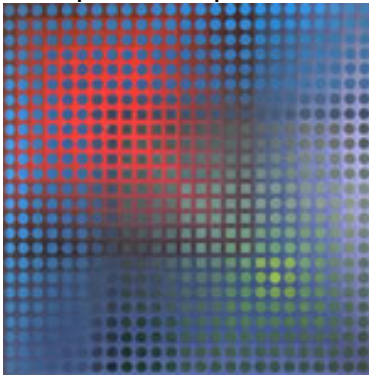
Op Art y Arte Cinético



por Paola L. Fraticola

Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945"
por Edward Lucie-Smith.

Cuando al [pop art](#) le sucedió, como fenómeno periodístico, el op art, hubo una tendencia natural de los periodistas a buscar la mayor cantidad posible de artistas op. De allí que se incluyera en esta categoría a artistas cuyo interés en los efectos ópticos era en realidad muy marginal. Una distorsión más seria consistió en presentar al op art como algo que había hecho una súbita aparición en escena, casi como lo había hecho el pop. De hecho, la pintura óptica, como la abstracción "hard edge", tenía profundas raíces en la tradición del Bauhaus, y es la consecuencia del tipo de experimentos que el Bauhaus alentaba en sus alumnos.



Si la pintura óptica de la posguerra ha de remontarse a una sola fuente, esa fuente incuestionablemente deberá ser Víctor Vasarely. Húngaro de origen y nació en 1908. Primero estudió medicina, luego asistió a una escuela de arte convencional y finalmente, en 1928-9, fue estudiante de la academia Műhely, de Alexander Bortnyik, el Bauhaus de Budapest. Se afincó luego en Francia. Característicamente, Vasarely señala que fue durante este período en el Bauhaus de Budapest, que "el carácter funcional de la plasticidad" le fue revelado. Empezó como artista gráfico, y no fue sino hasta 1943 que se volcó a la pintura.

Vasarely es un artista muy rico y complejo para ser considerado simplemente como un pintor óptico y de nada más. De hecho, su gran oeuvre de posguerra abarca todo un complejo de ideas interrelacionadas. Una de las más importantes era la idea de "trabajo", de arte como de actividad práctica. Eso lo hizo hostil a la idea de la abstracción libre, como lo señaló en 1950:

"El artista se ha vuelto libre. Cualquiera puede ponerse el título de artista, o incluso de genio. Cualquier mancha de color, dibujo o perfil, inmediatamente se proclama como obra, en el sacrosanto nombre de la sensibilidad subjetiva. El impulso prevalece sobre el conocimiento. La honesta técnica artesanal se desecha a cambio de la azarosa improvisación".

Pero Vasarely estaba preparado para ir más lejos que la mayoría de aquellos que condenaron a la abstracción libre, proponiendo que miremos al artista simplemente como a un hombre que hace prototipos que pueden entonces reproducirse a voluntad: "el valor del prototipo no consiste en la rareza del objeto, sino en la rareza de la cualidad que representa". Vasarely siente que todas las artes plásticas forman una unidad y que no hay necesidad de dividir las en categorías fijas, tales como pintura, escultura, gráfica o incluso arquitectura.

"Nuestro tiempo, con la intrusión de las técnicas, con su velocidad, con sus nuevas ciencias, sus teorías, sus descubrimientos, sus materiales novedosos, impone su ley sobre nosotros. Ahora, la pintura abstracta, nueva en su concepción, diferente en su enfoque, todavía está atada al mundo anterior, a la vieja pintura, por medio de una técnica común y una presentación formal que la retiene y lanza una sombra de ambigüedad sobre sus conquistas".

Uno lee esta declaración con respeto, debe decirse que Vasarely es, en muchas maneras, un artista curiosamente dividido, formalmente mucho menos inventivo que fértil en nuevas ideas y

conceptos. Sus pinturas abstractas no-cinéticas, por ejemplo, deben mucho a la obra hecha unos cuarenta años atrás por Auguste Herbin. Vasarely reconoce específicamente una deuda con el vocabulario de "formas de color" de Herbin (formas relacionadas con el color, pero sin referencias naturalistas, que se usan como unidades en agrupamientos más complejos). Pretende que este vocabulario es empleado por él en nuevas formas, que se liberan de los métodos de composición de Herbin todavía tradicionales. Pero la diferencia no es siempre tan notable como él desearía hacernos suponer.

Es natural, entonces, fijar la atención en su exploración de los efectos cinéticos, fuente de sus creaciones más originales. Es fácil ver la influencia de tal obra en sus contemporáneos, por ejemplo el alemán Günter Fröhtrunk. El cinetismo era importante para Vasarely por dos razones: una es personal, el hecho de que, según nos dice, "la idea del movimiento me ha perseguido desde mi niñez"; y la otra es la idea más general de que una pintura que vive por medio de efectos ópticos existe esencialmente en el ojo y en la mente del espectador y no simplemente en la pared -se completa a sí misma cuando se la mira-.

Ya he empezado a usar las palabras "arte cinético" y "arte óptico" casi indistintamente. De hecho, el primero me parece un término mejor. El arte cinético puede abarcar una buena cantidad de categorías de objetos.

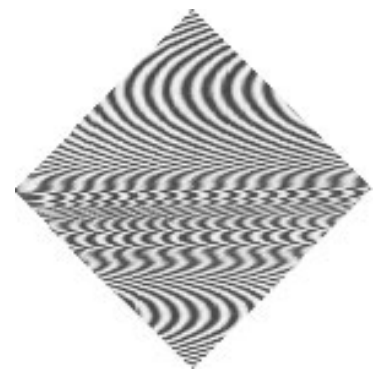
Están ante todo, aquellas obras de arte que, a pesar de ser estáticas de hecho, parecen moverse o cambiar. Pueden ser de dos o de tres dimensiones. Vasarely, por ejemplo, se a dedicado a obras compuestas en planos separados y con pantallas y objetos tridimensionales. Las obras estáticas dependen para su cinetismo de la acción de la luz y de bien conocido fenómenos ópticos, tales como la tendencia del ojo a producir imágenes latentes al ser sometido a contrastes muy brillantes de blanco y negro, o la yuxtaposición de ciertos tintes.

Segundo, hay objetos que se mueven al azar, sin energía mecánica, tales como los móviles de Alexander Calder.

Tercero, están las obras accionadas mecánicamente y que usan luces, electroimanes o incluso agua.

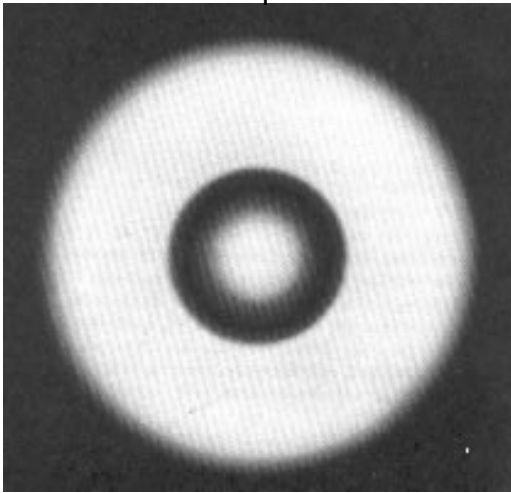
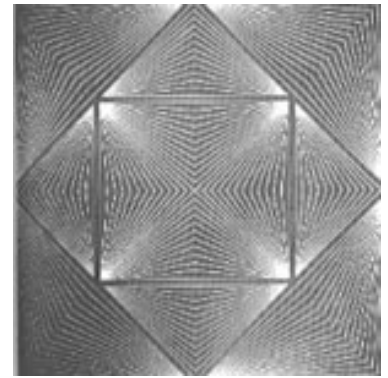
La necesidad de precisión en las obras de la primera categoría y el hecho de que las de segunda y tercera son en realidad máquinas, aunque sin embargo de un tipo muy simple, da al arte cinético un sobretono mecanicista. Parece estar en la frontera de un arte que es realmente producido por máquinas más que por hombres. Esto, sin embargo es una excesiva simplificación.

Bridget Riley, por ejemplo, quien es probablemente la más brillante de todos los artistas cinéticos que han trabajado en dos dimensiones, rechazará ciertamente la sugerencia de que sus pinturas no están destinadas a expresar o comunicar un sentimiento. Su obra está a menudo intrincadamente programada: las formas y su relación recíproca se ajustan a series matemáticas predeterminadas, pero se llega a las progresiones en forma instintiva. La señorita Riley trabajó anteriormente sólo en blanco y negro, pero ahora, habiendo pasado a través de una fase donde los colores se usaron en sordina, ha creado una serie de deslumbrantes cuadros llenos de coloridos, que exploran la forma en la que se puede hacer que cada color se vuelque en otro por medios ópticos; o la manera en que la totalidad de la superficie del cuadro pueda trasladarse de lo cálido a lo frío, a través de la progresión de matices.



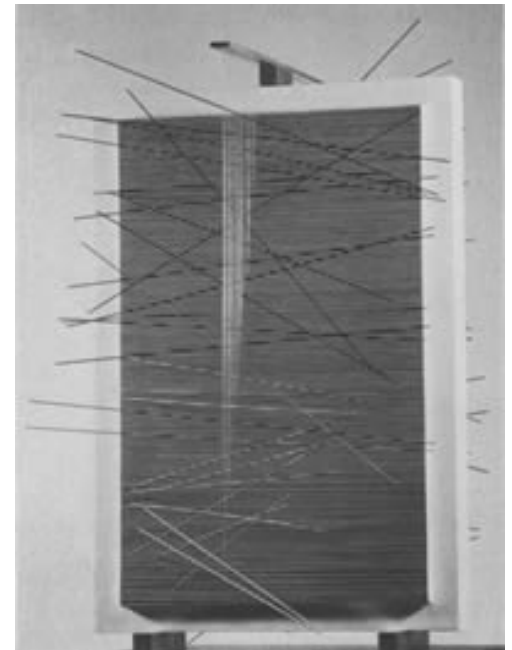
En contraste con la obra de los pintores coloristas, la superficie no permanece inerte, sino que se ondula con energía muscular.

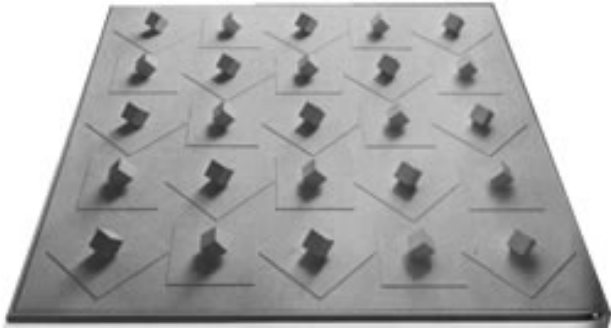
Muy pocos de entre los otros artistas ópticos han producido una obra tan compleja como ésta, aunque hay paralelos en la pintura del norteamericano Richard Anuszkiewicz, el italiano Piero Dorazio y el inglés Peter Sedgley. Sedgley suministra aun otra variación al tema de los círculos concéntricos, el omnipresente modelo del blanco. Aquí el modelo se usa para producir potentes efectos de recesión o proyección - algunos cuadros llevan al espectador hacia adentro, dentro de un túnel que siempre retrocede; otros parecen flotar hacia él saliendo desde la pared, en golpes de luz. Los cuadros de Sedgley, como los de la señorita Riley, sugieren la noción de que una gran cantidad de arte cinético y óptico pretende arrojar ala espectador a un trance hipnótico, consiguiendo entonces por otra ruta el "desenfoco" recomendado por Cage.



La siguiente etapa en la pintura óptica está representada por obras que tienen un muy ligero relieve. A menudo esta dimensión adicional es usada para proveer planos de color, que se mueven a medida que el espectador cambia su posición en relación a ellos. Los "fisicromos" del venezolano Carlos Cruz-Diez son obras de esta naturaleza y también las del artista israelí Yaacov Agam. El principio empleado es casi como el que se podrá encontrar en algunos de los "cuadros sorpresas" hechos en la época victoriana, donde una imagen se reemplaza sorpresivamente por otra, según el punto de vista que uno adopte.

Un artista más importante, que a veces hace uso de efectos algo parecidos, es otro venezolano, J. R. Soto. Las primeras influencias sobre Soto fueron las de Mondrian y Malevich. A principios de la década del cincuenta, hizo pinturas que creaban su efecto por repetición de unidades. Las unidades estaban dispuestas de manera tal que el ritmo que las unía llegó a parecer más importante al ojo que cualquier parte individual y la pintura era, por lo tanto, al menos por implicancias, no algo completo en sí mismo, sino una parte tomada de un soporte infinitamente grande que el espectador debía imaginar. Soto se interesó luego en efectos de superposición, como lo había hecho Vasarely. Dos modelos hechos sobre láminas de plexiglás fueron montados algo separados y parecían mezclarse en un nuevo espacio que oscilaba entre los planos frontal y posterior suministrados por las láminas. Más tarde, Soto empezó una serie de experimentos con pantallas forradas que tienen placas metálicas que se proyectan enfrente de ellas, o si no varillas metálicas o alambres libremente suspendidos frente a este campo vibratorio. La vibración tiende, desde el punto de





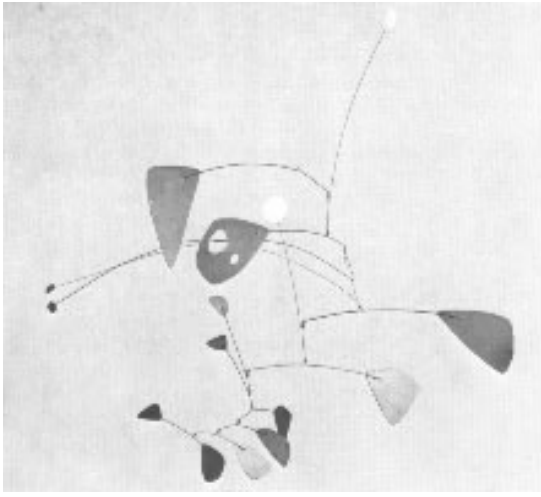
vista óptico, a absorber y disolver los sólidos suspendidos o proyectados. A cada instante, a medida que el espectador mueve sus ojos, aparece una nueva ola de actividad óptica. La más intensa de las obras de Soto consiste en grandes mamparas de varillas colgantes. Suspendidas a lo largo de una pared, estas capas de varillas parecen disolver todo el costado de una habitación, tomando en cuenta todas las reacciones instintivas del espectador hacia un espacio cerrado.

Relacionados con la obra de Soto, pero usando un principio algo diferente, están los relieves ejecutados por el argentino Luis Tomasello. Tomasello fija por un ángulo, sobre una superficie blanca, una serie de cubos huecos. Los mismos son blancos en la parte exterior, pero algo coloreados en la interior, y unas de las caras, invisible al espectador, se deja abierta. Por refracción, esto produce efectos trémulos y suaves de luz coloreada, sobre el plano que están fijados los cubos.

En el límite del arte cinético, pero ciertamente muy próximos a la obra de Tomasello, están los relieves y esculturas del brasileño Sergio de Camargo. Camargo usa, para cubrir la superficies de sus obras, pequeñas unidades cilíndricas colocadas al azar e inclinadas, de manera que el plano en el extremo del cilindro nunca está orientado frente al espectador. La obra en sí está generalmente pintada de blanco, de manera que cada pieza se convierte en un intrincado juego de reflejos y sombras. Aquí también, como en la obra de todos los artistas sudamericanos que he comentado, parece haber un deseo de disolver todo lo sólido, todo lo pesado, en favor de un juego etéreo de luz y color. Distancias, planos y formas se vuelven ambiguos. A pesar de ser físicamente masiva, la obra parece ligera y flotante. Un efecto similar se puede observar en la obra del artista alemán Günther Uecker quien usa púas o clavos para quebrar sus superficies, produciendo así un aspecto diáfano, una superficie que no es verdaderamente una superficie.



Podría pensarse que la ingravidez, como parte de la tradición cinética, nos retrotrae hacia Alexander Calder. Calder es un artista que, aun cuando aparenta ser de poco peso en casi todos los sentidos, resultó tener una poderosa influencia en el arte de su época. Calder exhibió sus móviles por primera vez en los años treinta -la idea original vino de un divertido y delicado circo de juguete que había construido, pero los móviles en sí, con sus costados brillantemente pintados, conectados por ejes y cables, parecen haber tomado una cantidad de ideas de las pinturas de Miró, hipótesis confirmada por la naturaleza- Miró de los dibujos de Calder.



Pero había una diferencia importante -la disposición de las formas en un móvil de Calder es siempre provisional, ya que cada chapa se mueve en una nueva relación con las otras. Las posibilidades del objeto son, por supuesto, gobernadas por factores tales como los varios puntos de equilibrio, el largo de los cables y el peso de las chapas. La caprichosidad organizada que produce este sistema es una cualidad extremadamente característica del arte cinético de posguerra. Además de hacer móviles, Calder construye lo que él llama estables, de los cuales algunos de los más grandes no incorporan ninguna parte móvil. Son un eslabón inesperado entre la obra de Calder y la de escultores como David Smith y

Anthony Caro. Mientras tanto, Calder, aun en los móviles, permanece considerablemente más inventivo que otros artistas que hacen esculturas, empleando los mismos principios. Basta con comparar, por ejemplo, los móviles de Calder con las piezas mucho más complicadas de George Rickey.

En lo que concierne a la mayoría de la gente, son los objetos provistos de un motor los que parecen más nuevos y más fascinantes.

En realidad, las obras de arte accionadas por máquinas no son tan novedosas como parecen ser. Aun si es innecesario traer a la discusión cosas tales como las fuentes de Versalles, la escultura mecánicamente accionada es algo que se puede rastrear por lo menos hasta principios de 1920. Tiene ascendencia tanto constructivista como dadaísta. Ya en 1920, Naum Gabo hizo una escultura que consistía en una sola varilla vibrante. Duchamp y Man Ray, en el mismo año, produjeron el "rotorrelieve", una plancha de vidrio circular que, al girar, formaba un diseño ilusorio.

El arte cinético de postguerra ha tenido a reflejar esta doble ascendencia. Los mecanismos desvencijados de Jean Tinguely evidentemente deben mucho a las "composiciones mecánicas" hechas por Picabia en la cumbre del período dada, en 1917-19. Los dibujos de Picabia son parodias, elegantemente sardónicas, de planos convencionales de ingeniería, diseños para máquinas que nunca podrían funcionar. Uno está socarronamente dedicado "a la memoria de Leonardo Da Vinci".

Las máquinas de Tinguely funcionan, pero apenas lo justo.

Gruñen y tiemblan y uno sospecha que a menudo tienen funciones y fallas que no fueron previstas por el autor cuando las ideó originalmente. De hecho han sido roturadas "pseudomáquinas", porque se mueven sin una función. O a veces tienen funciones que implican un comentario satírico. Tinguely ha hecho máquinas que producen dibujos expresionistas abstractos, por ejemplo. Quizá la más famosa sea la máquina autodestructiva que hizo para el Museo De Arte Moderno de Nueva York en Marzo de 1960, y que provocó un famoso escándalo.



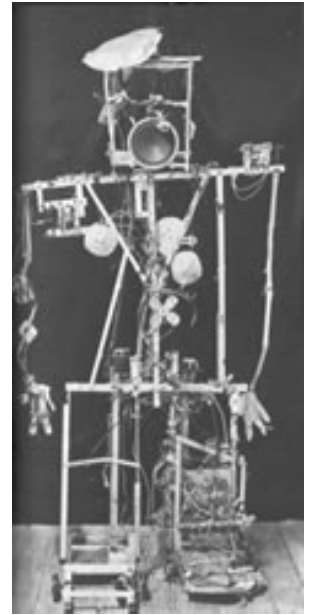
Desde las máquinas de Tinguely, algunas de las cuales en realidad se mueven por el piso, hay sólo un corto paso a cosas tales como los robots deliberadamente desvencijados creados por Bruce Lacey y Nam June Paik. Por ejemplo, Lacey declara que pretende que sus robots simbolicen el compromiso humano en el moderno medio ambiente tecnológico.

Muy diferente de Tinguely, a pesar de que a menudo se lo asocia con él, es el artista griego Takis. Allí donde Tinguely se burla de la torpeza de las máquinas y de la torpeza de los hombres al tratar con ellas, Takis intenta explotar nuevas posibilidades tecnológicas.



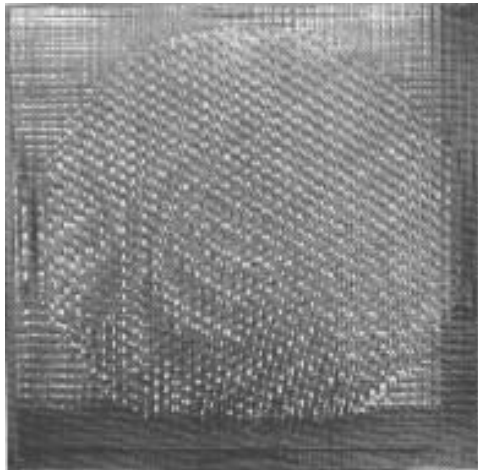
Algunas de sus obras más interesantes son aquellas que emplean los principios del magnetismo. En los Ballets magnéticos, por ejemplo, dos imágenes están suspendidas del techo por hilos.

En la base, un electroimán se conecta y desconecta con ritmo regular. Cuando está conectado, atrae al polo positivo de uno de los imanes y rechaza al polo negativo del otro. Cuando está desconectado, los dos imanes se atraen de uno a otro. Alternativamente, Takis usará un imán para mantener suspendida, temblando en el aire, una aguja. Lo que es nuevo en estas obras es que no existen como una forma, sino casi como una energía inmaterial. La función de las partes visibles no es ser interesantes en sí misma, sino demostrar el efecto de esa energía. El punto quizá se aclare más si no uno compara la obra de Takis con la del belga Pol Bury. Pol Bury pertenece tan firmemente a la tradición surrealista, como Tinguely pertenece a la tradición del dada. Sus máquinas tienen las partes móviles escondidas. Un crítico señaló el hecho de que la obra de Bury es "deliberadamente desconcertante".



Sus Máquinas se revuelven cautelosamente, más que moverse en una manera muy decisiva o positiva. Un conjunto de pequeñas esferas en un plano inclinado se entrechocan y se mueven hacia arriba con tironcitos casi imperceptibles, en vez de rodar hacia abajo como uno podría esperar. Puñados de agujas o antenas ondulantes crujen al mismo tiempo. Sin embargo, el movimiento es sólo parte de lo que la obra tiene que decir. Los más lentos tienen una presencia formal que nos sorprende, aun antes de que nos demos cuenta de que, de hecho, se están moviendo. No ocurre lo mismo con cualquiera de las invenciones de Takis cuando se desconectan.

Dada esta inclinación hacia lo inmaterial, parece inevitable que Takis hubiese debido experimentar con luz. Sus famosas señales son luces intermitentes colocadas en los extremos de largas varas flexibles; otro medio de expresar la fuerza de la energía que mueve al universo.



En general, la luz a sido el medio favorito de muchos artistas cinéticos. La forma en la que se utiliza difiere ampliamente de un artista a otro. El alemán Heinz Mack, por ejemplo, usa una mecanización del principio Moiré. Un disco que rota debajo de una superficie de vidrio transparente y uniformemente ondulada hace ambigua a la propia superficie. No es tanto el movimiento en sí lo que retiene nuestra atención, sino la lenta interferencia de los rayos de luz que se reflejan hacia nosotros desde la parte de atrás; parecen atraídos hacia un vórtice, luego esparcidos hacia afuera de nuevo. Por otro lado, el norteamericano Frank Malina, hace cajas de luz donde plantillas coloreadas, constantemente cambiantes, se proyectan sobre una pantalla de plexiglás. El resultado es una mera extensión de la abstracción libre: un

cuadro que nunca llega a su estado final porque está constantemente pasando por un proceso de metamorfosis.

Más imaginativa y más radical es la obra ofrecida por artistas tales como Liliane Lijn y Nicolás Schöfer, a pesar de que estos dos están en agudo contraste el uno con el otro. La señorita Lijn es una purista. Atrapa gotas de líquido bajo la tapa transparente de plexiglás de una mesa rotante. Sobre ésta, volviéndose en sentido contrario a la rotación, hay una esfera o grupo de esferas de plexiglás. El líquido atrapado en el disco está afectado por el movimiento de estos

sólidos y se rompe en dibujos que recuerdan a los que forman las limaduras de hierro bajo la acción de un imán. Uno puede observar de cerca estos diseños ya que la obra está brillantemente iluminada.

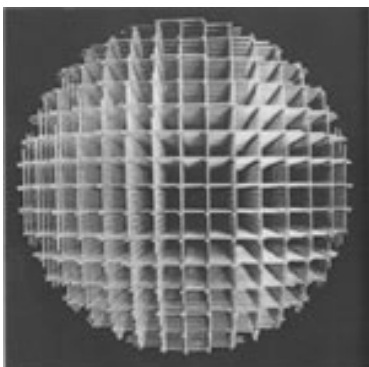
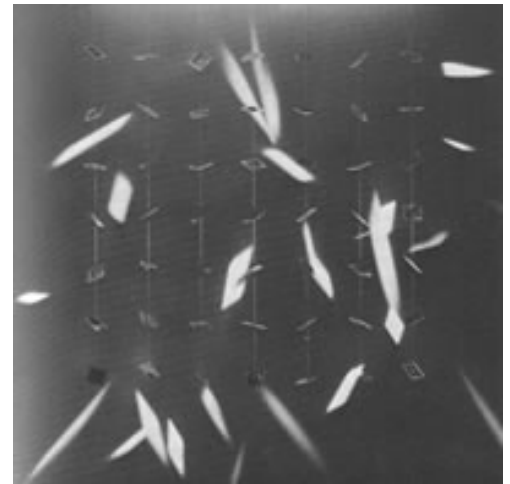
Schöffer es un artista barroco. Su obra gira y destella, proyectando rayos de luz y refracciones titilantes. Combina el movimiento de una pieza de escultura cinética con proyecciones luminosas que extienden profundamente el movimiento en el espacio. La totalidad del volumen de aire que rodea la escultura se convierte en una entidad ambigua. Schöffer, a veces, ha ido más lejos al producir obras que reaccionan con la intensidad de la luz y con sonidos. También ha experimentado notablemente con combinaciones de luz, movimiento cinético y música en la torre de luz y sonido que construyó en la ciudad de Lieja (Bélgica), en 1961. Trabajos de esta clase parecen traducir a términos contemporáneos los experimentos del Siglo XVII; algunos emprendimientos de Schöffer son el equivalente actual de las máscaras ideadas por Ben Jonson e Iñigo Jones, para la corte de los Estuardo.

De hecho, el arte cinético parece tener dos tendencias que a la vez se oponen y refuerzan una a otra. Una es la tradición del espectáculo. Gran parte del arte cinético es "arte de exposición".

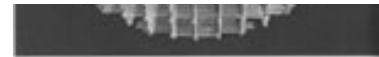
Sus ambiciones son ambientalistas. Pretende bombardear al espectador con nuevas experiencias. Los más grandes triunfos logrados por los artistas cinéticos han tenido lugar en grandes exhibiciones colectivas, tales como la de "Luz y Movimiento" que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en París en el verano y otoño de 1967. Aquí el mero número de artistas y la naturaleza espectacular de algunas de las obras expuestas, tendería a disfrazar la extrema limitación de muchas de las contribuciones individuales.

La otra tradición es la de la investigación científica o pseudo-científica, representada por el Groupe de Recherche d'Art Visuel, fundado en París en 1959, como gesto de desafío hacia la moda entonces triunfante de la abstracción informal. El grupo está en gran parte bajo la influencia de Vasarely y particularmente afectado por su dogma de que el artista debe ser lo más anónimo posible, de que la obra y no el individuo debe hablar. Yvaral, hijo de Vasarely, era miembro, pero los dos artistas más conocidos asociados al grupo eran, probablemente, el argentino Julio Le Parc, ganador del Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1966, y el francés François Morellet.

Le Parc crea artefactos que pertenecen en parte al laboratorio y en la parte a la feria de diversiones. Son experimentos con mecanismos y también experimentos con la psicología del espectador. Espejos, lentes distorsionantes, bolas que ruedan por complicados laberintos -ha utilizado todas estas cosas. Le Parc es un minimista, en el sentido de lo que él hace jamás es demasiado riguroso o demasiado serio-. El espectador se torna colaborador; no es invitado a leer un significado en lo que ve, sino a reaccionar. En este sentido, Le Parc es el equivalente de Johns o Cage en Norteamérica.



Morellet es más severo. Su obra más conocida es la Sphère-trames (Esfero-Tramas), una esfera hecha con barras colocadas en ángulos rectos para formar una estructura celular que, por medio de sus múltiples perspectivas, tiene extraños efectos sobre la luz. Una obra afín es el entramado de tubos fluorescentes, que parece disolver la pared detrás de él. Morellet también es un artista cuya obra está relacionada con la de los minimistas de Norteamérica.



La sutileza visual y psicológica del arte cinético, hasta ahora, está en marcado contraste con la simplicidad y aun la crudeza de muchos de los mecanismos utilizados. Algunos artistas, especialmente Tinguely, también hacen de esta crudeza mecánica un elemento integrante de sus obras.

Algunos otros han alcanzado a un muy respetable nivel de complejidad tecnológica, al trabajar en conjunto con organizaciones industriales. Schöffer creó la torre de Lieja en colaboración con la firma Philips NV.

Generalmente, sin embargo, el arte cinético ha imitado a la tecnología desde lejos. Las razones son dobles. Primero, los limitados recursos financieros del artista o, más exactamente, el hecho de que el artista cinético es el constructor-ejecutor de un "prototipo", en un campo preparado para la producción masiva. Segundo, está el hecho de que casi todos los artistas tienen antecedentes científicos muy limitados, siendo la excepción Frank Malina, quien fue responsable del primer cohete de gran altitud lanzado por los norteamericanos en 1945, y que fue presidente de la Academia Internacional de Aeronáutica. Aun así, los principios mecánicos empleados en su obra no son complejos.

Cualesquiera que sean las razones para esta falta de sofisticación técnica, las pretensiones de los artistas cinéticos, en el sentido de que estaban produciendo "arte para la era tecnológica", deben ser tomadas con pinzas. Sería más justo evidentemente, decir que el repentino surgimiento del arte cinético en la década del cincuenta y a principios de la del sesenta, representaba una especie de nostalgia por la tecnología, más que una presencia de la tecnología en sí. Siguió luego un verdadero compromiso tecnológico, pero lentamente y con dificultad. Ha habido uno o dos desarrollos más en las artes, que pueden considerarse en conjunción con el cinetismo, a pesar de que no llegaron a ser precisamente la misma cosa. Uno es la tendencia a comparar modelos científicos, macrofotografías y otros productos colaterales de la investigación científica, con la obra de artistas contemporáneos, y pretender que las frecuentes similitudes que allí se encuentran son argumentos para un parentesco entre las nuevas artes y las nuevas ciencias.

El problema está en que la similitud se encuentra más a menudo con los productos de los abstraccionistas libres, que con los de cualquier artista con una declarada dedicación a la ciencia. Lo que uno ve no es la influencia de la ciencia sobre el arte, sino la de los artistas sobre los científicos. Las más bonitas macrofotografías carecen a menudo de sentido desde un punto de vista estrictamente científico, y la razón para tomarlas es estética. El arte ha enseñado al fotógrafo a mirar su tema de una cierta manera, ha hecho de su apariencia algo con significado para él. Una de las más prominentes características de la historia de la fotografía es la tendencia del hombre que está detrás de la cámara, a ser influido por cualquiera que sea el estilo de pintura dominante en ese momento. Es así como las fotografías tomadas por los fotógrafos del círculo de los prerrafaelistas, tienden a ser similares a las pinturas de Rossetti o Millais.

Otro aspecto de la relación entre el arte y la ciencia ha sido representado por el "arte de computadora", experimentos hechos para descubrir qué se podía programar en las computadoras para que éstas lo hiciesen, y también qué se les podía persuadir que hiciesen si ciertos elementos se introdujesen al azar en la programación. Hasta dónde una computadora puede realmente hacer arte es una cuestión en discusión. Una autoridad en la materia dice: "la computadora es usada como una herramienta para el espectador y artistas; no produce arte, pero es usada para manipular pensamientos e ideas que podrían llamarse arte". Lo que produce en el presente, ciertamente, en el campo de las artes visuales en oposición al de la música, tiende a ser sin interés.

El comentario del Dr. Johnson referente a una mujer predicando parece aplicable en este caso: no es que la computadora lo haga bien, sino que es sorprendente que lo pueda hacer.

Existe, sin embargo, la posibilidad de que el interés por las computadoras extienda eventualmente las capacidades del artista visual, al forzarlo a pensar de nuevas formas. Al analizar las ideas, de manera de que puedan alimentar a la máquina, el artista está efectuando un proceso de pensamientos más rigurosos que aquel al cual quizás esté acostumbrado. Una vez programada, la computadora efectúa los procesos que se le han pedido que haga con una lógica sin falla. Puede hacerse que la misma presente tantas alternativas diferentes como las que desee el usuario, y los análisis del producto terminado pueden almacenarse para su futuro uso. Como herramienta para ahorrar trabajo, la computadora abre un campo mucho más amplio en las operaciones en las que interviene el azar, simplemente porque trabaja mucho más rápidamente y con mucha más seguridad que la que el artista puede esperar de él mismo. En este sentido, puede decirse que la computadora extiende la idea de libertad, que se encontraba en la obra de artistas tales como Pollock y Louis, a la esfera intelectual así como a la física. Pero la totalidad de sus potencialidades no será probablemente comprendida hasta tanto el operador pueda sentirla como parte de una extensión de su propia mente, así Pollock consideró a la pintura y a la tela, trapos y pinceles, como extensiones de su propio cuerpo.





Abstracción postpictórica

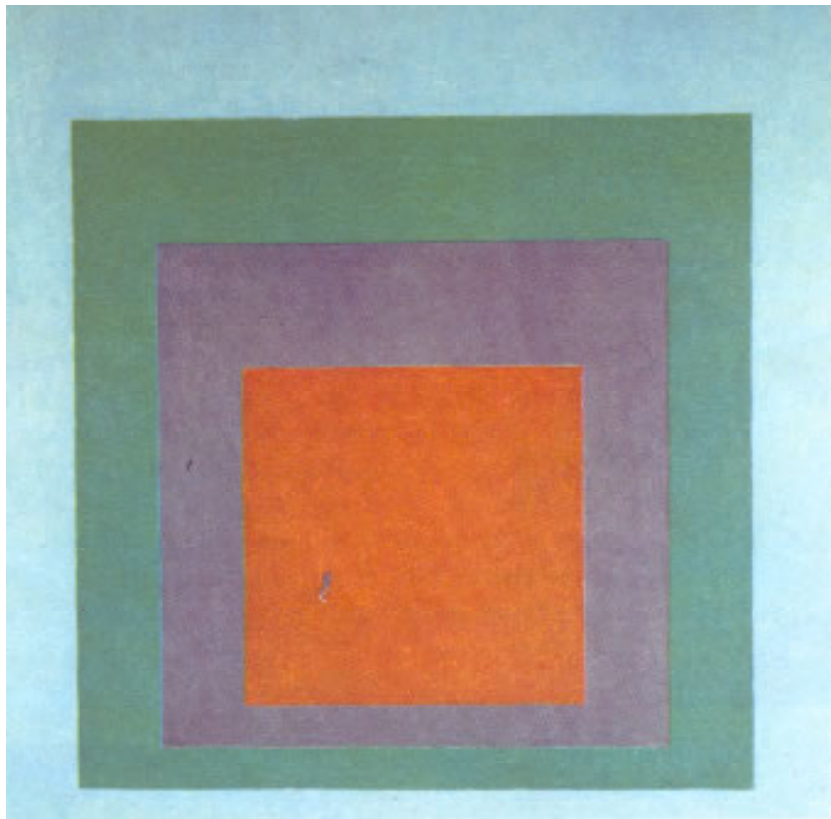


por Paola L. Fraticola

Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945"
por Edward Lucie-Smith.

Hubo un estilo que mantuvo su lugar inmediatamente después del expresionismo abstracto y que, a pesar de deber algo al ejemplo de éste, tenía profundas raíces en el arte europeo de las décadas del veinte y del treinta.

La abstracción de "hard-edge" nunca murió del todo, ni aun en los días más florecientes de Pollock y Kline. Por "hard-edge" quiero significar el tipo de pintura abstracta donde las formas tienen límites netos, definidos, en lugar de los borrosos, favoritos, por ejemplo, de Mark Rothko. Característicamente, en este tipo de pintura, los propios tintes son planos e indiferenciados, de manera que quizá sea mejor hablar de áreas de color y no de formas.



Homenaje al cuadrado "curioso", 1963, Albers

Uno de los padres de este tipo de pintura en Norteamérica fue Josef Albers, quien ya ha sido mencionado a causa de su importancia como maestro. Albers estuvo estrechamente relacionado con el Bauhaus durante la década del veinte: de hecho, como estudiante y maestro trabajó allí con más continuidad entre 1900 y 1933, año en que fue cerrado, o sea un período de servicio más largo que el de cualquier otro Bauhäusler. Durante la década del treinta, cuando ya estaba viviendo en Norteamérica, Albers tomó parte en las exhibiciones anuales montadas en París por

el grupo Abstracción-Creación. En consecuencia, era completamente cosmopolita.

El molde intelectual de Albers es muy típico de la atmósfera del Bauhaus sistemático y ordenado pero también experimental. Estaba, por ejemplo, muy interesado en la psicología de la Gestalt y esto lo llevó a una exploración de los efectos de ilusión óptica. Más tarde fue atraído hacia el estudio de las maneras en que los colores actúan unos sobre otros. Los cuadros y grabados de la serie Homenaje al Cuadrado, que son los trabajos más conocidos de Albers, son experimentos planificados de color.

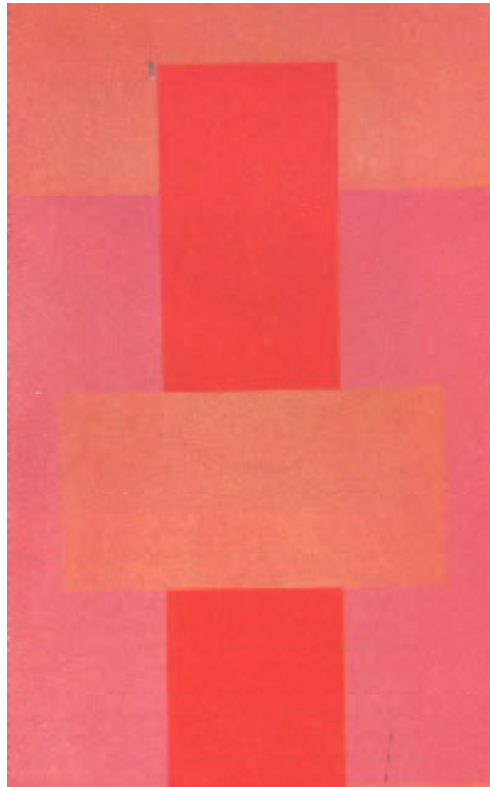
Albers es interesante no sólo por sí mismo, sino porque parece ubicarse en el punto en que convergen varias actitudes hacia la pintura. El elemento sistemático de su obra lo relaciona con la de dos artistas suizos, Max Bill y Richard Lohse, Bill también es un alumno, del Bauhaus y en su subsiguiente carrera se ha convertido en una especie de genio universal y al estilo de Miguel Angel ya que es al mismo tiempo pintor, arquitecto y escultor. El desarrollo seriado del color fue uno de sus objetivos a través de toda su carrera.

Bill y Lohse son generalmente mencionados como exponentes del "arte concreto" y Albers es incluido como el tercer miembro de este triunvirato. Por otro lado, el interés de Albers en la ilusión óptica lo relaciona con los así llamados artistas op, aun cuando su tratamiento particular de la forma lo lleva a relacionarse con lo que los críticos ahora han denominado "abstracción postpictórica".

Si uno busca una diferencia entre Albers y sus dos colegas suizos, ésta parece estar en el tratamiento de la forma. Los cuadrados de Albers son libres, inertes, sueltos, flotantes y es esta pasividad la que ha llegado a parecer particularmente típica de gran parte de la pintura expresionista postpictórica en Norteamérica.

La diferencia entre el "Hard-edge" y la abstracción postpictórica, es precisamente que en ésta no es lo neto del borde lo que cuenta, un color chocando firmemente contra otro, sino la calidad del color. No importa si el color se funde en un matiz vecino o se diferencia netamente de éste: el encuentro siempre es pasivo.

Los cuadrados de Albers son suficientemente vigorosos, pero no generan energía a partir de esta fortaleza de los contornos.





Pintura Roja, 1952, Ad Reinhardt

Otro pintor cuya obra tiene algo de esta cualidad, sin ser calificado como abstraccionista postpictórico en el sentido más estricto fue Ad Reinhardt, quien se hizo una fama como el no conformista profesional del mundo artístico de Nueva York durante la década del cincuenta y logró retenerla hasta su reciente muerte. Influido por el arte decorativo abstracto de Persia y el Medio Oriente, Reinhardt pasó en los años cuarenta a través de una fase en la que su obra se acercó a la caligrafía de Tobey. Pero estas marcas "escritas" se reunieron y se convirtieron en rectángulos que cubrieron toda la superficie del cuadro. Desde una orquestación de intensos colores, Reinhardt pasó hacia el negro. La pintura característica de su última fase contiene colores tan oscuros y tan próximos en valor unos de otros, que el cuadro parece ser negro o casi negro, hasta que es estudiado detalladamente de cerca y entonces los rectángulos componentes emergen de la superficie.

Es interesante comparar a Albers y Reinhardt con los pinceles de "hard-edge", que tienen una actitud más convencional hacia la composición, pero todavía muy norteamericana. Entre éstos están Al Held, Jack Youngerman y Ellsworth Kelly. De éstos, Kelly probablemente sea el más conocido.

Su pintura consiste en campos planos de color, rígidamente divididos uno de otro. A veces un color contiene completamente a otro, de manera que el cuadro consiste en una imagen colocada sobre un fondo. Generalmente, éstas son las obras más flojas de Kelly, especialmente cuando la imagen deriva de alguna forma natural, tal como la de una hoja. Otras veces parece como si la tela, ya muy grande, no hubiera alcanzado para acomodar la forma, que está arbitrariamente cortada por el borde, y continúa en la imaginación del espectador.

Como mecanismo para impartir energía e interés a la pintura es bastante exitoso, pero quizás hay algo de engaño y trampa en ello. También está el hecho de que la "energía" y el "interés" son conceptos pictóricos tradicionales que, en el sentido en que los acabo de usar, Albers, Reinhardt y los abstraccionistas postpictóricos parecen igualmente determinados a rechazar.

Lo que relaciona a Albers ya Reinhardt con los así llamados abstraccionistas postpictóricos es, en parte, la fascinación no de los medios pictóricos sino de la doctrina estética. La naturaleza doctrinaria de la abstracción postpictórica es sorprendente. Tal como los positivistas lógicos se han concentrado en los aspectos puramente lingüísticos de la filosofía, así los pintores que adhieren al movimiento se han preocupado de desprenderse de todo, excepto de un estrecho campo de consideraciones estrictamente pictóricas. La crítica americana Barbara Rose señala que: "en el proceso de autodefinición, una forma artística tenderá hacia la eliminación de todos los elementos que no correspondan con su naturaleza esencial. Según este argumento, el arte visual será despojado de todo significado extravisual, ya sea simbólico o literario, y la pintura rechazará todo lo que no sea pictórico".

Partiendo de lo que Jacques Barzun, en una ocasión, describió como la naturaleza "aboliconista" del expresionismo abstracto (refiriéndose a su aparente deseo de suprimir el arte del pasado), el nuevo estilo rechazó estratagemas aun más enteramente que Albers y Reinhardt.





Omicron, 1961, Morris Louis

Los dos pintores que pueden considerarse como los verdaderos creadores de este movimiento son Morris Louis y el veterano expresionista abstracto Barnett Newman, a pesar de que otros expresionistas tales como Jack Tworkov, también muestran algunas características de la abstracción postpictórica en sus trabajos tardíos, un ejemplo es el uso de pintura diluida, que da una apariencia plana a la tela.

Hacia 1950 -es decir, cuando el expresionismo abstracto estaba en la cúspide de su éxito- los objetivos de Newman ya estaban claros. Quería articular la superficie de la pintura como un "campo", más que como una composición -ambición que fue considerablemente más allá de Pollock. El procedimiento de Newman para conseguir el efecto deseado, era permitir que el rectángulo de la tela determinase la estructura pictórica. La tela está dividida, ya sea horizontal como verticalmente, por una o varias bandas. La línea de la división se usa para activar el campo, que es de color intenso, con algunas pequeñas variaciones de matices de un área a otra. El crítico americano Max Kozloff declara que, en la obra de Newman, "el color no se usa tanto para desbordar los sentidos como para impresionar a la mente con su curiosa mudez y sordera". Añade: "Newman, habitualmente, da la impresión de estar fuera de control, sin ser apasionado en lo más mínimo". Ya sea que uno esté -o no- de acuerdo con esta afirmación, la mudez y la falta de pasión -lo "tranquilo" en el sentido vulgar del término-, ciertamente habrían de ser la característica de la nueva fase del arte norteamericano.

Con Newman, sin embargo, todavía tenemos la sensación de que la tela es una superficie a la que se le ha aplicado pigmento.

Morris Louis difiere de esto en que no es tanto un pintor sino un teñidor. El color es una parte integral del material que ha usado el pintor y el color vive en la propia trama.

Más aún que los principales expresionistas abstractos, Louis fue un artista que llegó a su estilo maduro por medio de una repentina notoriedad. Esta irrupción es una de las cosas que deben tenerse en cuenta al discutir su obra. Louis no era neoyorquino. Vivía en Washington, y Nueva York era un lugar al que notoriamente rechazaba visitar. En abril de 1953, Kenneth Noland, otro pintor amigo, lo convenció de que hiciera el viaje, tanto para encontrarse con el crítico Clement Greenberg como para ver algo de lo que estaban haciendo entonces los artistas de Nueva York. Louis tenía entonces cuarenta y un años y no había producido más que trabajos de importancia menor hasta ese momento.

El viaje fue un éxito y Louis quedó especialmente impresionado, con una pintura de Helen Frankenthaler, *Montañas y mar*, que vio en su estudio. El efecto en su obra fue acercarlo tanto

hacia Pollock como hacia Frankenthaler (considerándolos como influencias) .Siguieron algunos meses de experimentación, pero hacia el invierno de 1954 llegó súbitamente a una nueva forma de pintar. Un aspecto de la novedad era su técnica, que más tarde Greenberg describió de esta manera:

."Louis derrama pintura en una tela de lona de algodón gruesa, sin marco y sin preparar, dejando el pigmento casi en todos lados lo suficientemente diluido, sin importarle cuántas capas del mismo están sobrepuestas, para que el ojo sienta debajo la fibra y la trama de la tela. Pero "debajo" es una palabra incorrecta. La tela, estando impregnada con pintura, más que simplemente cubierta por ella, se vuelve pintura en sí, color en sí mismo, como género teñido; la fibra y la trama forman parte del color".

De hecho, Louis logró su originalidad, en parte a través de la explotación de un nuevo material, la pintura acrílica, que daba a sus pinturas un maquillaje físico muy diferente que el de los expresionistas abstractos. El proceso de teñido significó una reacción contra la forma, contra la luz y la sombra, en favor del color. Como señaló Greenberg: "Su reacción contra el cubismo fue una reacción contra lo escultural." Aun el espacio poco profundo que Pollock había heredado de los cubistas, sería de ahora en adelante evitado, dando énfasis al plano.

Una de las ventajas de la técnica del teñido, en lo que concernía a Louis, era el hecho de que podía poner color sobre color.

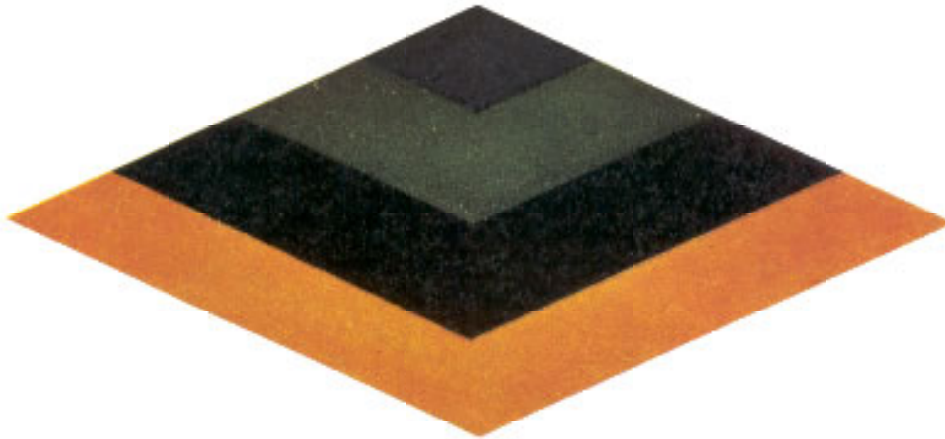
Sus primeras pinturas después de su irrupción son capas de cambiantes matices y tonos: no existe .la sensación de que las varias configuraciones de color hayan sido dibujadas con un pincel. Evidentemente, Louis no "pintaba" incluso en el sentido de Pollock, sino que volcaba, inundaba y fregaba el color en la tela. Esta desviación del proceso de color fue reticente en ciertos aspectos. En experimentos posteriores, Louis habría de intentar y lograr recuperar algunas de las ventajas del dibujo tradicional aplicándolos a las manchas. Esto es particularmente cierto en la serie de telas llamadas Desplegamiento, que fueron pintadas en la primavera y verano de 1961.

Franjas irregulares de color, paralelas, aparecen ahora en diagonales como formando alas en los bordes de grandes áreas de tela que se dejan sin pintar. Michael Fried señala: "Los arroyos inclinados. ..abren el plano del cuadro más radicalmente que nunca, como si mirando la primera señal viéramos por primera vez el vacío. El deslumbrante espacio de la tela sin tocar repele y al mismo tiempo subyuga alojó, como un abismo infinito, abismo que se abre tras la más mínima marca que nosotros hacemos sobre una superficie plana, o se abriría si innumerables convencionalismos tanto del arte como de la vida práctica, no restringiesen las consecuencias de nuestro acto dentro de estrechos límites".

El período final de actividad de Louis (murió de cáncer al pulmón en 1962) comprendió una serie de pinturas en franjas, donde las franjas de color, generalmente de ancho apenas diferente, están reunidas a cierta distancia de los costados de las telas.. Fried piensa que éstas muestran, en comparación con los Desplegamientos que le precedieron, un refuerzo adicional del impulso que lleva a dibujar. Pero, en su estricto, inapartable paralelismo, las líneas de color parecen inertes y esto es cierto aun cuando, en tres pinturas de esta serie, las franjas cruzan diagonalmente a través de la tela. Inercia, estricto paralelismo e impulso constructivo (como se muestra en las pinturas con franjas diagonales), eran las características que Louis compartió con otros pintores abstractos postpictóricos.

El socio y amigo de Louis, Kenneth Noland, fue más lento en lograr su propio despegue y, en consecuencia, pertenece a una etapa posterior del desarrollo de este nuevo tipo de pintura abstracta. Noland, como Louis, adoptó la nueva técnica del teñido, más que pintado de la tela. Y, como Louis, tiende a pintar en series, usando un único motivo con distintas variantes hasta que siente que ha agotado sus posibilidades. El primer motivo importante en la obra de Noland

tiene la forma de un blanco con anillos concéntricos en diferentes tonos. Los cuadros compuestos sobre este principio son de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. En ellos, la forma de un blanco fue usada, no como Jasper Johns la utilizó contemporáneamente, con una deliberada intención de aludir a su banalidad, sino como medio de concentrar el efecto del color. A menudo los blancos parecen girar contra el fondo de la tela sin marco, efecto producido por el teñido irregular en sus bordes. Señala Fried: 'la tela sin preparar en las pinturas de anillos concéntricos de Noland cumple en gran parte la misma función que los campos coloreados en los grandes cuadros de Newman de alrededor de 1950; pero generalmente parece que, en estas pinturas, Noland hubiese logrado cargar la totalidad de la superficie de la tela con una especie de intensidad perceptual que, hasta ese momento, sólo los pintores cuyas imágenes ocupan todo o casi todo el campo del cuadro -Pollock, Still, Newman, Louis habían podido conseguir'.



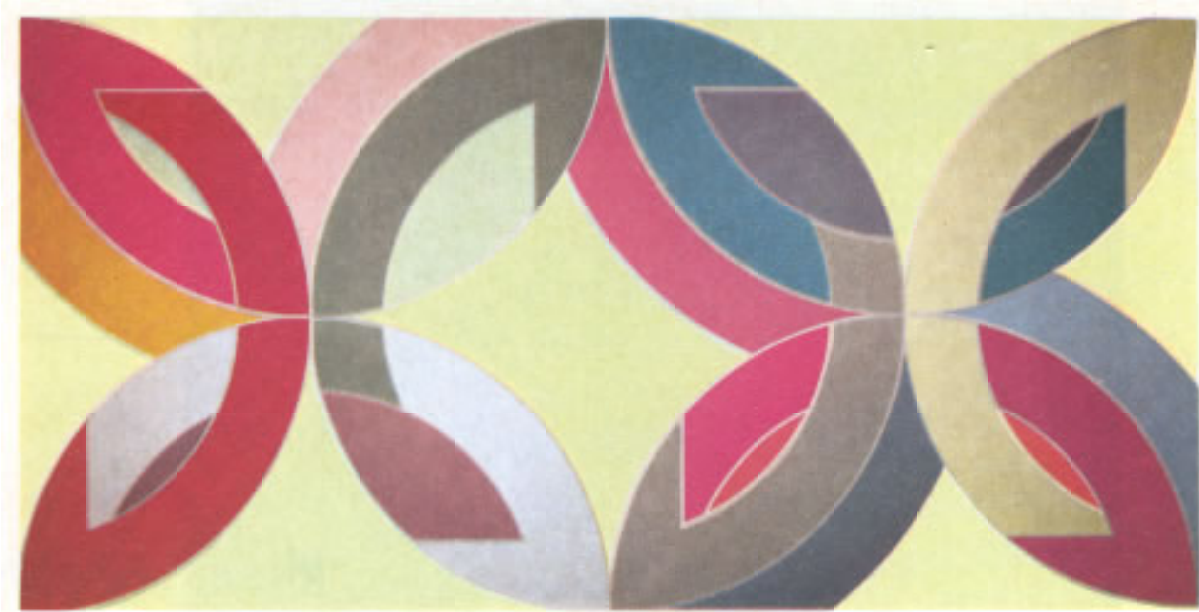
Luz baja, 1965, Kenneth Noland

Después de experimentar con una forma elipsoide que ya no estaba, en todos los casos, en el exacto centro de una tela cuadrada, Noland comenzó, en 1962, una serie donde usó el motivo de los galones. Ésta fue la señal de una creciente preocupación por considerar a la tela simplemente como un objeto. El borde-bastidor comenzó a tener una importancia que, en conjunto, no se le había dado desde Pollock.

Al principio, Noland permitió a la tela sin preparar que continuase jugando su papel. Pero los galones sugirieron la posibilidad de un soporte de forma romboidal -una especie de pintura que sería totalmente color, sin áreas neutras, con bandas coloreadas adosadas a las bandas del bastidor. Estas telas, como las pinturas tardías en franjas diagonales de Louis, tienen relación con algunos cuadros de Mondrian, donde la tela está diseñada para ser colgada diagonalmente. La relación expresionista abstracta y la constructivista comienzan a reunirse aquí.

Después de un tiempo, los rombos de Noland se volvieron más angostos y más largos y eventualmente el modelo de galones fue abandonado por franjas que corrían horizontalmente sobre enormes telas, algunas de ellas de más de nueve metros de largo. El color se reduce así a su más simple relación, como en las pinturas tardías de Louis y es abandonada toda pretensión de composición. Estos cuadros tardíos muestran el extremo refinamiento de la sensibilidad de Noland al color. Comparado con sus primeras obras, el color es más pálido y más claro. Los tonos están muy próximos, lo que produce efectos de vibraciones ópticas, intensificadas por la cabal vastedad del campo, que envuelve y ahoga alojó. No hay nada pictórico en la forma en que se aplica el color: no tiene ni siquiera la falta de uniformidad de los teñidos de Louis y las bandas de color se encuentran más firmes y decisivas que las franjas de éste. O mejor, casi se encuentran: examinándolas de cerca demuestran estar separadas por bandas infinitesimalmente estrechas de tela sin preparar, efecto que Noland puede haber tomado de las primeras pinturas

de Frank Stella.



Sin título, 1968, Frank Stella

Stella, a pesar de que su trabajo está a menudo agrupado con el de Louis y el de Noland, es más estructuralista que abstraccionista postpictórico. Su preocupación no es tanto por el color como color, sino por la pintura como objeto, cosa que existe por su propio derecho y que es enteramente autorreferida. Su obra, sin embargo, tiene un vínculo directo con la de Barnett Newman.

Las pinturas que establecieron la reputación de Stella fueron aquellas que se exhibieron en la exposición "Sixteen Americans" del Museo de Arte Moderno, de Nueva York, en 1960. Eran todas telas negras, modeladas con franjas paralelas de aproximadamente 6 cm de ancho, elegidas para repetir la de las tablas de madera utilizadas para el soporte del cuadro. Stella continuó ejecutando otras series de pinturas a franjas, en aluminio, cobre y pintura magenta. Con las pinturas de aluminio y cobre, Stella comenzó a usar soportes con formas. Éstos hicieron de las pinturas no sólo objetos para colgar en la pared, sino CosaS que activaban la totalidad de la superficie de la pared. Hubo entonces un período de experimento con pinturas donde las franjas eran de diferentes colores, seguido de uno donde las telas adaptadas se combinaban para formar composiciones seriadas. Más recientemente vinieron telas asimétricas pintadas en vívidos colores que segmentan las formas que ahora, a veces, están curvadas.

El efecto es casi como si alguien hubiese cortado y sistematizado las telas "órficas" de Robert Delaunay y también hay más que una insituación de los moldes del jazz moderno, lo que sugiere, evidentemente, una relación con la obra más reciente de Roy Lichtenstein.

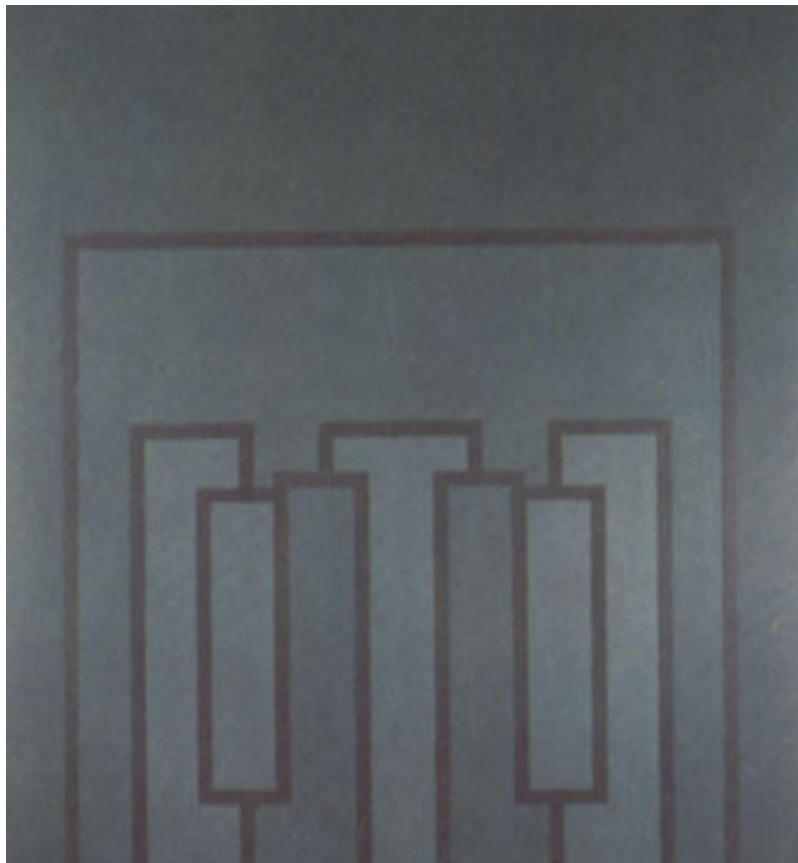
Si Stella pareció inclinarse a coquetear, tanto con el primer modernismo como con el pop art, otro pintor colorista, Jules Olitski, ha estado experimentando con lo que es esencialmente una crítica al expresionismo abstracto. Olitski cubre grandes áreas de la tela con manchas suaves; en su obra reciente, esas áreas manchadas a menudo contrastan una pasada de empalagosos brochazos gruesos, reminiscentes no tanto de Pollock sino de un europeo como De Stael. Las pinturas en sí mismas son generalmente vastas. La paradoja en la obra de Olitski es el tamaño de la escala comparada con la limitación del contenido; los cuadros insinúan una posición estética con el fin de negarla. La dulzura y la hermosura son irónicas y, sin embargo, al mismo tiempo, verdaderamente expresadas y sentidas. Más aún que en la obra de Noland y Stella, estas pinturas se dirigen a un público conocedor.

Lo mismo podría decirse sobre la obra de Larry Poons. A pesar de que Poons a veces ha sido

llamado artista op, su típica obra no deja dudas sobre su verdadera ubicación. En esencia, sus pinturas consisten en un campo coloreado, con puntos de color contrastante, dis persos al azar. Se ofrece al ojo observador una multitud de puntos de enfoque por los que la vista se desliza sin llegar a descansar. En las primeras obras de Poons, el efecto óptico está acrecentado por la selección del tono y del matiz. Los tonos están muy próximos entre sí; los matices, en agudo contraste, lo que genera una imagen latente en el ojo. Cuadros más recientes, sin embargo, tienden a mostrar que la conexión de Poons con el op art fue accidental. Las formas ovales características han sido ampliadas hasta que llegaron a ser tan grandes, o más aún, que la pisada de un hombre; el color es barroso, la terminación deliberadamente áspera. Las pinturas parecen ahora como plaquetas inmensamente ampliadas de microscopio, con bacilos alargados, y uno siente que el placer visual ha sido sacrificado a la característica aplicación estricta de una doctrina.

Es interesante notar que, mientras que tanto el expresionismo abstracto como el pop art obtuvieron triunfos muy considerables en Europa, la abstracción postpictórica no tuvo, ni medianamente, tanto éxito en el escenario del arte europeo. Cuando los parisienses hablan, a veces algo amargamente, del rechazo norteamericano hacia "nuestros pintores", están hablando del aparente dominio de la abstracción postpictórica en Nueva York. El único país donde sus ideas han ganado un considerable apoyo fuera de los Estados Unidos, es Gran Bretaña, y esto es algo que simboliza la transferencia de influencias sobre el arte británico.

Por ejemplo, John Hoyland, uno de los pocos artistas británicos con un dominio de la escala como el de los norteamericanos, está esencialmente en la tradición de Louis y Noland. Su uso del medio de la pintura acrílica es suficiente para afirmarlo. Pero Hoyland a veces obtiene hostil reacción por parte de los estudiosos norteamericanos por no ser lo suficientemente PUF sang, lo suficientemente reduccionista. Parece que le debe algo importante a Matisse y Miró, y sus pinturas no han abandonado claramente todas las ideas tradicionales sobre el tema de la composición. Uno puede incluso detectar referencias a De Stael, a quien Hoyland en una época admiró muchísimo.





Desarrollo, 1967, Robyn Denny

Las pinturas de Robyn Denny, a pesar de su estricta simetría bilateral, también son más complejas que la obra de su contraparte norteamericano. Los colores que usa Denny, ya sea sombríos o lechosos, no tienen la autoindulgencia que uno encuentra en Olitski, o en los abstraccionistas postpictóricos de la segunda generación, como Edward A. Vedisian. Una de las cosas que parecen dividir a estos pintores ingleses de sus colegas norteamericanos, es el hecho de que los ingleses permanecen fascinados con la ambigüedad pictórica y continúan engañando con los efectos de la profundidad y perspectiva que son extraños al arte norteamericano del mismo tipo. La obra de pintores tales como John Walker, Paul Huxley, Jeremy Moon y Tess Jaray muestra esta controversia. La obra de la señorita Jaray aclara particularmente el punto, ya que una de sus fuentes son dibujos en perspectiva de arquitectura.



Jardín de Alá, 1966, Tess Jaray

La abstracción postpictórica es una moda comparativamente reciente. A pesar de que el éxito de Louis tuvo lugar a mediados de la década del cincuenta, casi toda la pintura que he discutido en este capítulo ha sido hecha en los últimos diez años. En Norteamérica y Gran Bretaña, a pesar de todo, disfruta del status de una ortodoxia. Esto ha tenido un resultado inesperado. Donde los partidarios del expresionismo abstracto ya hablaban de éste como de algo definitivo, un punto a partir del cual el arte no podía tener esperanzas de progresar, la abstracción postpictórica parece aún más definitiva. Ha comenzado a notarse que los artistas quieren encontrar su camino hacia adelante están ahora inclinados a abandonar la idea de la pintura como vehículo para lo que quieren hacer o decir. Esto no sólo ha significado un gran vuelco de la atención hacia la escultura sino, que ha llevado hacia un creciente número de experimentos con medios mixtos y al campo del arte cinético.





Hiperrealismo

por Paola L. Fraticola
por Edward Lucie-Smith.



Podría parecer que el "hiperrealismo", sucesor del pop art, está en directa contradicción con lo que recién ha sido dicho sobre el reemplazo del objeto arte" por el objeto idea ". Nos encontramos aquí ante un regreso hacia el tipo más conservador de pintura y escultura representacional. Más que el pop art, la reputación del hiperrealismo es el resultado de una alianza entre marchands y coleccionistas, frente a una respuesta hostil de la crítica. Pero también se puede ver que el arte de este tipo debe mucho de su carácter a su dependencia del pensamiento conceptual. El pintor, por lo menos, no se acerca directamente a la realidad, sino que trata de reproducir lo que vería una cámara fotográfica. La transición del pop a lo que es reconocidamente hiperrealismo, por lo menos en lo que concierne a la pintura, aparece en la obra del inglés, residente en Norteamérica, Malcolm Morley. En común con muchos artistas pop, desde Liechtenstein a David Hockney, Morley está fascinado no tanto por lo que muestra la pintura, sino por el método usado para mostrarlo _ en otras palabras por la convención de la representación. La diferencia principal entre su obra y la de, digamos, Lichtenstein, es que se permite a sí mismo mucha menos libertad de maniobra.

Morley empezó pintando cuadros que estaban basados sobre el tipo de ilustración que uno puede encontrar en un folleto de viajes; un transatlántico sobre un improbable mar azul, por ejemplo. Pero no había de las distorsiones impuestas por los procesos baratos de reproducción en color. Es más, el artista parecía querer obtener el efecto de una copia a cuatro colores de buena calidad. Los cuadros se pintaban área por área y a menudo invertidos, de manera que el artista no llegaba a ver cuánto se había acercado a su modelo hasta terminar la tarea. Se producía así una pintura aparentemente realista de una manera abstracta. Aun así, Morley parece haber encontrado que la perfección de la terminación trabaja en contra del efecto de alineación que se había intentado; y en pinturas posteriores, tales como Páginas amarillas de St John, se ha tomado el cuidado de introducir mecanismos que dejan claro que la pintura es de hecho una reproducción de una reproducción.

Algunos pintores que están más completamente identificados con el movimiento hiperrealista, tales como Richard Estes y Ralph Goings, han atemperado la estrictez de este enfoque. La fascinación de la obra de Estes descansa en la extremada precisión con que parece reproducir las apariencias. Las escenas callejeras de Nueva York, que forman el tema de casi todas sus pinturas y grabados, están descritas con un cuidado minucioso que recuerda a los maestros holandeses del siglo xvii.



evidentemente, la similitud entre algunos de sus cuadros y pinturas tales como la Vista de Delft de Vermeer e interiores de iglesias de Saenredam, parecen sugerir



Escena Callejera de París, 1973, Richard Estes

que Estes se aparta de los principios del hiperrealismo, en relación con la escondida organización que les impone a sus composiciones. Cuanto más uno contempla su obra, más clara mente ve que depende de una estructura geométrica cuidadosamente dispuesta del tipo que una cámara muy pocas veces puede descubrir por sí misma. Goings difiere de Este en varios aspectos importantes, a pesar de un aparentemente idéntico pulido de la terminación. Está suficientemente claro, por ejemplo, que en su obra, así como en la de un artista tal como Robert Bechtle, el tema tiene cierta importancia. La agresiva trivialidad parece destinada a hacer un comentario sobre la calidad de vida que se vive en estos desolados entornos. Pero esto es secundario en relación con su deseo de crear un dialogo con la visión monocular de la cámara. La delicadeza de la terminación (resultado de usar un aerógrafo) pretende que sea equivalente a la de una buena diapositiva en color. La escultura hiperrealista, a diferencia de la pintura hiperrealista, no implica ningún acto de traslado de tres dimensiones a dos.

La escultura es entonces aún más literal en su representación de la realidad. O así podrá aparecer cuando miramos por primera vez a esas figuras que, que en su mayoría, son de tamaño natural.



Compradora de Florida, 1973,
Duane Hanson.

Si miramos la obra de Duane Hanson, por ejemplo, nos llama la atención su extraordinaria

aparición de vida. Por un momento aparece como si la persona representada estuviese parada viviendo y respirando frente a nosotros. Evidentemente, se toman todos los cuidados para darnos esta sensación: la figura no solo usa ropa verdadera, sino que está equipada con accesorios cuidadosamente seleccionados. La cara y otras zonas de la piel están pintadas para imitar la vida. Sin embargo, la obra de Hanson tiene una calidad que no se encuentra en las obras de cera de las ferias, que tratan de engañarnos de la misma manera. Hay un elemento de sutil intensificación -uno casi podría llamarlo caricatura -que hace estas figuras más memorables que sus modelos. La técnica de Hanson y la de otros escultores hiperrealistas tales como John De Andrea, como Segal, basan su obra sobre el uso de moldes de tamaño natural. En sus manos, estos sirven como el equivalente del lente de la cámara en la pintura hiperrealista, una forma de reproducir la realidad más exactamente que lo que el propio ojo puede verla. Este es un método también empleado por el joven escultor británico John Davies. Es interesante notar cuán diferentes resultados logran estos artistas.



Cabeza de William Jeffrey, John Davies

En el caso de Segal, la superficie rugosa de las figuras sirve para distanciarlas dentro del reino de lo que es reconocidamente "arte ". Hanson y De Andrea, por otro lado, parecen querer empujar a su obra a la competencia directa con las figuras vivientes que vemos moverse alrededor de nosotros. Davies, en su cabeza de William Jeffrey, adopta una solución de compromiso. La fuerza de la cabeza nos recuerda a ciertos bustos romanos de la época republicana, que también están basados sobre máscaras. El "artefacto" que la rodea (una jaula de alambre azul con perlas que cuelgan) sirve para ponerla firmemente en un dominio diferente del que nosotros habitamos. Para ayudarnos a captar el carácter del arte hiperrealista, y los diferentes objetivos de los pintores y escultores, es útil una comparación entre la cabeza de Davies y el retrato ilustrado de Chuck Close. Close quizá sea el más "puro "de todos los pintores que han sido clasificados como pertenecientes a esta escuela. Dice al artista categóricamente: "Mi objetivo principal es traducir información fotográfica a información en pintura ". Dice también que quiere originar una manera diferente de ver": Mi escala grande fuerza al observador a enfocar un área por vez. De esa manera se le hace darse cuenta de las áreas borrosas vistas con la visión periférica. Normalmente nunca tomamos en cuenta esas áreas periféricas... En mi obra las áreas borrosas no se ponen en foco, pero son muy grandes para ser ignoradas ".

La escultura, que no puede controlar de esta manera nuestra propia forma de mirar, es naturalmente forzada a buscar otros medios para logra este efecto. Davies, por ejemplo, por medio de su uso de "artefactos" de varios tipos, parece intentar externalizar la reserva psicológica interna de los personajes que describe. Duane Hanson usa trucos que derivan del teatro. Sus figuras, como cierto actores, tienen expresiones y poses que señalan con precisión la esencia del carácter. Un movimiento fluido a sido detenido en su punto de más expresivo. Incluso Jhon de Andrea, a primera vista el más suave y menos comprometido de los escultores hiperrealistas, tiene formas de obtener una reacción particularmente planeada hacia lo que nos pone por delante. Podemos entender mejor el carácter de un desnudo de De Andrea comparándolo con un desnudo similar de Reg Butler. Hay un cierto numero de reminiscencias. Butler, a pesar de que la figura esta hecha de bronce, la pinta de color carne y le pone cabello "verdadero" y ojos verdaderos. Somos agudamente conscientes, por lo menos, de que esto es una visión personal de la sexualidad femenina, expresada por medio de ajustes deliberados de lo que se ve objetivamente. De Andrea, por otro lado, aun cuando aparentemente conforme con la reproducción literal, a elegido y hecho posar a una modelo para proyectar su personalidad, e incluso su clase social. La muchacha tiene la confianza de alguien que nunca a pasado hambre. Cuando más mira uno el arte hiperrealista, más se impresiona por el elemento de comentario social que emerge de su aparente neutralidad.



Muchacha en una base larga, 1968-1972, Reg Butler

Este es un arte que, en un sentido, parece apelar a respuestas enteramente triviales _a la sensación placentera de ver algo imitado exactamente, sin importar lo que es esa cosa _; pero que a un nivel más profundo habla a su publico porque expresa, sin retorica, la nulidad y desesperacion que se encuentra en grandes areas de la sociedad urbana. A pesar de que vemos esto especialmente claro en la escultura de Duane Hanson, quien tan a menudo parece concentrarse en la fealdad de sus conciudadanos norteamericanos, lo podemos detectar, también, en las aparentemente frescas e inocentes colaboradoras de De Andrea, cuya despreocupación infantil y complacencia están notablemente retratadas, a pesar de la belleza

física que describe el escultor. En más de un sentido, el hiperrealismo es el arte representativo de las democracias occidentales en la última parte del siglo XX.





Expresionismo Abstracto (1ra parte)



por Paola L. Fraticola

Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945"
por Edward Lucie-Smith.

El expresionismo abstracto, el primero de los grandes movimientos artísticos de posguerra, tuvo sus raíces en el surrealismo, que era el movimiento más importante del período inmediatamente anterior a la Guerra. El surrealismo había desplazado al dadaísmo en París a principios de la década del 20. Quizá sea definido más satisfactoriamente por su figura principal, André Breton, en el Primer Manifiesto Surrealista de 1924.

SURREALISMO, n. Automatismo psíquico puro, por el que se hace un intento de expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el verdadero funcionamiento del pensamiento...

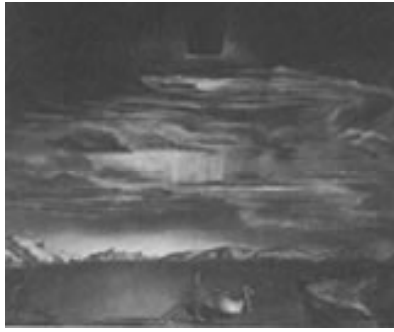
El surrealismo descansa en la creencia de la superior realidad de ciertas formas olvidadas de asociación, en la omnipotencia del sueño, en el desinteresado juego del pensamiento.

Tiende a destruir los otros mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la solución de los principales problemas de la vida.

Su historia desde 1924, bajo la dirección del volcánico Breton, había sido de cismas y escándalos. Los surrealistas estaban, especialmente, cada vez más preocupados por sus relaciones con el comunismo. La cuestión era: ¿podía reconciliarse el radicalismo artístico con la variedad política? Se perdió tanto tiempo y energía en controversias que, para la época en que llegó la guerra, el movimiento estaba visiblemente en declinación. Señala Maurice Nadeau en su autorizada historia del movimiento que: "la adhesión a la revolución política requería la adhesión de todas las fuerzas surrealistas y, consecuentemente, el abandono de la especial filosofía que había formado el propio ser del movimiento en sus orígenes".

Para la época en que sobrevino la guerra, parecía que el surrealismo, el más vigoroso e importante de los movimientos artísticos del período entre las guerras, hubiese agotado su ímpetu. Pero la "especial filosofía". de que habla Nadeau estaba todavía bastante viva cuando el movimiento surrealista llegó a Nueva York, casi en bloc, poco después del comienzo de la guerra.





Los exiliados incluían no sólo al propio Breton sino también a algunos de los más famosos pintores surrealistas: Max Ernst, Roberto Matta, Salvador Dalí, André Masson. Peggy Guggenheim, entonces casada con Ernst, proveyó al grupo de un centro para sus actividades al abrir en 1942 la Art of This Century Gallery. Muchos de los más importantes pintores norteamericanos de la década del cuarenta habrían de exhibir más tarde allí.

La situación de los exiliados surrealistas estaba gobernada por diversos factores. Por ejemplo, en la mitad del conflicto los viejos, desgastados argumentos políticos ya no eran relevantes. Nueva York ofrecía un territorio fresco y desafiante para sus actividades y empezaron a reclutar conversos entre los artistas norteamericanos.



Como ya he dicho, los Estados Unidos fueron siempre hospitalarios al arte *avant-garde* de los europeos. Nueva York tenía una tradición de *avant-garde* intermitente que se prolongaba hasta el Armory Show de 1913 y, más allá, a las actividades de pre-Primera Guerra Mundial de Alfred Stieglitz, quien presentó en una pequeña galería en el 291 de la Quinta Avenida, una serie de exhibiciones de artistas tales como Rodin, Matisse, Picasso, Brancusi, Henri Rousseau y Picabia. Durante la Primera Guerra Mundial hubo un activo grupo de dadaístas en la ciudad, entre ellos Marcel Duchamp, Picabia, y Man Ray. Pero la Depresión de los años treinta volvió al arte norteamericano hacia sí mismo. Los críticos norteamericanos, por ejemplo Barbara Rose en su clásico libro *American art since 1900*, subrayan el hecho de que este período de introspección y retiro fue crucial para los artistas norteamericanos.

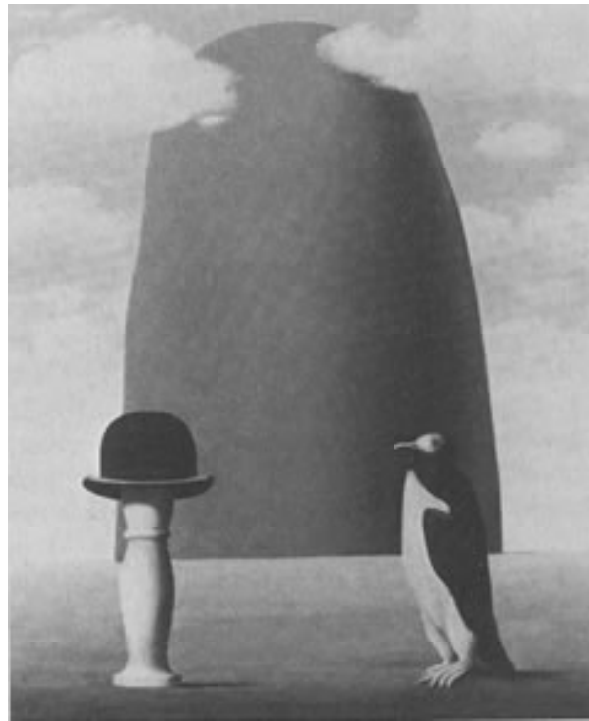
Señalan al efecto, especialmente al Federal Art Project, institución con la cual, el gobierno norteamericano buscó dar alivio a los artistas que sufrían por las condiciones económicas imperantes. La señorita Rose sostiene que "al no hacer una distinción formal entre el arte abstracto y el figurativo", el Project ayudó a hacer respetable al abstracto, y ese *esprit de corps* creado por tal proyecto entre los artistas continuó hasta la década del cuarenta. Sin embargo,

en 1939 el arte norteamericano contaba muy poco en cuanto concernía a la avant-garde europea, a pesar de que algunos distinguidos, tales como Josef Albers y Hans Hofmann, estaban preparando el terreno a través de sus enseñanzas, para el cambio que habría de sobrevenir. Albers enseñaba en el Black Mountain College de Carolina del Norte, Hofmann en la Art Students League de Nueva York y en sus propias escuelas de la calle Ocho, y la de Provincetown, Massachussets.

Pero no fueron éstos, sino los surrealistas recién llegados, los que suministraron el estímulo decisivo. Sin su presencia en Nueva York, nunca hubiese nacido el expresionismo abstracto.

La figura del cambio, el más importante eslabón entre el surrealismo europeo y lo que habría de seguir, fue Arshile Gorky.

Gorky había nacido en Armenia en 1904 y no llegó a América hasta 1920. Sus primeros trabajos (ejecutados en condiciones de la más amarga pobreza) muestran una sostenida progresión a través de los estilos modernísticos básicos, típica de un artista de un medio provinciano, que es consciente de su propio aislamiento. Absorbió la lección de Cezanne, luego la del cubismo.



En 1930, bajo el hechizo de Pícasso, ya estaba virando hacia el surrealismo. Llegó entonces la guerra y comenzó a explorar más vigorosamente. Básicamente, la tradición surrealista parecía ofrecer al converso dos opciones. Una era el estilo minuciosamente detallado de Magritte o Salvador Dalí. Aun en esos cuadros de Dalí donde las distorsiones son más violentas, los objetos retienen en cierta medida su identidad.





La Otra opción era el estilo biomórfico de artistas tales como Miró o Tanguy, donde las formas apenas sugieren una similitud con los objetos reales, usualmente partes del cuerpo humano, pechos, traseros, órganos sexuales. Gorky adoptó" este método y lo usó con creciente audacia. Harold Rosenberg habla de la imaginería característica del desarrollado estilo de *Gorky* como

... "crecido en exceso con metáfora y asociación. Entre extraños organismos blandos e insidiosas ranuras y manchas, unos pétalos sugieren garras en una jungla de flojas partes de cuerpos, puños, intestinos, intimidaciones, múltiples pliegues de miembros."

El propio pintor, en una declaración escrita en 1942, dijo:

"me gusta el calor la ternura lo comestible lo sabroso el canto de una sola persona la bañadera llena de agua para bañarme debajo del agua. ..me gustan los campos de trigo el arado los damascos esos devaneos del sol. Pero por sobre todo el pan"

Gorky fue influido especialmente por el pintor chileno Roberto Matta, y su trabajo a menudo se acerca al que estaba siendo hecho por el veterano surrealista francés André Masson durante los años que este último pasó en Norteamérica. No llegó a tomar contacto con Breton hasta 1944, y esto completó su liberación como artista. Hacia el año 1947 había empezado a superar a sus maestros y el camino por el que los sobrepasó fue a través de la libertad con que usó sus materiales. La osadía de su técnica puede ser observada en la segunda versión de "El Compromiso", que data de 1947. La filosofía del arte que Gorky ofreció en una entrevista con un periodista ese mismo año, tuvo importantes implicancias para el futuro de la pintura norteamericana :

"Cuando algo está terminado, significa que eso esta muerto, ¿no es así? Yo creo en la perdurabilidad. Yo nunca termino una pintura: solamente dejo de trabajar en ella por un tiempo. Me gusta pintar porque es algo que nunca llego a terminar. A veces pinto un cuadro y luego lo despinto todo. A veces estoy trabajando en quince o veinte obras al mismo tiempo Hago esto porque quiero, porque me gusta cambiar mi opinión a menudo. Lo que hay que hacer es empezar siempre a pintar, nunca terminar de pintar."

Esta idea de una "dinámica continua" iba a jugar una parte importante en el "expresionismo abstracto" y especialmente en la obra de Jackson Pollock. El propio Gorky fue incapaz de continuarla. Después de una larga serie de infortunios, se suicidó en 1948. Fue quizás el más distinguido de los surrealistas que ha producido Norteamérica.

Mucho menos "europea" era la obra de Jackson Pollock, a pesar de que fue Pollock quien se convirtió en la estrella de la Art of This Century Gallery. Igual que Gorky, Pollock se desarrolló muy lentamente. Había nacido en 1912, y pasó su juventud en el Oeste, en Arizona, el norte de California, y (luego) el sur de California.



En 1929 Pollock dejó Los Angeles y vino a Nueva York a estudiar pintura con Thomas Benton, un pintor "regionalista". Durante la década del treinta, como muchos artistas norteamericanos de su generación, cayó bajo la influencia de los mejicanos contemporáneos. El entusiasmo de Diego Rivera por un arte público "perteneciente al pueblo" puede muy bien haber ayudado a desarrollar el sentido de la escala de Pollock. Más tarde cayó bajo la influencia de los surrealistas, como le había pasado a Gorky, y la señorita Guggenheim lo contrató para su galería. Hacia 1947 Pollock había alcanzado el estilo por el que es más conocido: abstracción informal, libre, basada sobre la técnica de chorrear y embardurnar pintura sobre la tela.

1 - [2](#) - [3](#) - [4](#)





Expresionismo Abstracto (2da parte)



por Paola L. Fraticola

Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945"
por Edward Lucie-Smith.

Ésta es la descripción del propio Pollock sobre lo que pasaba al trabajar sobre tales cuadros: "Mi pintura no viene del caballete. Casi nunca estiro la tela antes de pintar. Prefiero afirmar la tela sin estirar sobre una pared dura o el piso. Necesito la resistencia de una superficie dura. Sobre el piso me siento más cómodo. Me siento más cerca, más parte de la pintura, ya que de esta manera puedo caminar alrededor, trabajar desde los cuatro costados y estar literalmente en la pintura. Esto es similar a los pintores rupestres indios del Oeste. Continúo alejándome de las herramientas usuales del pintor, tales como caballete, paleta, pinceles, etc. Prefiero palos, cucharas, cuchillos y gotear pintura fluida o una densa pasta con arena, vidrio molido u otros materiales inusuales adicionados.

Cuando estoy en la pintura no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Sólo después de una especie de período «de acostumbramiento» ver, en lo que he estado. No tengo miedo de hacer cambios, destruir la imagen, etc., pues la pintura tiene una vida en sí misma. Trato de que ésta surja. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura, el resultado es una confusión. Si no, es pura armonía, un fácil dar y tomar y la pintura sale muy bien".

Compárese esto con las instrucciones de Breton sobre cómo producir un texto surrealista, tal cual se dan en el manifiesto de 1924:

"Haga que alguien le traiga materiales para escribir, luego de haberse ubicado en un lugar lo más favorable posible para que su mente se concentre en sí misma. Póngase en el estado más pasivo o receptivo que pueda. Olvídense de su genio, de su talento y del de todos los demás. Dígase a sí mismo que la literatura es el camino más triste que lleva a todo. Escriba rápido, sin un tema preconcebido, lo suficientemente rápido para no recordar y no tentarse de releer lo escrito".

Creo que está claro que, de muchas maneras, las actitudes de Pollock y Breton se corresponden. Es importante, por ejemplo, recordar que en la así llamada pintura "gestual". o "acción". hay un, gran elemento de pasividad.

Una de las consecuencias más radicales del método de trabajo de Pollock, en lo que concierne al espectador, fue el hecho que cambió completamente el tratamiento del espacio. Pollock no ignora los problemas de espacio; sus pinturas no son planas. En cambio, crea un espacio que es ambiguo.. Reconocemos la superficie de la pintura, pero también el hecho de que casi toda la caligrafía parece estar suspendida algo más atrás de la superficie, en un espacio que ha sido deliberadamente comprimido y privado de perspectiva.

De esta manera, Pollock no sólo está relacionado con los surrealistas sino con Cézanne. Evidentemente, cuando pensamos en la perspectiva ilusionista usada por Dalí y aun Tanguy, quedará claro que éste es uno de los puntos en que Pollock difiere notablemente de sus mentores.

Los ritmos alternantes que usa Pollock tienden a sugerir una progresión espacial a través de la tela" más que directamente hacia ella, pero este movimiento siempre está bajo control y al final vuelve hacia el centro, donde está el peso principal del cuadro. Como se verá por su propia descripción, estas características reflejan el método de trabajo de Pollock. El hecho de que la imagen fuera creada antes de que el propio límite de la tela hubiera sido establecido (era recortada después, para adaptarse a lo que se había producido) tendía a enfocar la atención en el movimiento lateral. Este método de organización algo primitivo iba a tener consecuencias importantes.

Tanto por temperamento como por virtud de las teorías que profesaba éstas en su mayoría productos de su forma de ser Pollock era un artista subjetivo. Para él la realidad interior era la única realidad. Harold Rosenberg, el principal teórico del expresionismo abstracto, describe el estilo como un "fenómeno de conversión".

Llega hasta llamarlo un "movimiento esencialmente religioso".

Pero era un movimiento religioso sin mandamientos, como surge del comentario de Rosenberg de que "el gesto sobre tela" era un "gesto de liberación sobre el Valor, político, estético, moral". Uno podría añadir que tanto en el caso de Pollock como en el de algunos otros, también parece ser un gesto de alejamiento de la sociedad. y sus exigencias. Frank O'Hara describe al artista como siendo "torturado por la propia duda y atormentado por la ansiedad".

Pollock, sin embargo, no habría hecho el impacto que hizo, primero en Norteamérica y luego en Europa, si hubiese estado completamente aislado como pintor.

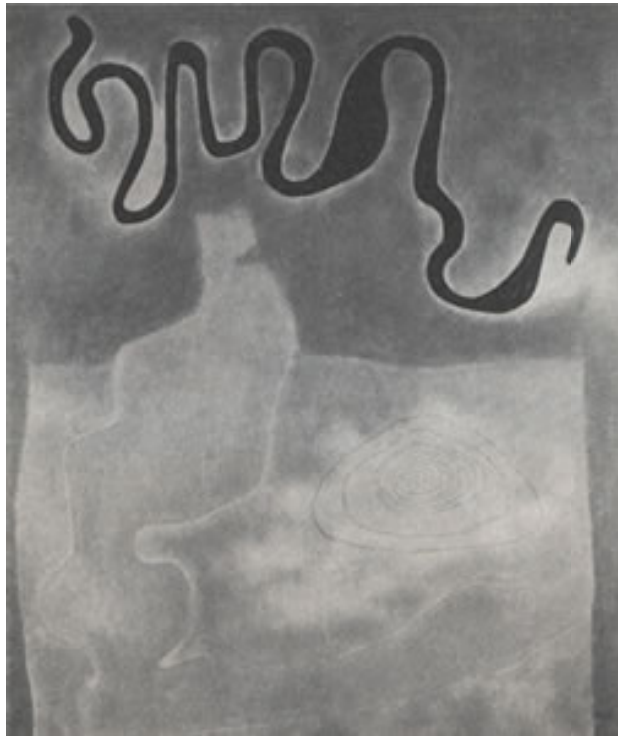


La verdadera figura-padre de la escuela de pintura de Nueva York, durante los años de posguerra, fue probablemente el veterano Hans Hofmann, quien ejerció gran influencia como maestro, y cuyo estilo último muestra cuán fuerte era su simpatía hacia lo que estaban haciendo los hombres jóvenes. Hofmann era el producto típico de las cosas que forman la amalgama norteamericana. Había vivido en París desde 1904 hasta 1914, y estuvo en contacto con Matisse, Braque, Picasso y Gris. Admiraba especialmente la obra de Matisse, y esto era lo que podría pensarse como subyacente bajo la faz más decorativa de la pintura abstracta

expresionista. El hecho de que los nuevos pintores no dejaban de tener raíces en el pasado es algo que puede juzgarse de la propia carrera de Hofmann. Comenzó a enseñar en los Estados Unidos en 1932, fundó el Provincetown Art School en 1934. Su última fase, en la que se embarcó cuando tenía más de sesenta años, era lógica tanto en el clima artístico de la época, como maravillosamente inesperada en términos humanos: un ejemplo de un talento desarrollándose finalmente en toda su extensión cuando se le daba la atmósfera correcta. Algunos de estos últimos cuadros son por lo menos tan atrevidos como la obra de hombres más jóvenes.

El "organizador" del movimiento expresionista abstracto, si es que éste tuvo uno, no fue ni Pollock ni Hofmann, sino Robert Motherwell.

Motherwell es un artista cuyo intelecto y energías son vastos. Como pintor, empezó su carrera bajo la influencia de los surrealistas en particular, bajo la de Matta, con quien hizo un viaje a México. Efectuó su primera exposición personal en la Art of This Century Gallery en 1944.



Cuando surgió el movimiento de arte expresionista abstracto, el campo de actividades de Motherwell siguió expandiéndose. Fue coeditor de la revista "Possibilities" influyente, pero de corta vida, en 1947-48, y en este último año fundó una escuela de arte con otros tres pintores importantes: William Baziotés, Barnett Newman y Mark Rothko. En 1951 publicó una antología de la obra de los pintores y poetas dadá, que fué uno de los primeros signos de la llegada del "neodadaísmo".

1 - 2 - 3 - 4



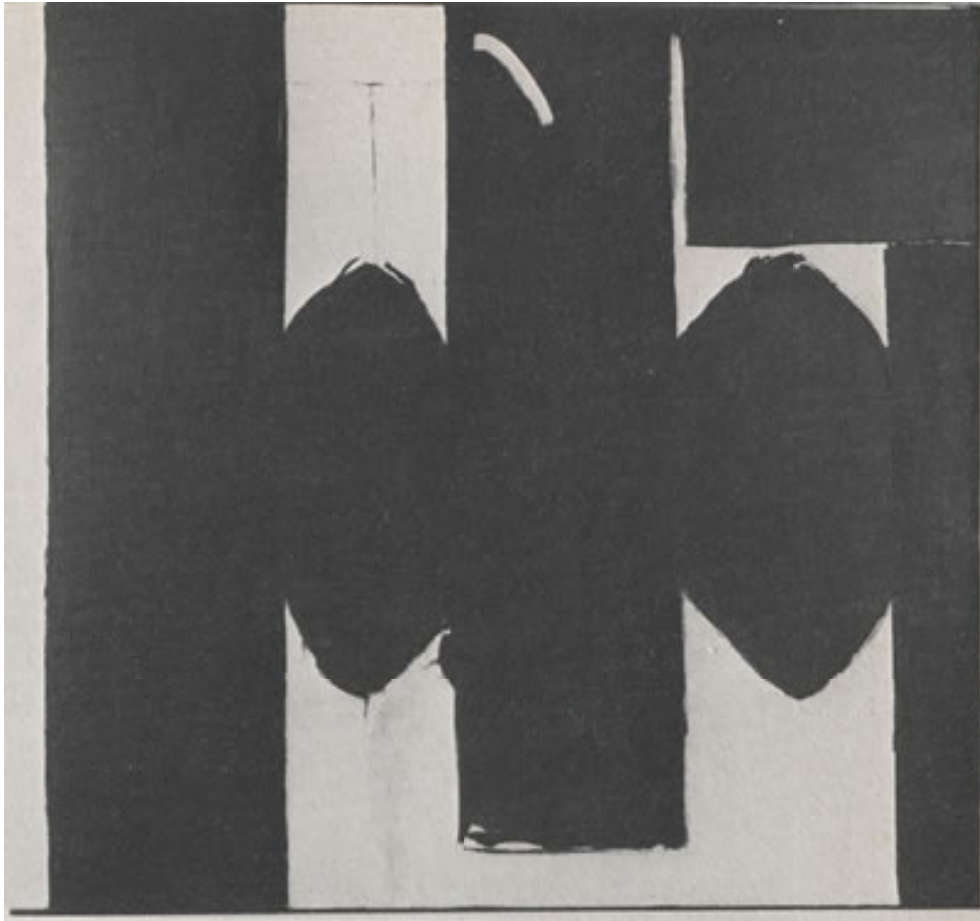


Expresionismo Abstracto (3ra parte)



por Paola L. Fraticola

Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945"
por Edward Lucie-Smith.



La variedad de estas actividades no impidió a Motherwell tener una gran productividad como pintor. Sus trabajos más renombrados son una larga serie de telas conocidas colectivamente como *Elegías a la República Española*. Estos cuadros sirven para rectificar algunas ideas erróneas sobre el expresionismo abstracto. Es significativo, por ejemplo, que el tema de Motherwell esté tomado de la historia reciente de Europa; reciente, pero no absolutamente contemporáneo. Motherwell tenía veinte años cuando empezó la Guerra Civil Española, y recordaba con nostalgia su juventud. Su elección del tema sugiere que la pintura «subjetiva» que floreció en Norteamérica hacia fines de la década del cuarenta y principios de la del cincuenta, no era de ninguna manera incapaz de trazar los acontecimientos históricos o sociales, pero había que acercarse a estos sucesos en términos personales e indirectos. Las Elegías son ciertamente más indirectas que Guernica. La nostalgia retórica de las pinturas de Motherwell, sostenida en pintura tras pintura, es reminiscente del tono que puede encontrarse en gran parte de la poesía americana de posguerra, en poetas tan diferentes uno de otro como Allen Ginsberg y Robert Duncan, por ejemplo. Es una disposición de ánimo que tiene pocos equivalentes en la

pintura de la Europa de posguerra y actúa como recordatorio tanto del carácter del estilo esencialmente norteamericano, como del hecho de que no era necesariamente el arte "instantáneo", con el que a veces los pintores europeos lo confundían.



En esencia, hay dos clases de pintura expresionista abstracta en lugar de una. La primera forma, representada por Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning, es enérgica y gestual.

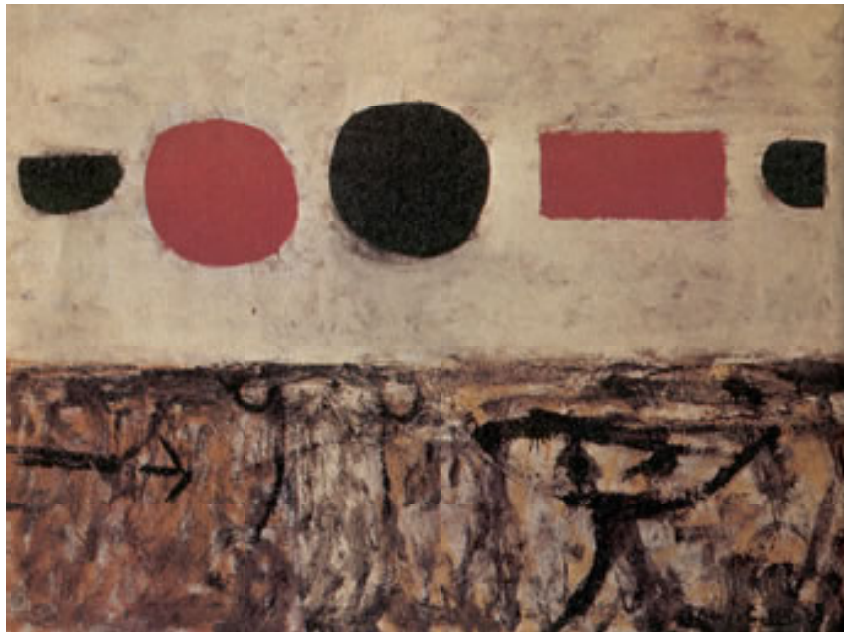
Pollock y de Kooning están muy comprometidos con la figuración. La otra, simbolizada por Mark Rothko, es puramente más abstracta y más tranquila. La obra de Rothko, en particular sirve para justificar el uso por parte de Harold Rosenberg del adjetivo "místico" al describir la escuela Rothko, como tantos otros artistas norteamericanos de primera línea del período de posguerra.

Gorky, de Kooning, Hofmann, nació en el extranjero; llegó a norteamérica desde Rusia en 1913, cuando tenía diez años de edad. Comenzó como impresionista, sintió la influencia de Matta y Masson y siguió las pautas habituales presentando una muestra en la Art of This Century Gallery en 1948.

Gradualmente su obra se volvió más simple y hacia 1950 llegó al punto en que el elemento figurativo había sido descartado. Unos pocos rectángulos de espacio están colocados en un campo coloreado. Sus bordes no están definidos y su posición espacial es, por lo tanto, ambigua. Flotan hacia nosotros o se alejan, en un espacio estrecho, poco profundo, del tipo que también encontramos en Pollock; derivan, en esencia, de los experimentos espaciales de los cubistas. En las pinturas de Rothko, las relaciones de color -cuando interactúan dentro del rectángulo y dentro del espacio-, componen una suave pulsación rítmica. La pintura se convierte tanto en foco para las meditaciones del espectador como en pantalla frente aun misterio. La debilidad de la obra de Rothko, así como su fuerza del color es la sutileza, se encuentra en la rigidez y monotonía de la fórmula compósicional.

La audaz imagen central se ha convertido en uno de los símbolos de la nueva pintura norteamericana y es una de las cosas que la diferencian de la pintura europea.

Rothko es un artista de real brillo, aprisionado en un chaleco de fuerza; ejemplifica la estrechez de miras que muchos artistas modernos se han impuesto a sí mismos.



La lección se refuerza con la obra de un artista que en muchas maneras se parece a Rothko: Adolph Gottlieb. También está relacionado con Motherwell, en el sentido de que es un retórico; por "retórica" en pintura, quiero decir el uso deliberado de formas vagas, explosivas y generalizadas. El interés por Freud llevó a Gottlieb hacia al arte que llenó deliberadamente con simbolismo cósmico.

La similitud entre el estilo más característico de Gottlieb y la pintura hecha por Joan Miró hacia fines de 1930, es algo que admite una investigación. A Miró también le gustan los símbolos cósmicos, pero los pinta más ligera y firmemente, sin acentuar mucho sus significados profundos.

La obra de Gottlieb me hace sentir que me están pidiendo que acepte confiadamente un significado importante. Esta significación no está inherente en el color o en las pinceladas; uno debe reconocer el símbolo y hacer la relación histórica.



Las limitaciones que yo encuentro en la obra de Rothko y en la de Gattlieb, me parece que son compartidas por Phillip Guston y Franz Kline. Guston simboliza el aspecto amorfo del expresionismo abstracto.

Muy a menudo, sus cuadros no son más que un explosivo despliegue de pintura y colores cálidos; algo que induce a otra Tallulah Bankhead a señalar: "Hay aquí menos de lo que se ve". Kline, igual que Rothko, es un artista que va hacia extremos más bien estériles, y está impulsado en su camino por la doctrina expresionista abstracta.



A diferencia de Rothko, su obra es gestual, y su filiación técnica está con Pollock. Lo que hizo más frecuentemente, fue crear en la tela algo que parecía como un trazo chinesco, o parte de uno, enormemente ampliado. Estos fuertes y ásperos ideogramas se apoyaban para su efecto en severas pinceladas sobre un campo blanco. La pintura parecía ser utilizada debido sólo a razones de holgura y escala; muy poco hay en la mayoría de las pinturas que no se podría haber dicho con tinta china y papel. Cuando, en los últimos años de la vida de Kline (murió en 1962), el color comenzó a jugar un papel más importante en su obra, los resultados no fueron generalmente felices porque nunca nos hace sentir que el color es esencial para el mensaje, que ya está siendo transmitido por el diseño. Sus propósitos son puramente decorativos.

Kline siempre fue muy reacio a admitir alguna clase de influencia oriental en su obra. Sin embargo, antecedentes de este tipo indudablemente han sido importantes en la pintura norteamericana desde la guerra. No sólo hay un elemento de inercia que nace crecientemente poderoso con cada sucesiva revolución estilista -Rothko invita al espectador a la contemplación, Morris Louis colabora casi pásivamente con las exigencias de sus materiales, Andy Warhol acepta la imagen y se niega a corregirla, sino que las técnicas de los artistas orientales, así como sus filosofías, han hecho un impacto importante.

Es interesante comparar los grandes símbolos gestuales de Rothko con la obra de un artista que tiene un sentido de la escala muy diferente: Mark Tobey.

Mark Tobey no es, hablando estrictamente, un pintor expresionista. Por el contrario, ha seguido un desarrollo paralelo, modificado por un contexto y experiencias diferentes. La carrera de Tobey se focalizó no en Nueva York, sino en Seattle -esto es, antes de una reciente mudanza a Suiza. Ha viajado mucho y ha visitado el Cercano Oriente y México, además de hacer varias visitas a China y Japón. En este país estuvo durante un tiempo en un monasterio Zen y se convirtió al Budismo (anticipando una conversión similar por parte de uno de los más importantes poetas beat americanos, Gary Snyder). Los viajes de Tobey al Oriente fueron

hechos con el específico propósito de estudiar la caligrafía china y tuvieron un confesado y decisivo efecto en su pintura. Él adoptó una técnica que denominó "escritura blanca", una forma de cubrir la superficie de la tela con una enmarañada red de signos que son como los pequeños jeroglíficos de Kline. De muchas formas, la obra de Tobey es una crítica ala de Kline y al expresionismo abstracto en conjunto. Lo que impresiona en las pinturas de Tobey, a pesar de lo tenues que parecen ser a veces sus esquemas formales, es el hecho de que lo que él produce siempre está completado en sus propios términos.

Los descubrimientos de Tobey reforzaron los de Pollock, en sus últimos trabajos, la tela o "campo" se articula de un lado al otro por las marcas rítmicas del pincel. Pero él, más que los verdaderos expresionistas abstractos, da al espectador un sentimiento de potencia. Uno siente que las marcas pueden re ubicarse en cualquier momento, pero retendrán un sentido de ordenada armonía. Esto no es un arte esforzándose contra sus propias limitaciones, sino que está explorando un medio de expresión recién descubierto e infinitamente flexible.

1 - 2 - 3 - 4





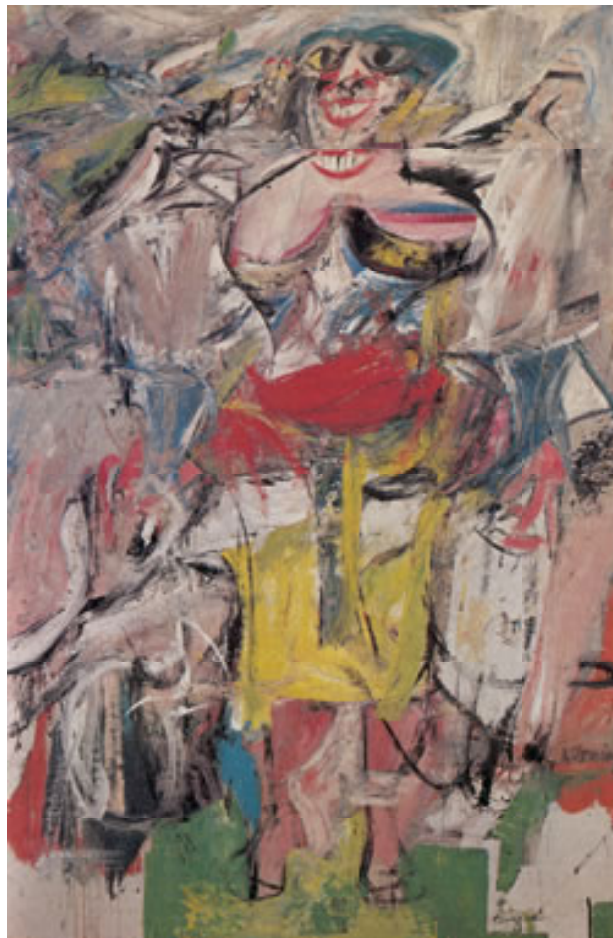
Expresionismo Abstracto (4ta parte)



por Paola L. Fraticola

Recopilación del libro "Movimientos en el Arte desde 1945"
por Edward Lucie-Smith.

Sin embargo, sería un error suponer que el propio expresionismo abstracto era enteramente inflexible. La escuela era lo suficientemente flexible como para incorporar el arte de Willem de Kooning, un artista que, en sus mejores cuadros, sigue a Pollock en fuerza y originalidad de talento. De Kooning nació en Holanda, y llegó ya adulto a Norteamérica. Su estilo tiende a enfatizar los componentes expresionistas del expresionista abstracto, en desmedro de la abstracción.



Trabaja con la fantasía que parece elevarse fuera de la textura de la pintura, y luego recae nuevamente al caos que momentáneamente le dio forma. Lo que lo aparta de los expresionistas europeos contemporáneos es el característico vigor norteamericano -incluso podríamos decir crudeza- y el sentido de la escala que emerge de sus Cuadros.

Cuando de Kooning se basa sobre imágenes tomadas del paisaje, la obra es tan vasta que parece como si hubiese descubierto una manera de usar ta pintura al óleo al igual que los más audaces pintores de la escuela china y japonesa usaban la tinta, a pesar de que su control sobre

la fuente original de la imagen nunca se rompe por completo. Cuando pinta de una manera más directamente figurativa, como la series *Cuerpos de Mujeres*, toda la fuerza del impulso sexual e allí en la figura. Estas figuras a lo Kali corresponden al tipo de bajo que hizo Jean Dubuffet en su primer período y nuevamente las series *Cuerpos de Mujeres* de 1950. En consecuencia, la obra de Kooning es un importante punto de contacto entre el arte europeo y el norteamericano. Además sus figuras predicen ciertos aspectos del pop art. Las Mujeres de Kooning son las precursoras de la Marilyn de Warhol.

El enorme éxito conseguido por el expresionismo abstracto iba a tener importantes consecuencias para el arte de ambos. lados del Atlántico. La leyenda de Pollock creció con tremenda rapidez en los años entre su primera muestra en Europa en 1948, y su muerte en un accidente de automóvil en 1956. Algunos de los efectos de este éxito eran fácilmente predecibles. Se hizo un intento de hacer del arte expresionista abstracto la única forma concebible del arte. Una rápida sucesión de aventuras más radicales y más nuevas parecieron refutar casi inmediatamente esta pretensión. Curiosamente algo había en ello. El expresionismo abstracto miraba tanto hacia adelante como hacia atrás. A pesar de la gran escala en que trabajaban, Pollock y Kline parecen haber tenido una perfecta fe en la tela y en la pintura como medio viable para comunicar algo.



Esta fe ha sido cuestionada, y una razón para objetarla es el grado en que los pintores expresionistas abstractos forzaron las tradicionales categorías del arte; nada se desarrolló a continuación de lo que ellos hicieron. Si uno compara el trabajo de un pintor tal como Clyfford Still con el trabajo superficialmente muy similar de Sam Francis, puede darse alguna idea de hasta donde el expresionismo abstracto estaba en su casa sólo en Norteamérica.





Francis, como norteamericano residente en París, introduce el elemento europeo del "gusto", que inmediatamente compromete el rigor del estilo y nuevamente, si uno compara la obra de uno de los pocos buenos expresionistas abstractos de la segunda generación, Helen Frankenthaler, con la de los pioneros, puede observar cuán difícil es trabajar sobre lo que alcanzaron los iniciadores.

El menos académico de los estilos hizo un sorprendentemente rápido descenso hacia el academicismo. El auge artístico de la mitad y fines de la década del cincuenta, creó una avalancha de famas efímeras.

El efecto del nuevo arte norteamericano en Europa no fue completamente feliz. Una razón para esto fue que los europeos lo interpretaron mal y trataron de usar criterios que ya habían sido superados.

En Inglaterra, por ejemplo, hay actualmente, una cierta amargura entre los defensores del expresionismo abstracto. El crítico-pintor inglés Patrick Heron, quien recibió muy generosamente a sus colegas norteamericanos cuando éstos aparecieron por primera vez, se queja ahora de su ingratitud.



Incluso llega a sugerir, que la monotonía de la heráldica imagen central, que se encuentra en muchas pinturas expresionistas abstractas, puede remediarse para componer el espacio del cuadro, recurriendo a métodos europeos más sofisticados. Esto muestra que su entusiasmo inicial estaba basado sobre una incomprensión, ya que tales métodos de composición eran

exactamente los que a los norteamericanos más les había preocupado rechazar desde el comienzo, aun al precio de perder su libertad de evolución y desarrollo.

La importancia del expresionismo abstracto hace más a la cultura como un todo que a la pintura en particular. El éxito obtenido por la nueva pintura y su consecuente publicidad, atrajo la atención de escritores y músicos que estaban desencantados con sus propias disciplinas. Earle Brown, uno de los nuevos compositores más radicalizados, pretende haber encontrado en la obra de Pollock fresca inspiración para su propia obra. Al principio, lo que contaba era el gesto de liberación más que cualquier otra similitud específica entre las disciplinas de las diversas artes. Los así llamados "medios mixtos" o "intermedios" habrían de llegar más tarde, en parte como resultado de experimento con el assemblage y el collage.

1 - 2 - 3 - 4

